



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**KELLY CRISTINA MEDEIROS FERREIRA**

**A VOZ DO *POVO DO BOI* EM OBRAS**  
**DE AUTORES ESCOLHIDOS DA LITERATURA DE CORDEL**  
**E DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**FORTALEZA**

**2021**

**KELLY CRISTINA MEDEIROS FERREIRA**

**A VOZ DO *POVO DO BOI* EM OBRAS  
DE AUTORES ESCOLHIDOS DA LITERATURA DE CORDEL  
E DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Martine Suzanne Kunz.

**FORTALEZA**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- F441v Ferreira, Kelly.  
A voz do povo do boi em obras de autores escolhidos da Literatura de Cordel e em João Guimarães Rosa / Kelly Ferreira. – 2021.  
352 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.
1. Guimarães Rosa. 2. Literatura de cordel. 3. Povo do boi. 4. Voz. 5. Sociedade/Cultura. I. Título.  
CDD 400
-

**KELLY CRISTINA MEDEIROS FERREIRA**

**A VOZ DO *POVO DO BOI* EM OBRAS  
DE AUTORES ESCOLHIDOS DA LITERATURA DE CORDEL  
E DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Modernas.

Aprovada em: 23/06/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Martine Suzanne Kunz (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Atílio Bergamini Júnior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dar<sup>a</sup>. Gabriela Frota Reinaldo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao meu marido Humberto Primo Ferreira.

## AGRADECIMENTOS

A **Deus** pela dádiva da vida.

À minha orientadora **Martine Suzanne Kunz** pelo compromisso, rigor e generosidade que proporcionaram uma convivência afetiva, feliz e fecunda em meu percurso de aprendizagem e formação.

Aos professores da Banca de Qualificação e Defesa: **Atílio Bergamini Júnior, Gabriela Frota Reinaldo, Francisco Régis Lopes e José Leite de Oliveira Júnior** pelas preciosas contribuições e pelos significativos olhares advindos de áreas diversas, respectivamente, Literatura, Comunicação, História e Semiótica.

Aos **Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras** por transformarem manhãs e tardes de estudo em momentos de deleite.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Letras** por aceitar este projeto e viabilizar a sua realização.

À **FUNCAP** por possibilitar minha dedicação exclusiva ao curso de Doutorado.

À minha amada mãe, **Adália**, minha primeira orientadora nos caminhos da vida e das letras.

A meu dedicado marido, **Humberto**, pelo incentivo e paciência constantes.

À minha linda filha, **Mariana**, a maior bênção de minha vida.

À minhas queridas irmãs, **Karla e Caroline**, por torcerem por minhas conquistas.

À minhas belas afilhadas, **Gabriela e Maria Eduarda**, motivos de orgulho e alegria.

Manhã cedo passa  
à minha porta um boi.  
De onde vem ele  
se não há fazendas?  
[...]  
Seguro teus chifres:  
eis-me transportado  
sonho e compromisso  
ao País Profundo. (“Episódio”, In: **A rosa do povo**. DRUMMOND, 2000, p. 67-69).

Este boi bonito  
Não deve morrer;  
Porque só nasceu  
Para conviver. (“Quadra do Reisado do Cavalo Marinho e do Bumba meu Boi”. In:  
ROMERO, 1954, p. 350).

Vem rodar no meu terreiro, boi luzeiro  
Vem soltar fitas na seca  
Vem tacar fogo no mundo  
Violento Vaidoso e Avoador. (“Boi Luzeiro ou A Pega do Violento, Vaidoso e Avoador”. In:  
**Cordel do Fogo Encantado**, 2001).

O convívio que lhe vem, entre solidão, e que nada acaba, é uma grande vida poderosa  
- tudo calma ou querela – arraia graúda de surdos-cegos, infância oceânica.  
Acompanha-o o lendário, margeia-o o noturno. O estovado amor e as querências  
guardadas. O manso migrar sem razão, trans redondeza. (“Pé-duro, chapéu-de-couro.  
In: **Ave, palavra**. ROSA, 2009, v. 2, p. 1021).

## RESUMO

A tese objetiva observar o(s) modo(s) como os rastros do real se inscreve(em) nas obras selecionadas as quais remetem ao “ciclo do boi”, expressão empregada por Bráulio do Nascimento, para denominar tradicionais histórias que trazem à baila, no universo das fazendas, o mais das vezes, as peripécias de bravios bois e valentes vaqueiros, personagens por excelência desse universo desafiador. Sendo assim, compõe o *corpus* da pesquisa uma tríade de romances do referido ciclo considerados os mais antigos da literatura de cordel: **História do boi Misterioso** (1901?), de Leandro Gomes de Barros (Pombal-PB, 1865 - Recife-PE, 1918); **História sertaneja do valente Zé Garcia** (1938?), de João Melchíades Ferreira da Silva (Bananeiras-PB, 1869 - João Pessoa-PB, 1933); **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** (1942?), de Luiz da Costa Pinheiro (Goianinha-RN? - Fortaleza-CE, 1963?). Completa o conjunto literário abordado a novela-poema de **Corpo de baile** (1956), de João Guimarães Rosa (Cordisburgo-MG, 1908 - Rio de Janeiro-RJ, 1967) - “Uma estória de amor”. Outras narrativas de **Corpo de baile** são contempladas com menor ênfase - “A estória de Lélío e Lina”, “Campo geral” e “Cara-de Bronze”. O foco da leitura empreendida recai sobre o “povo do boi” - expressão cunhada por João Guimarães Rosa para designar, maiormente, a arraia miúda da roça ou a gleba sertaneja. Todos os textos indicados contribuem de modos diferenciados para nossa leitura comparada de viés sociocultural livre da miragem da objetividade e da imparcialidade do pesquisador. Porque a “poesia oral”, expressão eleita por Paul Zumthor, se constitui a fonte matricial do *corpus*, propõe-se o destaque a três de suas mais antigas histórias – **O Rabicho da Geralda**, **O Boi Espaço** e **A Vaca do Burel**. Esses poemas importam, pois inspiraram de algum modo tanto as obras dos poetas de bancada citados como as de Rosa. Nesse sentido, o caráter movente ou a “movência”, outra formulação zumthoriana que remete à dinamicidade da voz em face da letra, é verificado. Outra importante verificação se faz em relação ao peso conferido ao boi e ao vaqueiro nas poéticas reportadas. Finalmente, para dar conta da pluralidade de poéticas marcadas por estéticas distintas - são apreciadas, nomeadamente, as reflexões de Martine Kunz ([2001] 2011), Capistrano de Abreu ([1907] 2000), Câmara Cascudo (1955; 1969), Pauk Zumthor ([1983] 2010; [1989] 1993), Idelette Muzart-Fonseca dos Santos ([1997] 2006), Márcia Abreu (1999), Bráulio do Nascimento (1986), Antonio Candido ([1965] 2011), Roger Chartier ([1988] 2002) e Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos (1997).

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Literatura de Cordel; *povo do boi*; voz; sociedade/cultura.

## ABSTRACT

The thesis aims to observe the way(s) how the traces of the real are inscribed in the selected works that refer to the "cycle of the ox", an expression used by Bráulio do Nascimento, to name traditional stories that bring to the fore, in the universe of farms, most often, the adventures of brave bois and brave cowboys, characters par excellence of this challenging universe. Thus, the corpus of the research comprises a triad of novels of this cycle considered the oldest of the string literature: *História do Boi Misterioso* (1901?), by Leandro Gomes de Barros (Pombal-PB, 1865 - Recife-PE, 1918); *História sertaneja do valente Zé Garcia* (1938?), by João Melchíades Ferreira da Silva (Bananeiras-PB, 1869 - João Pessoa-PB, 1933); *História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso* (1942?), by Luiz da Costa Pinheiro (Goianinha-RN,? - Fortaleza-CE, 1963?). Complete the literary set addressed the novel-poem of *Corpo de baile* (1956), by João Guimarães Rosa (Cordisburgo-MG, 1908 - Rio de Janeiro-RJ, 1967) - "Uma estória de amor". Other narratives of *Corpo de baile* are contemplated with less emphasis - "A estória de Lélío e Lina", "Campo geral" and "Cara-de-Bronze". The cut-out literary production, therefore, is limited from the beginning to the mid-twentieth century. The focus of the reading undertaken is on the "people of the ox" - an expression coined by João Guimarães Rosa to designate, most nothes, the small stingray of the swidden or the backcountry gleba. All the texts indicated contribute in different ways to our comparative reading of sociocultural bias free from the mirage of objectivity and impartiality of the researcher. Because "oral poetry", an expression chosen by Paul Zumthor, is the matrix source of the corpus, it is proposed to highlight three of his oldest stories – *O Rabicho da Geralda*, *O Boi Espácio* and *A Vaca do Burel*. These poems matter, because they inspired in some way both the works of the poets of the bench cited as those of Rosa. In this sense, the moving character or the "move", another Zumthorian formulation that refers to the dinamicity of the voice in the face of the letter, is verified. Finally, to account for the plurality of poetics marked by distinct aesthetics - are appreciated the reflections of Martine Kunz ([2001] 2011), Capistrano de Abreu ([1907] 2000), Câmara Cascudo (1955; 1969), Paul Zumthor ([1983] 2010); [1989] 1993), Idelette Muzart-Fonseca ds=os Santos ([1997] 2006), Márcia Abreu (1999), Bráulio do Nascimento (1986), Antonio Candido ([1965] 2011), Roger Chartier ([1988] 2002) e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (1997).

**Keywords:** Guimarães Rosa; Cordel Literature; ox's cicle; voice; society/culture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - O Boi .....	22
Imagem 2 - O Vaqueiro e o Boi .....	92
Imagem 3 - Entre Bois e Vaqueiros .....	216

## LISTA DE ABREVIATURAS

M	<b>Magma</b>
S	<b>Sagarana</b>
CG	“Campo geral”
EA	“Uma estória de amor”
ELL	“A estória de Lélío e Lina”
RM	“O recado do morro”
LD	“Lão-Dalalão”
CB	“Cara-de-Bronze”
B	“Buriti”
GSV	<b>Grande sertão: veredas</b>
PE	<b>Primeiras estórias</b>
T	<b>Tutameia</b>
<i>AP</i>	<b>Ave, palavra</b>

## SUMÁRIO

1	“QUE TODOS ME OIÇAM: O SEGUINTE É ESTE” .....	13
	Justificativa e Delimitação da Pesquisa .....	15
	Marcos Referencial e Metodológico da Pesquisa .....	17
2	<b>O POVO DO BOI NA POESIA ORAL</b> .....	24
2.1	Alguns Aspectos Literários e Históricos sobre o <i>Povo do Boi</i> .....	26
2.2	Algumas Considerações sobre a Poesia Oral do <i>Povo do Boi</i> .....	39
2.2.1	<i>Da história para a arte</i> .....	40
2.2.2	<i>Por um discurso não neutro</i> .....	52
2.3	Romances da Tradição Oral – a voz em cena .....	55
2.3.1	<i>O Rabicho da Geralda</i> .....	55
2.3.2	<i>O Boi Espácio</i> .....	68
2.3.3	<i>A Vaca do Burel</i> .....	79
3	<b>O POVO DO BOI NA LITERATURA DE CORDEL</b> .....	94
3.1	Algumas Considerações sobre a Literatura de Cordel .....	97
3.1.1	<i>Origens e desenvolvimento da Literatura de Cordel</i> .....	99
3.1.2	<i>Aspectos formais e conteudísticos da Literatura de Cordel</i> .....	109
3.2	A Voz, a Letra e a História .....	113
3.3	Romances da Tradição Escrita – entre a voz e letra .....	117
3.3.1	<i>História do boi Misterioso, de Leandro Gomes de Barros</i> .....	120
3.3.2	<i>História sertaneja do valente Zé Garcia, de João Melchíades Ferreira da Silva</i> ..	152
3.3.3	<i>História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso, de Luiz da Costa Pinheiro</i> ..	182
3.3.4	<i>Vaqueiros e bois em movência</i> .....	210
4	<b>O POVO DO BOI NA PROSA POÉTICA DE GUIMARÃES ROSA</b> .....	218
4.1	<i>O Povo do Boi em Passagens de Corpo de baile</i> .....	223
4.1.1	<i>Passando por Corpo de baile</i> .....	224
4.1.2	<i>Pelo Mutúm, Samarra, Pinhém e Urubuquaquá</i> .....	242
4.2	<i>O Povo do Boi Entre o Ganha-pão e a Iluminação em Corpo de baile</i> .....	251
4.2.1	<i>O ganha-pão e a iluminação na Samarra</i> .....	252
4.2.2	<i>O ganha-pão e a iluminação no Pinhém</i> .....	274

<b>4.3</b>	<b>Prosa Poética Rosiana - entre a letra e a voz .....</b>	<b>296</b>
<b>4.3.1</b>	<b><i>O auto da Samarra</i> .....</b>	<b>297</b>
<b>4.3.2</b>	<b><i>A Destemida e a vaca Cumbuquimha</i> .....</b>	<b>310</b>
<b>4.3.3</b>	<b><i>Romanço do boi Bonito ou Décima do Boi e do Cavalo</i> .....</b>	<b>320</b>
<b>5</b>	<b>“FIM FINAL. CANTEM ESTE BOI E O VAQUEIRO, COM BELO PALAVREADO” .....</b>	<b>337</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>342</b>

## 1 “QUE TODOS ME OIÇAM: O SEGUINTE É ESTE”

“Mas *o boi e o povo do boi*, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo.

No Centro, no Sul, ao Norte, a Oeste, por mãos de trechos do interior fechado e aberto, e na beira das fronteiras, na paz e na guerra, se aviava o gado, com sua preia, sua cria, sua riqueza, seu negócio – léu de bando, contrabando, abactores e abigeatos – e as peripécias de um trato animado e primitivo, obrigador de gente apta e fundador de longa tradição rusticana.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 1010) (grifo nosso).

A movência do boi e do “povo do boi” salientada pela epígrafe - extraída do texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, de João Guimarães Rosa, integrante de sua publicação póstuma **Ave, palavra** (1970) – responde pelo desdobramento dessa tese. Seguindo esse passo, nossa reflexão partiu da produção artística de João Guimarães Rosa<sup>1</sup> (objeto de estudo desde o mestrado) para chegar à literatura de cordel. O texto “Pé-duro, chapéu-de-couro” torna-se capital para a elaboração da pesquisa, tanto por despertar nosso interesse pelo “povo do boi”, como o título evidencia, quanto por direcionar seus rumos: versar sobre tal povo - em três romances situados entre os mais antigos da literatura de cordel e em uma novela da prosa rosiana. “Povo do boi” é um termo rosiano formulado para caracterizar, sobretudo, a arraia miúda ou a gleba sertaneja que se desenvolveu em torno da atividade da pecuária bovina. Essa atividade econômica intensificou-se no Brasil, especialmente, a partir do século XVII.

Eis os textos componentes do *corpus*: **História do boi Misterioso** (1901?), de Leandro Gomes de Barros (Pombal-PB, 1865 - Recife-PE, 1918); **História sertaneja do valente Zé Garcia** (1938?), de João Melchíades Ferreira da Silva (Bananeiras-PB, 1869 - João Pessoa-PB, 1933); **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** (1942?), de Luiz da Costa Pinheiro (Goianinha-RN, ? - Fortaleza-CE, 1963?)<sup>2</sup>. Completa o quadro a novela-poema

---

<sup>1</sup> O trabalho dá continuidade à pesquisa realizada em nossa dissertação e dois trabalhos premiados e publicados através de editais lançados pela Secretaria de Cultura do Estado (2010) e Secretaria de Cultura de Fortaleza (2011) Dissertação intitulada **A saga do burro e do boi** – um estudo de “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”. (2009). No ano seguinte, a dissertação foi revista e publicada através do Edital Prêmio Literário, na Categoria Braga Montenegro – ensaio ou crítica literária, da Secretaria de Cultura de Ceará (SECULT). Em 2011, o trabalho **Ensaio em torno dos oprimidos** – o menino, o velho, o pobre e os animais em obras de Guimarães Rosa - foi contemplado pelo Edital das Artes, Área de Literatura, Categoria Publicação, da Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR).

<sup>2</sup> A imprecisão quanto às datas de publicação dos quatro romances citados da literatura de cordel diz respeito a uma peculiaridade do universo do cordel – a não necessária datação das obras. Essa especificidade receberá maior detalhamento no decorrer do trabalho para que se possa situar o contexto da editoração popular. As datas utilizadas referem-se às edições mais antigas encontradas. Seguem as referências.

de **Corpo de baile** (1956), de João Guimarães Rosa (Cordisburgo-MG, 1908 – Rio de Janeiro-RJ, 1967) - “Uma estória de amor”. Outras narrativas de **Corpo de baile** são convocadas, embora com menor destaque “A estória de Lélío e Lina”, “Campo geral” e “Cara-de-Bronze. Essas obras remetem ao “ciclo do boi”, expressão empregada por Bráulio do Nascimento (1986) em “O ciclo do boi na poesia popular”, para denominar tradicionais histórias que trazem à baila, no universo desafiador das fazendas, o mais das vezes, as proezas de bravios bois e valentes vaqueiros, seus personagens por excelência. A produção literária recortada está situada dos inícios aos meados do século XX.

Nossa leitura dos textos evocados se realiza sob uma perspectiva comparatista e o olhar sobre o *corpus* se faz em conformidade com a História Cultural ou Sociocultural que explana sobre o encontro do pesquisador com seu objeto e a consequente impossibilidade do primeiro produzir sobre o segundo um discurso não neutro, objetivo ou esvaziado de paixão. Nesse contexto, valho-me da primeira epígrafe do trabalho e me transporto “sonho e compromisso ao [meu] País Profundo.

Ainda sobre o peso de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, cabe destacar que as epígrafes de todos os capítulos foram sacadas desse texto. O trabalho, conseqüentemente, abriga narrativas concernentes a gêneros textuais e campos literários distintos, mas que se aproximam por: tematizarem o “povo do boi” e por serem atravessadas pela oralidade ainda que de modos diferentes. A voz do “povo do boi” entra em cena desde o título dessa seção que evoca uma fórmula usada pela contadora rosiana Joana Xaviel para iniciar uma estória.

Para alargar nosso campo investigativo do mestrado, foram basilares as formulações de Antonio Candido (Rio de Janeiro-RJ, 1918 – São Paulo-SP, 2017) sobre a dialética entre literatura (interno) e sociedade (externo) e Paul Zumthor (Genebra-SUIÇA, 1915 – Montreal-CANADÁ, 1995) sobre a oralidade. Zumthor em **A letra e a voz** (1993, p. 113) considera a poesia oral como nascente de toda forma de comunicação. Por se constituir a fonte primeva de nosso *corpus*, resolvemos incluir a análise de três histórias consideradas as mais antigas da

---

a) **História do boi Misterioso** (1901?). In: BARROS, Leandro Gomes de. **História de boi Misterioso e outros cordéis**. São Paulo: Hedra, 2004. (ver Índice).

b) **História sertaneja do valente Zé Garcia** (1938?). A edição mais antiga encontrada do romance de João Melchíades Ferreira da Silva data de 1938, publicada em Belém do Pará, pela Editora Guajarina. In: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=LC2979%20%20Estoria%20do%20valente%20sertanejo%20Ze%20Garcia&pesq=> Acesso em 05/02/2019.

c) **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** (1942?). A edição mais antiga foi impressa em Juazeiro do Norte, pela Folhetaria Silva/Tipografia São Francisco, em 27 de março de 1942. In: ÂNGELO, Assis. **A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo**. São Paulo: IBRASA, 1996. p. 22. Também encontrado: In: <http://acervos.casaruiarbosa.gov.br/> Acesso em: 03/02/2019.

nossa poesia oral – **O Rabicho da Geralda, O Boi Espaço e A Vaca do Burel**. Ainda Zumthor afirma que mesmo após a criação da escrita, a voz não sai de cena, ao contrário, ela se anuncia, por vezes, na escrita mesma, por insistência da voz, “verbo encarnado na escritura”. Esse “verbo encarnado” verifica-se em nosso *corpus*.

### **Justificativa e Delimitação da Pesquisa**

Nosso inquietamento com a realidade contemporânea, sobretudo, com o pós-golpe - 2016, que traz em seu bojo o esfacelamento democrático e soberano do país e a subsequente fragilização, entre outras, das condições socioeconômicas e trabalhistas de seus cidadãos nos encaminhou para leituras críticas que considerassem a obra rosiana como terreno propício para uma reflexão a respeito das complexidades da sociedade brasileira.

Trata-se, portanto, conforme Gabriela Frota Reinaldo, durante sua intervenção no momento de defesa da tese (julho de 2021)<sup>3</sup>, “de um trabalho testemunha de seu tempo que se volta para o passado, mas se conecta com o presente” e traz em seu bojo “a atualidade do tema de um Brasil inassimilável”. É, pois como testemunha que assistimos com horror e tristeza as consequências nefastas da escalada do golpe - a perversa ineficiência federal em relação ao controle da pandemia do COVID – 19 e as centenas de milhares de mortos evitáveis; o ataque à ciência, à cultura, ao ensino, à pesquisa e às instituições democráticas; o desrespeito sistemático ao meio ambiente e aos povos nativos e quilombolas; o retorno do país ao Mapa da Fome e o crescimento acelerado da desigualdade social, entre outros retrocessos dessa época obscurantista.

Assim sendo, seguimos a senda das interpretações sociológicas, históricas e políticas introduzida por **As formas do falso**, de Walnice Nogueira Galvão (1972), um estudo sobre a ambiguidade no *Grande sertão: veredas*. A partir da década de 1990 outros estudos acompanham a linha desenvolvida por Nogueira Galvão, dentre eles nos interessa mais de perto: **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa**, de Deise Dantas Lima (2001). Acreditamos que essa linha pode oferecer interessantes leituras, sobretudo, quando posta em diálogo com outras produções.

---

<sup>3</sup> Cito textualmente a professora Gabriela Reinaldo, mas cometeria uma injustiça caso não mencionasse as argutas contribuições desde a qualificação do professor Atílio Bergamini que muito acrescentaram para o desenvolvimento do trabalho. Devo ressaltar ainda na ocasião da defesa as significativas visadas semiótica e histórica, respectivamente, do professor Leite Jr. e do professor Régis Lopes.

Nesses termos, importa-nos a proposição de que a literatura abarca a história transvestida de estória. Lembro um trecho da já famosa construção de Rosa na abertura de “Aletria e hermenêutica”, texto integrante de **Tutameia – Terceiras estórias** (1967) onde se lê: “A estória, em rigor, deve ser contra a História.” Esse pensamento suscita diversas interpretações, destaco as que sugerem perceber a ficção: a) como versão do fato, ou seja, mesmo sendo uma representação, a ficção não se desvincilha de aspectos do real; b) como “revanche poética”, formulação de Martine Kunz no artigo “A revanche poética do cordel”, constante em **Cordel, a voz do verso** (2011), livro publicado em 2001, para remeter à conjunção do real e do imaginário na recepção *in loco* das estórias do cordel. Acreditamos que a formulação se ajusta também para a recepção da estória contada *in loco* pelo contador Camilo em “Uma estória de amor”. Os dois casos, que de algum modo se entrecruzam, evidenciam a possibilidade de compreender o *corpus* seletado como representações dos modos de vida no campo brasileiro - suas relações de trabalho e a difícil existência do trabalhador em terra alheia.

Contudo, ainda que se possa aproximar os discursos rosiano e de cordel, não se deve deixar de evidenciar suas especificidades. Podemos afirmar que o primeiro, permeado pelo gosto à reflexão, exige leitura paciente. Não sem razão, Rosa declara a Günter Lorenz em uma entrevista concedida em 1965, intitulada “Diálogo com Guimarães Rosa: “Como romancista tento o impossível. Gostaria de ser objetivo, e ao mesmo tempo me olhar a mim mesmo com olhos de estranhos. Não sei se isso é possível...” (ROSA, 2009, v.1, p. XIV).

Já o segundo prima pela clareza e constrói narrativas centradas na ação e há um desprendimento ao acúmulo de detalhes descritivos, conforme Martine Kunz (2011) sintetiza no artigo “Carlos Magno sertanejo”. A partir da consideração de que “a letra é antes de tudo voz”, a estudiosa afirma que ambas apresentam uma narrativa, “sintética, incisiva. Ela procura o alvo. [...] o verbo é o nervo do verso.” Já quanto à adjetivação declara “não tem adornos na retórica, a estrutura sintática não oferece complexidade” (KUNZ, 2011, p. 82). Esse pensamento localizado pode ser estendido, de modo geral, aos textos da literatura de cordel.

Os trechos abaixo, respectivamente, de “Uma estória de amor”, de Guimarães Rosa, e **História do boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros, podem aclarar a afirmação sobre as respectivas especificidades das poéticas reportadas.

I) – Companheiros por inteiro! O cavalo que eu monto não é meu nem me foi dado. Ele é urco, ufão, mas faceiro. – alfaraz e voluntário. Soleta no fixe, constante, obedece por atalhos. A sobre de todo encanto, ele é primeiro encantado. Ele fala a lei do sempre, a quem está rei amontado. (EA: p. 423).

II) O cavalo era mais preto

De que uma noite escura –  
 Até os outros cavalos  
 Temiam aquela figura –  
 O corpo muito franzino  
 Com oito palmos de altura. (BARROS, 2004, p. 46).

Os fragmentos acima descrevem um dado cavalo e o procedimento adotado difere expressivamente e dispensa maiores comentários. Por outro lado, as duas expressões literárias conjugam imaginação e realidade, as duas categorias coexistem lado a lado e abrangem o real ainda que em fragmentos.

Diante dessa matéria, motivou-nos a seguinte problematização norteadora do trabalho: De que modo(s) os rastros do real se inscrevem nas obras selecionadas? Portanto, o objetivo geral do trabalho consiste em observar a inscrição de tais rastros no *corpus*.

Para alcançar tal objetivo e responder à questão proposta, delineamos os seguintes passos ou objetivos específicos: a) analisar os pontos de contato, intercâmbios e distanciamentos dos *corpus* estabelecidos, sobretudo, os concernentes à relação homem/animal; b) verificar o caráter movente ou a “movência” da voz em face da letra que, em última instância, aponta para a movência do povo do boi o qual parte das estórias da oralidade e aporta nos folhetos e romances da literatura de cordel e na prosa poética rosiana; c) examinar no *corpus* abordado o entrelaçamento do real e do imaginário a partir da construção da desobediência da estória em relação à História, aludindo a Rosa em “Aletria e Hermenêutica” e da construção da “revanche poética”, evocando Kunz. Eis os passos que movimentam a pesquisa e que são desenvolvidos em seu decurso com o subsídio dos marcos referencial e metodológico.

### **Marcos Referencial e Metodológico da Pesquisa**

Tem-se, como já mencionado para empreender tal análise, como fundamental aporte, reflexões que versam sobre a interlocução entre literatura e sociedade. Assim, valemo-nos, nomeadamente, das considerações - de Paul Zumthor ([1983] 2010; [1989] 1993), Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006), Martine Kunz ([2001] 2011), Gilmar de Carvalho (2007), Bráulio do Nascimento (1986), Câmara Cascudo (1955; 1969) e Roger Chartier ([1988] 2002) - que discutem as produções da poesia oral e/ou da literatura de cordel bem como a representação e a circularidade das produções estéticas das chamadas culturas popular e erudita. Empregamos ainda os pensamentos - de Antonio Candido ([1957] 2011) e Theodor W. Adorno ([1970] 2013) - sobre o dialético movimento dos campos artístico e social. Quanto à investigação do *corpus* em sua socio-historicidade, importa-nos, sobretudo, as reflexões de

Capistrano de Abreu ([1907] 2000), Henry Koster ([1816] 1942) e Darcy Ribeiro ([1995] 2006). Para a leitura das obras rosianas utilizamos interpretações que relacionam História e estórias, como as de Vasconcelos (1997) e Lima (2001). Vejamos, nesse ponto, as possíveis articulações do *corpus* com os marcos referencial e metodológico adotados.

Luís da Câmara Cascudo (2006) em **Literatura oral no Brasil**, livro publicado em 1952, registra que os episódios referentes à pecuária e à civilização que passou a existir em torno dessa atividade econômica constituem os mais antigos versos da poesia popular brasileira. Os mais remotos são os do **O Rabicho da Geralda**, datam de 1792. Já em **Vaqueiros e cantadores**, livro publicado em 1939, Cascudo (2005) trata da ligação entre a poesia popular e o ciclo do gado, anotando que o elogio ao gado advém da cantoria quando os cantadores cantavam as façanhas de bois lendários.

A literatura de cordel herda tal temática e Guimarães Rosa também a aproveita em sua escritura. Do exposto, observa-se que a matéria oral circula pelo espaço da escrita e as transformações decorrentes dessa passagem são inevitáveis. Ela é outra e a mesma por, ao mesmo tempo, conservar e modificar alguns de seus aspectos, como veremos mais detalhadamente ao longo dos capítulos.

A respeito da literatura de cordel, saliente-se que: a) em setembro de 2018, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional reconheceu-a (ainda que tardiamente) como patrimônio cultural imaterial do Brasil; b) a “literatura de cordel”, “literatura de folhetos” ou “literatura popular em verso”, “literatura oral impressa”, “literatura tradicional de folhetos populares”, doravante em virtude da força do uso receberá nesse trabalho a primeira designação.

Selecionamos para nossa análise textos da tradição escrita por expressar, conforme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006), em **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**, publicado em 1997, “a impossibilidade de contentar-se com uma visão folclórica do autor anônimo, poeta ou cantador, confundido na massa do ‘autor-legião’” (SANTOS, 2006, p. 142). Conseqüentemente, fixaremos nosso olhar nas figuras de poetas populares que cantaram a cultura pecuária sertaneja. Apoiamo-nos, assim, no pensamento de Santos sobre a vantagem incomparável do folheto de pôr em confronto o “indivíduo e o coletivo, a criação e a tradição, para delimitar mais precisamente seus contornos e articulação.” (SANTOS, 2006, p. 143).

Nesse direcionamento, Antonio Candido (2011) no artigo “A literatura e a vida social”, escrito em 1957, constante em **Literatura e sociedade** defende que a obra não é fruto somente da iniciativa individual ou das condições sociais, mas da “confluência de ambas, indissolúvelmente ligadas”. A arte pressupõe um indivíduo que toma para si a iniciativa da obra

e a arte coletiva seria a arte “criada pelo indivíduo de tal modo identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo” (CANDIDO, 2011, p. 36). O crítico brasileiro destaca ainda que esse exagero em relação ao aspecto coletivo da obra originou-se, sobretudo, na Alemanha, no século XVIII, quando se atribuiu ao gênio coletivo da Grécia a autoria de **Ilíada** e **Odisseia**. Posteriormente, tal tese foi aparentemente confirmada com o recolhimento dos contos folclóricos pelos irmãos Grimm.

Com obviedade, a recolha e reprodução desses textos, como de quaisquer outros, motivou uma série de intervenções. Paul Zumthor em **A letra e a voz** (1993, p. 145-150) ao refletir sobre a poesia oral, destaca que, no interior de um mesmo texto transmitido oralmente, é possível verificar um “movimento perpétuo feito de colisões, de interferências, de transformações, de trocas, e de rupturas” que apontam para uma circulação de elementos textuais migratórios que se combinam de modo variado. O medievalista suíço chama a atenção para o fato de que esses “motivos errantes” da poesia oral correspondem a versos migratórios, resquícios de canções esquecidas que se combinam nessa transmissão sempre movente.

Zumthor propõe o emprego da expressão “poesia oral”, mais restrita, em sua opinião, do que “literatura oral” que pode remeter a “todos os tipos de enunciados metafóricos ou ficcionais que ultrapassam o valor de um enunciado entre indivíduos: contos, jogos verbais infantis, facécias e outros discursos tradicionais...” (ZUMTHOR, 2010, p. 47). Adotaremos ao longo do trabalho o pensamento zumthoriano acerca de tal denominação. Para Zumthor, o termo “literatura” traz em sua raiz a ideia de letra e, por consequência, de escrita.

Retomando a reflexão sobre a combinação de elementos textuais migratórios, por essa transmissão movente dá-se o trânsito dos poemas do ciclo do gado que da poesia oral transcorrem para a literatura de cordel e para a prosa poética de Guimarães Rosa. Tal “movência” da tradição oral faz com que a unidade do texto pertença a uma ordem dinâmica de movimentos variados e a narrativa, assim como o boi em fuga pelo sertão, pode correr para além dos romances de boi orais, para os contos, as novelas e os romances escritos. Eis o caso de “Uma estória de amor”, narrativa que se vincula ao ciclo do boi da poesia popular, cujo enredo traz o boi em fuga pelo sertão desafiando vaqueiros. Esse texto literário revela a dinâmica movente da tradição oral, ainda que inscrita no texto escrito.

Doralice Alcoforado (2004) em “Uma estória de amor”: um diálogo intercultural examina o reaproveitamento realizado por Rosa atendo-se ao redimensionamento da matéria popular. A estudiosa analisa a relevância conferida às figuras populares dos contadores e à

oralidade de Joana Xaviel e Velho Camilo e declara que o “contador de estórias em performance passa por uma verdadeira metamorfose, como as personagens de certos contos de encantamento.” Ressalte-se ainda que o narrador no desenrolar da estória recorda ao leitor que ele está em presença de uma *performance*.

Deve-se ainda evidenciar a contribuição de Roger Chartier em **História cultural entre práticas e representações**, publicado em 1988, para essa pesquisa, pois nosso interesse pelo “povo do boi” está em consonância com a perspectiva adotada pelo historiador francês para quem “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Buscamos, assim, observar também como se operou a representação do “povo do boi” nas narrativas arroladas no que tange aos procedimentos formais e/ou conteudísticos e suas transformações no decorrer do tempo.

Nesse sentido, nossa leitura acerca da representação do “povo do boi” se realiza em concordância com Antonio Candido ao asseverar que a integridade da obra demanda uma leitura que contemple “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” em que ambos “se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.” (CANDIDO, 2011, p. 13). Ou seja, o elemento social importa tanto quanto os de ordem psicológica, religiosa, linguística e outros. Assim, chega-se a uma interpretação estética que assimila a dimensão social como fator de arte sem, contudo, desprezar outras dimensões, o que não impede que cada crítico destaque o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. Assim, nossa análise busca observar como fatores externos tornam-se internos, ou, como tais fatores atuam na organização da obra.

Também Theodor W. Adorno (2013, p. 344-345) em **Teoria estética**, publicado em 1970, argumenta que a ambígua relação entre arte e sociedade se estabelece no fato de ser a arte a um só tempo autônoma e fato social e essa complexidade revela-se nas subordinações e divergências entre os dois campos. Nesse entremeio, a sociedade “em virtude da identidade das forças e também das relações, penetra na arte para aí desaparecer” e a arte, por seu turno, “possui em si, inversamente, a tendência para a sua socialização e a sua integração social.” Em outros termos, o teórico alemão, ilustra que a obra de arte enquanto resposta às demandas sociais se torna uma questão. Sob tais balizas, buscamos ler o *corpus* e organizar o trabalho.

Desse modo, acompanhamos a leitura de **Corpo de baile** proposta por Deise Dantas Lima em **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa** realizada “a partir de uma rede de correspondências entre História e estórias”. Assim, “a estória enquanto representação *sui*

*generis* da História assume o caráter de representação intencional, ficção em que os fatos do enredo se referem obliquamente aos eventos da realidade histórica”. Empregamos essa leitura tanto nos textos de Rosa como nos textos dos autores da literatura de cordel escolhidos.

Logo, no que diz respeito aos métodos da pesquisa, enunciaremos acima nosso método de leitura do *corpus*. Importa salientar ainda que o exame parte das obras literárias seletadas, pois essas por suas singularidades suscitam problemas críticos e analíticos particulares. Sob tais balizas, dividimos o texto em três grandes seções.

Na partição **O Povo do Boi na Poesia Oral** encontram-se os germes das subsequentes, espécie de campo geral. Detém-se, portanto, sobre as linhas mestras de cunho histórico, teórico, crítico e literário que contornam o trabalho. Dividida em três partes, a primeira e a segunda trazem uma breve exposição sobre alguns aspectos concernentes ao “povo do boi”, sobretudo, os de ordem literários e históricos. A terceira seção se ocupa das três referidas antigas histórias da “tradição oral”. Para esse capítulo, importaram, entre outras, as contribuições de Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Bráulio do Nascimento, Antonio Candido e Paul Zumthor.

A próxima seção **O Povo do Boi na Literatura de Cordel** tem como cerne a apreciação de três romances do ciclo do boi da literatura de cordel, são produções consagradas e escritas pelos primeiros autores consagrados. A primeira subseção versa sobre alguns aspectos relacionados à literatura de cordel. A parte subsequente desenvolve uma reflexão envolvendo o pensamento de Zumthor. Empregou-se especialmente o pensamento de Paul Zumthor, Roger Chartier, Bráulio do Nascimento, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, Márcia Abreu, Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, Martine Kunz e Gilmar de Carvalho.

A última parte, **O Povo do Boi na Prosa Poética de Guimarães Rosa**, possui três seções nas quais a leitura do texto rosiano recortado se realiza enquanto solo fértil para que o imaginário das narrativas tradicionais – orais e impressas – floresça. A primeira demonstra a marcante presença de tal povo partindo de **Sagarana** e chegando a **Corpo de baile**<sup>4</sup>. Para a próxima importa dois aspectos do cotidiano desse povo: o ganha-pão e a iluminação. A última debruça-se sobre a transfiguração da poética popular. Para esse segmento foram utilizados, sobretudo, os estudos de Antonio Candido, Paul Zumthor, Martine Kunz, Doralice Alcoforado, Sandra G. T. Vasconcelos e Deise Dantas Lima.

---

<sup>4</sup> A primeira edição de **Corpo de baile**, em 1956, trouxe o livro em formato bipartido, ou seja, em dois volumes. Na segunda edição, em 1960, o livro surge em volume único. A partir da terceira edição em 1964 o livro tripartite-se.

Pelas três partes citadas o boi e o vaqueiro circulam e, grosso modo, pode-se afirmar que na poesia oral o boi é o grande protagonista, já na literatura de cordel e na prosa poética rosiana boi e vaqueiro dividem o protagonismo. Buscamos evidenciar com esse trajeto: as especificidades e interfaces das obras abarcadas; o caráter movente do povo do boi; as implicações do dueto ficto-fato ou estórias-História no *corpus* demarcado. Por fim, elabora-se uma sùmula do desenvolvimento da pesquisa. A disposição dos capítulos busca entrelaçá-los, contudo, há alguma independência das partes que podem, em certa medida, serem lidas como universos autônomos ao modo de **Corpo de baile**.

Nesse sentido, a dinâmica da pesquisa acompanha o movimento sugerido pela obra. Eis o que ocorre também com a literatura de cordel ao optarmos pela leitura em abismo, ou seja, o encaixe de estórias (motivos) sobre a estória (tema) conforme o título suscitasse. As estórias do cordel e as de Rosa não se reduzem a uma só temática, por isso solicitam que os motivos sejam abordados ao sabor do texto. Significa que, em última instância, metodologia e referencial crítico/teórico estão a serviço do *corpus*.

Por essa tese o “povo do boi” transita, canta e conta seu mundo. Escutemos, pois sua voz tendo a certeza de nosso lugar incerto, movente e provisório enquanto pesquisador.

Imagem 1 - O Boi<sup>5</sup>

Fonte: FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. **Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações em *Sagarana***. São Paulo: USP, 2012. p. 77. (Dissertação). Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-25022013110807/publico/Dissertacao\\_Integral.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-25022013110807/publico/Dissertacao_Integral.pdf). Acesso em: 08/08/2021.

---

<sup>5</sup> Ilustração em xilogravura sem título de Poty Lazarotto para o conto “Conversa de bois”, de **Sagarana**, de João Guimarães Rosa, produzida provavelmente em 1970.

## 2 O POVO DO BOI NA POESIA ORAL

“Enquanto noutras áreas mais amenas, em clima e pastos, se agasalham raças cuidadas, hindus ou européias, em toda a rugugem maninha do sertão se afez, quase como seu único possível habitador cornifronte, o curraleiro – gado antigo, penitente e pugnaz, a que também chamam de pé-duro.

A alcunha parece ter sido dada primeiro aos negros, ou aos índios, de calosas plantas, pés de sola grossa, trituradora de torrões e esmagadora de espinhos. Daí, aos bois de raça conformada à selvagem semi-aridez, o curraleiro beluíno e brasílico.

[...]

Mas o nome se estendeu a outros seres, os “da terra”, sem exigências, sem luxo mínimo nenhum, quase que nem o de comer e beber – cavalote pé-duro, o bode, o jegue: jumento pé-duro. E é, assim se ouve, o vaqueiro mesmo da caatinga – o homem pé-duro.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 1021-1022).

A epígrafe acima esclarece que a designação “pé-duro” parece ter sido direcionada primeiramente aos negros ou aos índios, depois aos animais e, finalmente, estendeu-se ao homem do sertão. A epígrafe por remeter às origens presta-se muito bem para a abertura do trabalho que tem como objetivo demonstrar, de modo geral, a contextualização e a descrição da poesia oral (respectivamente, nos tópicos 2.1 e 2.2) e o poder da voz na poesia oral e sua movência para as poéticas do cordel e de Rosa (no tópico 2.3).

Acerca da relação da poesia oral com nosso *corpus* vale destacar, a respeito da literatura de cordel, que Jerusa Pires Ferreira (2016) em **Cavalaria em cordel**, publicado em 1979, ressalta que literatura de cordel apesar de impressa não deixa ser um “grande texto oral. Já Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006), em **Memória das vozes**, considera o folheto de cordel a “escritura da voz”. Sobre a narrativa rosiana, podemos afirmar que ela propõe um mergulho artístico no sertão brasileiro e essa imersão rejeita a homogeneidade cultural ao demandar uma estreita convivência com o povo deste interior realizada pela exposição recriada de suas falas, valores e cultura. Há na prosa rosiana uma solicitação para que a oralidade se insira na escrita. Assim, tanto as produções da literatura de cordel e as de Guimarães Rosa, guardadas suas especificidades, inserem-se nesse espaço ambíguo onde voz e letra se encontram.

Rastreando a valorização e recriação do povo do boi na história literária de língua portuguesa, podemos observá-las no **Auto da Visitação** ou **Monólogo do vaqueiro**, de Gil Vicente - encenado em 1502 aos reis de Portugal por ocasião do nascimento do príncipe herdeiro. Nesse auto, o artista português comprometido em compor uma obra tendo por base, nomeadamente, a cultura popular, (e por essa trilha que enlaça culturas distintas caminha também a obra de Guimarães Rosa) abre espaço para o “povo do boi”.

A peça interpreta o ritual de uma visitação à família real portuguesa ou o momento em que um rendeiro oferece aos seus senhores suas ofertas, ou seja, os homens do povo dariam parte dos resultados de suas fainas - ovos, leite, queijo, bolinhos, mel e outros. A visitação funcionaria, assim, em última instância, como uma tributação, uma forma de sujeição. A partir desse auto vicentino, nosso trabalho também abre espaço para o “povo do boi”.

É preciso salientar que o “povo do boi” tanto na poesia oral como na literatura de cordel será observado a partir de textos integrantes do chamado “ciclo do boi” que possui uma rica denominação. Sílvio Romero chamou-os de “romances de vaqueiros”, Gustavo Barroso preferiu a expressão “ciclo de vaqueiros”, Amadeu Amaral empregou a designação “romances rústicos”, já Téo Brandão e Câmara Cascudo acrescentaram a de “ciclo do gado”. Por seu turno, Diegues Júnior (1986, p. 55) enquadra tais histórias em dois grupos distintos de acordo com a ênfase conferida ao personagem. Assim, se o destaque recai sobre o animal, a história enquadra-se no subtema das “Estórias de animais”, dentro do tema maior de “Histórias tradicionais”. Caso o relevo seja para o vaqueiro, a história encaixa-se no subtema dos “Tipos étnicos e regionais”, dentro do grande tema de “Fatos circunstanciais ou acontecidos”.

Para Bráulio do Nascimento (1986, p. 218), em “O ciclo do boi na poesia popular”, publicado em 1973, “os romances de boi, pela sua tradição, importância e quantidade, devem constituir um ciclo autônomo com denominação específica: ciclo do boi”. Aplicaremos, preferencialmente, tal qualificação em nosso trabalho, por centralizar a figura do animal, símbolo de um período da história brasileira. Nascimento ressalta que a temática desse ciclo se ancora em duas tradições: a oral - mais antiga e numerosa, anônima, centrada na figura do cantador/contador, artista que se apresenta em ambientes coletivos executando cantorias, contação de histórias - e a escrita - mais recente, originada da oral, menos numerosa, autoral, centrada na figura do poeta de bancada, compositor dos folhetos.

Começamos, pois a observação do “povo do boi” com três fragmentos (cada qual pertencente às manifestações artísticas abordadas ao longo do trabalho, respectivamente, poesia oral - capítulo 2; literatura de cordel - capítulo 3 e prosa poética rosiana - capítulo 4) que apresentam o boi e o vaqueiro, nossos personagens centrais, e aspectos essenciais relativos a tais seres que serão enfatizados ao longo da pesquisa.

O primeiro, trecho da história de **Boi Victor**, anuncia toda a consciência do valor e a altivez desse animal que não se deixa capturar facilmente. O segundo, fragmento do folheto **O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das 3 virtudes**, de Antonio Klévisson Viana, fornece informações sobre a condição social e o nomadismo da vida do vaqueiro. O terceiro, trecho da

novela “O burrinho pedrês”, conto/novela de **Sagarana**, de Guimarães Rosa trata da imbricação entre o boi e o seu povo, mais especificamente, o vaqueiro e o cavalo.

I) Digo eu, boi do Victor,  
Nesta terra bem conhecido,  
A grandeza do meu nome  
Neste mundo tem corrido. (CARVALHO, 1967, p. 229).

II) Certo dia na fazenda  
Chegou um rapaz franzino;  
Se vestindo humildemente  
(pois era quase um menino),  
E disse para o patrão:  
- Eu me chamo Tranquilino. (VIANA, 2006, p. 12).

III) E, agora, pronta de todo está ela ficando, cá que cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e que os cavalos gingam bovinamente. Devagar, mal percebido, vão sugados todos pelo rebanho trovejante – pata a pata, casco a casco, soca a soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar... (S: p. 27).

Nesse compasso ritmado o boi e seu povo percorrem suas trajetórias, podem topar veredas pouco trilhadas, adentrar sertões bravos e/ou atravessar rios caudalosos. Os caminhos são diversos e cada qual abriga peculiaridades e encantos singulares. Algo análogo ocorre com os discursos acerca de tais personagens que igualmente se movimentam e resguardam especificidades e belezas seja no registro oral, cordel e/ou rosiano. A peça vicentina citada e o *corpus* delimitado ilustram bem a movimentação ou o nomadismo, “movência” no espaço e no tempo desses personagens que cantam, contam e resistem. Diante de tais vozes cabe a escuta desse povo forjado, especialmente, a partir da criação das grandes propriedades rurais do sertão brasileiro.

## 2.1 Alguns Aspectos Literários e Históricos sobre o *Povo do Boi*

### I

Um breve panorama acerca da história da poesia oral ibérica e seu encontro com a escrita pode ser realizado tomando como base a segunda metade do século XV, período em que fragmentos de canções de gesta foram fixados nas primeiras compilações ou cancioneiros – **Cancioneiro de Estúncia** (1460), entre outros. As duas próximas centúrias marcam o apogeu do romanceiro, época em que os romances eram cantados pelo povo e editados sob a forma de livretos de quatro páginas - *pliegos sueltos* na Espanha, ou literatura de cordel em Portugal - com tiragens de milhares de exemplares e venda em feiras e mercados a baixo preço. Faziam

muito sucesso os chamados “livros do povo”, reescrituras de obras literárias nacionais e internacionais encontrados em muitas literaturas populares europeias - **História de Roberto do Diabo, História de Pierre de Provença e a Princesa Magalona, História de Jean de Calais, História da Donzela Teodora, História da Imperatriz Porcina, A História de Carlos Magno e os Doze Pares da França.**

Gil Vicente (1465-1536) e mais tarde Lope de Vega (1562-1636), entre outros membros do teatro, incorporam em suas obras temas e motivos da tradição popular. O século XVII particulariza-se pelo aparecimento de novos romances. A proximidade entre o termo romance e estória de tradição popular se dá, por exemplo, na novela espanhola romanesca **Dom Quixote** (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616). Já nos séculos XVIII e XIX, pelas vias do Romantismo, a poesia popular vê-se novamente prestigiada pelos novos ditames que apregoavam a valorização da cultura popular, como atestam Duque de Rivas (1791-1865) na Espanha, Almeida Garrett (1799-1854) em Portugal e José de Alencar (1829-1877) no Brasil. O século XX assinala outra etapa de valorização da cultura popular onde estudiosos de diversas universidades irão se debruçar sobre esse acervo.

Para Cascudo, a literatura oral portuguesa resulta pela ordem de importância do(a): a) fundamento comum das histórias populares de variadas procedências amalgamadas num processo inconsciente de aculturação; b) influência dos livros e folhas da literatura popular com elementos da tradição e o contingente imaginativo individual do autor ou influência livresca adaptada ao sabor local; c) reminiscência dos sermonários, apologéticas, hagiolários, leituras místicas tornadas acessíveis durante as missões, pregações, festas e etc.; d) recordação de elementos existentes na novelística, atos e episódios.

Assim, a literatura oral de origem portuguesa mantém com a escrita um estreito canal de comunicação quando membros de uma classe ou setor da sociedade dela se aproximam. Por esse estreito canal, por raras vezes, a matéria popular seguiu para o paço real através de um Gil Vicente com seus autos representados em redondilhas a expressar a mentalidade do povo para a família real e demais membros da corte ou, mais recentemente, quando, dentre outros, Guimarães Rosa empregou em sua obra a matéria popular sertaneja apresentando-a ao público cidadão.

Essa literatura acrescida de lendas, mitos, exemplos, novelas enunciam a mentalidade de um dado grupo ao evidenciar o sistema de punição ou premiação, o direito do rei, do pai, do padre, do soldado, do trabalhador. Cascudo assevera que tal literatura traz em seu bojo a impressão coletiva “em tintas claras, indeléveis como num desenho rupestre, como

sinceramente se realiza a caça, a pesca, o trabalho do campo, gado ou plantio”. (CASCUDO, 2006, p. 205).

De longa antiguidade, Cascudo (2006, p.177-179) informa que os contos populares portugueses trazidos na bagagem e na memória do colonizador para o Brasil receberam a contribuição de diversos povos, tudo caldeado com elementos locais, gregos, cartagineses, romanos, álamos, visigodos, mouros. De sorte que, um deus herdava a bondade de outro e as façanhas de um herói forasteiro nacionalizavam-se, muitas histórias certamente perderam-se no tempo e outras por alguma razão resistiram. Nossa viagem tem início em terras ibéricas e a partir desse ponto aporta em terras do Brasil.

## II

Nossa análise tem em alta consideração o contexto histórico. Assim, propomos que as narrativas focalizadas constroem quadros interpretativos/representativos da sociedade da qual emergem e para uma compreensão mais acurada acerca da poesia oral surgida em solo brasileiro e, mais especificamente, aquela referente ao ciclo do boi, faz-se imprescindível remontar às suas origens - a época colonial brasileira. Para tanto, recorreremos, especialmente, a obras de Capistrano de Abreu sobre tal período.

Sociedade do couro ou “época do couro”, eis a denominação de Capistrano de Abreu (2000) que em **Capítulos da história colonial**, livro escrito em 1907, tece um já celebrizado parágrafo sobre a utilidade e a necessidade de tal material tornado essencial por suas múltiplas finalidades. Vale a transcrição tanto pela bela composição como pela vívida descrição que fornece.

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz. (ABREU, 2000, p. 153).

Nesse estudo realizado pela primeira vez sobre a sociedade colonial brasileira, Abreu precisou no sétimo capítulo “Franceses e espanhóis” do referido livro, entre outros, o desapego dos moradores pela nova terra, a existência de preconceito racial e a primitiva situação de inferioridade dos nascidos no Brasil. Sobre a desafeição dos primeiros colonos, registra alguns fatores, tais como: a mata virgem sufocante, as picadas dos insetos, o envenenamento

provocado por ofídios, a exposição às feras, a ameaça de ataques indígenas e o risco de invasões piratas. A respeito da existência de preconceito explica que a formação da população local por povos advindos de diferentes continentes não favorecia a aproximação ou a benevolência.

Assim, entreolhavam-se as raças distintas e os respectivos mestiços mesclados em proporção de cor e dosagem do sangue, de sorte que o negro e o crioulo desprezavam o parceiro alheio à língua senhorial; o índio catequizado e vestido sentia-se distanciado do companheiro considerado ainda selvagem, embora pertencessem à mesma tribo; o português, o reinol, julgava-se superior ao descendente nascido nas terras coloniais e bárbaras, o mazombo: “Em suma, dominavam forças dissolventes, centrífugas, no organismo social; apenas se percebiam as diferenças; não havia consciência de unidade, mas de multiplicidade.” (ABREU, 2000, p. 98). Essa indiferença ou distanciamento entre os habitantes se projetou sobre a conquista da terra realizada pelos bandeirantes que se deu em épocas e de pontos diversos.

Entre esses pontos se encontra a entrada para o interior promovida pelos bandeirantes partindo da capitania de São Vicente seguindo o curso do rio Tietê. O volume maior de bandeirantes era composto por indígena carijó, designação paulista para os Guarani, que alcançavam no máximo o posto de oficial. Dirigia a expedição um chefe supremo, senhor da vida e da morte dos subordinados. Ressalte-se ainda que a população paulista era composta, majoritariamente, de mamelucos ou mamalucos, pois era rara a presença de mulheres brancas.

John Manuel Monteiro (1994, p.160-167), em **Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**, livro publicado em 1994, reavalia dois aspectos tratados pela historiografia tradicional – o papel secundário dado aos povos nativos na economia e na sociedade colonial e o mito do bandeirante. Quanto ao primeiro, o autor através de minuciosas pesquisas revela a importância indígena para a formação da sociedade, desde a língua à formação étnica; no que se refere ao segundo ponto, Monteiro desconstrói tal mito ao evidenciar o descompromisso dos bandeirantes paulistas para com a expansão territorial, vista por estes, sobretudo, como “um remédio para a pobreza”. “Negros da terra” era uma expressão pejorativa criada pelos portugueses em alusão aos povos nativos do Brasil.

Abreu (2000, p. 128-129) explica que bandeiras eram partidas de homens destinadas a prender e escravizar o indígena não absorvido pela civilização. Tais expedições somente se explicam pelo racismo fortemente estabelecido na formação do povo brasileiro. Interessante que até mesmo o nome dado a tais empreitadas (ou melhor, caçadas humanas) procede possivelmente do costume tupiniquim, referido por Anchieta, de levantar-se uma bandeira em sinal de guerra. As roças dos indígenas forneciam os suprimentos necessários para

os caçadores e destruí-las constituía um dos meios empregados para sujeitá-los. Os escravizados serviam de carregadores durante as viagens, depois eram vendidos. Grandes distâncias foram percorridas pelos bandeirantes que seguiam o curso de rios, primeiro o Tietê, depois tantos outros, como o São Francisco, Paraná, Parnaíba, Tapajós, Amazonas e outros. As bandeiras alcançaram, assim, diversos locais, entre eles, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Cuiabá, Mato Grosso, Goiás, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Sul, Uruguai, Paraguai. Muitos paulistas que seguiram para o Norte não tornaram mais a São Paulo, optaram pela vida de grandes proprietários nas terras adquiridas por suas armas. Logo, os rios foram cruciais para o povoamento do sertão, criação de gado e instauração de grandes propriedades rurais

Em **Caminhos antigos e povoamento do Brasil**, publicação póstuma datada de 1930, (1996, p. 65), Capistrano de Abreu explica as razões pelas quais os bandeirantes operaram como despovoadores: “trazendo índios dos lugares que habitavam, causando sua morte em grande número, ora nos assaltos as aldeias e aldeamentos, ora com os maus tratos infligidos em viagens, ora, terminadas estas, pelas epidemias fatais e constantes”. Mais adiante, afirma que a criação de gado começou na década de 1540 na Bahia e as causas que concorreram para o sucesso desse empreendimento foram, entre outras, a fecundidade natural do gado e a existência dos terrenos salinos.

O historiador cearense destaca o fato de que apesar da vastidão, o sertão baiano pertencia quase que totalmente a duas famílias. Nessas grandes propriedades concentradas na mão de poucos se construía os currais dos donos e os currais arrendados constituídos normalmente de uma légua e pelos quais se pagava anualmente a quantia de dez mil réis de foro. E, desse modo, existiam currais na Bahia, Pernambuco e outras capitânicas, de duzentas a mil cabeças de gado. Havia fazendas com tantos currais que chegavam a ter de seis mil a mais de vinte mil cabeças de gado, de onde se tiravam cada ano muitas boiadas.

Em **Capítulos da história colonial**, Abreu assevera que a expansão da criação de gado vacum figurava menos onerosa em relação à agricultura - cultivo de cana-de-açúcar, sobretudo, em meados do século XVIII. Entre as vantagens da pecuária em relação ao plantio destacavam-se: o agenciamento de menos pessoal e sem traquejamento especial, consideração relevante em um local de população rala; o requerimento de menor capital fixo e circulante por um prazo que a um tempo multiplicava-se sem interstício; e o fornecimento de alimentação constante superior a de mariscos, peixes e outros animais aquáticos ou terrestres.

A criação bovina, posteriormente foi se afastando do litoral e outros caminhos tornaram-se necessários. Assim, o gado partindo da Bahia atingiu, entre outros, Pernambuco,

Maranhão, Ceará, Paraíba, Alagoas, Piauí, São Paulo. As bandeiras movimentadas pela caça ao indígena estão inevitavelmente ligadas às principais atividades econômicas praticadas na época colonial desde o plantio da cana-de-açúcar no engenho, a criação de gado e a mineração; e todas elas requeriam o trabalho indígena e se converteram em motores para a morticínio praticado contra os povos originários. Abreu em diversas passagens do livro mostra um pensamento de empatia em favor desses povos, um deles transparece após a descrição de um assalto extremamente cruel dos bandeirantes em 1637 a uma grande missão jesuítica no extremo sul do Brasil que abrigava um considerável contingente indígena: “Compensará tais horrores a consideração de que por favor dos bandeirantes pertencem agora ao Brasil as terras devastadas?” (ABREU, 2000, p. 131).

### III

Essa tese evidencia espaços do vasto sertão brasileiro. Os três romances da literatura de cordel - de Leandro Gomes de Barros, João Melchíades Ferreira da Silva e Luiz da Costa Pinheiro - passeiam, respectivamente, por terras do Ceará, Rio Grande do Norte e Piauí. A esse panorama acrescenta-se por meio da literatura de Guimarães Rosa o espaço de Minas Gerais. Por essa pesquisa tratar-se de um discurso não neutro e não isento, como veremos mais adiante, cabem algumas palavras a mais sobre a primeira e a última localidades – Ceará (Refere-se ao meu real. Apesar de não ser minha terra natal é minha terra de adoção e, sobretudo, do coração) e Minas Gerais (Refere-se ao meu imaginário. Terreno fictício, movediço, incerto que suscitou essa pesquisa).

Assim sendo, Capistrano de Abreu (1996) sobre o Ceará registra que no decorrer do século XVII, os bandeirantes tornaram-se conquistadores, isto é, homens que organizavam partidas obedientes a um chefe que contratava com o governo para pacificar determinada região recebendo como pagamento parte dos prisioneiros, postos, comendas, pensões ou terrenos devolutos. O genocídio praticado pelos conquistadores paulistas em terras cearenses foi de tal ordem que quase extinguiu os povos nativos - Tupinambá, Tabajara, Cariri e Tremembé.

Findo o século, a região cearense encontrava-se invadida e com os indígenas reduzidos a poucas aldeias ou convivendo em paz com os colonos que se ocupavam da criação de gado e da agricultura de subsistência. Os conquistadores baianos também merecem especial menção para a ocupação do sertão do Ceará, uma vez que o gado saía inicialmente da Bahia para atingir tantos outros territórios brasileiros supramencionados. Abreu informa que

“geograficamente a região prende-se a Pernambuco, mas a história prende-a a Bahia”. (ABREU, 1996, p. 223).

O regime pastoril do Ceará, conforme Abreu (1996, p. 228), passou por duas fases: a) absenteísmo: homens ricos, residentes em outras capitanias, solicitam e obtêm sesmarias para onde enviam vaqueiros com algum gado, os donos geralmente não visitam tais herdades, pois se satisfazem com o embolso do lucro gerado pela compra e venda das boiadas. b) estabelecimento: os donos tomam posse efetiva da terra, em virtude do montante de dinheiro envolvido e/ou por gosto de uma liberdade maior proporcionada pela condução dos negócios *in loco*. Ao retomar as palavras de Pereira Caldas estabelece uma interessante analogia entre índios e bois ao replicar que: “eles são sós os que sentem nas longas marchas todo o peso do corpo, e apenas se faz necessário que haja quem os encaminhe.” Eis a primeira aproximação entre indígenas e bois. Essa justaposição também se verifica no *corpus*, como o comprova, por exemplo, **História do boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros.

O intenso trânsito de bois e indígenas fez com que houvesse no Ceará mais escravizados na região sertaneja onde não havia agricultura do que na agreste marítima. Havia ainda o costume entre os fazendeiros de ostentarem luxo através da manutenção de muitos escravos, além de homens pagos para garantirem-lhe a segurança – capangas - e peças valiosas em ouro, prata, tecidos finos. José de Alencar ilustra o último costume mencionado em **O Sertanejo**. Segue trecho:

A tapeçaria e alfaias da casa eram de uma suntuosidade que se não encontra hoje igual, não só em toda a província, mas quiçá em nenhuma vivenda rural do império.

Naquela época, porém, os fazendeiros tinham por timbre fazer ostentação de sua opulência e cercar-se de um luxo régio, suprimindo assim em tôrno de si o deserto que os cercava.

Havia fazendeiro, e o capitão-mór Campelo era um deles, que não comia senão em baixela de ouro, e que trazia na libré de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos.

Datava do fim do século dezessete a primeira fundação da herdade ou fazenda, como já então se entrava a chamar êsses novos solares que os fidalgos de fortuna iam assentando nas terras de conquista, à semelhança do que outrora o haviam feito no reino outros aventureiros, também enobrecidos pelo valor e pelas façanhas. (ALENCAR, 19-- , p. 12).

Mathias Cardoso de Almeida foi um dos reconhecidos conquistadores que estiveram no Ceará combatendo os povos nativos e do mesmo modo procedeu em Minas Gerais onde se ocupou também na busca por ouro, prata e esmeraldas. Os relatos sobre os começos dessa busca remontam aos finais do século XVII. Os primeiros mineiros sofreram bastante por falta de mantimentos, chegando muitos a morrer de fome. Após a extração elevada de ouro,

foram construídas estalagens e os comerciantes mandaram ao local diversos mantimentos, entre eles os de regalo e de pompa para vestimenta. Como a moeda corrente era o ouro, logo os estalajadeiros prosperaram.

Em 1720, a Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, antiga Capitania de São Vicente (1534-1709), foi dividida em Capitania de São Paulo e Capitania de Minas Gerais. Nos primeiros cinquenta anos do século XVIII, a região tornou-se o centro econômico da colônia, com rápido povoamento. Em 1763, no governo de Marquês de Pombal ocorreu a primeira transferência da capital do Brasil - desde 1549, Salvador exercia tal função, todavia Pombal procurou deixar a administração colonial mais próxima da principal fonte de riqueza da época – a região mineradora de Minas Gerais. No entanto, a produção aurífera começou a decair a partir da segunda metade do século, o que levou Portugal a buscar meios para aumentar a arrecadação de impostos, como o quinto em que se arrecada a quinta parte da produção para a coroa.

Além deste havia os dízimos, os direitos de entrada na região e o pagamento de passagens pelos rios. A excessiva taxaço provocou articulações a respeito da possibilidade de um levante nunca efetivado, que entrou para a história como a Inconfidência Mineira, em 1789. Encerrada essa fase, a política de isolamento - proibição de abrir novas picadas, de andar com ouro em pó, de andar com ouro amoedado, de exercer o ofício de ourives, a restrição do uso de escravos, entre outras, antes imposta à região mineradora como forma de exercer maior controle sobre a produção de pedras e metais preciosos, ainda inibia o desenvolvimento de qualquer outra atividade econômica de exportação, forçando a população a se dedicar a atividades agrícolas e a criação de gado dando início às grandes fazendas autárquicas e independentes.

#### IV

Portugal tomou posse do território brasileiro por aquisição originária, ou seja, por direito de conquista. Por conseguinte, as terras “descobertas” passaram a ser consideradas terra virgem sem qualquer senhorio. A doação de terras realizada pela coroa portuguesa aos donatários e destes para os sesmeiros procedeu gastando-se para tanto somente tinta e papel e, desse modo, imensos lotes foram distribuídos para que se garantisse o povoamento, o plantio e posteriormente a criação de gado. Os primeiros homens a ocupar o sertão dispunham apenas de carne e leite em abundância. Já a farinha de mandioca e o milho apesar de apreciados, pouco prosperaram, pois os ocupantes consideravam o primeiro impróprio para o cultivo e o segundo

de difícil trabalho para o consumo. Adquirida a terra para uma fazenda, o primeiro trabalho era acostumar o gado ao novo pasto, depois o vaqueiro encarregava-se dos afazeres:

A este cabia amansar e ferrar os bezerros, curá-los das bicheiras, queimar os campos alternadamente na estação apropriada, extinguir onças, cobras e morcegos, conhecer as malhadas escolhidas pelo gado para ruminar gregariamente, abrir cacimbas e bebedouros. Para cumprir bem com seu ofício vaqueiral, escreve um observador, deixa poucas noites de dormir nos campos, ou ao menos as madrugadas não o acham em casa, especialmente de inverno, sem atender às maiores chuvas e trovoadas, porque nesta ocasião costuma nascer a maior parte dos bezerros e pode nas malhadas observar o gado antes de espalhar-se ao romper do dia, como costumam, marcar as vacas que estão próximas a ser mães e trazê-las quase como à vista, para que parindo não escondam os filhos de forma que fiquem bravos ou morram de varejeiras. Depois de quatro ou cinco anos de serviço, começava o vaqueiro a ser pago; de quatro crias cabia-lhe uma; podia assim fundar fazenda por sua conta. (ABREU, 1996, p. 135).

Abreu, sobre as boiadas que iam para Bahia, descreve que constavam de cem a trezentas cabeças de gado e os que as conduzem são brancos, mulatos, pretos e indígenas que com este trabalho procuravam obter algum lucro. Guiam-se indo uns à frente cantando, para serem seguidos pelo gado; e outros vêm atrás das reses tangendo-as e cuidando para que não saiam do caminho. Nas passagens de alguns rios, um dos que guiam a boiada, colocando uma armação de boi na cabeça e nadando, mostra às reses por onde passar. Todavia, mesmo tomados todos os cuidados na condução das boiadas, perdiam-se algumas reses, já outras enfraquecidas ficavam impossibilitadas de seguir adiante.

Contando com isso, alguns moradores se estabeleceram nos caminhos e por pouco preço compravam este gado depreciado que mais tarde repassavam em boas condições. Graças a estas circunstâncias e outras como venda de produtos excedentes da lavoura e conhecimentos locais tais moradores promoveram melhorias nas estradas, fizeram açudes, plantaram a cana-de-açúcar que se transformou em uma das iguarias preferidas do sertanejo. De tal sorte que se forjou no trajeto do gado uma população relativamente densa.

Desfeito o medo da viagem ao sertão, alguns homens levaram família para as fazendas e deu-se início à construção de casas sólidas, espaçosas e de alpendre hospitaleiro, currais de mourões, bolandeiras para o preparo da farinha, teares para o fabrico de redes ou pano grosseiro, açudes, engenhocas para o preparo da rapadura, capelas. Havia ainda a presença de cavalos de estimação, negros africanos como sinal de fausto e abastança. O escravizado africano passou a chegar ao Brasil a partir de meados do século XVI e custava bem mais caro que um indígena. Reinava respeito natural pela propriedade; porém, a vida humana não inspirava igual deferência.

Questões relacionadas a limites de terras e descortesias ainda que involuntária desfechavam em sangue e às vezes marcando o começo de longa série de assassinatos. Para pôr termo à vida desregrada sertaneja, emitiu-se uma carta régia em 1699 ordenando-se que cada freguesia contasse com um capitão-mor e cabos de milícia com o intuito de socorrer os juízes. Tais capitães, retirados das famílias mais poderosas, tornaram-se conhecidos pela crueldade e autoritarismo praticados.

José de Alencar em **O Sertanejo**, romance ambientado em meados da década de 1760, traz à luz tais personagens – o capitão-mor de ordenanças Gonçalo Pires Campelo, dono da descomunal fazenda Oiticica, e o capitão Marcos Fragoso, filho do coronel Fragoso, um vizinho, dono da fazenda do Bargado. Campelo é a antítese de Fragoso que se caracteriza por sua ganância e destempero. Em seus domínios, a autoridade do fazendeiro é incontestável. Além da figura do capitão-mor, há a do protagonista do romance, o destemido vaqueiro Arnaldo Louredo que tem parecença com o índio, pois aprecia a liberdade proporcionada pela atividade de vaqueiro, as noites dormidas ao relento em rede armada em árvores a grandes alturas, a afinidade e o trato diferenciado com a natureza e os animais, a timidez e tantos outros traços ou aspectos que o aproximam do índio.

Em suma, no final do século XVII, a criação de gado resultou no descobrimento de minas. Os bandeirantes, habituados a aprisionar índios, também caçavam africanos escravizados fugidos e destruíam comunidades quilombolas. Por esse motivo, os bandeirantes a partir da condição inicial de marginalizados do processo econômico colonial até o desenvolvimento das atividades pacíficas relativas aos engenhos e às fazendas, acabaram por se tornarem especialistas em atividades bélicas. Adentrando assim o território nacional, descobriram metais preciosos em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso; com a exploração do ouro a região Sudeste expandiu-se ao passo que a Nordeste começou a decair. Entra, portanto, na composição da época do couro uma brutal violência institucionalizada na forma de preconceitos, genocídios, escravização, negligência e exploração.

## V

A literatura de cordel compreende uma vasta criação de histórias que pintam o contexto da cultura sertaneja concernente ao boi e ao *povo do boi*. As histórias do cordel referentes ao ciclo do boi originaram-se das antigas histórias da poesia oral, como **O Rabicho da Geralda**, **Boi Surubim**, **O Boi Espácio**, **A Vaca do Burel**, recolhidas e publicadas por

vários autores, entre outros, José de Alencar e Sílvio Romero no século XIX, Câmara Cascudo e Rodrigues de Carvalho no século XX. Tais histórias entrelaçam episódios históricos e ficcionais que fornecem indícios de como as pessoas articulam suas visões de mundo e suas experiências em um universo regido por grandes dificuldades, como a lida com o gado que termina por aferir a medida do homem, em outras palavras, seu valor.

Em **Vaqueiros e cantadores**, Câmara Cascudo (2005) assinala que os mais antigos versos da nossa poesia popular são aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária definitivamente fixada em território brasileiro no século XVII. Nesse ambiente sertanejo setecentista, os costumes permaneciam os mesmos ainda que mais de duzentos anos tenham transcorrido. Assim, trovão era castigo e o sol se escondia no mar até o raiar do próximo dia; a roupa de casimira servia para o casamento, para as grandes festas, para as eleições, para o casamento dos filhos e para o próprio enterro; as filhas herdavam roupas das mães; os velhos tinham o hábito de tomar banho aos sábados, dar a bênção com os dedos unidos e geralmente sabiam dez palavras em latim. A herança feudal imperava absoluta.

Os contadores assim como os menestréis de outrora entretinham a todos nas reuniões familiares ou sociais com as histórias de Trancoso, de cangaceiros, de guerra de famílias, de ferocidades e heroísmos imprevistos; os cantadores promoviam grandes desafios e havia lutas tremendas entre os mais famosos. Os versos contados ou cantados “são espelhos da mentalidade do sertão” (CASCUDO, 2005, p. 15). Nesse ambiente, a poesia tradicional tem seus maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heroico do cangaço executados pelo cantor, segundo Cascudo. Bandidos famosos são aclamados por sua valentia, como o baiano Lucas da Feira nascido em Feira de Santana e enforcado em 1849. Essa preferência se perpetua com Antonio Silvino e Lampião. Em tais histórias impera um considerável realismo que possibilita o registro dos costumes da região e seus corolários - a miséria e a desigualdade social em terras sertanejas.

Cabe ressaltar que o tema do amor não figura entre os mais antigos, antes se trata de uma criação mais ou menos recente. Já as histórias de bois surgem a partir da fuga ou perda de um garrote ou touro que por anos embrenhou-se nas serras ou capoeirões e conseguiu escapar aos golpes dos vaqueiros. Interessante ressaltar que a mesma dinâmica a respeito da ausência do tema do amor nos versos mais antigos do sertão também ocorre na canção de gesta mais antiga surgida na França entre os séculos XI e XII.

O amor surgirá depois com a novela ou romance cavaleiresca (o). Ou seja, primeiro cantou-se os grandes feitos dos reis europeus, assim, os temas de tais canções voltam-se,

sobretudo, à época da dinastia carolíngia que vigorou nos séculos VIII e IX, e, notadamente, ao rei franco Carlos Magno e seus paladinos em suas lutas contra pagãos e muçulmanos. Mais tarde, as novelas cavaleirescas advindas das canções de gesta, ou seja, da poesia retomam a temática dos grandes feitos de heróis medievais, entre eles os de Carlos Magno, mas utilizam a prosa e acrescentam à aventura o romantismo por meio do grande amor entre os protagonistas e suas donzelas. Desenvolvidas durante os séculos X a XV, surgiram provavelmente na França e na Inglaterra e popularizaram-se em Portugal e Espanha.

Esse movimento verificado em solo europeu que parte do canto poético e da aventura e posteriormente adiciona o romance ocorre no ciclo do boi em nosso solo sertanejo como veremos subsequentemente. A cultura medieval impregnou o comportamento reservado do sertanejo em relação a demonstrações e enunciações afetivas, seja por seus animais ou por suas amadas. Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro” explana que: “Calam, o quanto tanto, esse amor, como a seus demais amores, plantados fundo: pois severas são as vistas de seu meio, onde o bel-prazer e o bem-bom logo se reprovam e qualquer maior abrir de alma se expõe a castigo” (AP: p. 1025).

Nesse mundo onde a herança feudal tem grande peso, a narrativa dos grandes feitos permanece, porém, redirecionada, sobretudo, para o vaqueiro, o legatário do cavaleiro medieval. Retomando o pensamento acerca da origem da “tradição oral” de tal ciclo, Cascudo informa que a partir da divulgação da notícia da perda ou fuga do arisco animal, a lenda passa a tomar corpo. O fazendeiro resolve trazê-lo à fazenda, oferece recompensa e os vaqueiros tencionam ganhar o galardão. Assim, “os lances de coragem, as arrancadas doidas, os saltos magníficos, a valentia de vaqueiros ou caçadores, a covardia de uns, a imperícia de outros, arrogância, mentira, timidez”, enfim, “todos os aspectos morais são examinados duramente e expostos com nomes próprios e minúcias identificadoras.” (CASCUDO, 2005, p. 15).

Observando o aspecto relacionado à ambientação em fazendas em que o boi e seu povo possuem algum realce na narrativa, podem ser citadas, por exemplo, no século XIX, no que diz respeito à poesia popular da “tradição oral” referentes ao ciclo do gado, histórias como as do **Boi Liso, Boi Victor, Boi Pintadinho, O Boi Adão, Boi Moleque, Boi Amarelo, O Boi Chita, Boi Branco, Boi Guerreiro, Boi Ramallete, Boi Cara Branca, ABC do Boi Prata**. Já entre os romances da “tradição escrita” que tratam do supramencionado ciclo, figuram entre outros, **Boi Misterioso, Boi-de Sete-Chifres, Boi Treme-Terra, Boi Estrela, Boi Calçado**. As fabulações da oralidade passaram a ser registradas em folhetos, maiormente, a partir do início do século XX, sobretudo, com Leandro Gomes de Barros (Pombal-PB, 1865- Recife-PE, 1918)

e Silvino Pirauá de Lima (Patos-PB, 1848 – Bezerros-PE, 1913). A esse respeito o **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada** (1978, p. 164) registra: “Foi dos primeiros, talvez tenha antecedido Leandro, na composição de romances escritos”. Ateste-se que nos escombros da destruição provocada pelo exército brasileiro ao reprimir com condenável força desproporcional a comunidade de Canudos em 1897 foram encontrados folhetos.

Além da tradição popular, há, concomitantemente, na literatura denominada erudita / hegemônica de extração denominada regionalista contos, novelas e romances ambientados em fazendas retratando o cotidiano do povo do boi. Cabe desde já uma definição sobre o problemático termo “erudito”/“hegemônico”. Compreendemos como literatura erudita/hegemônica aquela oriunda das classes dominantes (detentoras / usufruidoras de bens de capital ou de entidades oficiais, tais como, escola, universidade e museu. Também se caracteriza pelo emprego na norma padrão). Outro termo também merece esclarecimento, trata-se de “letrado”, será empregado sempre com a acepção proposta por Zumthor, ou seja, relaciona-se à literatura, letra, escrita.

Sob perspectivas distintas essa literatura, retrata o povo do boi, em tons que vão aos de exaltação e/ou desejo de representação de um ambiente nacional aos de descrição científicista e/ou denúncia social até os mais contemporâneos que conjugam linhas simbolistas e realistas, entre eles, podemos citar: **Cenas populares** (1871), de Juvenal Galeno (1838-1931); **Histórias e tradições da província de Minas Gerais** (1872), de Bernardo Guimarães (1825-1884); **Inocência** (1872), de Visconde de Taunay (1843-1899); **O Sertanejo** (1875), de José de Alencar (1829-1877); **A fome** (1890), de Rodolfo Teófilo (1853-1932); **Dona Guidinha do Poço** (1891), de Manoel de Oliveira Paiva (1861-1892); **Sertão** (1896), de Coelho Neto (1864-1934); **Pelo Sertão** (1898), de Afonso Arinos (1905-1990). Já no século XX, **Contos gauchescos** (1912), de Simão Lopes Neto (1865-1916); **Tropas e boiadas** (1917), de Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921); **O quinze** (1930), de Rachel de Queiroz (1910-2003); **São Bernardo** (1934), de Graciliano Ramos (1892-1953); **O tronco** (1956), de Bernardo Élis (1915-1997); **O mulo** (1981), de Darcy Ribeiro (1922-1997), **Faca** (2003) e **Livro dos homens** (2005), de Ronaldo Correia de Brito (1951-).

O universo das fazendas reportado pelas duas literaturas mencionadas apresenta os modos de vida nas propriedades rurais brasileiras que, lembrando as palavras de Cascudo, “era setecentista nas duas primeiras décadas do século XX.” Nessa esfera, “O fazendeiro só faltava mandar nas estrelas e nos xexéus, longes umas e alvoroçados outros para respeitar o brado autoritário.” (CASCUDO, 2006, p.13).

A título de introdução segue um exemplo, na esfera da poesia oral - o relato do boi Pintadinho sobre seu dono: “Meu Sr. Ignácio Gomes, / De mim já teve agravado,” ou “Meu senhor Ignácio Gomes, / Fala com tanta ira, / Que já dá vinte patacas, / A quem me puser na imbira.” (CARVALHO, 1967, p. 233). A repetição do pronome de tratamento antecedido do pronome possessivo denota grande respeito ao proprietário. De modo semelhante, essa relação assimétrica se propaga nos textos ficcionais do cordel e rosiano no que refere ao trato entre homens de posições sociais distintas. O tratamento dado ao fazendeiro pelo vaqueiro excede-se de respeito e não dispensa o termo “senhor”.

Essa investigação busca verificar, portanto, a confluência de textos que versam sobre o ciclo do boi tanto nas literaturas denominadas / consideradas popular e erudita, “ambas ricas, antigas, profundas, interdependentes e ignorando as pontas comunicantes”. Duas literaturas que dialogam através da “unidade radicular dessas florestas separadas e orgulhosas em sua independência exterior,” conforme Cascudo (2006, p. 14-15).

Ainda aproveitando as palavras poéticas de Cascudo sobre a distância entre tais instâncias, o estudioso do folclore brasileiro afiança que a literatura oral figura como se não existisse “ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo”; a outra literatura “alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, [...] continua ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato.” (CASCUDO, 2006, p. 25).

Os temas e motivos referentes ao “povo do boi” frequentam, portanto, as duas instâncias literárias mencionadas e oferecem ocasião de aproximar as reportadas “pontas comunicantes”. Uma interessante comunicação estabelece-se através de poemas narrativos nos folhetos e romances da literatura de cordel, revisitados por meio de contos, novelas e romances pela literatura denominada hegemônica.

## **2.2 Algumas Considerações sobre a Poesia Oral do Povo do Boi**

O povo sertanejo de que o trabalho trata nos primeiros capítulos, insere-se no Nordeste brasileiro, essa região constitui um imenso território que se estende das terras maranhenses às baianas, abarca ainda uma faixa do norte de Minas, por conseguinte apresenta uma diversidade de biomas que vai de vales úmidos, regiões serranas, chapadas a caatingas. No entanto, o termo Nordeste foi empregado somente em 1919 para designar a área de atuação da

Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOOCS), como esclarece Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2006, p. 64) em **A invenção do Nordeste e outras artes**, tese defendida em 1994.

Forjado em oposição ao Sul, o termo Nordeste para Albuquerque Jr. (2006, p. 307) estampa “uma “cristalização de estereótipos”. Estereótipos que “instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade de imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*,” pelos meios de comunicação, artes, habitantes da própria área e de outras partes. Definida apenas em 1969 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), essa grande área acabou estigmatizada pelo chavão de local puramente seco. Nesse espaço complexo e de difícil sobrevivência, as histórias sobre bois indomados e valentes vaqueiros floresceram.

### **2.2.1 Da história para a arte**

#### **I**

No suposto cânone da cultura literária brasileira, **Os sertões**, de Euclides da Cunha (1866-1909), publicado em 1902, figura de modo proeminente e tornou-se referencial para o estudo dessa região por descrevê-la e problematizar sobre sua inserção na nacionalidade, além de contribuir para fixar a imagem do Nordeste enquanto terra predominantemente caracterizada pela seca e habitada por uma raça bem distinta da sulista. O livro de Cunha importa por possuir grande capacidade de atualização, pois permite ser retomado por diferentes ângulos, de acordo com as pressuposições do pesquisador.

O livro, denso e tenso por se erigir entre a ciência e a arte, expõe um pensamento tortuoso onde construções imaginárias e realidade se chocam. Cunha chega ao sertão do Nordeste marcado pelos pressupostos e preconceitos advindos do credo cientificista baseado no evolucionismo, determinismos climático e biológico e, de modo mais geral, do positivismo. O escritor, como boa parte dos intelectuais da época, compartilhava destas ferramentas mentais e, sob essa marca, inicia a observação do sertão. Vale a descrição abaixo extraída do livro, na medida em que, contrasta duas paisagens nordestinas, as duas estações climáticas – a da época das secas e a da época das chuvas.

Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. Os vales secos fazem-se rios. Insulam-se os cômodos escavados, repentinamente verdejantes. A vegetação recama

de flores, cobrindo-os, os grotões escancelados, e disfarça a dureza das barrancas, e arredonda em colinas os acervos de blocos disjuntivos — de sorte que as chapadas grandes, intermeadas de convas, se ligam em curvas mais suaves aos tabuleiros altos. Cai a temperatura. Com o desaparecer das soalheiras anula-se a secura anormal dos ares. Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor. (CUNHA, 2017, p. 24).

Também Capistrano de Abreu (2000, p. 36) escreve sobre essas duas estações climáticas e anota que na época das secas “secam os rios, exceto alguns poços e depressões, murcham os pastos, permanecem nuas as árvores, sucumbe o gado à sede ou à inanição, e a gente morre à fome quando só dispõe dos recursos locais”.

No que se refere ao elemento humano, na segunda parte *O Homem*, capítulo I - “Complexidade do problema etnológico no Brasil e sua reflexão na História”, o escritor carioca verifica sua inserção no meio. Assim, inicia a rememoração da colonização brasileira: “Enfeudado o território, dividido pelos donatários felizes, e iniciando-se o povoamento do país com idênticos elementos, sob a mesma indiferença da metrópole”. (CUNHA, 2017, p. 22-25).

Nesse transcurso deu-se a separação entre as duas grandes regiões do país - Norte e Sul - “Duas sociedades em formação, alheadas por destinos rivais — uma de todo indiferente ao modo de ser da outra, ambas, entretanto, evoluindo sob os influxos de uma administração única.” (CUNHA, 2017, p. 37). As palavras de Abreu sobre as “forças dissolventes, centrífugas” redividem em Cunha. Se no Sul há menor distanciamento entre as províncias e um movimento progressista, no Norte dá-se o contrário.

O Norte apesar de colonizado pelos sulistas, dispõe de peculiaridades advindas da mestiçagem e do clima. Os paulistas, termo que pode ser estendido aos nascidos no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e regiões do Sul, conforme Cunha, surgiram no litoral a partir do encontro do europeu com o índio. São designados pelo escritor carioca de “mamalucos audazes”, um “tipo autônomo, aventureiro, rebelde, libérrimo, com a feição perfeita de um dominador da terra, emancipando-se, insurreto, da tutela longínqua, e afastando-se do mar e dos galeões da metrópole, investindo com os sertões desconhecidos,” Esse homem é que segue “delineando a epopeia inédita das ‘bandeiras””. (CUNHA, 2017, p. 37-38). Foram estes os homens que devassaram o sertão e o colonizaram, segundo Cunha, pois estavam munidos do necessário racialmente. Margeando o rio São Francisco seguem desde o século XVII e povoam a nova região fundando grandes herdades.

“E o regime pastoril ali se esboçou como uma sugestão dominadora dos gerais. Nem faltava para isto, sobre a rara fecundidade do solo recamado de pastagens naturais, um elemento essencial, o sal, gratuito, nas baixadas salobras dos barreiros. Constituiu-se, desta maneira favorecida, a extensa zona de criação de gado que já no alvorecer do século 18 ia das raias setentrionais de Minas a Goiás, ao Piauí, aos extremos do

Maranhão e Ceará pelo ocidente e norte e às serranias das lavras baianas, a leste. Povoara-se e cresceu autônoma e forte, mas obscura, desadorada dos cronistas do tempo, de todo esquecida não já pela metrópole longínqua senão pelos próprios governadores e vice-reis. (CUNHA, 20-17, p. 44).

Segundo o escritor carioca, no esquecimento forjou-se uma raça distinta, formada no vale médio do grande rio São Francisco. Distanciados do resto do Brasil pela geografia desenvolveu-se “esquecida” (melhor, negligenciada pelos três poderes e explorada pelo patronato) e mal compreendida pela sociedade essa nova raça.

[...] E despontou logo uma raça de curibocas puros quase sem mescla de sangue africano, facilmente denunciada, hoje, pelo tipo normal daqueles sertanejos. Nasciam de um amplexo feroz de vitoriosos e vencidos. Criaram-se numa sociedade revolta e aventureira, sobre a terra farta; e tiveram, ampliando os seus atributos ancestrais, uma rude escola de força e de coragem naqueles gerais amplíssimos, [...]

Fora longo traçar-lhes a evolução do caráter. Caldeadas a índole aventureira do colono e a impulsividade do indígena, tiveram, posteriormente, o cultivo do próprio meio que lhes propiciou, pelo insulamento, a conservação dos atributos e hábitos avoengos, ligeiramente modificados apenas consoante as novas exigências da vida. E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos...

Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises — quando a roupa de couro do vaqueiro se faz a armadura flexível do jagunço — oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém diversa das demais deste país, ela é inegavelmente um expressivo exemplo do quanto importam as reações do meio. Expandindo-se pelos sertões limítrofes ou próximos, de Goiás, Piauí, Maranhão, Ceará e Pernambuco, tem um caráter de originalidade completa [...] (CUNHA, 2017, p. 47).

Os pontos expostos por Cunha relativos à terra e ao homem serão retomados e aprofundados ao longo do trabalho sob outras perspectivas. Sobre o autor de **Os sertões**, Guimarães Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro” presta-lhe tributo ao enunciar que: “Todavia, foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro. Em primeiro plano e como o essencial do quadro — não mais paisagístico, mas ecológico — onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai.” (AP: p. 1010). Os próximos capítulos revelarão a importância de tal funcionalidade enquanto meio de sobrevivência e de sublimação. Rosa continua:

Em *Os Sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender. E as páginas, essas rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude. (AP: p. 1010-1011).

Nesses contornos desafiadores desenvolveu-se a civilização do couro, nessa civilização, o boi, animal por excelência, mereceu especial destaque não só na indumentária, na economia, mas na cultura como o ciclo do boi demonstra. O relato de Euclides a meio caminho entre Literatura, História, Geografia e Sociologia consiste em um eloquente gênero híbrido para

as letras brasileiras e sua leitura antecipa alguns aspectos abordados nos próximos tópicos.

## II

Em solo sertanejo, cravado pelas dificuldades impostas pelo estreito pensamento colonial e o conseqüente subdesenvolvimento, as histórias sobre bois e vaqueiros surgiram. O Nordeste brasileiro enquanto mundo isolado e dobrado sobre si (haja vista as precárias comunicações com o mundo exterior) pôde reunir as condições necessárias para resguardar lendas e contos antigos e adaptá-los ao meio com o correr do tempo. A vida organizada sob as bases do patriarcado nas grandes ou pequenas propriedades era marcada por um regime de (ou quase) escravidão, os trabalhadores, em sua esmagadora maioria analfabetos, eram agregados do patrão e da terra onde nasciam.

Todos dependiam do meio ambiente para sobreviver, assim, estavam expostos, por exemplo, às secas, predadores, epidemias, destruição da lavoura por insetos. Nesse ambiente, percebe-se a desfavorável manifestação do meio como castigo divino e a favorável como uma bênção dos céus. Eis um traço da mentalidade fatalista e conformista sertaneja. Por outro lado, conforme Yvonne Bradesco-Goudemand em **O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste**, publicado em 1982:

Esse fatalismo, esse conformismo oriundos da miséria, são em parte, atenuados por uma forte superstição e por crenças, nas quais magia e religião, realidade e sobrenatural, se mesclam no dia a dia. Essas crenças representam uma esperança, uma espécie de revolta contra a autoridade estabelecida, política e religiosa, que faz com que as forças sobrenaturais estejam sempre ao lado do bom, do corajoso, do justo; [...] (BRADESCO-GOUEMAND, 1982, p. 13).

Essa duplicidade acerca do estado de conformismo/fatalidade do homem sertanejo expressa a complexidade do discurso presente nas histórias da poesia oral e da literatura de cordel, trata-se de um discurso que se abre a possibilidades interpretativas diversas. Esse homem, submetido a forças econômicas e naturais, trabalha duro durante o dia e em algumas noites pode se dar o prazer de ouvir histórias transmitidas através das gerações, histórias de assombração, de reis, de duelos, de animais extraordinários, maiormente, o boi. A voz do cantador ou contador reflete a mentalidade sertaneja onde se amalgamam poesia, fé, senso moral, realidade e imaginação.

A esse respeito corroboram Diégues Jr. e Cascudo. Manuel Diégues Júnior em “Ciclos temáticos na literatura de cordel”, publicado em 1973, comenta que “Se a memória popular vai conservando e transmitindo velhas narrativas e acontecimentos recentes, esta

transmissão está sempre marcada pelo espírito da sociedade.” (1986, p. 173). E retomando o ciclo do boi, Câmara Cascudo anota que: “Onde a pastorícia fixa a população a estória do gado é a primeira estória geral. Todos os moradores têm um episódio evocador de valentia ante a ferocidade do bruto.” (CASCUDO, 2006, p. 389). Esses versos antigos possuem a singularidade de homenagearem o animal que justificou sua fixação nas terras do sertão.

Bráulio do Nascimento (1986) ressalta que a temática desse ciclo se ancora em duas tradições: a oral e a escrita, como visto anteriormente. O autor, sobre a permanência dos romances da “tradição escrita”, esclarece que: “Vêm sendo glosados e recriados até nossos dias pelos poetas populares e ficcionistas, que lhes ampliam as dimensões, dão nova fabulação, mas conservam o núcleo temático de origem.” (1986, p. 195) Ainda sobre a “tradição oral” e a “tradição escrita” registra que

Na tradição oral serão incluídos todos os romances pertencentes à poesia tradicional, isto é, à poesia anônima, transmitida oralmente através das gerações e nas diversas regiões de um país; suas versões transmigram, como numerosas passaram da Espanha para Portugal, ou da Espanha para a América Espanhola e de Portugal para o Brasil; a poesia que vive em suas variantes, atravessando os séculos, adaptando-se à linguagem e aos costumes locais, mas conservando sempre o núcleo temático. [...] Na tradição escrita serão incluídos os romances pertencentes à poesia popular, à denominada literatura de cordel, com autor conhecido, que vive principalmente através de suas constantes reedições. (NASCIMENTO, 1986, p. 218-219).

Os estudos de Bráulio do Nascimento, o acervo da professora Martine Kunz e minhas pesquisas favoreceram uma extensa lista de romances da “tradição oral” e da “tradição escrita” referentes ao ciclo do boi. Transcreve-se abaixo a relação de tais narrativas, mas se faz necessário destacar que o surgimento de novas histórias coletadas bem como impressas constitui uma tendência natural desse ciclo. Portanto, a lista abaixo não se pode pretender definitiva, pois se fez com base em estudos e coleção particular que não abrangem a totalidade do ciclo do boi.

Romances da “tradição oral” elencados por Bráulio do Nascimento:<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> A relação elaborada por Bráulio do Nascimento tem por base os estudos de Théó Brandão em **Romances do Ciclo do gado em Alagoas** (1951) e foi acima transcrita na íntegra. Brandão chegou a tal inventário através de pesquisas bibliográficas e ao todo arrolou 28 romances de boi em um total de 40 versões. Para tanto, consultou livros de (o) Celso de Magalhães, Sílvio Romero, Câmara Cascudo, José de Alencar, Pereira da Costa, Americano do Brasil, Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso, Simões Lopes Neto, **Almanaque da lembrança**, Angélica de Resende Garcia, Prado Ribeiro, J. A. Teixeira, Centro de Pesquisas Mário de Andrade. Incluiu em sua lista **Boi Misterioso** (sob o número 11) e **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** (sob o número 27) como pertencentes à poesia oral. Nascimento ao elaborar sua lista retira os dois títulos mencionados e corrige tal erro ao situá-los na “tradição escrita”. Além disso, modifica alguns títulos levantados por Brandão. Seguem os títulos alterados numerados de acordo com a lista original: **ABC do Boi Prata** (05), **Décima do Bico Branco** (14), **Décima do Boi Guerreiro** (15), **Décima do Boi** (17), **Décima do Rio Grande e do Campo Formoso** (20), **O Boi** (catira) (21), **O Boi Chita** (22), **ABC do Boi Estrela** (23), **Moda do Boi** (25), **Romance do Boi de Mão de Pau** (26), **Romance do Boizinho** (28). Ao empreender tal alteração, Nascimento, mutila o título original ao encobrir

- 01 e 17 - **Boi Surubim**  
 02 - **Rabicho da Geralda**  
 03 - **Boi Espaço**  
 04 - **Vaca do Burel**  
 05 - **Boi Prata**  
 06 - **Boi Liso**  
 07 - **Boi Vítor**  
 08 - **Boi Pintadinho**  
 09 - **Boi Adão**  
 10 - **Boi Moleque**  
 12 - **Boi do Quixelô**  
 13 - **Boi Pintado**  
 14 - **Bico Branco**  
 15 - **Boi Guerreiro**  
 16 - **Vaca Melindrosa**  
 18 - **Boi Barroso**  
 19 - **Boi Amarelo**  
 20 - **Rio Grande e Campo Formoso**  
 21 – **Boi**  
 22 - **Boi Chita**  
 23- **Boi Estrela**  
 24 - **Boi Preto Mascarado**  
 25 - **Boi Ramalhete**  
 26 - **Boi Mão de Pau**  
 28 – **Boizinho**  
**Boi das Espinharas**  
**Boi Cara Branca**  
**Boi Bahia**

Romances da “tradição escrita” elencados por Bráulio do Nascimento:

- 01 - **Boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros  
 02 - **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso**, de Luiz da Costa Pinheiro

---

informações ali já contidas, pois o título fala algo ou fala por si. Ainda sobre os títulos, por sua vez, Théó Brandão nem sempre foi fiel aos títulos por ele levantados. À pesquisa de Brandão, Nascimento acrescenta os três últimos títulos, ou seja, **Boi das Espinharas**, **Boi Cara Branca** e **Boi Bahia**.

- 03 - **Boi Treme-Terra**, de Manuel de Assis Campina
- 04 - **Boi Estrela**, de Manuel de Assis Campina
- 05 - **Boi Calçado**, de Antônio Vicente Serra
- 06 - **Boi de Sete-Chifres**, de Rodolfo Coelho Cavalcante
- 07 - **Barbatão**, de João José Silva

Romances e folhetos da “tradição escrita” do acervo de Martine Kunz:

- 01 - **História do boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros\*
- 02 - **História do valente sertanejo Zé Garcia**, de João Melchíades Ferreira da Silva \*
- 03 - **A vaquejada em Morada Nova e A festa dos vaqueiros**, de José Gentil Girão
- 04 - **História do boi Leitão ou O vaqueiro que não mentia**, de Francisco Firmino de Paula \*
- 05 - **O vaqueiro Chico Bento**, de Apolônio Alves dos Santos \*
- 06 - **A morte do vaqueiro**, Ângelo Vieira de Abreu
- 07 - **História do Vaqueiro Damião**, de Minelvino Francisco Silva \*
- 08 - **O touro preto que engoliu o fazendeiro**, de Minelvino Francisco Silva \*
- 09 - **A vaca Misteriosa**, de Minelvino Francisco da Silva \*
- 10 - **O boi de Itaberaba**, de Valeriano Félix dos Santos
- 11 - **O vaqueiro Zé de Melo e o boi Misterioso**, de José Costa Leite \*
- 12 - **A coragem de um vaqueiro em defesa do amor**, de João Firmino Cabral \*
- 13 - **A pega do boi Fantasma**, de Zilmar do Horizonte \*
- 14 - **A verdadeira história do boi Vermelho**, de Paulo de Tarso Bezerra \*
- 15 - **O romance do boi Vuadô**, de Luiz Augusto Bitu
- 16 - **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso**, de Luiz da Costa Pinheiro\*
- 17 - **A vaquejada do bebedor do cruzeiro**, Mariano José da Silva (Cego Mariano)

Romances e folhetos da “tradição escrita” de minhas pesquisas:

- 01 - **O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso**, de José Martins de Athayde \*
- 02 - **O filho de Zé Garcia**, de Manuel Camilo dos Santos \*
- 03 - **As profecias do boi Misterioso**, de João Damasceno Nobre \*
- 04 - **O boi de Sete Chifres**, de Rodolfo Coelho Cavalcante \*
- 05 - **O boi que falou em Bonfim da Feira**, de Rodolfo Cavalcante Coelho \*
- 06 - **História da vaca Endiabrada (Flor do Norte)**, de Rodolfo Coelho Cavalcante \*
- 07 - **Exemplo do Ateu e o Vaqueiro que tinha fé em Deus**, de João Firmino Cabral \*
- 08 - **O filho do valente Zé Garcia**, de Paulo Nunes Baptista \*
- 09 - **O boi do pé da cajarana**, de José Costa Leite

- 10 - **O coco do boi Tungão**, de José Costa Leite
- 11 - **A vaca misteriosa que falou profetizando**, de José Costa Leite \*
- 12 - **História do touro da Floresta Negra**, de Minelvino Francisco Silva \*
- 13 - **A pega do boi Bargado no sertão jaguaribano**, de Henrique José da Silva \*
- 14 - **A vida de um vaqueiro ou A vaquejada no Céu**, de João Lucas Evangelista \*
- 15 - **Epopeia do boi Corisco ou A morte do vaqueiro desconhecido**, de José Vidal dos Santos\*
- 16 - **Quatro touros endiabrados e um vaqueiro corajoso**, Antônio Ribeiro da Conceição \*
- 17 - **O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das 3 virtudes**, de Antônio Klévisson Viana \*
- 18 - **Vaqueiros afamados na pega do Barra Azul**, de Jesus Rodrigues Sindeaux \*
- 19 - **Gesta do touro Corta-Chão**, de Eduardo Macedo \*
- 20 - **O boi Morre-Não-Morre**, de Eduardo Macedo \*
- 21 - **ABC do touro Afogado**, de Eduardo Macedo \*

Das tantas histórias acima, esse trabalho examinará quanto às referentes à poesia oral as consideradas mais antigas situadas em terras do Ceará e que constam versões completas – **O Rabicho da Geralda**, **O Boi Espaço**, **A Vaca do Burel**<sup>7</sup>. Merecerá citação **Boi Pintadinho** localizada em terras cearenses e que consta em versão completa. Já **O Boi Surubim**, **Boi Moleque**, **Boi Victor** e **Boi do Quixelô**, ambientam-se no Ceará, mas por não constarem versões completas, mas apenas fragmentos serão mencionados, mas não merecerão uma maior reflexão. O **ABC do Boi Prata** também será citado, mas sem maiores aprofundamentos por se constituir um gênero poético diverso do romance de vaqueiro. Veremos sua distinção mais adiante.

Apenas o critério de antiguidade permanece para o estudo das histórias da literatura de cordel. Serão analisados mais detidamente romances, ou seja, narrativas mais longas a partir de 24 páginas. Folhetos, ou seja, composições com até 16 páginas e romances escritos por autores que posteriormente também se debruçaram sobre o ciclo do boi merecerão citação, mas não uma maior atenção. Importa rastrear através do *corpus* um conjunto de temas e motivos relevantes para o estudo comparativo proposto entre poesia oral / literatura de cordel / obra rosiana. Todos os folhetos e romances marcados nos quadros (\*) do acervo de Martine Kunz e o de minhas pesquisas constam ao longo da última seção do próximo capítulo.

---

<sup>7</sup> Os principais títulos dessa pesquisa referentes à poesia oral **O Rabicho da Geralda**, **O Boi Espaço** e **A Vaca do Burel** seguem os originais contidos nos estudos de Sílvio Romero e Rodrigues de Carvalho. Diferem os três primeiros títulos das listas de Théó Brandão e de Bráulio do Nascimento pela inclusão do artigo definido que nesse caso não apenas especifica o animal, mas sublinha sua unicidade e em escala gradativa o distingue, o notabiliza e o mitifica, pois esse ser especial é merecedor de um canto que vence tempos e espaços e termina por consagrá-lo na comunidade em um processo culminante de mitificação.

José Bernardino de Sousa em **Ciclo do carro de bois no Brasil**, monumental publicação póstuma datada de 1958, explica que os nomes dados aos bois obedecem especialmente à (ao):

Cor da pelagem: Cambraia, Camurça, Caraúna, Fumaça, Labareda, Melado, Moreno, Negrinho, Rajado, Trigueiro, Vermelhinho, etc.

Formato da armação: Corneta – boi que tem chifre quebrado ou faltando; Galheiro – que tem chifres levantados; Levantado – que tem as aspas em riste, etc.

Sinais do corpo: Malacara - boi que tem duas côres na cara, dispostas em sentido vertical, Quatralvo - malhado ele branco até os joelhos, etc.

Conformação e beleza: Admirado, Bela-chita, Belo-môço, Bonito, Cara-linda, Figurão, Já-admira, Nasceu-lindo, Obra-fina, Peça-linda, etc.

Temperamento (hábitos, qualidades, defeitos): Amor-sereno, Perigoso, Mocambeiro - boi que se esconde no mato para fugir ao trabalho; Rezingueiro - boi que briga com outros etc.

Influências políticas e sociais: Bonaparte, Cangaceiro, Caxias, Corisco, Democracia, Eleitor, Governador, Interventor, Lampião, Legalista, Presidente, Riachuelo etc.

Cenas da natureza: Alvorada, Arco-íris, Belas-nuvens, Lua-cheia, Outono, Pôr-do-sol, Sol-nascente, Trovoada, Verão, Viração etc.

Fauna, flora, elementos minerais: Alecrim, Andorinha, Brilhante, Cereja, Cravo, Figueira, Girassol, Jacaré, Onça, Ouro, Prata-fina, Rubi, Sanhaço etc.

Ainda Souza (1958, p. 383-386) sobre os nomes de alguns bois constantes nas listas acima, fornece mais detalhes:

Surubim: nome dado em algumas zonas do Nordeste, ao boi pintado, chuviscado, à imitação do conhecido silurídeo (peixe).

Espácio: boi que possui os cornos muito espaçados ou abertos.

Barroso: boi de pêlo cor de barro que variam do branco mesclado de pêlos pretos, branco amarelo, branco acizentado, branco avermelhado, branco fumaça.

Estrela: boi que possui uma mancha triangular na testa

Calçado: boi que possui os quatro pés de cor diferente da cor do restante do corpo.

Mascarado: boi que tem a cara branca.

Caraúna: boi preto tal qual o pássaro deste nome.

Ramalhete: boi que apresenta manchas na pelagem em formato de ramos.

Chitado: boi pintado, também pode ser chamado de Chita ou Chitão, em geral apresenta a pelagem branca e vermelha.

Pintado ou Pintadinho: boi salpicado ou chuviscado de pintas de variadas cores.

Outras práticas de nomeação dizem respeito: à força do boi, como em: Boi Grande, Boi Treme-Terra; ao lugar onde o boi nasceu ou surgiu, como em: Vaca do Burel, Boi do Quixelô, Boi das Espinharas; ao nome do dono, como em Rabicho da Geralda. Ainda sobre o nome Rabicho este também faz referência a uma característica física concernente ao tamanho ou formato do rabo.

Esses imponentes animais passam do cotidiano para a história e para a literatura, e demonstram como suas marcantes presenças podem vincular sociedade, cultura e arte. Sobre a vinculação entre arte e sociedade, Paul Zumthor (1993) em **A letra e a voz**, na segunda parte “A obra”, o sétimo capítulo “Memória e comunidade” disserta sobre a função da voz poética e a descreve como “coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver.” Pela voz o grupo permanece e se justifica, a voz porta-se como “espelho mágico do qual a imagem nunca se apaga, mesmo que eles tenham passado.” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). Enquanto a voz do cotidiano se dispersa no tempo e no espaço, a voz poética reúne ainda que pelo breve instante de sua enunciação. A voz emitida para o grupo seja a do padre ou a do poeta

tem como fim último, sem dúvida, evitar rupturas irremissíveis, o despedaçamento de uma unidade tão frágil. *Nessa tarefa, ela só tem à disposição duas estratégias: integrativa, assumindo até os limites do possível o essencial das palavras já pronunciadas entre nós; ou propriamente evasiva, recalcando censurando essas palavras (ou algumas delas) com um simples fingimento, o infantilismo que começa do zero.* No tempo da reclusão feudal, nas pequenas comunidades de base em que o Ocidente ia refazendo as energias, essas funções da voz poética tiveram, provavelmente, um aspecto vital: contribuíram para a proteção de grupos isolados, frágeis, que elas encasularam em torno de seus ritos e da lembrança dos ancestrais. Quanto mais se retorna no passado, mais se observa essas funções... (ZUMTHOR, 1993, p. 142) (grifo nosso).

Pela voz perpassa a sobrevivência de um grupo, ela ritma o compasso da vida e oferece ainda sentido à existência. Tanto pode conduzir a uma integração como a uma evasão. As camadas do discurso podem remeter à utopia, ao distanciamento, à crítica social e ao conservadorismo.

Já na entrevista “O que nos diz a Idade Média”, concedida em 1988, e integrante de **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios** (2005), publicado em 1990, Zumthor ao tecer comentários sobre **A letra e a voz** informa que importa focalizar as implicações da oralidade, isto é, observar em que medida a passagem pela voz humana transforma o texto de que é objeto. Essa observação advém de seu contato com a literatura de cordel no Brasil a partir de correspondências com intelectuais brasileiros e de viagens realizadas ao Nordeste do país a partir de 1977. A tomada de conhecimento da literatura de cordel o fez redirecionar sua

pesquisa, não mais em torno da oralidade, mas da vocalidade que pode ser concebida “como uma intenção incorporada ao texto.” Continuando a dissertar sobre a voz, formula que:

A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicofisiológico do termo, mas igualmente no sentido (que para mim não é metafórico) em que falamos do ‘*corpo social*’. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. *Gostaria de dizer que a voz reflete de maneira imediata uma certa atitude do homem para com ele mesmo, para com os outros, para com sua consciência e sua palavra: atitude percebida pelos ouvintes de modo empírico, global...* (ZUMTHOR, 2005, p. 117) (grifo nosso).

O trecho grifado alude ao corpo social ao qual a voz se integra. Sem dúvida, a voz relaciona-se ao meio de onde parte e exprime os valores, os costumes, o imaginário de uma comunidade ou sociedade. Eis o que objetivamos demonstrar nos romances da tradição oral selecionados. Eis, igualmente o que procuramos verificar nos romances da literatura de cordel e nas novelas de Guimarães observando as especificidades de cada uma dessas manifestações artísticas. Ainda que poesia oral e literatura de cordel distanciem-se no que tange ao meio de transmissão, uma vez que, a primeira vale-se somente da voz e a segunda do entrelaçamento entre voz e escrita, inegavelmente a voz as aproxima e materializa aspectos da comunidade ou sociedade da qual emana.

**O Romance do Boi da Mão de Pau**, de Fabião das Queimadas (Santa Cruz-RN, 1848 – Santa Cruz-RN, 1928) pode ser tomado para uma leitura acerca dos aspectos da comunidade ou sociedade da qual emana. Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, o poeta negro que nasceu escravo e conseguiu comprar sua alforria e a de outros membros de sua família, nesse romance expressa pela voz de Mão de Pau o valor da liberdade, da honra ou respeito pessoal e da coragem, valores altamente caros às sociedades pastoris e, especialmente, àquelas sobrevividas da escravidão. O boi não se entrega e desafia aqueles que desejam sua submissão. Os vaqueiros que seguem em seu encalço não o vão para simplesmente cumprir a ordem do patrão e restituir-lhe a propriedade.

Os versos sobre a partida dos vaqueiros atrás do touro indomado reportam a beleza dos cavalos, a destreza e a coragem dos cavaleiros e a aspiração de se tornar afamado mesmo significando pôr em risco a vida. Expõem, em última instância, a possibilidade de afirmação social e a pretensão de independência em relação ao fazendeiro, ou seja, o desejo de viver para si, possuir a própria casa, animais, plantações bem como o reconhecimento da comunidade. As estrofes abaixo ilustram a firme vontade de lutar do boi e do vaqueiro em nome da liberdade, da honra e da coragem.

Sei que não tenho razão,

Mas sempre quero falá,  
 Porque além d'eu estar preso  
 Querem me assassinar...  
 Vossamercês não ignorem;  
 A defesa é naturá...  
 [...]

Prefiro morrer de sede,  
 Não venho mais no Salgado,  
 No tempo em que eu tive lá,  
 Vivi muito aperriado,  
 Eu não era criminoso  
 Porém saí algemado.

[...]

Quando vi Antonho Ansermo,  
 No cavalo “Maravia”,  
 Fui tratando de corrê  
 Mas sabendo que morria...  
 Saiu de casa disposto,  
 Se despediu da famia....

Vou embora desta terra,  
 Pru que conheci vaqueiro,  
 E vou de muda pros Brejo  
 Mode dá carne aos brejeiro,  
 Do meu dono bem contente  
 Que embolsou bom dinheiro... (In: CASCUDO, 2005, p. 122-126).

Porque “a defesa é naturá” animais e homens buscam sobressair e escapar ao pesado jugo social imposto. Ainda sobre a função integrativa da voz de que trata Zumthor, em “Uma estória de amor”, o velho contador Camilo, reúne toda a comunidade para a escuta da história “Romance do boi Bonito ou Décima do Cavalo e do Boi” - “O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam por ouvir.” (EA: p. 418). Em torno de Camilo todos se reúnem, aprendem e se emocionam. As narrativas sobre bois lendários além de divertir, ensinar e refletir a sociedade propiciaram ao vaqueiro sua valorização frente ao grupo social bem como o arrebatamento para si do boi, o bem simbólico maior do universo pecuário.

Também em **Escritura e nomadismo**, na entrevista “Presença da voz”, Zumthor torna a tratar da voz e propõe que além de suas qualidades simbólicas – representação de um conjunto de valores de uma cultura - possui qualidades materiais: tom, timbre, alcance, altura, registro. Dentre suas funções pode-se mencionar, entre outras, a poética, a de controle social e a de transmissão de conhecimentos. Detendo-se somente nestas, pode-se perceber, entre outras, sua dimensão social. As diversas sociedades em seu curso histórico valorizaram a existência fundamentalmente social da voz, pois se falo, dirijo-me ao outro. Ao explorar esse direcionamento da linguagem, a maior parte das civilizações codificou costumes, gêneros

textuais, leis. Ou seja, a voz participa da organização e manutenção de comunidades, sociedades, civilizações. Vejamos o funcionamento da voz poética nas histórias **O Rabicho da Geralda**, **O Boi Espaço** e **A Vaca do Burel** sob a perspectiva de um discurso não neutro.

### *2.2.2 Por um discurso não neutro*

Zumthor em **Falando de Idade Média** (2017), escrito em 1979, livro de reflexão metahistoriográfica, defende no decorrer de sua argumentação que um texto, não importa se poético ou teórico, é sempre o lugar de um encontro e de transição do pesquisador e seu objeto. Sob esse ordenamento, o saber produzido deve ser reconhecido como não neutro nem objetivo. Em outras palavras, o sujeito está implicado ao saber e, por isso, se projeta nos textos pelos quais se interessa. Por isso, abordar, por exemplo, um período histórico implica em suposição, fabulação, imaginação. O historiador na contemporaneidade não pode mais negar a inevitável subjetividade do discurso histórico. De modo que, um dado fenômeno social por mais trabalhado em bases quantitativas, não escusa o aspecto qualitativo.

Para Zumthor, recuperar a Idade Média denota um movimento de interiorização ou um debruçar-se sobre si. O discurso elaborado funciona como um espelho, pois falar de medievalismo implica em falar de si. Decorre desse fato a necessidade do pesquisador de refletir e questionar acerca de seu posicionamento crítico/teórico e de suas escolhas metodológicas, bem como se livrar da ilusão da objetividade e da imparcialidade do discurso cientificista. A deficiência de documentos e as variações de valores no decorrer do tempo referentes a esse longo período histórico que engloba mil anos contribuem para a criação de um ambiente cambiante. Logo, uma afirmação se impõe: impossível abordar o medievo em sua historicidade, conteúdo e forma sem infligir ao objeto de pesquisa as particularidades do pesquisador, a historicidade do pesquisador.

Novos discursos sobre a história em concordância com as particularidades e a historicidade citadas passaram a tomar corpo no século XX. Portanto, a partir de um esgotamento do racionalismo e das explicações com aspirações totalizantes instaura-se uma descrença em relação às formas interpretativas do real. Nesse agitado ambiente são gestados em artigos isolados e em contextos espacial e temporal diversos a Nova História Cultural ou História Cultural no século XX. Sandra Jatahy Pesavento (1945-2009) em **História e História Cultural**, publicado em 2003, afirma que a nova proposição pensa a “cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo.” E mais adiante

prossegue definindo cultura como “uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica”. (PESAVENTO, 2003, p. 21).

A Nova História Cultural abaliza, assim, uma reinvenção do passado que se constrói no presente. Integram essa proposição historiadores e filósofos da história, bem como antropólogos, etnólogos, psicanalistas, sociólogos. Zumthor (2010) em **Introdução à poesia oral** no capítulo “Inventário registra o conceito de cultura por ele formulado:

[...] Eu entendo por cultura, segundo uma opinião bastante geral, um conjunto – complexo e mais ou menos heterogêneo, ligado a uma certa civilização material – de representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço. Do ponto de vista do uso, uma cultura surge como a faculdade, entre todos os membros do grupo, de produzir signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira; ela constitui, assim, o fator de unificação das atividades sociais e individuais, o lugar possível para que os interessados tomem as rédeas do seu destino coletivo. (ZUMTHOR, 2010, p. 66).

Peter Burke (2010) no clássico **Cultura popular na Idade Moderna**, lançado em 1979, destaca em diversas passagens do livro o papel fundamental do exercício da imaginação para o trabalho do historiador. Logo no prólogo declara: “temos de fazer um esforço considerável de imaginação antes de conseguirmos penetrar nas atitudes e valores dos artesãos e camponeses dos inícios da Europa moderna (se é que isso é possível)”. Outro ponto interessante a destacar refere-se ao fato de que História Cultural por suas implicações com a sociedade “é às vezes chamada ‘história sociocultural’”. Preferimos tal denominação por revelar mais explicitamente que a explicação de um determinado dado necessita de uma interpretação que considere a conjunção de aspectos de dimensão social, histórica e cultural.

Zumthor, na segunda parte “A imaginação crítica” de **Performance, recepção, leitura** (2007), publicado em 1990, retoma a discussão do livro de 1979 ao asseverar que “Estamos em plena crise de veracidade. Nem a filosofia nem a história se referem mais ao verdadeiro.” Mais adiante indaga, a partir da abolição do mito da objetividade, o pesquisador “não vai projetar sobre documentos de estatuto ontológico incerto seus próprios esquemas imaginários?” Nesses termos, defende que não há objeto em si, mas uma relação entre o sujeito e aquilo sobre o que ele se interroga. Vale, assim, “a relação de desejo que os une, ao mesmo tempo que a liberdade com a qual um apreende o outro, afasta-se dele, retoma-o.” (ZUMTHOR, 2007, p. 94-96). Ou seja, uma distância insuperável separa o hoje do medievo, a historicidade do presente interfere na compreensão do passado.

Desse modo, “Racionalidade não significa mais para nós capacidade argumentativa nem lógica analítica, mas derrapagem controlada entre as aparências”. E continua pouco mais adiante: “Em história, como em psicanálise, o objeto é uma presença perdida. A Idade Média é

o não-lugar do medievalista: fora-do-espço, na dimensão de um puro nomadismo temporal.” Diante de tal distanciamento resta ao pesquisador recusar a interpretação imposta sob a base da homogeneidade e da fixação e procurar afastar-se, descentrar ou distender a imagem. O saber não se configura estável, logo, está sujeito a contingências de ordens diversas – histórica, social, política e outras. Por essa razão, em relação ao passado, resta somente a produção de um saber lúdico. Saber que se liga ao jogo, ao prazer e “opera-se a transição entre o eu e o inacessível real: uma captação me é dada sobre este; sua possessão fantasmática me é oferecida, ao mesmo tempo que um prazer.” O jogo, em realidade, parte do pesquisador, está no pesquisador e não no objeto sobre o qual ele se debruça. (ZUMTHOR, 2007, p. 98-103).

Em outras palavras, o medievalista sustenta: “E em mim que o sistema [...] toma seu valor, a partir de mim, em virtude do que realmente sou, e não mais a partir do objeto que eu precisasse produzir. E em mim que se vai medir sua eficácia, não em qualquer descrição ‘objetiva’”. (ZUMTHOR, 2007, p. 104). Uma barreira se ergue entre ciência e poesia, a primeira desconfia da segunda, aquela se rege pela totalidade e esta pela globalidade. Totalidade designa um conjunto orgânico considerado fechado, já a globalidade adquire conotação de abertura, implica em coesões mais frouxas e em menos relações causais. Zumthor afirma pender mais para a poesia. Ambas admitem os processos de informação, coleta de dados, contribuição de disciplinas contíguas e descrição de processos externos. Todavia, a poesia enquanto fruto de uma operação pessoal, reveste-se de imaginação, uma faculdade poética que

[...] contrariamente ao ditado, não é louca, simplesmente ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? E é isto em definitivo, o que conta? Todas as prudências vão jogar no prévio, na coleta de informações. Depois de uso dos preceitos e conceitos que então se impõem, a gente os tira como o alinhavo de uma roupa arrematada. Nada garante que para o objeto seguinte preceitos e conceitos permaneçam os mesmos; sua combinação em todo caso varia infinitamente. [...] A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. (ZUMTHOR, 2007, p. 106).

Por fim, em todos os objetos que sobressaem da história importa procurar o lugar de encontro do pesquisador com o seu objeto. “O que isto quer dizer se não reorganizar os dados que se inventariou e deles imaginar o sentido?” (ZUMTHOR, 2007, p. 108). É, por conseguinte, com base também nesse encontro que observamos o *corpus* do trabalho. Diante dessa proposição, colocamo-nos na posição de pesquisador não isento, antes consciente do peso do tempo, do contexto, da impossibilidade da construção de um discurso neutro, objetivo, totalizante, transparente, esvaziado de paixão.

## 2.3 Romances da Tradição Oral – a voz em cena

As histórias a seguir focalizam em primeiro plano o boi, mais especificamente, o touro curraleiro pé duro, considerada a primeira raça surgida em terras brasileiras nos tempos coloniais. O curraleiro pé duro adaptou-se ao clima semiárido, de relativa baixa estatura atinge em média 110 cm e o peso varia normalmente entre 250 e 300 kg. Quanto à coloração, as mais frequentes são: a baia (tons de amarelo) e a parda (tons de castanho), também pode possuir tonalidades de vermelho. Reinou soberano por mais de três séculos, até a importação em larga escala da raça zebu a partir dos inícios do século XX. Hoje restando poucos exemplares da espécie, a Embrapa possui projetos para sua preservação. O pé duro, símbolo da época do couro, movimentava as histórias da presente seção.

### 2.3.1 *O Rabicho da Geralda*

A história **O Rabicho da Geralda** passa-se no sertão do Ceará, mais especificamente, em Quixeramobim, local de parada e passagem de boiadas em épocas de seca. Nesse local de intensa circulação de bois e vaqueiros vindos de Pernambuco em direção ao Piauí, provavelmente à noite quando os homens podiam se reunir, essa história surgiu. Foi publicada em 1874 por José de Alencar (1994) em **O nosso cancioneiro**; por Sílvio Romero (1977) em **Estudos sobre a poesia popular**, livro que reúne um conjunto de artigos publicados de modo esparso na **Revista Brasileira** e reunidos e lançados em 1879-1888; e por Rodrigues de Carvalho (1967), no ano de 1903, em **O cancioneiro do Norte**. Alencar, na verdade, não a coligiu, mas a recompôs literariamente a partir de cinco versões que recebera. Sílvio Romero (1851-1914) não a coletou, reescreveu-a a partir de suas lembranças sobre um velho mendigo que a cantava em Recife. Optamos, assim, pela versão mais antiga catalogada, ou seja, a de Rodrigues de Carvalho (1867-1935), recolhida em Quixeramobim/Ceará no ano de 1792 que conforme informa Capistrano de Abreu pertencia ao literato e historiador cearense Antonio Bezerra de Menezes (1841-1921).

Romero tece sérias censuras a Alencar por adotar o procedimento de correção ou recriação: “o maior defeito em que pode incorrer um coletor de poesia popular é pretender corrigi-la, refazê-la.” (ROMERO, 1977, p. 129). Como nosso interesse incide sobre o modo pelo qual os poetas populares concebiam o mundo ao seu redor através da descrição de suas histórias, a versão de Alencar torna-se problemática, embora não invalidemos seu trabalho de recomposição, já que seu intuito, nesse caso, consistiu mais em criar ou recriar do que

simplesmente recolher. Romero ainda o recrimina por conferir caráter de mito a tais rapsódias. Segundo o estudioso sergipano, não o possuem por serem destituídas de duas condições básicas: tempo e disposições psicológicas das populações produtoras. Assim, desfere:

Os aborígenes do Brasil não estavam no período politeico, época do desabrochar das mitologias; e os nossos atuais campônios do interior não se achavam também em condições de produzir verdadeiros mitos. As populações do sertão, quanto às crenças, representam o singular espetáculo consórcio de duas tendências igualmente impróprias para originar uma mitologia: os resíduos fetichicos deixados pelos índios e africanos e as crenças monoteicas da civilização europeia fornecidas pelo português.

Em tais condições disparatadas, não é possível a criação de genuínos mitos. Das duas correntes principais das crenças dos povos do interior, uma estava aquém e outra além da intuição mitológica do universo. *Seria possível a criação de uma mitologia nossa, se os índios por si já tivessem atingido essa fase do desenvolvimento humano quando foram encontrados pelos europeus*, ou se a ação das ideias modernas não fosse de todo positiva e dissolvente para os sonhos primitivos.

Em quatro séculos a civilização moderna tem feito recuar em sua marcha as crenças dos aborígenes, há feito mais do que isto: tomou-lhes o terreno debaixo dos pés e atirou-os para os altos recessos do interior. O índio não teve tempo de defender as suas crenças; a necessidade imperiosa de resguardar a própria vida o absorveu de todo. (ROMERO, 1977, p. 108) (grifo nosso).

A afirmação destacada no fragmento acima pode ser facilmente refutada quando se permite a alteridade. Desse modo, Davi Kopenawa (2015) em **A queda do céu** – palavras de um xamã yanomami, livro publicado em 2010, explica a mitologia do povo das florestas com o objetivo de chamar a atenção para o fato de que a sobrevivência da humanidade depende do respeito ao outro. Suas palavras xamânicas reportam à antiguidade da mitologia yanomami protagonizada por Omama, bom e criador; seu irmão Yaosi, mau e destruidor; e os xapiri, ancestrais espíritos bons ou maus. Kopenawa (1956-) apresenta toda uma cosmogonia ameríndia a partir dessas figuras.

Para Romero, a incapacidade aborígene de criar uma mitologia, entre outros fatores, concorreu para que as populações dos sertões não produzissem algo de valor. Assim, as posições de Alencar e Romero parecem diametralmente opostas, enquanto o escritor cearense vê poeticidade nessa poesia pastoril e cunho épico, Romero descarta qualquer valor literário que esses textos possam ter, por isso, as taxa de enfadonhas, “produções grosseiras”, peças que exprimem a “rudeza popular”. Segundo suas palavras: “Creio que os romances de vaqueiros são composições informes e truncadas, que poderiam, dadas certas condições, concretar-se em mitos, e que afetam uma feição... hiperbólica.” E continua: “A hipérbole entra ali como uma coisa natural, e não como um pensamento preconcebido; é antes um resultado da disposição natural do espírito do sertanejo, que supõe, ter elogiado muito um objeto, quando lhe exagera as proporções.”. (ROMERO, 1977, p. 108-109).

Embora, as palavras de Romero sejam duras, há que salientar que sua reflexão parte das ferramentas conceituais da época, além disso, seus estudos posteriores sobre o folclore atestaram o surgimento de uma poesia mestiça como exemplifica **Cantos Populares no Brasil**, publicado em 1897, que registra cantigas e histórias, ritmos e versos. Além disso, traz a denúncia sobre tentativas de esconder esta produção cultural de “origem mestiça”. Dessa produção mestiça surgiu **O Rabicho da Geralda**. A história apresenta o cenário sertanejo marcado por caboclos, curibocas. A narrativa inicia-se com o Rabicho se apresentando e informando sobre sua grande fama que corria os sertões:

Sou o boi, liso, rabicho,  
Boi de fama, conhecido,  
Minha senhora Geralda  
Já me tinha por perdido.

Era minha fama tanta,  
Nestes sertões estendida...  
Vaqueiros vinham de longe  
Prá me tirarem a vida,  
Onze anos morei eu  
Lá na serra da Preguiça,  
Minha senhora Geralda  
De mim não tinha notícia.

Morava em cima da serra,  
Naqueles altos penhascos,  
Só davam notícias minhas  
Quando me viam os rastos.

Ao cabo de onze anos  
Saí na Várzea do Cisco,  
Por minha infelicidade  
Por um caboclo fui visto. (CARVALHO, 1967, p. 220).

José de Alencar em **O nosso cancioneiro** esclarece: “*Rabicho* – é um adjetivo sertanejo. Querem alguns que signifique tanto como o clássico *rabão*, [...] Mas pessoa do sertão me informou que lhe dão ali diverso sentido, [...] Neste caso viria significar – cauda arqueada.” (ALENCAR, 1994, p. 40). Para o escritor cearense, a poesia sertaneja são “trovas originais” que resguardam as singularidades de uma dada região, assim, as trovas cearenses possuem um sentido épico que contrasta com o estilo clássico grego ou romano, também difere do estilo romântico dos zagais do Tirol e dos vaqueiros suíços, pois as condições climáticas e de povoamento em que foram gestadas foram outras. Ainda para Alencar, o traço mais saliente dessas rapsódias consiste na “apoteose do animal”.

Também em **Boi Pintadinho**, versão coligida pelo escritor paraibano Rodrigues de Carvalho (1967), ocorre essa “apoteose do animal.” A narrativa principia com o boi gabando-

se de sua fama, força e velocidade. Depois, o animal descreve que seu senhor, Ignácio Gomes, fala sobre ele com grande ira e ofereceu vinte patacas para quem o matasse. O senhor não deseja nada em troca da morte do boi, nem sequer uma parte do animal, apenas o relato do acontecimento. Seguem as três primeiras quadras, nelas o boi fala por si para melhor demonstrar seu valor.

Eu sou o boi pintadinho  
Boi corredor de fama,  
Que tanto corre no duro  
Como na várzea da lama.

Corro fora nestes campos,  
Corro dentro da caatinga,  
Corro quatro, cinco léguas,  
De suor nem uma pinga.

Corro fora nestes campos,  
Que o mesmo ar se arrebenta,  
Corro quatro, cinco léguas,  
Ninguém me vê a venta. (CARVALHO, 1967, p. 232-233).

A “apoteose do animal” pode ser apreendida tanto no início da narrativa de Rabicho como na Pintadinho, visto que ao boi cabe a prerrogativa da palavra. Assim, os formidáveis animais se apresentam e revelam suas famas.

Após apresentar-se, Rabicho narra as complicações em que se viu que principiam quando um caboclo avista-o após onze anos de liberdade. O número onze constituirá uma constante nessa história. A ambivalência desse número alarga-se de um sentido favorável condizente com a ideia de renovação dos ciclos vitais a um sentido adverso referente à ideia de excesso, desmesura, transbordamento, conflito, desordem, erro, doença. “Sua ambivalência reside no fato de que o excesso que ele significa pode ser considerado como o começo de uma renovação ou como uma ruptura e uma deterioração do 10, uma falha no universo.” (CHEVALIER, 2009, p. 660). O dez corresponde à perfeição, o acréscimo de uma unidade traria a instabilidade, o excesso, conforme Jean Chevalier em **Dicionário de símbolos**, livro publicado em 1969. Curiosamente, a saga do Rabicho vem acompanhada desse número. Empregamos a simbologia trazida por Chevalier apenas como um quadro geral de referência, sempre que possível recorreremos à simbologia que os elementos adquirem no mundo sertanejo para que melhor situemos o contexto.

Assim, por onze anos ele pastou livre por várzeas e penhascos, não sem razão que esse número “é o da iniciativa individual, [...] Onze seria então o símbolo da luta interior, da dissonância, da rebelião, do extravio... da transgressão da lei...” (CHEVALIER, 2009, p. 660).

Desse modo, o Rabicho gozou a vida durante onze anos na sugestiva serra denominada de Preguiça. Todavia, a liberdade do boi entra em conflito com o universo, pois ele pertence como o texto ratifica em várias passagens e desde o título à (minha) senhora Geralda. Assim, ele foi avistado por um caboclo que logo deu as novas ao vaqueiro José Lopes o que desencadeia sua perseguição.

Quando o caboclo chegou  
Foi com grande matinada  
- Oh! José Lopes, eu vi  
O rabicho da Geralda.

Estava na Várzea do Cisco  
C'um magotinho de gado,  
Lá na pontinha de cima  
Onde entra pro telhado.

José Lopes chamou logo  
Por seu filho Antônio João  
“Vá buscar o barbadinho,  
E o cavalo tropelão.

Diga ao Sr. José Gomes,  
Que traga sua guiada  
E venha pronto pra irmos  
Ao rabicho da Geralda”.

Chegados eles que foram  
Montaram, fizeram linha  
A quem eles encontravam  
Perguntavam novas minhas. (CARVALHO, 1967, p. 220-221).

O caboclo ou mameluco é a representação do indígena brasileiro, de pele acobreada e características físicas do homem branco europeu. Originou-se a partir dos processos de miscigenação que ocorreram no país durante o período da colonização, sobretudo, no Nordeste do Brasil (como anteriormente Capistrano de Abreu informa). Logo, a aparição dessa figura em **O Rabicho da Geralda** torna-se plausível, uma vez que a história se ambienta em terras cearenses. A presença do caboclo e da aguilhada também se verifica em **Boi Pintadinho**, como demonstram os versos abaixo. Trata-se de dois elementos reincidentes nos poemas analisados.

No outro dia bem cedo,  
Saí a comer orvalho,  
Logo na volta que dei,  
Encontrei João Carvalho.

Ele vinha bem montado,  
Bom cavalo e bom ferrão,  
E junto consigo trazia  
O cabra Gonçalão.

Traziam mais três cachorros,  
Que valiam três cidades,  
Que querendo matar um  
Não se acha ruindade.

Logo que avistei isto,  
Botei-me no catingão,  
A demora que tiveram,  
Foi gritar: arriba cão. (CARVALHO, 1967, p. 234-235).

A história se estrutura em quadras, forma tradicional da poesia oral. Esse tipo estrófico merecerá no próximo capítulo maiores considerações. Traz ainda a chamada medida velha, ou seja, a redondilha, nesse caso, a de sete sílabas ou redondilha maior, além de termos regionais e linguagem coloquial ou regional, tais como: “pra”, “c’um”, “magotinho”. As instruções para a captura do barbatão foram dadas pelo vaqueiro José Lopes que tinha pressa em correr: “E venha pronto pra irmos”. Realizados os preparativos iniciais, o grupo parte e por onde passa pede informações sobre o paradeiro do animal. Zé Tomás, um dos transeuntes encontrados pelo caminho, desaconselha a empreitada por considerá-la de antemão perdida. A comitiva prossegue e no final do dia retorna “já todos mortos de fome/ foram comer um bocado / na casa do José Gomes.” (CARVALHO, 1967, p. 222). Passam-se cinco dias e outros vaqueiros de renome - Manuel Moreira, Manuel Francisco e seu sobrinho - avistam o boi.

Fui tratando de correr  
Pelo lugar mais fechado,  
Quando o Moreira gritou-me  
Aos pés juntos, enrabado.

Corra, corra, camarada,  
Pise seguro no chão,  
Que hoje sempre dou fim  
Ao famanaz do sertão.

Tiremos uma carreira  
Assim por uma beirada,  
Eu mesmo desconfiei  
Do rabicho da Geralda.

Mais adiante pus-me em pé  
Para ver a zuadão,  
Enxerguei Manuel Francisco  
Caído num barrocão.

Estive ali muito tempo,  
Ali posto e demorado:  
A resposta que me deram  
Foi dizer: vai-te malvado!

Toda vida terei pena  
De correr atrás de ti;  
Bem me basta minha faca,  
E minha espora que perdi! (CARVALHO, 1967, p. 223).

Os vaqueiros armam-se com a guiada ou aguilhada, no entanto, a vara ante a agilidade do barbatão torna-se inócua. Foi então que surgiu o vaqueiro “mais catingueiro”, ou seja, capaz de adentrar na caatinga com grande destreza, Inácio Gomes – “era cabra curiboca/ o nariz achamurrado / cara cheia de pipoca.” (CARVALHO, 1967, p. 224). Inácio Gomes era, portanto, um curiboca, possuía ascendência também indígena. Descreve-o ainda como “cabra topetudo”, ou seja, sujeito valente. Segue a caçada por onze dias (novamente o onze aparece na narrativa). Passado esse tempo, no riacho do Agudo dá-se o encontro.

Bem cedo, ao sair do sol,  
Vimo-nos de cara a cara  
E nos primeiros arrancos  
Logo lhe caiu a vara.

Ele disto não fez caso,  
Relho a cavalo chegou  
E em poucas paletadas  
Bem pertinho me gritou:

Corra, corra, camarada,  
Puxe bem pela memória  
Que não vim da minha terra  
Para vir contar história.

Gritou-me da outra banda  
O senhor guia também:  
Te cuidas que sou Moreira  
Ou seu sobrinho Xerém?

Tinha um pau atravessado  
Na passagem dum riacho:  
E o cabra passou por cima  
E o cavalo por baixo.

Segui à meia carreira,  
No meu correr costumado,  
E antes de meia légua  
Ambos já tinha ficado.

Pôs-se o cabra topetudo  
A pensar o que faria,  
E quando chegasse em casa  
Que história contaria! (CARVALHO, 1967, p. 225-226).

Câmara Cascudo informa em **Literatura oral no Brasil** que nas estórias contadas a narração caracteriza-se por ser entusiástica, apaixonada, pulsante. “Só conta uma estória quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte ou ao auditório.” (CASCUDO, 2006, p. 254). A narração acima, por exemplo, exige movimento de corpo para representar o momento da passagem pelo rio em que o cavaleiro passou por cima e o cavalo por baixo do pau que atravancava o caminho. Exige ainda humor para transmitir a perplexidade

do vaqueiro que dissera que não veio para contar história, mas, que, no entanto, ao final, terá que pensar em uma para relatar o próprio fracasso. A voz materializa sucessivas fases, muda de timbre para indicar a diversidade do elenco, pode tornar-se enfática, tímida ou zombeteira.

Essa “vibração incontida transmitida ao ouvinte ou ao auditório” ocupa lugar privilegiado nos estudos de Paul Zumthor e recebe o nome de “performance”. A obra zumthoriana “se baseia, desde sempre, numa poética da voz e que, em certos momentos, caminhou para a observação da vocalidade, ou da complexa transmissão energética que sempre leva do sopro de vida à escuta do ouvinte.”, resume Jerusa Pires Ferreira no posfácio “A voz repercutida – poética, livro e tradução”, de **Introdução à poesia oral** (In: ZUMTHOR, 2010, p. 351).

Pela obra zumthoriana perpassa um vasto questionamento sobre a voz do corpo no que tange à suplementação da linguagem verbal. Nessa conjuntura, Zumthor considera a *performance* como fator determinante de todos os outros elementos formais, cuja compreensão e análise só pode se dar a partir de uma fenomenologia da recepção. Em **A letra e a voz**, no capítulo “Perspectivas”, Zumthor manifesta preferência pelo termo vocalidade: “à palavra oralidade prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz em uso.” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Para sustentar sua opção terminológica, explana sobre as qualidades materiais da voz – tom, timbre, altura e registro, espessura concreta e a “tactibilidade do sopro”. Explica ainda que nas palavras vocalidade e voz há materialidade e concretização – dois aspectos que não podem se adequar ao termo oralidade. Lembra ainda que a comunicação das fortes emoções ocorre pela voz, predicado que o ser humano dispõe desde o nascimento e através do qual pode naturalmente expressar-se.

A recepção da poética oral e a *performance* estão interligadas, de maneira que é a partir do desempenho do intérprete, da teatralização do texto ocorrido no momento de sua recepção que o público se envolverá. As culturas humanas, de modo geral, parecem contribuir com um vasto teatro do corpo em cuja cena a poesia oral surge. Em **Escritura e nomadismo** observa-se que o conceito se volta para a relação entre voz e corpo: “performance, na acepção anglo-saxônica do termo, é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz.”. Assim, a voz está no corpo e o corpo está na voz, conforme Zumthor: “A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada”. Nessa interação, voz e corpo completam-se. O corpo é o condutor vivo por onde passam todos os movimentos e sensações da narrativa, por outro lado, a voz faz vibrar o corpo. (ZUMTHOR, 2005, p. 87-89).

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O

corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental [...] *A performance é uma realização poética plena*: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. (ZUMTHOR, 2005, p. 86-7). (grifo nosso).

Em **A letra e a voz**, Zumthor (1993, p. 219-222) nos inícios do capítulo “Performance” observa ainda que a *performance* não se desvencilha do corpo no ato de sua transmissão. Todo efeito vocal carrega a noção de presença. Todo texto promove uma “situação” real de interação frente ao leitor. Nessa ambivalência, o “texto em situação” depende dos graus de cumplicidade que estabelece com as partes envolvidas – intérprete, ouvinte, texto - naquele processo enunciativo transitório e único.

Nesse encadeamento das partes, o ouvinte intervém, também se torna ator, ele contracenava conscientemente ou não com o intérprete que comunica o texto, agora obra. Cabe lembrar que a obra seria “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance.” O texto, mais restrito, seria a “sequência linguística que tende ao fechamento”. (ZUMTHOR, 1993, p. 220). A *performance* pode provocar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa atmosfera dominada pela voz e pelo corpo. Por tudo isso, “a performance é uma realização poética plena.” Nesse sentido, a *performance* e a voz do velho Camilo provocarão em Manuelzão em “Uma estória de amor” “grandes perturbações emotivas”.

Podemos afirmar ainda que Guimarães Rosa ao dar vulto às figuras dos contadores Joana Xaviel e velho Camilo resgata a tradição oral na medida em que “a obra literária se constrói como uma rede de ‘relações diferenciais’ firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não literários”, conforme Tânia Carvalhal (2006, p. 47) em **Literatura comparada**, livro publicado em 1986. Logo, percebemos o discurso de Rosa como pleno de ecos de enunciados precedentes, a saber, os da tradição oral.

Assim, sua composição literária em **Sagarana**, primeiro livro publicado em 1936, entretetece-se de quadras que funcionam como microestórias inseridas na conjuntura maior. As quadras, oriundas da tradição oral, antecipam e fornecem o tom dos acontecimentos narrados. O mesmo procedimento se repete em **Corpo de baile**. Pela inserção das quadras dá-se espaço para a voz ecoar.

Na leitura de um romance ou folheto de cordel mais uma vez a voz será o elo da tríade autor-obra-público. Martine Kunz na conferência “Rodolfo Coelho Cavalcante – um caso entre a oralidade e a escrita” descreve a relevância da oralidade na literatura de cordel nos

seguintes termos: “no princípio do folheto, temos o entrelace da voz e da escrita. Mas tão logo é consignado no livreto, o texto pensa já na sua emancipação. A escrita é apenas uma pausa antes de ir ao encontro do folheteiro que vai cantar o texto para um auditório”. (KUNZ, 2002-2003, p. 1). Defende que não se pode pensar o cordel sem vinculá-lo à sua apresentação ou *performance* onde importa, sobremaneira, a presença física de quem diz e de quem escuta.

A interessante colocação acerca da escrita como pausa formulada por Kunz pode ser compreendida como um momento passageiro em que a oralidade faz uso da escrita com o objetivo de reverberar no instante seguinte através da voz do folheteiro. A partir da escrita, a voz materializada consegue alcançar o público de um dado auditório. Mais uma vez, há a reiteração da audição, da escuta da voz, ainda que mediada pela escrita.

Antonio Candido (2011) a respeito da tríade autor-obra-público em “Literatura e vida social” escreve que se trata de uma tríade indissolúvel e dialética, portanto, os três elementos mantêm fortes relações entre si. Desse modo, “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza”, “a obra, por sua vez, vincula o autor ao público” e “... o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público a que se dirige”.

Nas populações mestiças, segundo Cascudo, o contador faz uso abusivo dos recursos da entonação e pronúncia, as vogais são prolongadas para dar a impressão de tamanho, altura, velocidade ou saltos. Cada personagem, rei, príncipe, rainha, caçador, órfã, alma, gigante possui um andar, um conjunto de modos ou atitudes denunciador do estado social. Assim, o rei tem voz imperativa, a do gigante é rouca e a da mendiga é fraca em decorrência do cansaço e da fome. Já as dos vaqueiros quando se dirigem ao Rabicho devem possuir tom enérgico e determinado. Por sua vez, o relato do fracasso abaixo poderia ocorrer em tom inicialmente acanhado para expressar a falta cometida e depois exagerado para imprimir maior vigor às qualidades do fujão, pois na fazenda da Botica muita gente esperava notícias. E o vaqueiro enuncia:

Eu o vi, mas não fiz nada,  
Pois nunca vi correr tanto,  
Como esse boi, o rabicho,  
É coisa que causa espanto!

Nesta terra eu não vejo  
Quem o pegue pelo pé,  
Aquele morre de velho  
Ou de cobra cascavel. (CARVALHO, 1967, p. 226).

A predição do vaqueiro estava correta, somente um elemento da natureza poderia vencer o boi. Contudo, não foi o passar do tempo ou o veneno de uma cobra quem o venceu,

mas o considerado maior flagelo do Nordeste – a seca. Trata-se de uma estiagem histórica, denominada Seca Grande, iniciada em 1790, atinge a duração de quatro rigorosos anos, período de fome, sede e doenças. Por esse tempo, ocorreu a aniquilação da indústria de carne seca (charqueadas) no Ceará.

João Brígido em “Ephemeridades do Ceará”, artigo constante da **Revista do Instituto do Ceará** (vol. XIV, 1900, p. 148), relata os efeitos catastróficos para os gados e para o povo dessa seca e de outras ocorridas em outros anos. “São tristes as notícias, que ficaram desta quadra. [...] Houve grande peste de varíola. No Aracaty, onde deo-se muita aglomeração de retirantes dos sertões, morreram 600 pessoas.” Informa ainda que “a perda em homens, sobretudo em animaes, foi muito grande. Os índios morreram ou fugiram para o interior do Piauí e Maranhão, restando mui poucos.” A pobreza, a fome e o desespero eram de tal ordem que há relatos de antropofagia, suicídio, ingestão de animais imundos e carnes putrefatas, além de envenenamento por consumo de plantas tóxicas, como mucunan, petó, cole e maniçoba. O Rabicho se refere à Seca Grande como “aquela seca comprida”.

Chega enfim – noventa e dois –  
 Aquela seca comprida;  
 Logo vi que era causa  
 De eu perder a minha vida.

Secaram-se os olhos-d'água,  
 Não tive onde beber,  
 E botei-me aos campos grandes  
 Já bem disposto a morrer.

Desci por uma vereda  
 E disse: esta me socorra;  
 Quando quis cuidar de mim  
 Estava numa gangorra,

Fui à fonte beber água,  
 Refresquei o coração!  
 Quando quis sair: não pude,  
 Tinham fechado o portão:

Corri logo a cerca toda  
 E sair não pude mais  
 Quem me fez prisioneiro  
 Foi apenas um rapaz. (CARVALHO, 1967, p. 227).

Interessante que a soma dos Algarismos do Ano da Seca – 92 – remetem novamente ao número onze. Assim, como grande parte do gado daquela época pereceu, também Rabicho foi vitimado e o próprio animal pressente que diante de tão inclemente situação, seu fim se aproxima. Note-se que o famanaz terá que sacrificar a liberdade em nome da sobrevivência, por isso vai à fonte beber água e quando quis cuidar de si, já não pôde. Outro elemento a ser

ressaltado diz respeito a um motivo recorrente desses romances - o responsável por capturar o boi, é um homem desacreditado. Na história do Rabicho “foi apenas um rapaz.”

Este saiu às carreiras  
E, vendo um seu camarada,  
Gritou logo: já está preso  
O rabicho da Geralda.

Espalhando-se a notícia,  
Correram todos a ver,  
E vinham todos gritando:  
O rabicho vai morrer!

Trouxeram, três bacamartes,  
Todos três me apontaram,  
Quando dispararam as armas,  
Todos três me traspassaram!

Ferido caí no chão!  
Saltaram a me pegar  
Uns nos pés, outros nas mãos,  
Outros para me sangrar!

Disse então um dentre eles  
Só assim, meu camarada,  
Nós provaríamos todos  
Do rabicho da Geralda.

Assim findou-se este drama,  
Tudo assim se findará,  
Como este boi, nesta terra  
Não houve, nem haverá. (CARVALHO, 1967, p. 228).

O plano socioeconômico contribui significativamente para a conformação da obra, por isso, a fazendeira recebe o tratamento respeitoso de minha senhora, já ao vaqueiro mestiço dispensa-se outro, bem menos formal e deferente - curiboca. A fome e a pobreza da época também podem ser observadas na passagem final quando da comemoração vê-se grande alegria, pois todos provariam do Rabicho. A necessidade de nutrição se liga ao constante drama da sobrevivência em um ambiente assolado pela seca e desigualdade social.

A história **O Rabicho da Geralda** ilustra bem o domínio que o meio exercia sobre o homem e o faz exemplarmente ao enaltecer a figura do boi, que em verdade foi vencido, mas não pelo homem e, sim, por uma força da natureza. Tal exaltação exerce-se também pela importância que esse animal ocupa para a subsistência do sertanejo, portanto, “como este boi, nesta terra / não houve, nem haverá.”

Uma reflexão ou interpretação acerca do título do poema **O Rabicho da Geralda** deve ser assinalada, pois o emprego do artigo definido confere ao boi maior realce, enfatiza sua presença a ponto de Geralda tornar-se mero complemento e declinar ao segundo plano. Outro

recurso que ratifica glorificação do boi diz respeito ao fato de que ele toma a palavra, o uso da primeira pessoa, nesse caso, confere maior dramaticidade aos fatos narrados e sensibiliza muito mais o leitor ou ouvinte (provocando “grandes perturbações emotivas”).

No desfecho de **Boi Pintadinho**, o touro é vencido e morto por seus perseguidores, perde a fala e a narrativa passa para a terceira pessoa do singular. Agora quem detém a palavra são os bem-sucedidos do combate travado - o fazendeiro, dono do animal e o vaqueiro. (A mudança do foco narrativo pode ilustrar o fato de que a construção da história ocorre a partir do relato ou discurso dos vencedores). É notável a queda da dramaticidade do relato e a coparticipação ou solidariedade do leitor diante dos fatos narrados. Segue o diálogo iniciado pelo fazendeiro que deseja saber detalhes da “função”:

Venha me contar a história,  
O que ele andava fazendo  
Na Lagoa das Mofadas?  
Bem cedo andando correndo.

Na Lagoa das Mofadas,  
Naquele serrotinho de pedra,  
Bem na pontinha de cima,  
Fomos dar-lhe uma queda.

Ou bicho forte! Correu,  
Correu mais de cinco léguas,  
E, se não são os cachorros,  
Ainda ninguém o pega.

Faça favor de appear-se,  
Venha me contar a função,  
Se foi morto a chumbo,  
Ou a ponta de ferrão.

Sim, senhor, foi morto a chumbo  
E a ponta de ferrão,  
Ajudado dos cachorros  
E também do Gonçalão. (CARVALHO, 1967, p. 236-237).

Como visto anteriormente, Gonçalão é o cabra, o ajudante. Para derrotar Pintadinho foi necessária uma conjunção de forças formada por vaqueiros experientes e cachorros treinados. São diversas as funções exercidas pelos cães nas propriedades rurais. Além de boa companhia para os donos, eles também podem exercer a função de guardião aumentando a segurança das fazendas, sítios ou chácaras. Mesmo sem latir ou morder, podem assustar indivíduos suspeitos. Podem igualmente ser aproveitados para capturar o gado selvagem, participando de tropeadas, capturando boi fujão. A destreza de Pintadinho pode ser corroborada por essa reunião de elementos para agarrá-lo.

Chegamos, assim, ao final de **O Rabicho da Geralda**. Sob a perspectiva do animal

foram contados os anos de liberdade, as aventuras em meio às correrias com os vaqueiros, a chegada da seca, o aprisionamento e, por fim, os tiros disparados, o traspasse das balas pelo corpo, a queda no chão, o sangramento e a morte. Comovente relato de uma vida dedicada ao excesso, à desmesura, ao transbordamento, ao desregramento ante um meio tão arriscado.

### 2.3.2 *O Boi Espaço*

**O nosso cancionero**, de José de Alencar (1994), consiste em um ensaio crítico-literário em forma de quatro cartas dirigidas ao amigo Joaquim Serra, publicadas em 1874, no jornal *O Globo*. O ensaio aborda dois frequentes aspectos presentes nos textos teóricos alencarinos que fornecem as balizas para seu projeto crítico-estético de construção da nacionalidade. Tal construção só pode ocorrer dentro da diferenciação brasileira em relação à lusitana, por isso as duas questões basilares – a busca da diferenciação idiomática e a escolha dos temas nacionais. Interessa-nos aqui o segundo tropo por evidenciar a poesia sertaneja referente ao ciclo do boi, mais especificamente, o cearense detendo-se na apreciação de **O Rabicho da Geralda** e **O Boi Espaço**. Nas palavras de Alencar (1994, p. 19): “Só da poesia cearense tratam estas linhas.” (1994, p. 19). A respeito dos personagens centrais do ciclo do boi escreve:

O touro é um animal terrível. Sua força prodigiosa, a impetuosidade do assalto, a ferocidade que o assanha na pugna, são para incutir pavor ao mais valente.

Não se reconhece, decerto, o animal, que geralmente consideramos o símbolo da paciência e mansidão, nessa fera de olhos sangrentos, que escava o chão com urros medonhos, e de repente se arroja, cego e boleado, como a bomba de um canhão.

Espera-o, porém, a pé firme o vaqueiro, que tem por arma unicamente a sua vara de ferrão, delgada haste coroada de uma pua de ferro. Com esta simples defesa, topa ele o touro no meio da testa e esbarra-lhe a furiosa carreira.

Outras vezes o boi, reconhecendo a superioridade do homem na luta, tenta escapar-lhe à unha, e dispara pelo mato. Segue-o o vaqueiro sem toscanejar; e após ele rompe os mais densos bamburrais. Onde não parece que possa penetrar uma corça, passa com a rapidez do raio o sertanejo a cavalo; e não descansa enquanto não derruba a rês pela cauda.

O boi que recobra a liberdade e habitua-se a ela emprega para conservá-la uma sagacidade admirável. Ninguém suporia que esse animal pesado e lerdo, fosse susceptível de tamanha agudeza. (ALENCAR, 1994, p. 23).

Alencar acrescenta que nos sertões do Ceará a vida agitada do vaqueiro marcada por tais lutas difere da vida do vaqueiro na Europa caracterizada pela serenidade. Logo, não poderiam as rudes bucólicas sertanejas se impregnar da mesma doçura e amenidade que outrora cantaram Teócrito e Virgílio e que ainda ressoam pelo Velho Mundo. O escritor cearense, rememorando sua infância, informa que costumava nas noites de inverno ouvir de um vaqueiro

o poemeto **O Boi Espácio** cuja toada ficou-lhe gravada, já a letra esquecera. Note-se a estreita relação entre memória e música operada por tais rapsódias, ou seja, essas composições musicais representativas da tradição de um país ou de sua cultura popular permaneceram gravadas para Alencar graças ao expediente musical, embora a letra tenha-se perdido ao longo dos anos.

Alencar explica ainda que o termo “espácio” remete, na língua do sertão, ao boi que possui armação aberta e esgalhada, provém da desinência latina *ius* e representa a forma passiva de espaçado, processo semelhante verifica-se, por exemplo, em róseo. O romancista cearense não conseguiu recolher a história **O Boi Espácio**, coligiu apenas algumas quadras. Em **O Sertanejo** são estampadas quatro quadras.

A versão abaixo, recolhida em Sergipe, foi apresentada por Sílvio Romero (1977), apresenta 158 versos predominantemente distribuídos em quadras, já que as estrofes 1, 3, 4, 5 e 7 possuem versificação variada contendo 6, 7 ou 8 versos. Converte-se em mais uma crítica dirigida a Alencar por não lograr êxito em trazer a lume tal texto. Romero, exprimindo o pensamento científico oitocentista, antes de transcrevê-lo adverte: “Apesar do enfado que há de causar a leitura de semelhantes produções grosseiras, elas devem aqui ser estampadas...” (ROMERO, 1977, p. 109). O poema inicia-se com o interlocutor, o próprio vaqueiro, expondo como principiou a história da perseguição.

Eu tinha meu boi Espácio,  
Que era meu boi corteleiro,  
Que comia em três sertão,  
Bebia na Cajazeira,  
Maiava lá no oiteiro,  
Descansava em Riachão.

Eu tinha meu Boi Espácio,  
Meu boi preto caraúna;  
Por ter a ponta mui fina,  
Sempre fui, botei-lhe a unha.

Estava na minha casa,  
Na minha porta sentado;  
Chegou seu Antônio Ferreira,  
Montado no seu russão,  
Com o irmão de Damião,  
Montado no seu lasão.

Dizendo de coração:  
- Botai-me este boi no chão. (ROMERO, 1977, p. 109).

Também um pedido de coração faz Justino, o dono do boi Moleque. Infelizmente, Gustavo Barroso (1888-1959) na primeira parte de **Ao som da viola**, livro publicado em 1921, pôde recolher um número reduzido de estrofes de **Boi Moleque** e são poucas as informações sobre o protagonista. Segue a estrofe acerca do pedido:

Justino encomendava  
 A quem ali campeasse,  
 Se visse o garrote preto  
 Que não o esperdiçasse  
 Lhe fizesse o benefício  
 E, depois, então soltasse. (BARROSO, 1921, p. 309).

Os termos “esperdiçar” e “benefício” dizem respeito, respectivamente, aos atos de não perder a ocasião e castrar e ferrar com a marca do fazendeiro.

Retomando a **O Boi Espácio**, o vaqueiro recorda que seu animal era um boi corteleiro ou manso que pastava em locais próximos a Sergipe. Os nomes de algumas localidades estão transcritas com as iniciais em letras minúsculas tal como se encontram no original. As estrofes não obedecem ao esquema tradicional das quadras. A respeito das particularidades relativas aos cavalos, o vaqueiro informa que estava em sua casa quando chegaram dois afamados vaqueiros, Antônio Ferreira e Damião, o primeiro montado em um cavalo russo e o segundo em um alazão.

Quanto à pelagem dos equinos, a cor ruça se refere a um tipo de cor esmaecida, podendo ser pardacenta, loira ou grisalha. Já alazão pode variar a tonalidade entre uma extensa gama de tons castanho-avermelhados. O mais escuro possui um tom quase arroxeadado, enquanto o mais claro é brilhante, possuindo um profundo tom ouro-avermelhado.

O vaqueiro informa que por ter a ponta do ferrão muito fina pôs o boi no chão. Indicando, por conseguinte, que a queda de Espácio foi por vara e não por queda de rabo. A queda de rabo consiste em um forte e rápido impulso lateral que o homem dá ao puxar a cauda do animal. A queda por vara ocorre quando o perseguidor utiliza o ferrão de sua aguilhada para fazer a rês cair. Segue a narração do vaqueiro acerca dos preparativos para a empreitada:

Gritei pelo meu cachorro,  
 Meu cachorro Tubarão:  
 “Agora, meu boi, agora.  
 Faz ato de contrição!  
 Ecô, meu cachorro, ecô!...”  
 No curral da Pieadade

Eu dei com meu boi no chão.  
 Ao depois do boi no chão,  
 Chegou o moleque João.  
 Se arrastando pelo chão,  
 Fazendo as vezes de cão,  
 Pedindo o sebo do boi  
 pra temperar seu feijão. (ROMERO, 1977, p. 110).

Assim como ocorreu em **Boi Pintadinho** segue aqui a presença do cachorro, companheiro indispensável do homem fixado no campo. Esse animal está envolto em uma série

de superstições. Vale a anotação abaixo de Câmara Cascudo (2012, p. 153) no **Dicionário do folclore brasileiro**, publicado em 1954, sobre tais credences sertanejas: uivar, está chamando desgraça para o dono. Para neutralizar essa ameaça deve dizer-se “Todo o agouro para teu couro.”; cavar na porta de casa, está cavando a sepultura do dono; dormir com a barriga para cima, indica mau agouro; deitado com as patas dianteiras cruzadas significa bom agouro; rodar sem destino pela casa, está afugentando o diabo; urinar na porta, sugere bom sinal, bom prognóstico. Para não fugir, deve-se enterrar a ponta da cauda ou os escrotos debaixo do batente da porta, sendo fazenda de criar, no mourão da porteira; para não crescer, pesa-se com sal; para não ficar hidrófobo, deve ter nome de peixe. Cachorro pesunho, que tem um dedo suplementar, vê lobisomem e o persegue. Estas e muitas outras crenças relacionadas ao cachorro exprimem a importância desse animal para a família a qual pertence, bem como o imaginário popular.

O cachorro, notadamente, nas asperezas do ambiente sertanejo, é o animal companheiro dos bons e dos momentos. Na época das secas, ele segue solidário ao lado da família de retirantes, tal como Baleia acompanha a família de Fabiano em **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, publicado em 1938. Também em “Campo geral”, de Guimarães Rosa se faz o elogio ao cachorro, sobretudo, Gigão, o protetor da família Cessim Caz no Mutúm. Outro exemplo esclarecedor do grau de confiança e estima com o qual o sertanejo percebe o cachorro está em “O cachorro dos mortos”, de Leandro Gomes de Barros. Nessa história, o cachorro Calar porá termo à injustiça praticada contra a família de seu dono, o velho ferreiro Sebastião de Oliveira.

Sobre o trecho transcrito de **O Boi Espácio**, Romero informa que Piedade é o nome do curral da cidade de Lagarto. A transcrição do termo Piedade obedece ao original. É de assinalar duas constantes do universo sertanejo - a religiosidade e a pobreza. A primeira se expressa pelo verso “Faz ato de contrição”, já a segunda pela presença de um moleque, provavelmente negro, mulato ou cariboca, que faz imitações para agradar e, dessa maneira, receber um pouco do sebo do boi para temperar seu feijão. Em seguida, o vaqueiro lamenta a perda do boi que a todos penalizou. A partir desse momento, o foco narrativo passa do vaqueiro para Espácio conforme se constata abaixo:

No ano em que eu nasci,  
No outro que me criei,  
No outro que fui bezerro,  
No outro que fui mamote,  
No outro que fui garrote,  
No outro que me caparam,  
Andei bem perto da morte.

Minha mãe era uma vaca,  
 Vaquinha de opinião;  
 Enquanto fui barbatão  
 Nunca entrei em curralão.

Estava no meu descanso  
 Debaixo da cajazeira;  
 Botei os olhos na estrada  
 Lá vinha Antônio Ferreira. (ROMERO, 1977, p. 110).

Espácio enumera as fases de seu crescimento até o momento de sua castração quando esteve próximo de morrer. Os pecuaristas consideram a carne do castrado de melhor qualidade. Enquanto o boi inteiro cresce e ganha mais peso em todas as etapas, do pré-desmama ao confinamento, o boi castrado ganha menos peso, mas tem uma cobertura de carcaça superior, sua carne é bem mais macia. A mudança de comportamento também importa, pois animais castrados ficam mais dóceis, o que facilita o trato diário. Assim, os machos inteiros são mais passivos de apresentar uma carne menos macia, pois, ao atingirem a puberdade, sofrem mais estresse, ficam menos mansos e pouco obedientes. Note-se que mesmo capado, Espácio não dá mostras de brandura, pois esclarece que era barbatão.

Sobre o termo “barbatão”, Alencar (1994, p. 21) informa que significa gado selvagem, pode ser que o aumentativo de barbato evoque ao pelo longo e denso do gado criado no mato, também se pode considerar a hipótese de que derive de brabo, variante rústica de bravo. Espácio informa que era barbatão, o oposto, portanto, de corteleiro. Fazendo a ligação entre a primeira parte da narrativa quando o vaqueiro o descreve como manso e esta, supõe-se que Espácio era um boi de curral que se desviou. Talvez tenha contribuído para tal mudança sua genética, afinal a mãe era uma vaca de opinião.

Espácio continua a narração de seu fim e pressente que este se aproxima ao avistar Antônio Ferreira. Diz ainda que o vaqueiro possuía três cavalos endiabrados – um alazão, um russo e o outro tinha por nome Piaba. O nome parece remeter à velocidade ou à capacidade de se embrenhar no mato do animal, de passar onde se imagina que não se possa, como sugere a comparação popular “liso como piaba”. Animais endiabrados constituirão uma tônica na literatura de cordel. Ainda sobre o encontro fatídico, conta:

Estando em numa malhada,  
 Já na sombra recolhido,  
 Logo que vi o Ferreira,  
 Aí achei-me perdido.

Foi-me tudo ao contrário,  
 Sempre fui perseguido;  
 Já me conhecem o fasto,  
 O Boi Espácio está perdido.

Não tem culpa o Ferreira,  
 Que não me pôde avistar,  
 Foi o caboclo danado  
 Que parte de mim foi dar. (ROMERO, 1977, p. 111).

Como Espaço, Pintadinho também estava “maiando” quando encontra seus adversários. Essa posição desfavorável retarda a fuga, ao mesmo tempo em que revela a espantosa capacidade desses animais fabulosos de reagirem diante de uma situação tão adversa. Pintadinho conta que além de estar “maiando”, ainda “Estava seco de sede / E também morto de fome”, (CARVALHO, 1967, p. 234) estados que redobram seu desconforto e remetem à captura de Rabicho.

Contudo, ante circunstâncias tão contrárias, esses bois conseguem escapar embrenhando-se no mato. Os elementos sertanejos são capazes de transfigurarem-se em “mutações fantásticas”, evocando Cunha (2017). As paisagens naturais sertanejas mudam rapidamente e contrastam, podendo ir “Da extrema aridez à exuberância extrema”. Assim, ao incidirem as chuvas sobre o solo, “os vales secos fazem-se rios” e “a vegetação recama de flores”. Do mesmo modo, o vaqueiro sertanejo, “cavaleiro chucro e deselegante” que cavalga de modo desprezioso e/ou indolente, algo em torno da preguiça e da fadiga, transforma-se em segundos se uma rês se envereda pela caatinga. Semelhantemente agem os cavalos pequenos, “desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos.”. E o vaqueiro torna-se um “titã acobreado e potente”, um “cavaleiro robusto que empresta vigor ao cavalo pequenino e frágil”. Completa o quadro de metamorfoses empolgantes o boi, esse animal legendário que se encontra sentado “maiando”, caso pressinta o perigo, explode em carreiras apoteóticas.

Tanto em **Boi Pintadinho**, **O Rabicho da Geralda** e **O Boi Espaço** ocorre a presença do caboclo, elemento étnico comum do sertão. Câmara Cascudo (2012) atesta que o termo “caboclo” deveria ser escrito “caboco” tal como se registra na pronúncia popular, a variação caboclo consiste em termo “convencional, meramente letrado.” Enuncia que “caboco vem de *caá*, mato, monte, selva, e *boc*, retirado, saído, provindo, oriundo do mato, exata e fiel imagem da impressão popular, valendo o nativo, o indígena, caboco-brabo, o roceiro, o matuto-bruto”. Informa ainda que o vocábulo em 1755 carregava conotação injuriosa, tanto que um alvará real proibiu que fossem tratados os vassallos casados com mulheres indígenas por esse termo. Sua sinonímia estende-se a mameluco ou mamaluco, caburé ou caboré, cabo-verde, cabra, caiçara, cafuz, curiboca ou cariboca, tapuia, maturo, restingueiro, caipira.

Rodrigues de Carvalho recolheu alguns poemas que traduzem o pensamento sertanejo acerca do cabra. “Sobre qualidades”, texto composto por quatro quadras, propala a hierarquia entre branco, mulato, caboclo, cabra e negro. Seguem três das quatro quadras:

Branco é filho de Deus,  
E o mulato é enteado,  
O cabra não tem parente,  
Negro é filho do diabo.

[...]

Todo branco é filho de Deus,  
Todo mulato é pimpão,  
Todo negro é feiticeiro,  
Todo caboclo é ladrão.

O branco bebe champanha,  
Mulato vinho do Porto,  
Caboclo bebe aguardente,  
E negro bosta de porco. (CARVALHO, 1967, p. 111).

Em **Boi Pintadinho** percebe-se a hierarquia entre os grupos étnicos, pois Gonçalves está subordinado a João de Carvalho. O Brasil apresenta um racismo estrutural, significa dizer que a estrutura socioeconômica leva a comportamentos que induzem à reprodução das relações de dominação. No geral, pode-se afirmar que a sociedade brasileira possui uma posição preconceituosa em termos de valores raciais relacionados a padrões de beleza e de prestígio social o que provoca uma hierarquização étnica, social, cultural e econômica. A maior parte das cenas em que Gonçalves e Pintadinho se enfrentam, a designação ao homem não se faz por seu nome, mas por seu qualificativo racial – cabra. As quadras abaixo comprovam a afirmação:

Porque eu estando em pé,  
Espionando pra confusão,  
Muito depressa chegou  
O tal cabra Gonçalves.

[...]

O cabra partiu a mim,  
Porém veio de meio esgueira,  
Desviou-se da cabeça,  
Pressionou-me na sarneira.

Eu com o ardor do ferrão,  
A ele me encostei:  
De debaixo de suas pernas,  
O cavalo lhe matei.

O cabra se viu a pé,  
Ficou tão desesperado,  
Foi gritando logo ao outro:  
- Matemos este danado.

O cabra quando viu isto,  
Ainda mais se segurou:  
Puxou logo pela faca,  
Por detrás me rejeitou.

Deram comigo no chão,  
Em riba de mim se escanchou.  
Logo o cabra Gonçalão,  
Bem depressa me sangrou. (CARVALHO, 1967, p. 235-236).

Acima, Pintadinho relata que Gonçalão veio de “meia esgueia”, ou seja, aproximou-se pelo lado, pelo flanco. Depois, o pressionou na “sarneia” ou cernelha, região localizada entre os ossos do ombro e a base do pescoço de diversos animais, como os ovinos e bovinos. Ao sentir o ardor da agulhada, o boi aproximou-se do oponente e desferiu um golpe por baixo que lhe matou o cavalo. Mesmo ficando a pé o homem aplica uma facada na parte traseira do boi.

Cascudo (2005) observa outra constante desse universo – o cantador, o negro-escravo e o curiboca. Aponta que a distração das fazendas era “o cantador, dedilhando a viola ou arranhando a rabeca, o negro escravo ou um curiboca” recordava histórias de aventura ou de amor, cantava xácaras portuguesas, canções narrativas de versos sentimentais, no passado, populares na península Ibérica, e de origem árabe. O assunto mais sugestivo depois dos desafios era a história de animais que povoam o sertão – bois, onças, bodes, cavalos, veados – “fauna evocada com detalhes de localização, indicação de nomes próprios”. “Os touros e bois, onças e bodes velozes contavam suas andanças, narrando as carreiras e os furtos cometidos.” O auditório compunha-se de “rudes vaqueiros encardidos de sol, veteranos das ‘catingas’ e dos tabuleiros, vencedores dos saltos dos serrotes e das galopadas frenéticas [...] acompanhava num interesse supremo o assunto que era a explicação pessoal de cada um.” (CASCUDO, 2005, p. 117). Esses versos antigos foram escritos e cantados numa toada triste de xácara portuguesa em quadrinhas de sete sílabas, a sextilha denuncia a modelagem posterior.

Se em **O Rabicho da Geralda** concede-se a fala ao Rabicho desde o início, em **O Boi Espácio** ocorre somente no desenvolvimento da narrativa. Cascudo (2006) ressalta que a fauna sertaneja aludida vem contar sua vida precisando nomes de lugares e de perseguidores. A fala conferida aos animais oferece maior fidelidade e impressionabilidade ao relato. Assim, “os poetas anônimos, autores desses poemas, encarnam a defesa do animal perseguido e vitimado.” E complementa mais adiante: “O estro dos poetas populares haloa o derrotado, trazendo-o sempre vivo para um ambiente de simpatia.” Destaque-se que os desvios de digitação ou de norma foram mantidos, conforme o original, como atesta o verso “Estando em

numa malhada”. (CASCUDO, 2006, p. 390). Por fim, Espácio prossegue a narração de sua captura:

Me meteram no curral  
Me trancaram de alçapão;  
E bati num canto e noutra,  
Não pude sair mais não!

Adeus, fonte onde eu bebia,  
Adeus, pasto onde eu comia,  
Adeus, ribeira corrente,  
Adeus, caraíba verde,  
Descanso de tanta gente. (ROMERO, 1977, p. 111).

A despedida final de Espácio diferente da de Rabicho não descreve a morte pelo traspasse das balas do bacamarte, mas, igualmente, comove. O boi se despede da fonte, do pasto, da ribeira e da árvore caraíba em que descansava. Em seguida, há o desfecho da narrativa que engloba a repartição das partes de Espácio de modo hiperbólico.

Assim, do couro produziu-se cem pares de surrão para carregar farinha; do fato cem pessoas trataram, outras cem viraram e ainda sobrou para os urubus; do sebo fez-se sabão para lavar a roupa da gente do sertão; da língua fez-se uma fritada que toda a cidade comeu; dos miolos fez-se uma panelada que toda a cidade comeu e ainda sobrou para a cachorrada; os cascos converteram-se em canoas para transportarem os “marotos”, designação pejorativa dada aos portugueses durante as lutas pela independência brasileira; os chifres foram transformados em colheres; os olhos prestaram-se como botões para pregar nas casacas dos moços do sertão; as costelas de tão duras serviram como escavadores para cavar cacimbas; o sangue afogou três vaqueiros; as canelas serviram como mão para pisar o milho; a pá transformou-se em tamborete e, finalmente, o rabo converteu-se em bastão para as velhas se apoiarem.

Também Dona Militana (São Gonçalo do Amarante-RN, 1925 – São Gonçalo do Amarante-RN, 2010), contadora renomada, no CD triplo **Cantares** (2000), na faixa 6 do CD III, Boi Mandingueiro, alude à desmedida partição do touro com os seguintes versos:

O couro desse meu boi, oh, mamãe, (2X)  
Mandei fazer um surrão  
Ajuntou o milho todo, mamãe, (2X)  
do povo desse sertão.

Os fato desse meu boi, oh, mamãe, (2X)  
Mandei fazer panelada  
Comeram os vaqueiro todo, oh, mamãe, (2X)  
O resto pra cachorrada.

O chifre desse meu boi, oh, mamãe, (2X)  
Quatro coisa se inventou

Uma lancha, uma canoa, (2X)  
Uma barca e um vapor.

Em **O Boi Surubim** verifica-se igualmente o recurso hiperbólico, não no que tange às partes do boi, como procedeu com Espaço, mas em relação às ações do animal. Existem muitas versões sobre essa história, Cascudo (2005, p. 121) afirma que as ouviu em Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, sendo ampla sua difusão pelo Nordeste. Explica ainda que “surubim é peixe azulado, *çoo-obi*, animal, caça, bicho, azul, em nhengatu. É um rio do Piauí.” Assim, surubim é o nome tanto de um peixe como de um rio localizado no estado que foi um grande fornecedor de gado.

Sílvio Romero (1977, p. 174-175) estampou uma reduzida versão recolhida em Maranguape composta por dez quadras e quatro dedicam-se às ações grandiosas de Surubim. Assim, passado um mês de seu nascimento deu-se sua ferra, depois enxotou cinco touros da porteira do curral. O boi, ao caminhar por uma praça, pisou a terra com tal força que esta de tão acanhada nunca mais criou capim. Um relho que amarrou o boi ao ser posto em uma balança pesou duas arrobas. Um boi tão magnífico, tal qual Espaço, desperta no dono a saudade: “Quando o Surubim morreu, / Silveira pôs-se a chorar. / Boi bonito como este / No sertão não nascerá”.

Finalmente, vejamos ainda a antiguidade e as figuras empregadas em **O Boi Espaço**. Quanto ao primeiro aspecto, o romance pela alusão aos “marotos” tem sua antiguidade remetida à primeira vintena do século XIX, esta parte, portanto, é contemporânea ou posterior à época aludida. Quanto ao segundo aspecto, como já mencionado por Romero, (1977, p. 108-109) a hipérbole funciona como um elogio ao se exagerar as proporções de um dado objeto. Já a enumeração também denominada conglobação ou epimerismo do grego *epimerismós* significa divisão, distribuição, enumeração detalhada, consiste em enumerar os diversos aspectos de um objeto ou de um evento. Três enumerações expandem o texto: uma no início ao nomear as fases do crescimento de Espaço – bezerro, mamote, garrote; outra ao se despedir dos elementos da natureza em que vivia – fonte, pasto, ribeira, caraíba; e a terceira ao descrever a repartição das partes do animal – couro, fato, sebo, língua, miolos, cascos, chifres, olhos, costelas, sangue, canelas, pá, rabo.

José de Alencar (1994) ao divulgar a formação do vocábulo espaço remetendo-a ao latim, grava uma interessante crítica sociocultural de base linguística aos filólogos que não reconhecem e/ou depreciam as transformações inevitáveis da língua portuguesa em solo brasileiro. É preciso remeter tamanha subserviência aos moldes colonialistas que visam tolher qualquer expressão que se desvincule dos padrões estipulados pela metrópole. Assim, o literato

cearense discorre sobre algumas assimetrias derivadas da condição colonial que observa a língua lusa como a única válida em detrimento da brasileira. Ironicamente, Alencar observa que parece que tais cânones foram decretados em algum concílio realizado no século XV e que as normas estabelecidas somente poderiam ser transgredidas por aqueles afortunados nascidos em solo onde circulam o Tejo e o Douro.

Logo, a imaginação americana, conforme Alencar, teria de converter-se e acomodar-se aos moldes europeus. Pretensão inútil, uma vez que não se pode proibir o povo de exprimir-se movido por “regrinhas mofentas”, conforme expressão alencarina. O escritor continua sua argumentação ao destacar que desde a ocupação deste solo que se cria por todo o vasto império um vocabulário novo, à proporção das necessidades da vida americana tão diversa da europeia. Não apenas o vocabulário, “mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das idéias” (ALENCAR, 1994, p. 26). Nesse movimento, a língua portuguesa enriquece-se à medida que a brasileira cresce, entretanto, o classismo lusitano insiste em despojar a irmã mais nova do direito de expressar-se.

O autor de **O Sertanejo** continua a discorrer ao afirmar que se trata de um esforço tolo, pois o povo cria expressões à revelia do cânone, aplica o diminutivo ao verbo, caso de “dormindinho”; designa sufixos aumentativos não autorizados pela rotina etimológica, caso de “famanaz”. Em sua época, o ousado autor teve que travar renhida luta contra os puristas que defendiam a língua em estado de congelamento sem sofrer interferência das variações histórica, geográfica, social e estilística, fato que concorre para a instalação do preconceito linguístico que autoriza um julgamento depreciativo e desrespeitoso em relação à fala do outro, no caso a brasileira, considerada uma variedade pertencente a um grupo de menor prestígio social.

Marcos Bagno (1999) em **Preconceito linguístico: o que é, e como se faz**, livro publicado em 1999, assevera que o português do Brasil, à revelia dos gramáticos ou não, está se transformando, e daqui a alguns séculos, será uma língua diferente da falada em Portugal. Segundo Bagno, a língua é um ato político e refletir sobre ela implica em não ausentar da postura teórica o viés político subjacente a essa questão. Para exemplificar, toma a caracterização dos falantes de tal língua: “em sua grande maioria, homens, brancos, heterossexuais, nascidos/criados na porção Sul-Sudeste do país ou oriundos das oligarquias feudais do Nordeste.” (BAGNO, 1999, p. 66). A língua é nesse sentido, objeto de controle social operado oficialmente pelo Estado ao escolher uma língua ou uma determinada variedade

linguística como oficial, pois um processo de seleção implica, necessariamente, em um processo de exclusão.

Portanto, a língua é um objeto normatizado (gramática, dicionário) e institucionalizado (Estado) com o intuito de estabelecer o controle ou a unidade. Para se alcançar tal desígnio, na América Latina, não se hesitou em praticar atos de extrema violência, como o extermínio de milhões de indígenas que ocasionou o desaparecimento de centenas de línguas. Já as línguas africanas não se desenvolveram no Brasil em virtude da técnica utilizada de separar as famílias escravizadas e distribuí-las em lotes com falantes de línguas diferentes, dificultando a comunicação. Ao lado de tais atos de violência do passado, existem os de exclusão que consistem em desmerecer aqueles que não dominam a variedade oficial. Contra o preconceito linguístico imposto contra o falar brasileiro, Alencar levantou-se. É de se lamentar o fato de que passados mais de cem anos, Bagno tenha que discorrer ainda sobre duas frases já questionadas por Alencar: “Brasileiro não sabe português” e “Só em Portugal se fala bem português”.

Para concluir, a discussão proposta por Alencar enseja uma reflexão sobre a inserção de distintos falares em textos literários, podendo ser interpretada como um ato político, um meio de inclusão e/ou ação de resistência. Finalmente, o escritor cearense supõe que **O Boi Espaço** seja “não só a mais antiga, como também a mais curiosa e interessante das rapsódias sertanejas.” (ALENCAR, 1994, p. 33). Não há como afirmar se se trata da mais antiga, todavia, constitui-se uma das mais curiosas e interessantes.

### 2.3.3 A *Vaca do Burel*

Sílvio Romero (1977) estampou uma versão recolhida em Pernambuco de **A Vaca do Burel**. Diferente de **O Rabicho da Geralda** e de **O Boi Espaço**, a história já apresenta o vaqueiro e o cavalo com maior destaque. Essa peculiaridade se desenvolve cada vez mais nos folhetos e romances do ciclo do boi, como ilustra o próximo capítulo. Bráulio do Nascimento pontua que o herói desse ciclo na poesia da tradição oral é o boi e que “Na poesia da “tradição escrita”, ao contrário, vaqueiro e cavalo são enaltecidos, cantados com admiração.” (NASCIMENTO, 1986, p. 252).

As narrativas orais, que não contam com o suporte do papel, como os folhetos, requerem ainda mais da memória do cantador/contador para serem transmitidas, embora o poeta de bancada também necessite de tal recurso. A esse respeito, Alencar relata que teve contato

com Filipe José Ferreira, senhor de mais de oitenta anos, nascido no Crato e estabelecido no Pici, possuía um sítio do qual tirava sua subsistência arando a terra. Com o contador, o escritor afirma que aprendeu mais sobre a poesia oral do que se consultasse qualquer biblioteca. “Mas sua memória já se obscurecia com a sombra de quase um século [...]. Era preciso esperar com paciência os momentos em que desnublava-se, e algumas vezes rastrear-lhe no espírito o fio de uma idéia para desenvolver as outras que se lhe encadeavam.” (ALENCAR, 1994, p. 34).

Pelo resgate da memória, Filipe rememora somente a primeira quadra de **O Boi Espaço**. Pode-se remeter aqui às “rapsódias sertanejas” e sua relação, como visto anteriormente, entre memória e musicalidade. Alencar crê que o contador sabia apenas esta parte, pois fôra capaz de repetir uma extensa loa desde o prólogo até a conclusão. Logo, sua memória não poderia se mostrar tão remissa em assunto análogo. E reflete que a partir do encontro com o velho senhor, “teve ocasião de verificar a virtude da musicalidade sobre a reminiscência. Quando se faziam na memória do velho Filipe os eclipses de que falei, ele compunha a presença e o gesto, pelo teor dramático”. Desse modo, “remontava-se ao trecho anterior, e vinha seguindo a letra pela cantoria. Assim atravessava o passo difícil.” (ALENCAR, 1994, p. 34). Todavia, o processo de mnemônica musical foi baldado no que se refere a **O Boi Espaço**, o que sugere que o contador realmente não conhecia tal história.

Para além do importante poder da memória citado por José de Alencar, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006) no capítulo 3, acrescenta o rareamento ou desaparecimento das instituições transmissoras das histórias da oralidade. Semelhantemente a Alencar que reporta Filipe ao passado, Santos aponta que tais histórias parecem cada vez mais confinadas ao passado, uma vez que as filhas e netas das contadoras e/ou cantadoras desconhecem tais textos e chegam, até mesmo, a ignorar a capacidade de transmissão de suas mães e avós. A comunidade tende a considerar esse material sem importância, pois, entre outros obstáculos, um de ordem sociocultural se levanta – a perspectiva dos informantes de que essas histórias se limitam a cantigas de velhas e de crianças.

Assim, entre outros fatores, sobretudo, a exigência e a atratividade dos novos tempos que oferecem outras linguagens aos jovens e novos recursos, especialmente, os tecnológicos, uma barreira relativa à contação de histórias se impõe, pois os informantes introjetam o discurso da subalternidade a eles imposto segundo o qual sua cultura pouco ou nada importa.

Santos (2006, p. 79-81) explicita que música e canto “estão estreitamente ligados à poesia oral. Condicionam a sobrevivência do romance na memória.” Explica ainda que o canto do romance se distingue do canto da cantoria, o primeiro serve para conduzir à memória do

romance, “cantarolar o início de uma melodia representa o meio mais seguro de relembrar um romance, eis o recurso empregado por Filipe. Alencar utiliza incorretamente o termo cantoria, o apropriado seria canto. Já o canto da cantoria apresenta características muito próprias, como o timbre da voz rouco e nasalado, além da alternância entre canto e instrumento musical, a viola e a rabeca.

A apresentação do cantador depende de um acerto prévio, um convite ou permissão entre as partes envolvidas; o local pode ser aberto ou fechado, tal como palanque em praça pública, residência particular, pátio de fazenda, bar, restaurante, mercado, barraca, feira, palco de teatro, ginásio, programa televisivo ou de rádio. Maria Ignez Novais Ayala (1988) em **No arranco do grito** – aspectos da cantoria nordestina, tese escrita em 1983 e publicada em 1988, disserta sobre as diferenças oriundas das proximidades entre cantador, repentista ou violeiro e poeta de bancada ou escritor de folhetos.

São várias as razões que levam os estudiosos a confundir o repente com o folheto. Uma delas é que o folheto, quando vendido em feiras, é declamado ou cantado pelos vendedores para atrair os compradores. Soma-se a isto o fato de os poemas publicados em folhetos terem sido parte integrante da cantoria, sendo cantados com acompanhamentos de viola nos intervalos do improviso, por iniciativa dos cantadores ou a pedido do público. Hoje, é raro encontrar quem cante poemas de folhetos durante a cantoria, entretanto de acordo com informações dos repentistas, isto era freqüente até a década de 50. (AYALA, 1988, p. 16).

Oportuna a notícia da pesquisadora de os poemas publicados em folhetos serem cantados nos intervalos das cantorias. Podemos imaginar os “romances de vaqueiros” por sua importância e profusão sendo cantados em tais oportunidades. Há artistas que exercem as duas atividades, mas são duas manifestações específicas ainda que haja pontos de contato entre elas.

Retome-se, nesse ponto, a afirmação inicial de que **A Vaca do Burel** oferece maior realce às figuras do vaqueiro e do cavalo em relação às histórias predecessoras já examinadas. A história inicia-se com a Vaca gabando-se de quantos vaqueiros e cavalos de fama foram por ela deixados no carrasco, mato ralo e baixo, após perseguições desenfreadas.

Na fazenda do Burel,  
Nos verdes onde pastei,  
Muitos vaqueiros de fama  
Nos carrascos eu deixei.

O afamado Ventania,  
Montado no Tempestada  
Foi quem primeiro espantou-me  
Estando eu numa maiada

Mais adiante encontrei  
Com o vaqueiro João,

No seu cavalo lasão  
Já vinha correndo em vão.

Logo me fiz ao carrasco,  
Fui-me abardar com o Veloso;  
No atravessar o riacho  
Só lhe deixei o rasto  
Por ser ele tão teimoso!...

Ouvi grande tropelada  
Que zunia do sertão;  
Era o afamado Grinalda  
Com o Ferreira Leão. (ROMERO, 1977, p. 113).

Note-se a diferença inicial em relação às histórias de Rabicho e de Espácio, que centralizam o boi. Já em **A Vaca do Burel** há uma espécie de protagonismo compartilhado entre boi e vaqueiros, além da ênfase ao cavalo. São citados cinco grandes vaqueiros - Ventania, João, Veloso, Grinalda e Ferreira Leão - e há menção a dois cavalos - Tempestada e o lasão. Os nomes do par centáurico Ventania e Tempestada remetem à sua incrível velocidade e, não à toa, essa dupla logrará êxito ao final.

A evocação da agilidade do centauro sertanejo, homem e cavalos unidos, alastrou-se no discurso literário, como atesta o modelar **Os sertões**. Para Euclides da Cunha, a organização combalida do sertanejo marcada pela preguiça ou fadiga sofre, em segundos, transmutações completas, bastando para tanto surgir qualquer incidente que lhe exija o trabalho. Nesse instante, eis que “O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes aclarada pelo olhar desassombrado e forte”. Sem que se espere, continua o escritor, aquela figura vulgar adquire “o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.” (CUNHA, 2017, p. 48). Abaixo, segue a transcrição, digna de nota por sua plasticidade composta por Cunha, acerca do liame do vaqueiro com o cavalo em uma pega de gado.

Colado ao dorso deste, confundindo-se com ele, graças a pressão dos jarretes firmes, realiza a criação bizarra de um centauro bronco: emergindo inopinadamente nas clareiras; mergulhando nas macegas altas; saltando valos e ipueiras; vingando cômoros alçados; rompendo, célere, pelos espinheirais mordentes; precipitando-se, a toda brida, no largo dos tabuleiros...

A sua compleição robusta ostenta-se, nesse momento, em toda a plenitude. Como que é o cavaleiro robusto que empresta vigor ao cavalo pequenino e frágil, sustenta-o nas rédeas improvisadas de caroá, suspendendo-o nas esporas, arrojando-o na carreira - estribando curto, pernas encolhidas, joelhos fincados para a frente, torso colado no arção - "escanchado no rasto" do novilho esquivo: aqui curvando-se agilíssimo, sob um ramalho, que lhe roça quase pela sela; além desmontando, de repente, como um acrobata, agarrado às crinas do animal, para fugir ao embate de um tronco percebido no último momento e galgando, logo depois, num pulo, o selim; — e galopando sempre, através de todos os obstáculos, sopesando à destra

sem a perder nunca, sem a deixar no inextricável dos cipoais, a longa agulhada de ponta de ferro encastada em couro, que por si só constituiria, noutras mãos, sérios obstáculos à travessia... (CUNHA, 2017, p. 95).

Some-se ao discurso literário de Cunha, o discurso crítico literário de Bradesco-Goudemand que descreve outra faceta da representação do centauro sertanejo. A estudiosa registra que o cavalo se associa ao homem, sendo um aliado fiel em pé de igualdade com o cachorro; o animal doméstico por excelência, “domesticidade apresentada sempre como voluntária, espontânea; como escolha inelutável, como colaboração natural”. Ele, portanto, não toma a iniciativa, antes “forma um todo com o homem; é verdadeiramente a fusão do homem com o animal; enfim, é o centauro.” (BRADESCO-GOUDERMAND, 1982, p. 20-21).

O equino no sertão pode adquirir contornos diversos: montaria bem nutrida e reluzente do fazendeiro ou do senhor de engenho; animal de carga que suporta peso; personagem das festas populares e dos romances de vaqueiros; enfim, o cavalo sertanejo é rápido, pequeno, adaptado ao clima quente e à vegetação rala na pega do gado. Os trechos evocados de Cunha e Bradesco-Goudemand dialogam com as peripécias descritas tanto na poesia oral como na literatura de cordel que tratam sobre o ciclo do boi.

Em **A Vaca do Burel** abre-se maior espaço para cavalos e vaqueiros. Em grande parte da narrativa, a Vaca em atitude de rememoração, engrandece-se, valendo-se, entre outros meios, do engrandecimento de seus perseguidores, conforme a seguinte quadra: “Eu no tempo de bezerra / A muitos vaqueiros logrei; / Na fazenda fiz sueira / Muitas porteiras pulei.” (ROMERO, 1977, p. 113). Além disso, abre-se maior espaço para as falas dos vaqueiros que expressam ora coragem, ansiedade ou frustração na difícil arte da pega. Prossegue a Vaca nessa toada ao enunciar que:

Abardada me vejo  
Com o vaqueiro Miguel,  
No seu cavalo Festejo  
Na fazenda do Burel.

Que dois vaqueiros temíveis:  
- João Bernardo e Miguel!...  
Perto do curral os logrei.  
Quase que os deixei de pé.

Só se eu morrer amanhã,  
Ou não me chamar Miguel  
Só assim deixas de entrar  
No teu curral do Burel.

Eu te juro, lagartixa,  
Que não me hás de escapar;  
Nem que corras como o vento

Tu hás de entrar no curral. (ROMERO, 1977, p. 114).

Mais uma vez, o cavalo recebe especial atenção, o trecho acima faz alusão a Festejo, o cavalo de Miguel. Câmara Cascudo (1955) em **Tradições populares da pecuária nordestina**, livro publicado em 1955, sustenta que no ciclo do gado o animal favorito é o cavalo e não o boi, o novilho, a vaca ou o touro. “O cavalo, companheiro, aliado do homem, do vaqueiro, aparece como figura insubstituível nas gestas poéticas do Nordeste, como entre os gaúchos do Rio Grande do Sul ou entre os campinos do Ribatejo, no Portugal pastoril.” Cascudo evidencia que historicamente o cavalo é o orgulho do dono e que até 1920 pelos sertões nordestinos o cavalo de sela, cavalo de montaria pessoal, valia como índice indiscutível de estado social apreciável. Afirma-se: “‘Fulano não é rico, mas é boa pessoa, tem casa, seu cavalo de sela’... Estava o homem credenciado, indiscutivelmente.” (CASCUDO, 1955, p. 63). Logo, ter cavalo, usar cavalo, andar a cavalo expressam elevação social.

O vaqueiro adquire maior valor em relação a outros trabalhadores do campo também por utilizar o cavalo, além disso, sua destreza o faz sobressair, afinal, louva-se em qualquer parte do mundo quem monta bem. Acrescente-se ainda que no Ceará existe o termo “estribado” (uma referência ao uso dos cavalos com estribo), a designação aplica-se somente aos ricos, endinheirados, pois quando não existiam automóveis, as pessoas com mais posses utilizavam cavalo com estribos. Já os intermediários também utilizavam cavalos, contudo sem estribo.

Em **Boi Victor** - versão recolhida no Ceará por Carvalho constante em **O cancionero do Norte** - verifica-se o realce conferido ao cavalo. A leitura desse “romance rústico” torna-se, em certas passagens, problemática, pois parecem faltar algumas quadras que promovam um melhor encadeamento dos fatos narrados. De todo modo, a história gira em torno do boi do Victor, portanto, designa-se o animal pelo nome do proprietário. O protagonista não conhecia sujeição e acabou sendo vendido para o capitão, o Sr. Antônio de Sá. “E este como experiente, / E ser homem catingueiro” (CARVALHO, 1967, p. 229) marcou expedição com seus vaqueiros para capturar o boi fujão. O cavalo Curumatan, montado pelo dono da campanha, desempenhou importante função durante o acossamento. Transcrevem-se abaixo alguns trechos que ratificam o valor do equino:

Venha cá, meu capitão,  
Quero fazer-lhe um pedido:  
O cavalo Curumatan  
Nunca seja vendido.

Pode falar com soberba

E apostar sem temor,  
Que para este cavalo  
Não há boi corredor.

Diga a todos esses vaqueiros,  
Fale sem pedir segredo  
Que cavalo como este  
Não tem neste Figueiredo.

Não há esta fazenda,  
Nem prata nem ouro em pó,  
Nem este cabedal  
Que pese com ele só. (CARVALHO, 1967, p. 230-231).

A fala acima é de boi Victor que ao final deixa lembranças em seu testamento aos valentes cavalos e cavaleiros que já o perseguiram. A fala remete a uma outra ética atravessada pelo apreço e afeto ao contendor, o brio deste amplia o daquele e vice-versa. Veremos essa mesma ética em **A vaca do Burel**. Na despedida, penúltima quadra, Victor fala que “Pois vou bem consolado / Porque não sou dos primeiros, / Adeus camaradas todos / Do carrasco do Ribeiro.” Essa fala deixa dúvidas a respeito de quem seriam os “primeiros”, seria uma referência aos bois de fama, Rabicho da Geralda e Espácio? Na última quadra expressa seu último desejo: “Adeus, camaradas meus, / Queiram se esquecer de mim; / Tudo quanto nasce morre / Tudo no mundo tem fim.” (CARVALHO, 1967, p. 232).

Em **ABC do Boi Prata**, versão coligida em Maranguape - Ceará, mais uma vez se verifica o destaque a vaqueiros e cavalos. O dono não consegue pegar o esquivo boi Prata, por isso, aciona João de Sousa, da Fazenda da Ladeira. Diante de mais um fracasso, os dois decidem pedir um reforço familiar. Note-se que à semelhança de **A Vaca do Burel** forma-se uma comitiva para garantir a captura. Assim, seguem para nova perseguição os irmãos João de Sousa e José de Sousa. O primeiro monta um cavalo melado, ou seja, de pêlo amarelado, e o segundo galopa sobre um pedrês, ou seja, pêlo branco e preto. Em cima de suas montarias, ambos correm confiantes, “O Zé disse com soberba: - Ele agora vai pegado”. No entanto, ao anoitecer, voltam desiludidos. João diz: “- Eu estou desenganado / Não pego o barbatão / Nesse cavalo melado.” (ROMERO, 1977, p. 176).

Mas, diversamente do que ocorre na história da vaca do curral do Burel, a comitiva falha ao final. Por isso, aconselha-se ao dono a venda do boi fujão a um homem de reconhecida fama e valentia: “- Receba do Manuel Teixeira / O dinheiro todo completo; Não o podemos pegar, / Só ele por ser esperto.” (ROMERO, 1977, p. 177). Vendeu-o por doze mil-réis. O mil-réis foi um padrão monetário adotado no Brasil por influência do monetário português, durou de 1500 a 1942, passando, portanto, pelos períodos colonial, imperial e parte do

republicano. Foi oficializado no ano de 1833 pela Regência Trina durante a menoridade de D. Pedro II. Além da menção ao mil-réis, outro marcador temporal se impõe. Logo, no primeiro verso, Prata indica o ano de seu nascimento: “*A dois de agosto de quarenta e quatro*”.

A história do Boi Prata continua com o animal vangloriando-se a respeito dos irmãos Sousa: “*Uma queda não me deram, / Nem me puseram a mão; / Muitas vezes eu vi eles / Rolar na poeira do chão.*” Todavia, a palavra final é de Manuel Teixeira que na última quadra ameaça: “*Zelo comigo, garrote, / Sou teu dono Teixeira; / Porque não sou de raça / De não te pegar na carreira.*” (ROMERO, 1977, p. 177). Dessa maneira, termina a história, fica o ouvinte/leitor em suspense sem saber se o boi prosseguirá em liberdade ou se a ameaça do dono irá se cumprir.

Finalmente, o **ABC do Boi Prata** compõe-se de vinte e três quadras, o primeiro verso de cada estrofe obedece à ordem alfabética, excetuando *k*, *w*, *y*. As iniciais de cada verso obedecem ao critério fonético e não ao gramatical, por isso, a nona, a décima e a vigésima segunda quadras principiam, respectivamente, assim: “*Hindo este um pouco calado*”; “*I fizeram nova entrada*”; “*Xegada deles em casa*”.

Nos ABC, conforme Câmara Cascudo (2006, p. 382-383), registram-se os temas mais relevantes do universo sertanejo – histórias de cangaceiros e de políticos, festas regionais, touros invencíveis, cavalos célebres, entre outros. Cascudo enumera alguns nomes ibéricos que compuseram utilizando esse tipo de poesia mnemônica - em Portugal, Luís de Camões e Gonçalo Fernandes Trancoso; em Espanha, Juan de Encina e Lope de Vega. Informa que seu achado mais antigo acerca desse gênero remonta ao ano de 1393 com uma poesia escrita por Santo Agostinho e que os mais antigos ABCs sertanejos findavam com o til, considerado uma letra. Ainda o estudioso potiguar (2005, p. 81-82), sobre o til comenta: “Como não é possível arranjar-se tema com ele, aproveitam para uma frase de ironia, uma despedida, um motejo.”

Câmara Cascudo (2012) e Sebastião Nunes Batista em **Poética popular do Nordeste** (1982), publicação póstuma datada de 1982, elaboram verbetes sobre o ABC, essa formulação singular merece registro.

**ABC.** Na literatura oral e popular brasileira são abundantes os A.B.C., versos que se iniciam pelas letras do alfabeto, inclusive o til, sequência. Os versos são quadras, os mais antigos, sextilhas ou hendecassílabos, com rimas simples. [...] (CASCUDO, 2012, p. 01)

**ABC** – O abecê é uma composição poética muito antiga, em que cada estrofe começa com uma letra do alfabeto, e cuja fonte mais remota está no Velho Testamento, onde no Salmo 118 do *Livro de Salmos*, cada letra do alfabeto hebraico corresponde a oito versículos. [...] (BATISTA, 1982, p. 11).

Voltando ao Burel, Miguel, montado em Festejo, continua a ameaçar a oponente tal qual Manuel Teixeira e garante que há de trancá-la no curral do Burel. Oliveira Viana (1987) em **Introdução a história social da economia pré-capitalista no Brasil**, escrito em 1958, alerta que há que se distinguiem dois tipos de instalações pastoris: o curral de gado e a fazenda de criação. O primeiro constitui-se em um tipo de ocupação humana e exploração econômica da terra mais simples, uma unidade de produção pequena. Já a segunda representa uma organização mais complexa e evoluída, espécie de macroestrutura na qual a primeira pode, muitas vezes, inserir-se. Conforme Viana, o curral era, portanto, uma diminuta unidade produtiva mais acessível. Nesta época, um terreno considerado impróprio para a pequena ou grande agricultura convertia-se em curral. Assim, o latifundiário sesmeiro apartava do seu rebanho um touro e umas vacas. Sendo necessário apenas roçar uma pequena quadra e ao lado levantar uma palhoça de sapé ou carnaúba para abrigar o vaqueiro.

Miguel, do curral do Burel, chama a vaca de lagartixa numa clara tentativa de rebaixá-la, além de reiterar que seu destino se encontra no curral do Burel. O vaqueiro recebe a ajuda de Veloso para fazer a esteira, ou seja, os dois correm paralelamente, encurralando o animal. Veloso faz o papel de esteira, atua como auxiliar do vaqueiro principal, o puxador. Seguem a descrição da corrida e as estratégias da dupla. “Cerca, Veloso, na grotá. / Faz esteira no baixio; / Aperta para o meu lado”. No entanto, os dois falham, pois na passagem pelo riacho “A lagartixa os cegou”. (ROMERO, 1977, p. 114-115). Reúne-se a partir do malogro uma forte comitiva composta por Miguel, João Bernardo, Grinalda, Leão, Ventania e Veloso.

O informante Pedro Preguiça dá notícias sobre a vaquinha que apresenta cara branca punaré (branca amarelada), só tem um chifre, traz o ferro do Burel, é manca, cega, esperta e arisca. Estes sinais dão novo ímpeto aos vaqueiros. Um deles desfere: “Ora se é esta a famanaz / Que tanto sussurro tem feito / Pra pegar esta vaquinha / É bastante o meu mosquete.” Os vaqueiros seguiram para o confronto. No entanto, mais adiante, a vaca enuncia: “Não há vaqueiro de fama / Que do carrasco me tire”. (ROMERO, 1977, p. 115). Ocorre, então, um contratempo - Pedro Preguiça na corrida perde chapéu, chicote e espora o que demonstra o valor da “lagartixa” em despende todos os esforços para manter a liberdade. A comitiva perde seu mais novo integrante, Pedro Preguiça, mas persiste.

Os destemidos vaqueiros,  
Veloso e o tal Grinalda:  
Bem montados às estribeiras  
Traziam sua guilhada.

Grita o Ferreira Leão;

Logo responde o Grinalda:  
 - Se não podem botar no chão,  
 Eu meto a minha guilhada.

Já respondeu o Veloso;  
 - O Ventania é cabra *zarro*;  
 Bate com o chapéu na perna,  
 Bote no chão, que eu amarro.

O Ventania é decidido,  
 Passou transes no carrasco;  
 Mostrou sempre à lagartixa  
 Que ele é cabra macho. (ROMERO, 1977, p. 116-117).

Mencionam-se no fragmento acima alguns termos do glossário da vaquejada – “gritar”, “bater com o chapéu na perna e botar no chão”. Câmara Cascudo (1969) em **A vaquejada nordestina e sua origem**, publicado em 1969, explica que o primeiro consiste em uma voz de excitação para assustar o boi, o segundo em um gesto tradicional de incitação ao animal perseguido, equivalente a gritar. Tanto gritar como percutir o chapéu de couro repetidas vezes na coxa assustam e estimulam o boi a aumentar a rapidez da corrida o que proporciona uma melhor aproximação do cavaleiro para botá-lo no chão, ou seja, derrubá-lo por vara ou rabo o que causa o desequilíbrio e, por fim, a queda. Diante da dificuldade para botar o animal no chão, Grinalda diz que meterá a guilhada. Nas histórias do ciclo do boi da tradição oral não se encontram registros de derrubada pela cauda, como comprovam os versos coligidos por Sílvio Romero.

Cascudo (1969, p. 19) informa ainda que “Coexistiam na época sertaneja [...], 1860-1890, os dois processos de derrubada, ferrão e puxada pela cauda. O primeiro já seria pouco usado à volta de 1880 e desapareceu completamente antes de 1900.” A expressão “topar boi” remetia à queda por ferrão, vara, aguilhada ou lança e a frase: “Aquele topa boi-brabo” consistia em alto elogio à coragem pessoal. Já a expressão “puxar gado” remetia à queda de rabo e era ignorada antes de 1870. A derrubada pela cauda popularizou-se rapidamente pelo Nordeste atendendo à natureza nas caatingas e carrascais, entrançados de cipoal, juremas e marmeleiros que impossibilitavam o espaço livre. Quando da derrubada a rês girava sobre o lombo, chamava-se “virar o mocotó”, tal giro afiançava a grande destreza do derrubador. O cavaleiro mantinha-se em posição horizontal com a cabeça sobre o pescoço de seu animal adestrado, denominado “cavalo de fábrica”.

Mais uma vez verifica-se a recorrência do termo “cabra”. O termo possui uma rica gama de significados que transita do polo positivo ao negativo. Essa diversidade talvez possa ser explicada por seus atributos virtuosos e desonrosos. Para seu aviltamento, atua tanto sobre a cabra como sobre o bode o peso histórico de suas associações com a bruxaria, o desvario

sexual e o diabo. Cabrão ou *cabrón* é um xingamento cujo significado remete às ideias depreciativas de covarde, bastardo, corno e safado.

No adagiário nota-se sua conotação negativa: “Cabra bom é cabra morto”. “Cabra bom nasceu morto”, “Não há doce nem cabra bom”, “Cabra quando não furta é porque se esqueceu”, “Valentia de cabra é matar aleijado”. No campo positivo reitera-se o fato de que o leite da cabra, em comparação com o da vaca, é mais denso, forte e saboroso, segundo os sertanejos, por isso, serve como alimento para as crianças, sobretudo, as fracas. As expressões “cabra macho”, “cabra danado”, “cabra da peste” e “cabra da mulesta” constituem um elogio à força e/ou à valentia do homem. Em alguns contextos, “cabra de peste” e “cabra da mulesta” podem remeter à maldade do homem. Semelhantemente, “cabra zarro” pode significar homem desejoso, ávido ou enérgico. Também pode denotar homem ébrio, bêbado, desastrado.

Em **O Sertanejo**, de José de Alencar, publicado em 1875, entre tantos outros motivos e temas relacionados ao sertão, destaca-se o da cabra. Esse animal, comumente chamado pelos sertanejos de comadre, recebe de Arnaldo, o vaqueiro, e de Flor, a filha do fazendeiro, elevada atenção e estima. Ora faz as vezes de animal de companhia ora de animal de guarda, prestando-se a carinhos, como revela o seguinte trecho: “Ande cá, comadre: venha dizer adeus à sua filha, que você ainda não viu.” Ou empregando o fardo, como no fragmento: “Estava esperando por Arnaldo, observou a Justa. É um fardo que ela tem para conhecer aquele filho, que é uma coisa por maior.” Ambos os trechos foram retirados do capítulo “Comadre”, uma referência ao animal. (ALENCAR, 19-- , p. 35).

Por fim, em **A Vaca do Burel** as qualificações “cabra zarro” e “cabra macho” alusivas a Ventania são positivas. Ele é apontado pela Vaca como o maior vaqueiro: Desde que eu sou nascida / Nunca contei com vaqueiro; / Pode contar gravidade / O Ventania o primeiro.” (ROMERO, 1977, p. 117). Após ser pega, a exemplo de Rabicho e Espaço, a Vaca despede-se de seus recantos favoritos – malhada, bebedor, carrasco, vazante do baixio, serrote do logrador, lugar fresco reservado para pôr o gado em certas épocas do ano, enfim dá adeus à serra do Coité.

Finalmente, a protagonista pode e sabe avaliar aquilo que eleva seu valor, no caso o vaqueiro. A relação de mútua implicação entre tais seres estabelece um jogo combativo onde um enaltece o outro. A concepção do animal difere por sua grandeza e generosidade que compreende o oponente não como inimigo, mas como adversário. Há um apreço por aquele que venceu que supera o simples respeito, há alguma afetividade. Seria uma herança indígena?

Para Davi Kopenawa (205, p. 64-65) o pensamento do homem branco está “cheio de esquecimento”, um tipo de pensamento curto e de ruptura capaz apenas de apreender o

entorno como mera mercadoria, o xamã yanomami classifica os povos brancos de “povos da mercadoria”, em suas palavras: “os brancos não pensam muito adiante no futuro. Sempre estão preocupados com as coisas do momento.” E mais adiante: “Gostaria que os brancos parassem de pensar que a floresta é morta e que ela foi posta lá à toa.”

Quero fazê-los escutar a voz dos xapiri, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim eles queiram defendê-la conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos, para que não cresçam na ignorância. (KOPENAWA, 2015, p. 65).

O pensamento maior de cumplicidade não exclui os sentimentos de dor, perda, revolta, ódio ou mágoa causada pelo outro. Nesses termos, o ambientalista, escritor e liderança indígena pertencente à etnia Krenak, Ailton Krenak (1953 -) na entrevista **Alianças afetivas** realizado por Pedro Cesarino em agosto de 2016, formula as “alianças afetivas”, nascidas a partir de uma reflexão sobre sua inevitável e sofrida convivência com o branco. Assim, “entre fugas, tentativas de contato, tentativas de troca, aproximação, fui construindo algumas ideias sobre alianças. Uma marca fundamental dessa relação é o conflito.” (KRENAK, 2016, p. 170).

Em meio a um mundo fechado e excludente, a raiva mostrava-se contraproducente, Krenak então optou por elaborar um novo projeto capaz de romper essa barreira que separa índios e brancos. O meio encontrado foi através das “alianças afetivas” ou possibilidades de troca, “aliança na verdade é um outro termo para troca.” Mas essa troca ou aliança “não supõe esses interesses imediatos. Suporta continuar com a possibilidade de trânsito no meio de outras comunidades culturais ou políticas, [...]. É uma construção de uma ideia de seu vizinho para sempre.” E a “aliança afetiva” poder ser realizada com um vizinho seja ele humano ou não humano. (KRENAK, 2016, p. 170).

Quando você vê um riacho. Uma fonte, uma nascente é um sintoma de beleza e comovido com a água que está naquela fonte, nessa nascente, eu estabeleço uma relação com ela, converso com ela eu me lavo nela, bebo aquela água que, para mim, é uma maravilha, que me conecta com outras possibilidades de relação com as pedras, com as montanhas, com as flores. (KRENAK, 2016, p. 172).

Estabelecem-se, desse modo, relações comunais, proporcionais, de abertura e de coexistência existencial. Estaria em tal explanação sobre uma ética tão diversa dos “povos da mercadoria” o porquê do elogio final de Boi Victor ao cavalo e da Vaca do Burel ao vaqueiro?

Finaliza-se, assim, a observação dos episódios evocadores “de valentia ante a ferocidade do bruto”, aludindo às palavras de Cascudo. Esses episódios trazem um narrador onisciente, que pela voz se posiciona em defesa da liberdade. O animal enuncia a própria vida (relata os lugares por onde passou, o pensamento de vaqueiros e proprietários a seu respeito, as

acirradas disputas e corridas com os vaqueiros) e anuncia, o mais das vezes, a própria morte (às vezes, mesmo depois de morto ainda continua a narrar). A fabulação deixa entrever a simpatia do contador pelo boi, o grande herói, e provavelmente o mesmo sentimento perpassava o público.

As três narrativas, maiormente, examinadas guardam a virtualidade da voz, insinuante, movente. Sempre a mesma e outra na voz do contador. A esse respeito, Zumthor esclarece que no momento da realização ou “atualização” a obra é corporificada. Desse modo, a atualização sempre implica em “movência”, “variação” entre o texto escrito e o corpo virtual ou voz e presença do intérprete. Na “movência” permanece o “arquétipo” (texto escrito), diretamente ligado à tradição, por seu turno, a “atualização” varia a cada nova leitura.

Por consequência, a “variação” acontece sempre no tempo presente, já o “arquétipo” não. Esse contexto leva a concluir que a voz só pode ser capturada em “movência”, no movimento entre o texto e a obra, na relação entre o que está escrito e a “atualização”. O texto fixado pela escrita impressa sempre será o mesmo, mas, enquanto obra, voz e “atualização”, ele sofre mutações. Desse modo aproximam-se poesia oral no momento de pura audição e literatura de cordel no momento de leitura e audição combinadas.

São elementos da “movência”, conforme Zumthor, a “intertextualidade” e a “intervocalidade”. A “intervocalidade” implica na “movência” do texto no espaço-tempo que o modifica na “atualização”. O teórico chama de “intervocalidade” porque o texto é o mesmo aparentemente, todavia, quando performatizado, ultrapassa o espaço e o tempo e recebe nova atualização. Em outras palavras, a “intervocalidade” é a voz que faz um caminho no tempo e no espaço e carrega consigo a voz da tradição e ao atravessar os tempos apresenta outra intenção, pois o lugar de onde se olha o texto foi modificado. Em relação aos textos da “tradição oral”, os da “tradição escrita”, apresentam modificações. Estas serão objeto de análise do próximo capítulo.

Ainda tratando do par “intervocalidade” e “movência”, no capítulo “Memória e comunidade”, de **A letra e a voz**, Zumthor (1993) observa que a tradição “série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço” comporta o “arquétipo” e suas variantes. O autor aproxima variante de “movência” ao formular que “A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos. Menciono-a aqui mais uma vez, ‘ouvindo-a’ como uma rede vocal imensamente extensa e coesa.” Prosseguindo em seu raciocínio explana que a amplitude dessa rede vocal ou “movência” modifica-se de acordo com o gênero poético, de texto a texto,

e de século a século. Assim, os textos registrados pela escritura ocuparam “um lugar preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos, uma intervocalidade, como a intertextualidade... polifonia percebida pelos destinatários de uma poesia que lhes é comunicada.” (ZUMTHOR, 1993, p. 144). A poderosa poesia comunicada pela voz flutua sob essa polifonia e fala ao ouvinte

O que diz essa boca parece opaco, requer atenção de maneira mais insistente. [...] o único fato é que esse homem está em vias de nos dizer neste dia, nesta hora, neste lugar, entre as luzes ou as sombras, um texto que talvez eu já saiba de cor (pouco importa); o fato de que ele se dirige a mim, entre aqueles que me cercam, como a cada um deles, e de que preenche (em maior ou menor grau, pouco importa) nossas expectativas, *aquilo que ele enuncia é dotado de uma pertinência incomparável; é imediatamente mobilizável em discursos novos, integra-se saborosamente no saber comum, do qual, sem perturbar-se a certeza, suscita um crescimento imprevisível.*” (ZUMTHOR, 1993, p. 150) (grifo nosso).

Prossigamos observando os “discursos novos” e o “crescimento imprevisível” na literatura de cordel e na literatura rosiana.

Imagem 2 - O Vaqueiro e o Boi<sup>8</sup>

Fonte: Paraíba Criativa.

Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/jose-costa-leite/>.

Acesso em: 09/08/2021.

---

<sup>8</sup> Ilustração sem título em xilogravura de José Costa Leite para as capas de seus folhetos, provavelmente produzida em meados de século XX.

### 3 O POVO DO BOI NA LITERATURA DE CORDEL

“Gaúchos meridionais, peões mato-grossenses, pastoreadores marajoaras, e outros de muita parte para dentro desses extremos geográficos; mais obtidos porém, montados como vaqueiros propriamente, os do rugoso sertão que ajunta o Norte de Minas, porção da Bahia, de Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás.

Através dessa quantidade de cerrados, gerais, carrascos, campos, caatingas, serras sempre ou avaras várzeas, planaltos, chapadas e agrestes, regiões pouco fáceis, espalharam-se, na translação das boiadas, os gadeiros são-franciscanos com querência de espaço, sertanistas subidores, barões do couro, e seus servos campeiros, mais ou menos curibocas, herdeiros idealmente do índio no sentido de acomodação ao ruim da terra e da invenção de técnicas para paliá-lo. Nossos, os vaqueiros.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 1010).

A epígrafe deste capítulo tematiza o vaqueiro, figura central do extenso sertão que ajunta tantos estados e regiões do espaço brasileiro. O capítulo anterior evidenciou o protagonismo do boi na poesia oral. Já na literatura de cordel, veremos que boi e vaqueiro partilham o protagonismo o que dá margem para a instauração de um intenso consórcio entre homem e animal. O folheto permite maior detalhamento e alargamento dos fatos, assim o poeta de bancada pode dar maior vulto a respeitáveis personagens do ciclo do gado, nomeadamente, o vaqueiro e o cavalo. A diversificação dos fatos expostos por cada poeta de bancada ao elaborar histórias referentes ao ciclo do boi enseja também a diversificação do foco da narrativa podendo este incidir sobre o boi, sobre o vaqueiro ou sobre ambos.

Boi e vaqueiro assumem a cena nos romances e folhetos do cordel, em outras representações artísticas eles também comparecem. Nos autos medievais pastoris, o vaqueiro comparece, como no **Monólogo do vaqueiro** ou **Auto da visitação**. Também se fazem presentes nas festas folclóricas, sobretudo, no Bumba meu boi, folguedo que recebe diferentes nomeações dependendo da região brasileira: Boi bumbá, Boi de mamão, Folguedo do boi, Pavulagem, Boi de reis, Boi surubim, Boi calemba, Boi mourão, Boi janeiro, Boi estrela do mar, Bumbá, Boi de jaca, Dança do boi, Boi zumbi.

Para Câmara Cascudo (2012), essa antiga brincadeira popular brasileira parece possuir influência europeia provavelmente advinda do boi de Canastra português, embora ressalte que se trate de uma manifestação original brasileira não existente em outra paragem no mundo. Registra também que bumba é uma interjeição que significa zás, dando impressão de choque, batida, pancada. O Boi de canastra português surgiu em meio aos escravos rurais, trata-se de um bailado que objetiva espalhar os foliões em meio a gritos e correrias. Esse caráter festivo aparece na origem do Bumba meu boi que exhibe grande movimentação.

Somam-se a tal auto, a aglutinação constante de outros bailados de menor interesse na apreciação coletiva e os motivos do trabalho pastoril e as figuras próximas sertanejas, como capitão do mato, vigário, doutor, cobrador de impostos, valentão, escravo fugido, bem como as figuras da poesia oral, duendes, Caipora, gigante, Corpo Morto, além de entes naturais urubu, ema, burrinha. As damas e galantes são figuras das procissões do Corpo de Deus, de Portugal do século XVIII e permanecem no auto cantando com monotonia devota loas sagradas, sem interação com a barulheira dos vaqueiros e demais componentes. Em suma:

[...] De reinados, ranchos, bailes e danças autônomas nasce, cresce e se amplia o Bumba Meu Boi. No Nordeste, área indiscutível de sua formação, desenvolvimento e duração, quase cada ano há modificação no elenco, numa substituição que denuncia a incessante conquista do nível da atenção coletiva. [...] o processo de concatenação, de ajustamento dos vários temas, é uma assombrosa audácia técnica, mantendo uma unidade temática na multiformidade dos motivos conjugados na representação. Os vaqueiros, que permanecem em cena todo o tempo da exibição, de horas e horas, improvisam sempre, enfrentando o bom humor feroz da audiência aparteadora, admiráveis na rapidez, prontidão e felicidade das réplicas fulminantes, inventando cantigas, caricaturando a severidade das damas e galantes, arremedando animais, fantasmas, críticas, que atravessam a exibição humilde e enaltecida da inteligência popular do Brasil. (CASCUDO, 2012, p. 138).

Sílvio Romero (1977) recolheu em Sergipe uma apresentação em que o boi afugentava a plateia, tendo ao lado um vaqueiro negro cantando a toada característica de sua função: “Olha o boi, olha o boi, / Que te dá; / Ora, entra pra dentro, / Meu boi marruá.” A descrição de Romero sobre o auto ocorre nos seguintes termos: “ O Bumba Meu Boi vem a ser um magote de indivíduos, sempre acompanhados de grande multidão, que vão dançar nas casas, trazendo consigo a figura de um boi, por baixo da qual oculta-se um rapaz dançador.” (ROMERO, 1977, p. 46). Sem mencionar o caráter de fusão de elementos culturais, a descrição entremostra a sequência mental do criticismo oitocentista em que o folclore constituía uma experiência de efeito negativo para a valorização do pesquisador.

Já Rodrigues de Carvalho (1967) vai mais longe e acredita que a origem do auto é pagã advinda do “Boi Ápis egípcio, atravessando centenas de civilizações, adaptando-se a diferentes costumes, tomou no norte do Brasil uma feição particularíssima”. Sobre sua representação assinala que “aquela grosseira e insulsa pagodeira traz o *povoléu*, a massa anônima da *canalha abalada*, fora da monotonia rude da luta pela vida, disposta a rir, ingenuamente.” (CARVALHO, 1967, p. 53) (grifo nosso). Os termos em destaque espelham o desejo do estudioso de distanciamento das manifestações populares tidas como relés, ingênuas, rude. Sobre os personagens, ressalta sua variedade composicional em cada estado e narra uma representação formada da comunhão de traços locais negros e indígenas que pode ser verificada

na seleção dos personagens. A contribuição indígena pode ser observada na seguinte contradança cantada no Ceará:

Somos caboclos guerreiros,  
Que viemos guerrear,  
Com nossas flechas na mão,  
Nosso cabo de alongar. (CARVALHO, 1967, p. 59).

Este festejo brasileiro associa-se ainda ao ciclo do gado. A lenda na qual se baseia o Bumba meu boi reflete a organização socioeconômica e conta a história de um casal de escravos, Pai Francisco e Mãe Catirina. A mulher grávida deseja comer língua de boi. Para atendê-la, o marido tem de matar o boi mais bonito do senhor. Em “Uma estória de amor”, a contadora rosiana Joana Xaviel contará uma versão dessa estória a qual tem o seguinte título “A Destemida e a vaca Cumbuquinha”. No festejo em pauta, percebendo a morte do animal, o dono da fazenda convoca curandeiros e pajés para ressuscitá-lo. Quando o boi volta à vida, toda a comunidade celebra. Outras vezes, o boi dança com os vaqueiros e depois é morto.

Normalmente ressuscita por uma ajuda seja por oferecimento de ouro, fazenda de gado, engenho de açúcar, moça bonita, ou por espirros dados pelo vaqueiro ou puxão da cauda. Outras vezes, há repartição do boi morto com destinação irônica/cômica das partes. Vimos essa repartição das partes em **O Boi Espaço**. No espaço da música popular brasileira, Luiz Gonzaga e Gonzaga Junior aproveitaram tal mote para comporem, na década de 1960, “Boi Bumbá”. Seguem os versos finais da canção:

Pra quem dou o filé miõn?  
Para o Doutor Calmon  
E o osso da suã?  
Dê para o Doutor Borjan  
Não é belo nem doutor  
Mas é bom trabalhador  
Mas é véio macho, sim senhor  
É véio macho, sim senhor  
É bom pra trabaiaá  
Rói suã até suar  
É boi, é boi  
É boi do mangangá. (Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. In: *Quadrinhas e Marchinhas Juninas*, 1965).

No final do Bumba meu boi há bailado e cantoria geral. As intervenções e modificações são muitas e constituem característica do folguedo em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a sem prejuízo para o cerne dinâmico do interesse folclórico, antes atua revigorando-o.

Por sua origem popular e crenças heterodoxas, as elites nordestinas com o auxílio do aparato policial perseguiram e chegaram a proibir a festividade durante os anos de 1861 a 1868. Surgido em meio a escravos, trabalhadores pobres dos engenhos, das fazendas e das cidades, possuía intensa penetração social e afetiva. “Foi o primeiro a conquistar a simpatia dos indígenas que o representam.” Além disso, se o negro se encontra nos congos e o português nos fandangos ou marujada, “O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba Meu Boi. O primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso.” (CASCUDO, 2007, p. 138).

Ainda Cascudo (2006) define o Bumba meu boi como um “trabalho mestiço, imaginação, malícia congênita do mulato”. Mais adiante, assinala que a brasilidade transparece no bumba-meu-boi através da alegria, sátira, sentimentalismo, piedade, justiça e arbítrio, samba e oração. Todas as características enumeradas por Cascudo para o folguedo valem para o cordel.

### 3.1 Algumas Considerações sobre a Literatura de Cordel

Podemos compreender o Bumba meu boi como uma verdadeira adaptação, reinterpretação ou transculturação ocorrida em terras do sertão brasileiro. Rodrigues de Carvalho registra ainda a declaração do folclorista e historiador baiano Melo Moraes Filho para quem o “Bumba-meu-boi é o divertimento da *gente de pé-rapado*. Tirai da véspera de Reis, o Bumba-meu-boi, e estareis certos de que roubareis à noite da festa o que ela tem de mais popular em todo o norte de Brasil, e de mais nosso, como assimilação de produto elaborado.” Acrescenta ainda: “Êste auto de *caráter grotesco* em duas cenas, *entremeado de chulas, de diálogos patuscos*, e desempenhado por personagens extravagantes, é tudo quanto há de mais curioso nos tempos de Natal.” (CARVALHO, 1967, p. 59) (grifo nosso). Note-se que Moraes Filho mantém o pensamento de distanciamento (o olhar de cima para baixo) de Carvalho a respeito das manifestações populares.

Atribui-se a expressão pejorativa “pé rapado” a quem possui baixa condição social e já era empregada no século XVII. A origem parece ligar-se ao fato de que no passado igrejas e locais públicos possuíam um objeto de ferro próprio para retirar a lama das solas dos sapatos dos pedestres antes de adentrarem em tais recintos. Ocorre que somente os mais pobres faziam uso de tal objeto, pois andavam a pé e sujavam os sapatos, uma vez que as ruas não eram pavimentadas. Já os mais abastados não se sujavam, pois se movimentavam por meio de cavalos, charretes, liteiras.

Por seu turno, o folclorista potiguar transcreve um documento datado de 1840 escrito por frei Miguel do Sacramento Lopes Gama em que se escreve sobre a brincadeira popular: “De quantos recreios, folganças e desenfadados populares que há neste nosso Pernambuco, eu não conheço *um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça*”. E finaliza afirmando ser “um *agregado de disparates*.” (CASCUDO, 2006, p. 470-471) (grifo nosso). Romero, Carvalho, Morais Filho, Sacramento Lopes reproduzem um pensamento elitista, fruto do colonialismo que não se abre à alteridade, à aceitação.

Esse folguedo marginalizado e considerado brincadeira de “um magote de indivíduos”, “grosseira e insulsa pagodeira”, “da gente de pé-rapado” e “um agregado de disparates”, verdadeiro caldeirão de culturas, onde boi e vaqueiro (nossos pés rapados, pés duros por excelência) são protagonistas, serve como entrada para nosso trabalho de interpretação.

É preciso, todavia, matizar tais declarações, pois há (sempre) um outro lado; no que concerne ao folguedo, basta citar, por exemplo, a espetacularização do Festival Folclórico de Parintins desde sua oficialização em 1965 e sua consequência mais imediata - o crescente montante de dinheiro envolvido através das várias atividades que circundam o Festival, entre elas, podemos citar: o repasse milionário de verbas federal, estadual e/ou municipal para a realização do evento; construção e manutenção do Centro Cultural de Parintins, mais conhecido como Bumbódromo (alusão ao Sambódromo no Rio de Janeiro); venda de ingressos (que variaram 2019 de 200 reais a 1150 reais – em 2020 não houve em função da pandemia do Covid-19); turismo (nacional e internacional); transmissão televisionada; divulgação nos meios de comunicação; lançamento de CDs e DVDs. Em 2018, o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil.

É, pois, dentro desse universo tão rico e movediço que abordaremos o ciclo do boi da literatura de cordel. Nosso caminho parte de três folhetos considerados os mais antigos e chega aos mais atuais com o objetivo de mostra seu vigor literário. Essa reunião de textos tão distanciados no tempo se justifica por favorecer uma imersão nesse *corpus* não tão acessível de encontrar. É preciso, contudo, ressaltar que esse trajeto se faz em consonância com o contexto no qual os poetas se situam, ou seja, partimos dos inícios do século XX e chegamos aos inícios do século XXI.

Desse modo, há que se fazer desde já uma reflexão sobre essa passagem do tempo que traz significativas mudanças quanto: a) a temática: com a introdução de questões pertinentes a cada época, tais como sociais, históricas e ecológicas; b) o perfil do autor:

crescente acesso à educação formal; c) o perfil do público: mais urbanizado, mais leitor que ouvinte, mais escolarizado; d) os meios de comunicação: inclusão do universo digital. Em suma, o gênero textual em si permanece, mas as circunstâncias não.

A decisão (difícil, mas julgada necessária) de abarcar tal desdobramento temporal se faz ainda em função de demonstrar o caráter movente da literatura de cordel e de nosso objeto de estudo nela inserido - o ciclo do boi - que não se deixam asfixiar, para tanto valem-se de um “processo de concatenação, de ajustamento de vários temas”, “mantendo uma unidade temática na multiformidade dos motivos conjugados na representação”, aludindo a Cascudo. Essas mudanças serão mais delineadas no decurso do capítulo.

No que tange à nossa leitura, cabe, por fim, explicitar que vários motivos perpassam uma história e que não raro o cordel recorre à construção em abismo, ou seja, encaixa diversos motivos dentro de um mesmo enredo. Eis um recurso tão caro a Guimarães Rosa. Tal particularidade nos levou a acompanhar o movimento do texto e, desse modo, adotamos o procedimento de encaixar folhetos sobre folhetos (ou seja, observar a estória dentro da estória), sentimos como única alternativa possível diante daquela matéria pulsante (o diabo, o rapto consentido, o amor proibido, a floresta e outros motivos) que pululava aos nossos olhos.

### ***3.1.1 Origens e desenvolvimento da Literatura de Cordel***

#### **I**

Sílvio Romero e Câmara Cascudo atentaram-se, sobretudo, a aspectos da poesia oral, ao passo que Idelette Muzart-Fonseca dos Santos e Márcia Abreu debruçaram-se, mais detidamente, sobre a literatura de cordel. Assim sendo, Santos em **Memória das vozes** considera que no folheto convergem traços de uma dura realidade bem como um rico imaginário, tal confluência liga tanto o cotidiano ao sonho como insere o maravilhoso na lida diária.

Em acordo com a reflexão de Santos, Martine Kunz (2011) no artigo “A revanche poética do cordel”, registra que o folheto mantém estreita comunicação com o mundo circundante. A estudiosa propõe a leitura do cordel, como o título do texto já apregoa, como uma revanche poética haja vista a dura realidade sertaneja vincada pelo analfabetismo, pobreza, fome, seca e outras adversidades. Desse modo, tendo em vista a “realidade opressora do ‘aqui e agora’ denunciada nos folhetos, o poeta opõe um tipo de combate dado no modo imaginário

e cujas armas são a utopia, o mito, a lenda, o milagre...”(KUNZ, 2011, p. 61-62).

Kunz ilustra ao longo do texto várias formas que a revanche poética pode assumir, entre elas, citam-se três: a) o amor proibido entre dois jovens, transforma-se em “amor contestador da ordem adversa confunde-se com a procura da liberdade e da dignidade”; b) a mitificação do cangaceiro: “o cangaço torna-se o símbolo da opressão e da injustiça sofridas pelas populações do Nordeste. O bandido vira herói mítico, [...] arquétipo do herói invencível, [...] Ele propõe de modo individual e fictício, uma forma de combatividade prestigiosa”; c) o combate entre boi e vaqueiro: a insubordinação do animal frente o destemor do vaqueiro “pode ser lida como sinal de alguma falha no poderio político e econômico do fazendeiro, [...] O animal açoitado tem a forma de uma ideia, encarna a liberdade e abre o caminho da resistência”. (KUNZ, 2011, p. 63-70). Nessa perspectiva de leitura de obras do cordel, o poder emana do homem e sua tenacidade pode vencer quaisquer impedimentos, sobretudo, os socioeconômicos. Concordamos plenamente com a leitura proposta e a seguimos no decurso da análise dos três romances tomados para constituírem o *corpus* desse capítulo.

Ainda para Santos o folheto através de suas atualizações vive e se recria de modo “permanente, articulando estreitamente poesia oral, improvisada ou composição, escrita e memória, mostrando a extraordinária capacidade que tem a obra popular de se adaptar a condições de produção e difusão em permanente evolução.” (SANTOS, 2006, p. 78). Nesse sentido, **A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França** encontra fortes ecos na literatura de cordel brasileira concentrada no Nordeste do país.

Kunz (2011) em “Carlos Magno sertanejo” mostra o longo e tortuoso percurso que as histórias do ciclo carolíngio enfrentaram até aportarem em terras sertanejas. Principia com as adaptações em prosa que aparecem desde o século XV dos longos poemas decassílabos épicos da gesta medieval produzidos nos séculos XI e XII. No século XVI, essas adaptações são traduzidas para o espanhol e passam a circular pela América Espanhola e Portuguesa. Essas versões estão na origem do cordel luso sobre essa temática. Somente no século XVIII é vertido para o português.

O mais surpreendente é que essas versões que atravessaram o tempo em forma de prosa ao adentrarem no universo da literatura de cordel no Brasil, voltam à forma original. “Pelo mistério de sua intuição poética, o poeta popular transpõe em versos a prosa da novela de origem culta e ibérica do século XVIII. Ele então se aproxima da expressão versificada que caracterizava o gênero épico medieval primitivo.” (KUNZ, 2011, p. 78). Eis um belo exemplo da circularidade de nossa literatura. E, desse modo, tais histórias tornaram-se a matriz para uma

série de relatos de aventuras, além de proporcionarem uma visão acerca das relações sociais marcadas por um ideal de coragem e lealdade, como atestam os folhetos dos ciclos do cangaço e do boi que recorrem frequentemente a tal ideal. Dessa forma, a apropriação da narrativa tradicional passa por:

[...] uma aclimação e uma regionalização dos personagens e da ação; assim, o rei se transforma em rico fazendeiro e sua filha é chamada de princesa. O cavaleiro que combate para obter a mão da princesa torna-se então um vaqueiro corajoso e leal, que enfrentará à faca seus inimigos, em geral capangas do fazendeiro, contrário ao idílio. Na dura realidade do sertão, o vaqueiro casa raramente com a filha do fazendeiro, mas pode até sonhar com este casamento, e esse sonho passa traduzido pelo poeta; graças à cavalaria, a sua coragem e ao amor triunfante, o vaqueiro chegará à vitória. (SANTOS, 2006, p. 76).

Assim como Carlos Magno inspirou um modelo de coragem matriz para outros relatos, também Roberto do Diabo, ícone do homem a serviço do mal, pode se transformar pela conversão e arrependimento em um soldado do bem. De modo semelhante, o tema da mulher perseguida em a princesa Magalona e a imperatriz Porcina encontra ecos nas várias histórias de amor registradas em folhetos. Tanto a reescritura de obras pertencentes à literatura nacional e internacional (como atestam os famosos “livros do povo”, citados por Romero e estudados por Cascudo), como a aclimação, regionalização ou transculturação garantem a recriação de narrativas e, assim, a contínua renovação da literatura de cordel.

Histórias geradas em um determinado contexto regional renovam-se através do encontro com outros contextos e outras histórias. As novelas de cavalaria, por exemplo, trouxeram a transfiguração da valentia num plano maior, o europeu, para as mentes peninsulares, pois o heroísmo com seus perigos e prêmios independia da feição regional e da nacionalidade.

Assim, para Veríssimo de Melo em “Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais”, publicado em 1982, embora a literatura de cordel brasileira tenha partido da península Ibérica, as fontes mais remotas encontram-se em outras partes do continente europeu. Melo dá notícias sobre as ligações da literatura de cordel ibérica com outras literaturas europeias nos seguintes termos: “Elas [as fontes históricas] estão na Alemanha, nos séculos XV e XVI, como estiveram na Holanda, Espanha, França e Inglaterra do século XVII em diante.” (IN: LOPES, 1982, p. 11) (grifo nosso).

Já Márcia Abreu em **História de cordeis e folhetos**, publicado em 1999, evidencia que apesar da alegada origem lusa da literatura de cordel brasileira, esta distingue-se temática e formalmente. A literatura de cordel portuguesa apresenta uma maior ligação com a cultura letrada, pois se baseia no romanceiro popular e nas peças teatrais, além disso, sua recitação em

feiras e praças acontecia em maior parte em prosa, já os versos eram rimados em redondilha maior e formatados em quadras.

Os folhetos nordestinos, por sua vez, mantêm estreita ligação com a oralidade e além da expressão do romanceiro popular, voltam-se para a temática local, como comprovam, entre outros, os ciclos de boi, do cangaço, de Padre Cícero, de Getúlio Vargas. Formalmente obedecem a uma rígida estrutura diferenciada da portuguesa, pois empregam, maiormente, o verso em sextilhas ou septilhas. Assim, embora de matriz portuguesa, a literatura de cordel no Brasil especifica-se como um produto cultural regional.

Retomando o aspecto da estreita ligação com a oralidade, esta deve-se ao fato de que, a literatura de folhetos nordestina, como denomina Abreu para diferenciá-la da literatura de cordel de origem portuguesa, caracteriza-se por seu vínculo com a cantoria, “o estilo característico da literatura de folhetos parece ter iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível.” (ABREU, 1999, p. 73-74). A afirmação de Abreu corrobora a pesquisa de Ayala (1988) vista no capítulo anterior sobre as contiguidades entre cordel e cantoria.

Desse modo, o destacado cantador Silvino Pirauá de Lima (Patos-PB, 1848-Bezerros-PE, 1913) por achar a quadra pouco espaçosa passou a empregar a sextilha. Abreu explica que o cantador até então dispunha de somente uma estrofe para responder às perguntas e provocações de seu oponente, tendo ainda que devolvê-las caso não quisesse ficar todo tempo na defensiva. Tarefa difícil quando se dispõe de apenas quatro versos.”(ABREU, 1999, p. 85). Inicialmente, foram utilizadas concomitantemente a quadra e a sextilha, já no início do século XX, autores e público elegem a sextilha setessilábica e a quadra desaparece na cantoria. Portanto, essa forma poética mais tarde adotada pela literatura de folheto é uma herança da cantoria.

Quem mais autorizado que o próprio poeta do cordel para escrever sobre sua literatura? E se tratar em verso, como o fez Rodolfo Coelho Cavalcante (2000, p. 35-37), vale o registro.

Na França, também Espanha  
Era nas Bancas vendida,  
Que fosse em prosa ou verso  
Por ser a mais preferida  
Com o seu preço popular  
Poderia se encontrar  
Nas esquinas da Avenida

[...]

No Brasil é diferente  
 O Cordel-Literatura  
 Tem que ser todo rimado  
 Com sua própria estrutura  
 Versificado em Sextilhas  
 Ou senão em Septilhas  
 Com a métrica mais pura.

[...]

No começo a Poesia Oral  
 Popular hoje Cordel  
 Era em quadra realmente,  
 Que usava o Menestrel,  
 Mas Silvino Pirauá  
 Um novo sistema dá  
 De maneira mais fiel.

Ambas - literatura de cordel e literatura de folhetos - porém, assemelham-se quanto à apresentação econômica (brochurinhas de 8 a 16 páginas – folheto / 24 a 64 – romance, como já observado). A escolha do número de páginas por múltiplos de quatro atende a demandas tipográficas e econômicas. Outra diferença refere-se ao fato de que na literatura de cordel portuguesa a luta entre o bem e o mal dá-se dentro de uma mesma classe social, já na brasileira a luta ocorre entre classes sociais distintas e, o mais das vezes, o rico ocupa o papel de antagonista e o pobre de protagonista.

Abreu observa que “a vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos. Embora, não haja restrições temáticas, essa produção sempre esteve fortemente calcada na realidade social na qual se inserem o poeta e seu público.” (ABREU, 1999, p. 119). Fica claro, conforme Abreu, o distanciamento das narrativas portuguesas que privilegiavam os relatos moralizantes, como os romances da Princesa Magalona, João de Calais, Carlos Magno. Em relação à literatura de cordel brasileira a autora escreve que:

Difícilmente se terá pensado temas a partir da leitura de cordéis portugueses que tratam de condes, reis e cavaleiros, que desenham um mundo de convivência harmônica entre as classes. No Nordeste, embora haja também narrativas ficcionais que contam as aventuras de nobres personagens, o estado de indignação, lamentação e crítica do cotidiano contamina as histórias. A discussão das diferenças econômicas é bem constante. [...] A simbiose entre dominantes e subalternos presente no cordel português dá lugar à tematização de conflitos oriundos das diferenças de riqueza.  
 [...]

Problemas econômicos interferem, também, na construção dos vilões das histórias, pois além de serem maus eles têm, em geral, grande fortuna. Por outro lado, não há ninguém muito pobre no papel de malfeitor. Já nos cordéis lusitanos não há qualquer relação entre riqueza e má conduta, pois o embate entre o bem e o mal ocorre no interior da classe. Nos folhetos, ao contrário, muitas vezes, ricos proprietários opõem-se a jovens valentes, honestos e pobres. (ABREU, 1999, p. 119-123).

Para Manuel Diégues Jr. (1986, p. 55) em “Ciclos temáticos na literatura de cordel”

independe dos temas, tradicionais ou circunstanciais, a representação do universo sertanejo realizada pelo poeta de bancada, pois as duas grandes correntes temáticas estão inevitavelmente envolvidas “pela visão do homem regional; merecem sempre dele a perspectiva de sua cosmovisão, de sua cultura, de sua maneira de ver e sentir as coisas.” E continua: “[...] o poeta popular – observa, registra e sente. Observa, registra e sente como um integrante de sua cultura.”. Em outras palavras, o poeta, de modo geral, expressa ou representa o espírito desta sociedade.

Em sua representação constam a organização patriarcal, as manifestações messiânicas, a coragem do cangaceiro e do vaqueiro, a reincidência das secas, a desigualdade social e o mandonismo, as violentas disputas de famílias, a morte de líderes políticos ou religiosos, as catástrofes naturais e os crimes de grande repercussão.

## II

Nesse ambiente convulsionado, a literatura de cordel, produto cultural regional original e híbrido, opera um trânsito social inédito em terras brasileiras ao colocar as pessoas pobres com pouca e até com nenhuma instrução formal na condição de autor, editor, leitor, crítico, papéis historicamente exercidos pela elite dominante. O circuito da literatura de cordel possui temáticas oriundas tanto da narrativa letrada (cancioneiros, peças teatrais) como fatos do cotidiano conquanto esteja devidamente rimado e versado. Por fim, Abreu observa que a vinculação da literatura de folhetos produzida na região nordestina brasileira à origem europeia advém de uma visão colonial. Assim:

Essa naturalidade assenta-se em pressupostos da relação colonial mantida entre Portugal e Brasil. O imaginário das elites ocidentais construiu o ‘mito do colonizador’ como ser culturalmente superior a quem cabe oferecer aos colonizados uma língua, uma religião, uma literatura, uma maneira de ver, pensar e organizar o mundo. O colonizado culturalmente vazio, só teria a receber e nada a ofertar. A troca se faria em termos dessemelhantes: os europeus dão cultura e ganham produtos da natureza. Oferecem-se ouro, café, cana-de-açúcar em troca de histórias, poesias, livros e pinturas. o binômio cultura europeia/natureza marca fundo a identidade nacional. (ABREU, 1999, p. 125).

Para Abreu, a história da literatura brasileira forjada sob uma pesada visão eurocêntrica pressupõe os países europeus como centros irradiadores de cultura e os países colonizados como meros filiados dessa linhagem incapazes de produzir algo original. Alencar no capítulo anterior discutiu outros contornos dessa problemática. A introjeção dessa visão dificulta ou impossibilita a ideia de que homens pobres com pouca ou nenhuma instrução formal

distantes dos centros culturais possam criar uma forma poética, logo “ela tem que ser fruto de cópia ou de adaptação de um modelo preestabelecido. Confunde-se poder político e econômico com capacidade criadora.” (ABREU, 1999, p. 127). Literaturas produzidas fora do padrão europeu são relegadas ou minorizadas e passam à análise dos estudos folclóricos, no século XIX e XX, ou mais recentemente ao exame dos estudos da cultura popular.

Desse modo, há que se recorrer ao postulado da origem europeia para nobilitar uma produção popular. “É como se os estudiosos dissessem: vejam, estas produções são tidas como algo menor, destituído de valor, mas há na Europa produtos semelhantes.” Um parentesco mesmo que distante eleva tal produção, pois há uma dificuldade ou impossibilidade em conferir importância a essa manifestação tendo em vista suas próprias características. Eis o que fez no século XIX, por exemplo, Sílvio Romero (1977) sob um contexto cultural vincado pelo prolapado discurso da inferioridade da colônia em relação à metrópole. O escritor sergipano observa a poesia popular brasileira pelo viés da formação do povo brasileiro através das três raças, ora tece considerações que envelheceram com o tempo (referentes ao conceito de raça), ora posiciona-se de modo inovador (concernentes à contribuição do negro para a cultura nacional, ao direito do povo de produzir e modificar a herança recebida) sobre as “grosseiras produções” do povo.

Sob esse contexto, Romero (1977, p. 32) toma a produção popular como não digna no plano literário e declara: “possuímos uma poesia popular especificamente brasileira, que, se não se presta a bordaduras de sublimidades dos românticos, tem contudo enorme interesse para a ciência.”. Romero mostra-se consciente do relacionamento entre as formas literárias populares com a oralidade e a escrita ao dissertar, ainda que brevemente, sobre a literatura de cordel que considera em vias de extinção por causa da concorrência dos jornais.

Romero informa que a literatura de cordel é a mesma de Portugal e que os folhetos mais comuns são: **A história da donzela Teodora, A imperatriz Porcina, A princesa Magalona, O naufrágio de João de Calais, Carlos Magno e os Doze Pares da França, Testamento do Galo e da Galinha**. Câmara Cascudo em **Cinco livros do povo**, publicado em 1953, também reforça a origem portuguesa ao comparar as histórias da Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, João de Calais e Roberto do diabo em versão lusitana e nordestina.

Abreu para validar sua pertinente constatação teve que demonstrar de modo mais contundente o distanciamento entre a literatura de cordel portuguesa e a de folheto brasileira. Realizado esse procedimento, outros estudiosos puderam remeter a essa questão de maneira

mais modulada.

Gilmar de Carvalho (2007), por exemplo, em “Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel)”, artigo compreendido na **Revista de Ciências Sociais**, explana entre outros pontos, sobre a complexa formação do “cordel que deve ter vindo na bagagem do colonizador, é o que todos dizem, esquecendo da contribuição dos donos da terra e dos que chegaram aqui depois de uma longa travessia, noite a mar adentro, nos porões do navios negreiros.” (CARVALHO, 2007, p. 14). Nesse contexto, o estudioso coloca os “cinco livros do povo” como ponto de partida tendo em vista que integraram os primeiros títulos da Imprensa Régia do Rio de Janeiro, fundada em 1815. A referida fundação foi uma das consequências da vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, até esse ano vigorou a proibição de tipografias no país.

Romero, assim como muitos no século XIX, decretou o fim da literatura de cordel por conta da chegada do jornal, o trem também causou tal impressão. Entre os mais antigos jornais do Nordeste do Brasil destacam-se: *Minerva Bahiense* (1821), *O Espreitador Constitucional*, *Idade do Ferro*, *A Abelha* (1822), *Echo da Pátria* (1823), *Grito da Razão*, *Correio da Bahia* (1824); *Diário do Governo do Ceará* (1824); *Diário de Pernambuco* (1825). Quanto aos trens, no Nordeste brasileiro, destacamos que passaram a circular em Pernambuco no fim da década de 1850 e no Ceará no final da década de 1870. No entanto, a literatura de cordel atravessou o século XIX e continua sua trajetória.

O folheto prestava-se à difusão dos acontecimentos do presente e à conservação das histórias, já que se configurava em um meio eficaz de comunicação por chegar ao conhecimento de todos – leitores ou ouvintes, alfabetizados ou analfabetos. Às vezes, até se antecipava aos jornais dos grandes centros que chegavam tardiamente ao interior. Os trens, por seu turno, facilitaram as remessas de folhetos produzidos em tipografias especializadas em editoração popular bem como os deslocamentos de cantadores e poetas de bancada o que promoveu a disseminação dessa cultura.

“Cordão, cordel, coração”, texto apresentado no Grupo de Estudos linguísticos do Nordeste em 2002 por Gilmar de Carvalho, apresenta alguns fatores que no século XX motivaram, a partir da década de 1970, um novo decreto acerca do fim da literatura de cordel. Entre eles, constam – a) o processo de industrialização promovido pela Sudene, no final da década de 1950, que ao veicular a ideia de desenvolvimento concebia o cordel como manifestação típica do atraso; b) a seca de 1958 que provocou grande êxodo rural; c) o advento da televisão na década de sessenta que modificou as formas de socialização no interior; d) a

inflação que provocou um aumento no preço do papel e desestabilizou as editoras populares.

Contudo, de 1970 em diante, verificou-se não o fim do cordel, mas sua modificação. Operou-se uma mudança no perfil do poeta de bancada e no público com a crescente inclusão de produtores e leitores citadinos, com maior escolarização ou formação universitária, profissionais liberais e camadas médias. Outra modificação refere-se à apropriação de novas linguagens e tecnologias, como internet, cds, dvds, impressora a laser. A internet torna-se ferramenta importante, por exemplo, ao potencializar a recepção do folheto. “O cordel vem se apropriando, desde sempre de novas tecnologias. Da composição manual e da linotipo, [...] passou-se para o mimeógrafo, depois para as copiadoras, recorreu-se aos off-sets, [...] aos computadores [...] home paggers e sites”. (CARVALHO, 2002, p. 7). Para o autor as tecnologias não devem ser observadas como ameaça, pois a circularidade da cultura assegura a transformação das manifestações artísticas.

Ainda a respeito da transformação do cordel, Rodolfo Coelho Cavalcante (2000, p. 39-41) escreve sobre a transformação do poeta de bancada:

O chamado Trovador  
Ou Poeta popular  
Era semi-analfabeto  
Porém sabia rimar,  
Seus folhetos escrevia  
E os sertanejos os lia  
Por ser o seu linguajar.  
[...]

Já foi o tempo que diziam  
Que os folhetos do sertão  
Eram só de analfabetos,  
De poetas sem instrução,  
Há trovadores formados  
E outros conceituados  
Pela boa correção.

Logo, o cordel não se deixa fixar e se transforma continuamente demonstrando uma surpreendente capacidade de reinventar-se, adaptar-se às novas condições, haja vista, por exemplo, os diversos recursos empregados em suas capas (vinhetas, desenhos populares, xilogravura e zincogravura, fotos de cinema, cartão postal e policromia) e o formato que hoje também se aproxima da estrutura das histórias em quadrinhos. A esse respeito, a editora Luzeiro, então denominada Prelúdio na década de 1960, inova ao dar formato maior, capa colorida e quadrinizar alguns folhetos. No final da década de 1990, a Tupynanquim Editora amplia mais uma vez o formato de alguns folhetos. As inovações propostas ao longo do tempo atualizam a estética do cordel sem abrir mão do essencial – a narrativa poética.

## II

A Fundação Casa Rui Barbosa<sup>9</sup> estabeleceu duas gerações para situar os poetas da literatura de cordel. A primeira se caracteriza por conformar essa manifestação artística através da constituição do público e do estabelecimento das formas de produção e distribuição da literatura de cordel, os pioneiros também definiram as regras do gênero criando os estilos e temas. Esse período pode ser compreendido entre 1893 (ano em que se inicia a produção em série de folhetos) a 1930. Já os poetas da segunda geração são aqueles que imediatamente sucederam os pioneiros e entraram para o universo da literatura de cordel em uma época em que parte considerável dos representantes dos primeiros poetas já havia morrido e a rede de produção e distribuição de folhetos já estava estabelecida – 1930 em diante.

O grupo dos poetas pioneiros constitui aquele formado por poetas nascidos na segunda metade do século XIX e/ou cujo ingresso na atividade do cordel ocorreu entre as décadas de 1890 a 1930. Os poetas pioneiros conseguiram ao longo desse primeiro período de existência da literatura de cordel levar sua produção até os pontos mais remotos da região Nordeste através de diversas tipografias e vendedores ambulantes espalhados por várias cidades nordestinas. Eles conquistaram um público específico e cada vez mais amplo. Ao longo deste tempo, o cordel passa também por várias transformações no plano da forma – capa.

Talvez a extensão da segunda geração devesse ser revista, pois passado quase um século do início do marco inicial delimitado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (1930) as modificações atinentes ao perfil do poeta e do público são consideráveis e poderiam demandar uma terceira geração advinda a partir de 1970.

Entre, por exemplo, os poetas pioneiros que versaram sobre o ciclo do boi constam os nomes de Leandro Gomes de Barros e João Melchíades Ferreira da Silva e entre os poetas subsequentes figura Luiz da Costa Pinheiro. Esses são os três principais autores dos romances pesquisados nesse capítulo.

Sobre a Fundação Casa de Rui Barbosa, seu interesse pela literatura de cordel remonta à década de 1960, possui o maior acervo da América Latina, mais de 9000 folhetos, além de uma extensa bibliografia composta de catálogos, antologias e estudos especializados. Além dessa instituição deve ser citada a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) fundada em 1988, é constituída por quarenta Cadeiras cada uma delas sob um Patronato. As duas instituições estão situadas no Rio de Janeiro. Essa preocupação institucional a respeito da

---

<sup>9</sup> In: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/poeta.html> Acesso em: 02/09/2018.

literatura de cordel demonstra a adaptabilidade do cordel frente a novos contextos, como o da segunda metade do século XX quando ocorreu um acelerado processo de urbanização no país que exigiu dessa manifestação artística uma diligente resposta.

### 3.1.2 Aspectos formais e conteudísticos da Literatura de Cordel

#### I

Quanto ao tipo de verso e rima empregado na literatura de cordel a forma mais comum é a sextilha, estrofe composta de seis versos heptassílabos com rima nos versos pares (xAxAxA). A introdução da sextilha em detrimento da quadra ou quatro pés (na linguagem do cordel, o termo “pé” designa linha, já o termo “verso” designa estrofe), deve-se ao fato de sua extensão comportar melhor as ideias narradas, como observado anteriormente no que se refere ao cantador Silvino Pirauá de Lima. As rimas nem sempre respeitam a pronúncia normatizada da língua portuguesa, de modo que a voz se sobrepõe à letra, conforme Santos, a respeito da cantoria, mas a ideia também pode ser estendida com alguma restrição ao folheto: “a acrobacia fonética, com o auxílio das características dialetais nordestinas faz rimar “show” com “avô” e “levou”.” (SANTOS, 2006, p. 114) Segue um exemplo de sextilha de a **Lenda do Vaqueiro Misterioso**, de Gonçalo Ferreira da Silva:

Quem conta as lendas as tira  
De diferentes vertentes  
Emprestando tal lirismo  
Que os críticos mais exigentes  
Não continuarão sendo  
Radicalmente descrentes. (SILVA, s/d, p. 01).

Outros gêneros derivam formalmente da sextilha e encontram espaço na literatura de cordel, como a septilha heptassílaba, sete linhas ou sete pés que também advém da cantoria, conforme Abreu. A disposição das rimas corresponde ao esquema (xAxABBA). Segue um exemplo de **O boi de Itaberaba**, de Valeriano Felix dos Santos:

A Margarida de longe  
Sofreu um grande estalo  
Vendo Bule-Bule vir  
Satisfeito como um galo;  
Vem tão feliz como foi,  
Pois vem montado no boi  
Como se fosse um cavalo! (SANTOS, s/l, s/d).

Nos folhetos que se pôde consultar sobre o ciclo do boi, encontram-se somente

sextilhas e septilhas. Única exceção foi verificada em dois romances de Eduardo Macedo – **O boi Morre-Não-Morre** e **Gesta do Touro Corta-Chão**, ambos possuem aberturas compostas em estrofes de dez versos. Portanto, outra forma menos encontrada é a décima decassilábica que obedece ao esquema ABBAACCDDC. Silvino Pirauá de Lima a desenvolveu, outra herança da cantoria para o cordel, portanto. A estrutura é conhecida com o nome de Martelo agalopado. São versos de 10 sílabas, com tônicas na terceira, sexta e décima sílaba. Segue a elaboração de Eduardo Macedo em **Gesta do Touro Corta-Chão**, estrofe inicial:

Quantos touros fugiram, enrascados,  
 Pelas brenhas de matas espinhentas?  
 Quantas pegas não findaram sangrentas,  
 Fatais a acoçadores e acoçados?  
 Quantos vaqueiros, bois e seus reinados,  
 Esvairam-se sem deixar memória  
 E seus feitos de bravura e de glória  
 Não sumiram com suas curtas vidas?  
 Incontáveis gestas foram perdidas  
 Por entre as cegas lacunas da história? (MACEDO, 2013, p. 05).

## II

Quanto à temática na literatura de cordel verifica-se a presença de dois grupos básicos – os tradicionais e os circunstanciais. Os temas tradicionais provém das novelas, romances, peças teatrais, contos populares, lendas, histórias de animais, textos religiosos; e os circunstanciais, acontecimentos da época que despertam a curiosidade popular, tais como guerras, disputas políticas, catástrofes naturais, crimes, enfim notícias que causam repercussão regional, nacional ou internacional. A tentativa de classificação, por exemplo, de Orígenes Lessa em **Literatura popular em verso** (1955), Roberto Benjamin em **A religião nos folhetos populares** (1970), Manuel Diégues Júnior em **Literatura popular em verso** (1973), Ariano Suassuna em **Seleta** (1974) obedecem a esse primado.

As tentativas de classificação objetivam compreender e informar que tipo de matéria provoca o interesse do sistema da literatura de cordel, todavia apresenta como faceta negativa a tendência a restringir a matéria captada. Foi justamente essa restrição da matéria captada que nos levou a adotar o procedimento de observar a estória (o motivo) dentro da estória (temática), como explicado anteriormente. Logo, essa pesquisa opta por apontar os dois grandes eixos temáticos - o tradicional e o circunstancial – sem tentar descrevê-los minuciosamente.

A literatura de cordel continua produzindo novos folhetos, fato que desautoriza qualquer rigidez classificatória, logo, concordamos com Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

(1988) em “Das classificações temáticas da literatura de cordel : uma querela inútil” ao compreender tal discussão como infecunda. Interessa mais discorrer pormenorizadamente sobre a relação da recorrência temática com o seu contexto. Nas palavras de Manuel Diégues Júnior em “Ciclos temáticos na literatura de cordel”:

[...] De fato, mesmo os romances tradicionais, e não só os fatos circunstanciais, estão relacionados a épocas históricas, a determinado momento, tendo em vista sua manifestação. Daí a diversidade com que os temas se apresentam. De um lado, figuras humanas, como herói ou anti-herói; de outro lado, aspectos da vivência social: religiosidade, aventuras, casos de amor. E também as narrativas que envolvem animais, o que representa, de certo modo, a maneira como a respectiva população considera o animal: ora exaltando-o, como é, em grande parte, o ciclo do gado no romance nordestino, ora criando-lhe uma lenda prejudicial ao homem. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 50).

Santos, em concordância com o pensamento de Diégues Júnior sobre a relação da literatura com a realidade, esclarece que as histórias maravilhosas e fantásticas da tradição não necessariamente convergem para a pura ficção ou fuga do real na literatura de cordel, pois o folheto estabelece uma via de transição entre a realidade dura e um mundo imaginário. Essa via dupla serve tanto para ligar a realidade à imaginação, como para introduzir o maravilhoso no cotidiano. Por essa via, o folheto constituiria um novo modo de aprendizagem da realidade realizada através de uma linguagem poética e de uma estrutura narrativa que possibilitam uma assimilação coletiva, espécie de ‘tradução’ do real. O folheto “opera plenamente a transfiguração do real dramático em uma realidade explicativa, justificativa, que não tenta apagar o real, mas incluí-lo em uma outra representação da realidade: a função poética por excelência” (SANTOS, 2006, p. 75).

Para marcar a propriedade intelectual de sua produção artística os poetas, conforme Santos (2006), valem-se de dois procedimentos: “concluir o poema com uma estrofe acróstica ou ainda incluir seu nome no sexto verso da última sextilha”. (SANTOS, 2006, p. 67). O acróstico ao final da narrativa constitui a assinatura mais utilizada, mas pode aparecer também no início do texto. A formação acróstica varia bastante e pode trazer as iniciais do autor e desobedecer à métrica estabelecida, por exemplo, Leandro Gomes de Barros compunha em sextilha, mas costumava finalizar com LEANDRO. O mesmo procedimento segue Rodolfo Coelho Cavalcante, que assinava RODOLFO. Outros poetas adotam composições diferentes, como João José Silva – JOSILVA, Francisco Sales Arêda, FSALES. Já Manoel Camilo dos Santos, José Cordeiro da Silva e José Camelo de Melo Rezende chegam a usar duas estrofes para escrever seu nome no acróstico – MANOEL CAMILO, JOSÉ CORDEIRO, JOSÉ CAMELO. Pode-se recorrer igualmente ao emprego de gravar o nome no último verso do texto,

Rodolfo Coelho Cavalcante empregava também esse método.

Há temas tão recorrentes que formam um ciclo. Por ciclo compreende-se, conforme Santos, “um conjunto de folhetos (e/ou de romances) que tem como centro de interesse o mesmo acontecimento (por exemplo, o ciclo das enchentes ou da seca), ou o mesmo herói (ciclo de Lampião, de Getúlio Vargas, etc.).” E continua: “Estes ciclos formam subconjuntos coerentes no plano temático, mesmo se eles agrupam folhetos que tratam, no plano narrativo, de modelos diferentes: por exemplo, as histórias da chegada ao inferno (ou ao céu) do herói.” (SANTOS, 2006, p. 138).

Os ciclos e os temas não podem ser catalogados, pois a literatura de cordel continua em vigor, deve haver, assim, um instrumento de conhecimento adaptável e mutável. Um ciclo pode encontrar evoluções e involuções, as mortes de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, por exemplo, suscitaram uma renovação do ciclo de tais personagens que já não causavam grande interesse. A existência de um ciclo relaciona-se ao interesse que sua leitura provoca e podem coexistir vários ciclos, pois as matérias de interesse são variadas.

Outrossim, deve ser ressaltado o fato de que os folhetos e romances do cordel obedecem a uma economia, pois funcionam também como meio de sobrevivência, por isso um assunto que suscite o interesse da comunidade, podendo ser um evento da atualidade ou uma estória tradicional, terá muito provavelmente boa saída no mercado. Afinal, um dos fatores que os poetas observavam para compor era a demanda de pedidos, o que evoca a “tríade indissolúvel” autor-obra-público referida por Antonio Candido (2011) em “O escritor e o público”, artigo escrito em 1955.

Sobre os dois grandes eixos da literatura de cordel – o tradicional e o circunstancial – estes assinalam tempos distintos, respectivamente o passado e o presente. Seus personagens e desfechos assinalam valores que se atualizam através da incorporação de expressões novas ou elementos da região. A adaptação das velhas narrativas pelas novas gerações, como bem observou Sílvio Romero, apesar dos protestos dos críticos puristas e tradicionalistas, defensores da fossilização da literatura de cordel, deve ocorrer para que o gênero sobreviva. Assim como Perrault ou Trancoso adaptaram as narrativas e as revestiram dos costumes e ideias de suas épocas, os poetas de bancada também assim procederam em um processo de atualização, regionalização ou transculturação.

A temática variada expressa, assim, as diversas manifestações sobre as quais a cultura regional do Nordeste do Brasil assenta-se. Essas manifestações refletem o sentimento e o pensamento dessa sociedade frente aos problemas do cotidiano - fome, carestia, corrupção,

injustiça, medo, etc. - e ao imaginário - monstros, cavaleiros, damas, etc. Desse modo, a heroína transforma-se em modelo de fé, o cangaceiro em rebelde, o vaqueiro em valente, o boi em fera indomável, o cavalo em animal fiel. Eis alguns valores primordiais para a cultura nordestina – fé, rebeldia, valentia, fidelidade. O código patriarcal sertanejo exige da mulher a virtuosidade e do homem a coragem. Trata-se de um ambiente inóspito, o mais das vezes, regido pela lei do mais forte onde fé e coragem não podem faltar.

Martine Kunz (2011) em “A revanche poética do cordel”, elabora um belo trecho sobre os folhetos de criação que diversamente dos de acontecimento, de atualidade ou circunstanciais referem-se a um passado ou a um futuro não determinado. “É no sertão onde a terra é nua, a luz é crua e a seca branca, que nascem as flores da retórica sertaneja. O corpo é golpeado, mas a alma canta, denuncia a realidade vivida porque enuncia a realidade sonhada, outra, imaginária”. E continua “guarda as características nordestinas.” Acatamos o pensamento de Kunz a esse respeito e sob essas balizas procuramos ler o *corpus* do trabalho.

### 3.2 A Voz, a Letra e a História

A literatura de cordel, enquanto gênero narrativo situado entre a oralidade e a escritura, pode ser abordada sob o enfoque erudito e sensível de Paul Zumthor que trata sobre as articulações entre oralidade e literatura, uma vez que analisa a poesia medieval e, portanto, examina um *corpus* produzido em contexto de passagem da oralidade para a escritura. Assim, o medievalista estuda, entre outros, o efeito exercido pela oralidade sobre o alcance social dos textos transmitidos pelos manuscritos. Desse modo, a partir dos textos medievais, Zumthor oferece suporte teórico para a compreensão de narrativas cruzadas pela oralidade e pela escrita, caso da literatura de cordel.

A complexidade da voz exigiria uma profunda “reflexão científica que deveria abarcar tanto uma fonética quanto uma fonologia, chegar até uma psicologia da profundidade, uma antropologia e uma história.” (ZUMTHOR, 2005, p. 62). A reflexão empreendida nessa pequena seção não alcança, de modo algum, tamanha proporção ou pretensão, serve simplesmente para adentrar em uma parte do campo conceitual de um dos maiores estudiosos da voz com vistas a iluminar alguns aspectos pertinentes aos folhetos e romances da literatura de cordel relativos ao ciclo do boi. Um caminho produtivo para explorar o vasto mapa conceitual zumthoriano concernente à poesia oral ou “poética da voz”, outro termo zumthoriano, pode principiar por uma via que siga cronologicamente a passagem da voz para a

escrita que ocorre no decorrer da Idade Média observada por Zumthor para melhor compreender o universo do cordel.

O medievalista defende em **A letra e a voz** que, ao longo e cada vez mais, nos dez séculos medievais referentes ao espaço europeu, a oralidade conviveu com a escritura, dado que a despeito da posse da linguagem escrita pela Igreja, exemplo seguido pela nobreza, a grande massa populacional era de iletrados, ou seja, pessoas sem acesso às obras escritas. Para Zumthor, como já visto no início do capítulo anterior, o termo “letrado” se relaciona a letra, a escrita; iletrados, portanto, são aqueles que não possuem instrução escrita, analfabeto ou quase. Defende, portanto, que “o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII a XIV passou pela voz de modo não aleatório”, uma vez que uma situação histórica fazia do “trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos.” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Logo, o período medieval assinalado por tal convivência evidencia que oralidade e escritura não se estabelecem como domínios apartados por limites rigorosos. Antes, a delicada e porosa fronteira acaba por entrelaçar os dois polos. No caso da literatura de folhetos, a influência da escrita formula-se apenas parcialmente, pois a oralidade se afirma e a voz viva se impõe inapagavelmente. Zumthor propõe observar a oralidade medieval

[...] como um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e de modalidades discursivas comuns, determinando um sistema de representações e uma faculdade de todos os membros do corpo social de produzir signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira; como – por isso mesmo – um fator entre outros de unificação das atividades individuais. (ZUMTHOR, 1993, p. 22).

A observação acima sobre a oralidade medieval pode ser estendida, a nosso ver, à literatura de cordel, haja vista a manutenção da funcionalidade do conjunto heterogêneo discursivo que colabora para a unificação do grupo. Segundo Zumthor, os escritos literários medievais que chegaram à contemporaneidade guardam resquícios de oralidade denunciadores das marcas que a voz deixa na letra. Trata-se, conforme o autor, de uma “arte vocal original”. E “É historicamente bem improvável que tal experiência não tenha marcado, muito tempo ainda depois desse prazo, toda a poesia – não tanto nas formas de linguagem nem nos motivos imaginários, mas num nível profundo, na experiência de certo acordo entre o verbo e a voz.” (ZUMTHOR, 1993, p. 51). A literatura de cordel atesta a experiência do acordo entre voz e verbo.

O cordel entrelaça voz e verbo, indivíduo e comunidade, produtor e receptor. Os poetas mantêm tal vinculação com o grupo que se tornam profundos conhecedores do gosto do

público. A apresentação do folheto no momento da venda possibilita um contato *in loco* entre produtor/vendedor e receptor excepcional por permitir a interação simultânea dos ouvintes que podem aprovar ou desaprovar a narrativa exposta. A identificação das expectativas da comunidade para a qual o folheto se destina importou, sobremaneira, para o sucesso dessa literatura situada em um contexto de “oralidade mista”. É preciso ainda observar que esse circuito de emissão e recepção do texto, além de um espaço de sociabilidade torna-se também palco de um mercado.

O conceito de “oralidade mista” foi cunhado por Paul Zumthor (1993) e para classificar as relações entre escrita e oral, o estudioso vale-se de três modalidades a partir da observação da produção da poesia medieval: a) “oralidade primária”: não há qualquer contato com a escrita, encontra-se em sociedades ou grupos isolados e analfabetos desprovidos de sistemas gráficos; b) “oralidade mista”: a escrita influencia-a seja de modo externo, parcial ou atrasada (caso da literatura de cordel); c) “oralidade segunda”: procede da escrita, tende a esgotar os valores da voz. Para diferenciar os dois últimos tipos que se caracterizam pela coexistência com a escritura, afirma: “Invertendo o ponto de vista, dir-se-ia que a oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de possuidora de uma escritura); e a oralidade segunda, de uma cultura letrada (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita).” (ZUMTHOR, 1993, p.18)

Gilmar de Carvalho (2001) em “Processo criativo e as leis do mercado, artigo integrante de **Poetas do povo do Piauí: imaginário e indústria cultural** analisando o caso do cordel no Piauí afirma que o mercado influencia o processo criativo e é por ele alimentado, tanto nos folhetos de acontecidos, como naqueles de encantamento”. Mais adiante completa: “Criação e mercado são as duas pontas de um processo que diz da vitalidade do folheto.” (CARVALHO, 2001, p. 8). A análise localizada pode ser estendida para o caso do cordel de modo geral. Se a literatura hegemônica, o mais das vezes, intenta ou tentou esconder o lado econômico da atividade literária, a literatura de cordel, sem constrangimento, não esconde o fato de que essa arte é também meio de sobrevivência. Seguem dois trechos ilustrativos:

“Caros apreciadores / desta minha lida / enquanto vos entertenho / a hora passa esquecida / dos apegos negativos / da laboriosa vida. Peço que não ignorem / eu cantar em meio de feira / estragando meus pulmões / engolindo essa poeira / precisão é que me joga / nessa vida tão grosseira.” (CARVALHO, 2001, p. 200)

“Bom meus amigos, agora é o seguinte: a gente vai cantando, agora, na hora da briga, eu só canto o resto se vender uma meia dúzia. Vocês ainda não viram nada, agora é que o pau vai quebrar, agora vocês vão ver só o que é dismantelo pesado. Agora preciso vender meia dúzia de romances.” (CARVALHO, 2001, p. 202-203).

Os trechos acima fazem parte da apresentação do poeta piauiense Manuel Folheteiro em uma praça. Sua voz anuncia, a um só tempo, a arte e o negócio de vender folhetos. Também Bezerra de Menezes (1977) em “Para uma leitura sociológica da literatura de cordel” salienta que o cordel é meio de sobrevivência, fato que a “grande literatura” tenta ocultar de todos os modos ao pretender, por exemplo, enfatizar seu objetivo estético.

Antonio Candido (2011) aborda a relação da tríade autor-obra-público em um panorama dinâmico que possibilita a profunda influência de uma das partes da tríade sobre as outras. Nesses termos, “o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. [...] Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta.” (CANDIDO, 2011, p. 86). Ou seja, essa resposta movimenta um sistema pulsante onde as obras agem sobre si, sobre o público e sobre o autor, ao mesmo tempo em que o público age sobre a obra e o autor ao aceitar ou não a obra. No caso da literatura de cordel, a interação entre as três partes ocorre como já visto não virtualmente, mas *in loco*.

Retomando um conceito proposto por Zumthor, a “oralidade mista” marca o período medieval, haja vista o fato de que a poesia se forma em um mundo conhecedor da escrita, ainda que não regido por ela. A invenção da imprensa em meados do século XV, não foi suficiente para retirar o estatuto da voz, pois demoraria pelo menos um século para que tal invenção se tornasse de uso corrente. Assim, em termos medievais, “a escrita existe, mas o que conta é o que é dito, pronunciado pela voz e percebido pelo ouvido – a lei, nessa época não é um texto escrito, mas a palavra do rei. Os arautos têm por função levá-la à praça pública e anunciá-la de viva voz”, conforme Zumthor (2005, p. 103-114) na entrevista “A letra e a voz”, concedida em 1987 e integrante de **Escritura e nomadismo**. O que se relata acima sobre um mundo não regido pela escrita e a importância da voz pode ser verificado no contexto sertanejo nordestino onde floresceu a literatura de cordel.

O século XII guarda definitivamente o enlace entre voz e letra, especialmente, com a composição dos romances, ou seja, textos poéticos em língua vulgar, que se tornam cada vez mais longos. Havia muitas intervenções vocais, como o ritmo, já que a composição se fazia sob a forma de versos. Por outro lado, o romance narra histórias muito complexas e carregadas de alusões. Um minucioso trabalho se opera sobre o texto e a escrita tende, com o passar dos séculos, a sobrepor-se à voz. Em poucas palavras, a grandiosidade dessa composição literária maximizou o uso do papel e a invenção da imprensa minorizou o recurso da memória, até então um recurso imprescindível.

Esse processo de sobreposição da escrita sobre a voz demora a ocorrer no Brasil já que a autorização para a liberação da imprensa somente se daria mais de trezentos anos após a “descoberta” do país. Nesse espaço marcado pela oralidade, a memória adquire importância fundamental. Saliente-se o peso da memória na literatura de cordel desde a composição do texto quando os poetas criavam e guardavam-na na memória e somente depois ocorria a transcrição. O público também dependia da memória para repassar o que havia escutado e o recurso do esquema de versificação, a métrica e a rima facilitavam esse processo. Conforme Kunz (2011) em “Carlos Magno sertanejo”, a “rima do cordel é feita antes de tudo para o ouvido e a memória, não para os olhos. Ela é antes de tudo mnemônica e comunicativa. O folheto é apenas o suporte material de uma poesia que permanece oral.” (KUNZ, 2011, p. 80).

A memória no decorrer dos séculos na Idade Média, sobretudo entre 1250 a 1450-1500, perde o estatuto de respeito e honorabilidade que em situações de oralidade primária possuía e se converte em alvo de desconfiança em situações de oralidade mista ou de oralidade segunda. A Igreja, detentora central da escrita, permaneceu em atitude frequentemente de suspeição em relação a uma arte que escapava ao raio de alcance de sua ação e era percebida como resquício do paganismo. A conjugação entre voz e letra produziu variadas tensões, a referente ao campo religioso destaca-se em função da majoritária importância na época medieval dessa esfera para a manutenção da ordem instituída.

Acerca da manutenção da ordem em ambiente sertanejo, Martine Kunz (2011) em “A revanche poética do cordel” assevera que ainda que o poeta expresse uma crítica, não chega a contestar a ordem vigente concebida não como “acidente histórico, mas como poder de direito divino”. E completa mais adiante: o “receio de cair na desordem e na subversão desvia o discurso de sua função libertadora.” (KUNZ, 2011, p. 60). De todo modo, o poder vocal do poeta de bancada ecoa pelas feiras, praças, fazendas ou em qualquer lugar que abrigue uma reunião em que ele fala para a comunidade e tem a oportunidade de oferecer uma “revanche poética” ao reclamar contra, por exemplo, o imposto, a fome, a carestia.

### **3.3 Romances da Tradição Escrita – entre a voz e a letra**

Do reordenamento que coliga sociedade, cultura e literatura nutre-se essa tese. Peter Burke (2010, p. 58) ao abordar a cultura popular europeia na Idade Moderna anota que a “cultura surge de todo um modo de vida”. Logo, além de fatores ecológicos ou ambientais a cultura sofre interferências sociais. Além destas, há as implicações relacionadas à idade, ao

sexo, à religião, à etnia e à educação, entre outras. Ainda a respeito da cultura popular europeia campesina entre 1500 e 1800 o historiador explica que a cultura das montanhas se distancia da cultura das planícies. Nesses termos, a cultura dos pastores diferia da dos agricultores. Cada grupo forma uma cultura, como a dos judeus, muçulmanos, mineiros, artesãos, sapateiros, pedreiros, marinheiros, soldados, mendigos, ladrões e outros. Cada grupo terá santos, músicas, danças, rituais característicos e/ou favoritos.

Em razão da cultura popular não ser monolítica ou homogênea, o termo “subcultura talvez seja mais preciso do que ‘cultura’, pois sugere que essas danças, santos, rituais e canções não eram totalmente, e sim parcialmente, autônomas, diferentes, mas não separadas por completo do resto da cultura popular.” (BURKE, 2010, p. 73-74). O termo “subcultura” descreve uma parte da cultura, uma subdivisão diferenciada inserida dentro de uma estrutura maior, a cultura. Nesse caso, o prefixo “sub” indica aproximação, dependência, mas não inferioridade. A subcultura dos pastores interessa mais de perto a esse trabalho. Segundo Burke, o culto ao povo veio da tradição pastoril e o interesse por essa subcultura deve-se creditar, em grande parte, a Samuel Johnson (1709-1784) e James Boswell (1740-1795) que percorreram as ilhas ocidentais escocesas para observar a vida pastoril em busca de “costumes primitivos”.

Os pastores europeus de porcos, cabras, carneiros e vacas diferiam do restante da comunidade pela roupa que usavam, assim como pelo modo de vida, pois não moravam na aldeia boa parte do ano, uma vez que tinham de migrar com o rebanho. Eram pobres, viviam isolados, a maior parte era livre e uma pequena porção era serva. Provavelmente, a idealização de seu modo de vida pela poesia pastoril advenha do fato de que se mantinham longe da interferência do clero, nobreza e governo. Assim, dispunham de tempo para entalhar cajados e bordões, compor músicas, tocar instrumentos, como flauta ou gaita de foles, feita de couro de carneiro ou cabra. Toda essa liberdade gerou certo desconforto, visto que os agricultores os acusavam de serem desonestos e preguiçosos, rótulos constantemente imputados aos que não possuem teto fixo.

Por outro lado, aos pastores atribuíam-se o conhecimento dos astros, pois podiam observá-los de locais privilegiados e a habilidade de curar animais e pessoas. Essa subcultura ainda se diferencia por possuir seus santos, como São Wendelin que segundo a lenda era um príncipe que virou pastor; São Bartolomeu, a festa em 24 de agosto marca a passagem do quadrante de verão para o do inverno. Também celebravam o Natal com a adoração dos pastores nos autos de nascimento ou peças natalinas. Tudo isso se desenvolveu, em grande parte, em decorrência do meio ao qual os pastores estavam submetidos para acompanhar os animais sob

sua responsabilidade.

Os textos literários evocam de modo idealizado, o mais das vezes, esse vasto ambiente quase inabitado onde pastores conduziam o rebanho. Assim, a fábula de Esopo **O pastor mentiroso** ou o conto dos irmãos Grimm **O pastor mentiroso e o lobo** (parecem cunhadas por agricultores) e constituem uma fração contrária à idealização dos pastores. Por outro lado, outra parte dos textos literários favorece os pastores, como a lenda chinesa **O pastor e a bordadeira**, a lenda açoriana **O pastor e a princesa do reino das Sete Cidades**, o conto russo **A donzela da neve**, o conto alemão **O pastorzinho**, dos irmãos Grimm. Também os relatos bíblicos beneficiam a figura dos pastores. O décimo capítulo do livro de **João** intitula-se “O bom pastor”. Nos versículos 14 e 15 constam as seguintes palavras de Jesus: “Eu sou o bom pastor; conheço as minhas ovelhas; e elas me conhecem. / Assim como o Pai me conhece e eu conheço o Pai; e dou a minha vida pelas ovelhas.” (BÍBLIA, 1995, p. 1157-1158).

A calma da larga paisagem pastoril pode ser rompida pela perda do gado ocasionada por lobos, raposas, cobras, homens, rios, enchentes, chuvas e outros elementos adversos. Enfim, o plácido ambiente pode esconder perigos e o pastor, e especialmente o que mais interessa a esse trabalho, o pastor de vacas, ou o *vaquero* em castelhano, o primeiro *cowboy*, deve permanecer atento.

O ciclo do boi de que trata a literatura de cordel remete aos desafios enfrentados pelo vaqueiro, o herói dos pastos, o *cowboy* do sertão, “o pastor do boi, do boi bravo”, lembrando as palavras de Rosa, em busca de capturar um barbatão em fuga. As histórias necessariamente evocam a simbiótica ligação do vaqueiro com a sociedade sertaneja. Essa literatura atrela-se às experiências dos sertanejos que transportam para esse universo a vida vivida e a vida sonhada, fato que viabiliza a expressão do mundo interno em ajuste com o mundo externo num movimento duplo de identificação e idealização. Vejamos a “subcultura”, nos termos de Burke, do vaqueiro sertanejo em romances ou folhetos da literatura de cordel.

Destaque-se ainda que a trajetória e o valor da produção de cada poeta da literatura de cordel são bastante distintos, opta-se, assim, por elegê-los segundo dois critérios: o primeiro diz respeito à ideia de comungar com o pensamento de catalogação das antologias de cordel que não se restringem à exposição do trabalho dos expoentes dessa estética, antes se preocupam em proporcionar uma amostragem de tais produções; quanto ao segundo, importa oferecer um quadro geral do ciclo do boi levando em consideração os seguintes questionamentos: Qual o peso do boi e do vaqueiro nos três romances demarcados? Como eles foram (re)tratados em tais composições?

Dentro desses parâmetros e em acordo com Candido (2011) propõe-se uma leitura estética que leve em consideração a dimensão social como fator de arte, ressalvada a autonomia da arte. Consideramos que a primeira estória – **Boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros apresenta, em maior grau a confirmação dos temas e motivos recolhidos da tradição oral, apesar de dar vulto ao cavalo e ao vaqueiro. Já as subseqüentes apresentam outras inovações. Assim sendo, o boi permanece, mas abre-se maior espaço para o vaqueiro.

### **3.3.1 História do boi Misterioso, de Leandro Gomes de Barros**

#### **I**

A crítica especializada em literatura de cordel considera Leandro Gomes de Barros (Pombal-PB, 1865- Recife-PE, 1918) o grande expoente da poesia popular brasileira, patrono da cadeira 1 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), sua importância pode ser aferida pelo fato de que em 19 de novembro é comemorado o "Dia do Cordelista", em homenagem ao seu nascimento.

O poeta paraibano, munido de apurados espírito crítico e senso de humor, glosava, mas não era repentista, sua especialidade era a bancada. O **Dicionário bio-bibliográfico** (ALMEIDA, 1978, p. 77) registra a seguinte informação sobre Barros “talvez o primeiro, caso não caiba a Pirauá o pioneirismo, que publicou estórias versadas em folhetos. Provavelmente na última década do século passado”. Sua obra, altamente apreciada tanto pelo público como pelos estudiosos, influenciou escritores renomados. Ariano Suassuna inspirou-se em dois folhetos de Barros para compor **O auto da Compadecida – O enterro do cachorro e A história do cavalo que defecava dinheiro**.

Autor profícuo publicou diversos folhetos e versou sobre temáticas variadas – ficcionais / tradicionais (**História do boi Misterioso**, 48 p.; **Os sofrimentos de Alzira**, 48 p.; **História da Donzela Theodora**, 32 p.; **História de Juvenal e o dragão**, 32 p.; **Branca de neve e o soldado guerreiro**, 32 p.; **História da princesa da Pedra Fina**, 32 p.; **História do soldado jogador**, 8 p.; **A filha do pescador**, 48 p.; **História de João da Cruz**, 48 p.; **A força do amor ou Alonso e Marina**, 40 p.; **O cachorro dos mortos**, 48 p.; **Cancão de fogo**, 16 p.; **O testamento de Cancão de fogo**, 16 p., entre muitos outros.) e circunstanciais / heróis populares nordestinos (**A crise atual e o aumento do selo**, 16 p.; **A Alemanha vencida**, 16 p.; **O casamento hoje em dias**, 16 p.; **A defesa da aguardente**, 16 p.; **O peso de uma mulher**, 16

p.; **Ave-Maria das eleições**, 16 p.; **Padre-Nosso do imposto**, 16 p.; **O imposto e a fome**, 16 p.; **Os horrores da Influenza Hespanhola**, 16 p.; **Todas as lutas de Antônio Silvino**, 14 p.; **Antonio Silvino – rei dos cangaceiros**, 16 p.; **Os cálculos de Antônio Silvino**, 16 p.; **A vida e novos sermões do Padre Cícero**, 16 p., entre muitos outros.)

O folhetista paraibano em pauta foi o primeiro artista popular a viver somente de sua produção poética, para tanto empreendia diversas viagens para divulgação de suas histórias. Sua matéria tão diversificada liga-se ao interesse da população, assim, narra histórias tradicionais as quais segundo Eduardo D. B. de Menezes (1988) interessam ao leitor e ao autor, pois remetem simbolicamente à inserção, uma vez que há o sentimento de pertencimento ocasionado pela identificação com alguns dos protagonistas, ainda que no plano da fantasia. O poeta ainda canta/conta também histórias circunstanciais que despertam a curiosidade pela repercussão social, como acidentes, desastres, crimes, tragédias, assuntos políticos e sociais.

**História do boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros, publicado provavelmente em 1901, conforme data registrada em Barros (2004) é uma narrativa de complexa interpretação, uma vez que combina elementos de lendas de base europeia, árabe e indígena. Essa combinação pode remeter ao fato de que uma fração significativa da literatura de cordel conserva reminiscências de fundo feudal que foram transplantadas e transfiguradas para a civilização nordestina brasileira fortemente marcada pela presença do índio e de seus descendentes - o mameluco, o caboclo, o caiçara, o curiboca. Trata-se de um romance de 48 páginas composto por 224 sextilhas. Principia com o narrador apresentando um boi de origem e compleição extraordinárias. Para descrevê-las, vale-se do recurso da hipérbole, expediente já examinado nas narrativas orais.

Assim, o boi Misterioso “Acaso enganchasse um chifre / Num galho da catingueira, / Conforme fosse a vergôntea / Arrancava-se a touceira.” Além disso, “Ele nunca achou riacho / Que de um pulo não saltasse / E nunca formou carreira / Que com três léguas não cansasse”. Diferente dos bois descritos pela “tradição oral”, Misterioso “nunca achou vaqueiro / Que em sua cauda pegasse”. (BARROS, 2004, p. 7-8). Percebe-se nesse trecho, o avanço do tempo, já que como visto anteriormente a queda de rabo sucede à queda de vara.

De modo diverso do recurso utilizado em, por exemplo, **O Rabicho da Geralda** ou **A Vaca do Burel** não é dada a fala inicial ao animal. Antes um narrador humano comunica os eventos passados em um tempo remoto e objetiva tanto chamar a atenção do leitor para os fatos que serão narrados - “Leitor, vou narrar um fato / De um boi da antiguidade / Como não se viu mais outro / Até a atualidade;” como intenta convencer o leitor acerca da veracidade do relato

- “É preciso descrever / Como foi seu nascimento / Que é para o leitor poder / Ter melhor conhecimento - / Conto o que contou-me um velho / Coisa alguma eu acrescento.” (BARROS, 2004, p. 8). Essa postura de convencimento por parte do narrador estende-se ao longo do texto e para tanto se emprega em diversas passagens não apenas o ano dos acontecimentos, mas o mês e até as horas. A narrativa transcorre no sertão cearense de Quixelô no ano de 1825, na fazenda Santa Rosa, propriedade do coronel Sezinando, em uma época de grande seca.

**História do boi Misterioso** apresenta um recuo no tempo, embora tal recurso seja incomum na literatura de cordel que adota a linearidade. Este consiste em apresentar o ano de 1824 como um período infausto de grande seca e perda da lavoura. Esse estado se prolonga em 1825 com “O mesmo verão trincado, / Morreram vacas de fome, / Quase não escapou gado; / Escapou alguma rês / Lá num ou noutro cercado”. (BARROS, 2004, p. 11). Mais uma vez a seca, figura dramática do universo sertanejo, a exemplo de **O Rabicho da Geralda** que remete à seca de 1792, comparece nessa narrativa.

Na literatura de cordel, o folheto de 16 páginas, **O vaqueiro Chico Bento**, escrito pelo poeta Apolônio Alves dos Santos (Serraria-PB, 1920? 1926? – Campina Grande-PB, 1998) traz um quadro desolador causado pela seca. Alves dos Santos a exemplo de Gomes de Barros destaca-se por sua ampla produtividade artística, já que escreveu mais de duzentos folhetos tendo começado a se dedicar à escrita para o cordel aos 20 anos (1940 ou 1946). É o patrono da cadeira 4 da ABLC. O folheto aludido descreve a difícil situação provocada pela seca, responsável por forçar o dedicado vaqueiro, Chico Bento, a abandonar a fazenda onde trabalhou por mais de dez anos. Segue trecho:

Pra dar conta da fazenda  
o Chico comia grosso  
o gado de fome e sede  
só tinha o couro e o osso  
caindo só com o peso  
do chocalho no pescoço.

Da Fazenda Pororoça  
quem fosse se aproximando  
logo se horrorisava  
ouvindo o gado berrando  
e a quentura do sol  
parecendo faiscando.

Todo dia na fazenda  
morria ali uma rês  
de formas que mais de 30  
morreram antes d’um mês  
até que certo dia  
morreram dez d’uma vez. (SANTOS, s/d, p. 4-5).

Entre as piores secas registradas nessa região brasileira estão as de 1603, 1745, 1777, 1792, 1824, 1845 e 1877. Foi sob esse mau tempo que a vaca Misteriosa, observada por um vaqueiro que cumpria o trabalho de emboscar uma onça, concebeu o boi Misterioso.

Era meia-noite em ponto,  
O campo estava esquisito,  
Havia até diferença  
Nos astros do infinito –  
Nem do nambu nessa hora  
Se ouvia o saudoso apito.

Disse o vaqueiro: - Eu estava  
Em cima do arvoredo  
Quando chegou esta vaca  
Que me causou até medo,  
Depois chegaram dois vultos  
E ali houve um segredo.

O vaqueiro viu que os vultos  
Eram de duas mulheres.  
Uma delas disse à vaca:  
- Parta para onde quiseres;  
Eu protegerei a ti  
E aos filhos que tiveres.

Ali o vaqueiro viu  
Um touro preto chegar.  
Então os vultos disseram:  
- São horas de regressar.  
Disse o touro: - Montem em mim,  
Que o galo já vai cantar.

Aí clareou a noite  
O vaqueiro pôde ver:  
Eram duas moças lindas  
Que mais não podia haver;  
O touro era de uma espécie  
Que ele não soube dizer. (BARROS, 2004, p. 9-10).

Percebe-se novamente no fragmento acima a voz do narrador a afiançar a veracidade da história. A cena descrita aponta para a suspeição do ambiente, pois tanto no céu – sob o índice dos astros - como na terra – sob o índice do pássaro nambu - ocorre algo incomum. Causa estranheza ao vaqueiro os personagens avistados e a circunstância em que se encontram as duas mulheres de rara beleza e os dois animais. Dali em diante aquela vaca ganhou o nome de Misteriosa, também a chamavam de Feiticeira ou Lobisomem.

Alguns acreditavam que ela era a alma de algum boi que morrera de fome. Essa especulação reflete a cultura sertaneja marcada pela seca bem como por superstições, pela crença no sobre-humano e no espiritismo. Conforme Bradesco Goudemand (1982, p. 31): “A fronteira entre os mundos humano e animal, natural e sobrenatural, é muitas vezes impossível

de situar. As manifestações do além, divino e demoníaco – são aceitas como fatos irrefutáveis.”

Essa abertura para o sobrenatural, é também verificada por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1968) em “O catolicismo rústico no Brasil” que diferente do catolicismo oficial mescla e reorganiza elementos tanto do acervo do catolicismo tradicional ou popular trazido pelos colonizadores portugueses e do acervo oficial dos poucos religiosos que aqui aportaram e se fixaram em terras interioranas. Assim, crenças antigas se mesclam a dogmas fazendo surgir o catolicismo rústico marcado pelo sincretismo ao incorporar valores das culturas indígenas e africanas, por exemplo.

O adjetivo ‘rústico’ empregado pela estudiosa hoje mereceria atenção por denotar certo julgamento de valor em relação à esta expressão religiosa. Em caso semelhante, incorre Antonio Candido ao analisar as culturas “rústicas” em “Estímulos da criação literária”, artigo integrante de **Literatura e sociedade**, livro que como o de Pereira de Queiroz foi publicado igualmente na década de 1960.

O fazendeiro Sezinando ao tomar conhecimento das novidades sobrenaturais, ordenou aos trabalhadores que não ordenhassem a vaca Misteriosa e que a deixassem livre, pouco lhe importava se ela se consumisse. Após um sumiço, Misteriosa retorna à fazenda e “A vinte e quatro de agosto - / Data esta receosa, / Que é quando o diabo pode / Soltar-se e dar uma prosa: / Pois foi nesse dia o parto / Da vaca Misteriosa”. Nasceu um bezerro grande e forte “preto da cor de carvão”, aparentava ter um ou dois meses de idade. Ao saber do nascimento, o coronel ordena “- Se nasceu, deixa crescer”. (BARROS, 2004, p.11).

Prosseguindo, o narrador informa que em março do ano de 1826 quando o inverno finalmente havia chegado, o coronel mandou juntar o gado para saber quantas reses escaparam. No ajuntamento, encontram-se Misteriosa e seu bezerro “grande e muito bem criado” o que causava grande admiração aos vaqueiros. Então surge mais um personagem obscuro - “Um índio velho vaqueiro / Da fazenda do Desterro / Disse ao coronel: - Me falte / A terra no meu enterro / Quando aquela vaca velha / For mãe daquele bezerro!” (BARROS, 2004, p. 12).

A aparição do índio Benvenuto se aproxima à do contador Camilo em “Uma estória de amor”. São personagens velhos e misteriosos que não se deixam perscrutar e são os responsáveis na trama por exceder o corriqueiro. Ao ouvir tais palavras, o coronel cismado separa as vacas paridas e deixa Misteriosa outra vez livre. Segue a descrição do bezerro:

Com ano e meio ele tinha  
Mais de seis palmos de altura,  
Uns chifres grandes e lisos  
Com um palmo de grossura;  
O casco dele fazia

Barroca na terra dura.

Sumiu-se o dito bezerro  
E a vaca Misteriosa  
Depois de cinco ou seis anos  
Na fazenda Venturosa  
Viram ele com a marca  
Da fazenda Santa Rosa.

O vaqueiro conheceu  
O boi ser do seu patrão,  
Viu que havia de pegá-lo  
Por ser sua obrigação,  
E juntou ambas as rédeas,  
Esporou o alazão. (BARROS, 2004, p. 13).

Na fazenda Venturosa após cinco ou seis anos, o bezerro apareceu. Lá ocorre a primeira tentativa de pegar o barbatão. Apesar da confiança e da habilidade do vaqueiro Apolinário em realizar a sua obrigação ao botar o cavalo para cima do boi “Com menos de meia légua / Estava o vaqueiro perdido – / Não soube em que instante / O tal boi tinha sumido / Estava o cavalo suado / E já muito esbaforido.” (BARROS, 2004, p. 13).

Sezinando ao saber do acontecido espantou-se, pois o animal não fora ferrado com a marca de Santa Rosa e, no entanto, aparece de repente com tal sinal. A primeira expedição em busca desse “bicho encantado” foi composta pelos melhores vaqueiros conhecidos - Norberto da Palmeira, Ismael do Riachão, Calixto do Pé da Serra, Félix da Demarcação, Benvenuto do Desterro, Zé Preto do Boqueirão. Eles encontram o “garrote encantado” deitado, posição em que outros bois da “tradição oral” também se encontravam. Ao ver a comitiva, o animal que estava “Numa malhada deitado; / Levantou-se lentamente / Como quem estava enfadado.” Em seguida partiu em “desmedida carreira”. Vale aqui o registro dos sugestivos nomes dos cavalos.

Norberto tinha um cavalo  
Chamado “Rosa do Campo”;  
Calixto do Pé da Serra,  
Um chamado “Pirilampo”,  
O de Apolinário, “Nisce”,  
Era da raça de pampo.

O do vaqueiro Ismael  
Chamava-se “Perciano”,  
O do índio Benvenuto  
Chamava-se “Soberano”;  
Félix tinha um poldro preto  
Chamado “Riso do Ano”.

O do vaqueiro Zé Preto  
Tinha o nome de “Caxito” –  
Entre todos os cavalos  
Aquele era o mais bonito:  
Era filho de cavalo

Que trouxeram do Egito. (BARROS, 2004, p. 16).

Um cavalo caxito tem a pelagem fulva. O narrador prossegue fornecendo dados exatos acerca da história, afirmando, por exemplo, que “meio-dia em ponto” esse grupo de vaqueiros formou carreira atrás do boi mandingueiro. Avaliza que Zé Preto foi quem mais se aproximou e quase lhe pegou pela cauda, mas não o derrubou e de tão frustrado chorou. Às seis horas da tarde, homens e cavalos estavam exaustos, o coronel então dá ordem para que os homens cessem as atividades. Nessa ocasião, Benvenuto aproxima-se e argumenta sobre a inutilidade de tais esforços. Os demais vaqueiros temem ou respeitam demais o coronel, tanto que Apolinário ao falhar na captura não sabia o que diria quando chegasse em casa e se pegava com os santos e rezava para que o coronel não soubesse do fracasso. No entanto, o velho índio ousa contestar os planos do patrão. Segue o diálogo:

Disse o coronel: - Você  
É um caboclo cismado,  
Não deixa de acreditar  
Nisso de boi batizado,  
E mesmo aquele não é  
O tal bezerro encantado.

- Não é? Ora, não é!  
Veremos se ele é ou não;  
Vossa senhoria ajunte  
Os vaqueiros do sertão  
Do Rio da Prata ao Pará  
E depois me diga então.

Disse o coronel: - Caboclo,  
Zé Preto não pegou ele?  
- Ora pegou, coronel,  
Mas não sabe o que há nele;  
Dou a vida se houver um  
Que traga-me um pêlo dele.

Eu digo com consciência,  
Senhor coronel Sezinando,  
O boi é misterioso,  
Para que estar lhe enganando?  
O boi é filho de um gênio,  
Uma fada o está criando.

A mãe d'água do Egito  
Foi quem lhe deu de mamar,  
A fada da Borborema  
Tomou-o para criar;  
Na serra do Araripe  
Foi ele se batizar. (BARROS, 2004, p. 18-19).

Dois aspectos interessantes devem ser enfatizados acerca desse fragmento. O primeiro refere-se à origem do animal. O coronel apesar de parecer não acreditar nas palavras

de Benvenuto sobre a ascendência “batizada” do boi dispensa tratamento diferenciado ao animal desde que este nasceu. O boi batizado corresponde ao “boi apadrinhado”, ou seja, “protegido, defendido, guardado por orações fortes, impossibilitando a captura”, conforme Cascudo, (1969, p. 32). Chama atenção ainda a interessante reunião de seres folclóricos de procedências diversas – fada, mãe d’água e gênio, respectivamente, europeia, indígena e árabe.

O segundo ponto digno de nota diz respeito à insubmissão de Benvenuto que fica mais evidente a cada fala. A esse respeito Henry Koster (1942) em **Viagens ao Nordeste do Brasil**, livro escrito na Inglaterra entre 1815 e 1816 após sua permanência no país entre dezembro de 1810 a abril de 1811 e dezembro de 1811 a princípios de 1815, registra que os “indígenas são geralmente um povo inofensivo e tranquilo mas não tendo fidelidade aos seus amos.” E continua: “Tem um temperamento independente, detestando tudo o que possa deprimir e reter sua ação.” (KOSTER, 1942, p. 170).

Caboclo pode significar ainda, segundo Koster, o índio domesticado. Outro significado de caboclo refere-se ao mestiço de índio com branco, designa também o homem do sertão desconfiado ou traiçoeiro, além do ancestral indígena que aparece nos rituais do candomblé. Uma das características do caboclo do candomblé é o aconselhamento realizado sempre com respostas diretas e precisas. Eis o que verificamos no diálogo travado entre Benvenuto e Sezinando. Benvenuto relaciona-se diretamente com Misterioso, ambos vivem ou preferem viver no mato, são naturalmente arredios e insubordinados. Ambos passam ou passaram por um processo ‘civilizatório’ que implica em sua caça e apresamento a serviço do homem branco ou fazendeiro.

Koster (1942, p. 235) fornece uma interessante aproximação entre tais seres: “Os índios não podem ser escravizados, ou, pelo menos, já não são caçados como gado bravo, prática antigamente comum.” Podemos, assim, estabelecer a correspondência entre o boi e o índio. Admitimos, para tanto, que nos tempos mais remotos a atenção voltava-se para tais seres, pois suas aparições causavam certo fascínio e/ou espanto. Como o romance de Leandro Gomes de Barros é o mais antigo de todos analisados, explica-se o fascínio ou a proeminência do boi. Retomaremos tais observações nas próximas subseções.

Ainda sobre a correspondência entre seres distintos, Guimarães Rosa assiduamente atenta para a comunicação entre seres pertencentes a reinos diferentes, mas que de tal modo se identificam que terminam por interpenetrarem-se. Já alguns poemas de **Magma**, seu livro de estreia, anunciam essa que se converterá em uma marca da prosa rosiana.

## II

Depois da primeira expedição malograda, forma-se outra composta por quarenta e cinco vaqueiros. Mais uma vez, os homens encontram o boi deitado, “maiando”, descuidado para logo se pôr em pé e tomar grande distância. Durante a perseguição, o cavalo Soberano de Benvenuto ao ver o rastro do boi, gemeu e pulou para trás, o índio então recuou. A partir desse fato, segue-se outro diálogo travado entre Benvenuto e Sezinando:

Então disse o coronel:  
 - Existe aqui um mistério:  
 Antes de haver este boi,  
 Você não era tão sério?  
 Você faz do boi uma alma  
 E do campo um cemitério.

Benvenuto respondeu:  
 - Haja o que houver vou embora;  
 Querendo me dispensar,  
 Pode-me dizer agora.  
 Vá quem quiser, eu não vou.  
 Não posso mais ter demora. (BARROS, 2004, p. 21).

O fracasso da perseguição se repete. O coronel Sezinando “homem muito caprichoso” resolve contratar mais homens, perfazendo um total de sessenta cavaleiros. Estamos em vinte e um de novembro e “A fazenda Santa Rosa / Ficou como um arraial ou uma povoação / Numa noite de Natal.” Como prêmio o fazendeiro oferece “Um relógio e um anel; / Tem mais três contos de réis / Em ouro, prata ou papel”. Sob uma atmosfera cavaleiresca idealizada desenvolve-se esse torneio. O vencedor seria consagrado somente se cumprisse as regras – não se pode pegar o boi doente, ou atirar de longe, “há de pegar pelo pé, / Ele bom perfeitamente.” (BARROS, 2004, p. 22-24).

Chega então um vaqueiro de Minas Gerais, Sérgio, montado em cavalo caxito que “parecia um colosso” marcado com uma estrela na testa, por ser sempre vencedor em vaquejadas recebeu o nome de Rei da Floresta. A honra constitui um forte valor para o grupo, não só o cumprimento das regras dá essa medida como também a atitude do vaqueiro mineiro ao rejeitar a premiação “- Não aceito / objeto nem dinheiro, / Eu só desejo ganhar / A vitória de um vaqueiro, / Este seu menor criado / é filho de um fazendeiro”. (BARROS, 2004, p. 23-24). Note-se que a fala pretensamente modesta, esconde um desejo difuso de distinção, haja vista que o cavaleiro distante possui origem diferenciada ou nobre. Sérgio (embora de modo discreto) inaugura na tradição escrita o motivo do vaqueiro bazofiadador que surgirá plenamente em **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso**, como veremos adiante.

Em **História do boi Leitão** ou **O vaqueiro que não mentia**, de Francisco Firmino de Paula (Pilar-PB, 1911- Recife-PE, 1967), encontra-se um verdadeiro elogio à honra ou ao caráter do vaqueiro. Este, porém, não o é por esporte, caso de Sérgio, mas por condição social. Firmino de Paula começou a escrever em 1926 e assinava seus folhetos mais maliciosos com pseudônimos igualmente provocantes, como H. Rei, H. Rufino e H. Romeu, segundo o **Dicionário bio-bibliográfico** (ALMEIDA, 1978, p. 211). O poeta não tem vínculos com a ABLC.

**História do boi Leitão** ou **O vaqueiro que não mentia**, folheto de 16 páginas, narra que o próspero fazendeiro Cristiano Gardano se orgulhava de Dorgival, um vaqueiro de bom caráter. Todavia, dez colegas de Gardano não compreendiam como um rapaz de origem simples poderia ser tão exemplar. Os ricos homens decidem testar o empregado e fixam uma aposta em vinte contos para cada, mas caso o fazendeiro perdesse teria que desembolsar duzentos contos. A fidelidade de Dorgival seria provada através de Deolinda, filha do patrão, encarregada de seduzi-lo e pedir que mate o boi Leitão. Pela estrutura narrativa, o segundo título da história parece mais apropriado por envolver, maiormente, a fabulação proposta, uma vez que o boi surge apenas como pretexto para testar a consciência do vaqueiro. Assim, não há descrição de lances de perseguição ou dos feitos do animal.

Importa ressaltar dois índices que confirmam uma atualização temporal deste folheto, entre eles: a) o fazendeiro não porta patente militar como Sezinando, mas um título distintivo - doutor; b) o fazendeiro/doutor não possui somente terras, mas lojas e muitos empregados; c) descreve-se Deolinda como “Um rico tesouro humano / Mais linda que as artistas / do cinema americano” (PAULA, s/d, p. 2). A moça recebe instruções do pai para ir à fazenda onde o vaqueiro mora, trajando roupa vermelha, levantá-la até o joelho e fazer o pedido. Chama atenção a sensualidade - o uso da cor vermelha, cor relacionada ao desejo e pecado - com a qual a jovem foi retratada haja vista o extremo decoro imposto às donzelas sertanejas. Por outro lado, a jovem porta-se com tamanha desenvoltura somente por estar cumprindo ordens paternas. Deve-se, nesse ponto, retornar ao âmago da questão em relação à comparação da narrativa de Paula com a de Barros, ou seja, o elogio à honra do vaqueiro. Segue o excerto:

Também esse fazendeiro  
Muitas lojas possuía  
Tinha muitos empregados  
Porém ele garantia  
Que só aquele vaqueiro  
Era sério e não mentia

Seus colegas em palestra

Exclamavam admirados  
 Porque é que entre tantos  
 Homens nobres empregados  
 Somente um rude vaqueiro  
 É quem não causa cuidado?

Respondia o fazendeiro  
 Tudo é nobre e decente  
 Porém capaz de mentir  
 Digo conscientemente  
 Mas Dorgival meu vaqueiro  
 Por forma nenhuma mente

O conheço há muitos anos  
 E nunca ouvi ele mentir  
 É rude por ser vaqueiro  
 Mas sabe entrar e sair  
 Se faz uma coisa errada  
 Nunca procura fingir.

Os outros são homens nobres  
 Pertencem à sociedade  
 São preparados nas letras  
 Vivem aqui na cidade  
 Mas quando caem numa falta  
 Negam escondem a verdade. (PAULA, s/d, p. 1-2).

O trecho expõe um confronto entre campo e cidade tendo a última capitulado em função de sua corruptibilidade. Esse confronto também assinala uma atualização temporal, posto que as narrativas orais, por exemplo, situam-se exclusivamente nas fazendas, nos carrascos, nos geraís, enfim, no sertão. Por fim, **História do boi Leitão** ou **O vaqueiro que não mentia** contém na penúltima sextilha uma exortação moralizante: “Viva o homem que não mente”. Já a última estrofe, uma septilha que carrega o acróstico do autor, remata o final feliz para o honrado protagonista que se casa com Deolinda.

Dorgival ficou com sua  
 Estrela do coração  
 Provou que era fiel  
 Adquiriu proteção  
 Urgente enriqueceu  
 Lamento o que sucedeu  
 Ao pobre Boi Leitão. (PAULA, s/d, p. 16).

Guimarães Rosa em “Uma estória de amor” reelaborará esse tema ou motivo do vaqueiro leal através do conto de Joana Xavier “A Destemida e a vaca Cumbuquinha”.

Também Antônio Klévisson Viana (Quixeramobim-CE, 1972-) em **O boi dos chifres de ouro** ou **O vaqueiro das 3 virtudes** elabora um elogio ao vaqueiro. O cordelista cearense, cartunista, xilógrafo, fundador da Editora Tupynanquim e ocupante da cadeira de número 11 da ABLC, destacou-se como autor de livros infantis e histórias em quadrinhos. Passa

a atuar na área do cordel em fins da década de 1990.

**O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das 3 virtudes**, romance contendo 131 sextilhas, gira em torno do motivo do vaqueiro leal e desacreditado. Chamava-se Tranquilino “um rapaz franzino”, “quase um menino” que se vestia humildemente e montava um cavalo estropiado. Tranquilino faz lembrar o rapaz que prendeu Rabicho, pertence ao grupo dos vaqueiros desdenhados. Ao se apresentar para o torneio elaborado pelo fazendeiro Libório da Prata cujo prêmio era a fazenda e o boi encantado dos chifres de ouro, um dos pretendentes zombou, “Dizendo: - Hoje este sibito, / Eu boto em meu alçapão!” (VIANA, 2006, p. 13).

No entanto, para surpresa geral Tranquilino vence os três desafios propostos por Prata baseados em três virtudes: valentia (lutar com três cangaceiros), destreza (domar em um dia três burros bravos) e lealdade (nunca mentir). Tais virtudes sintetizam o cavaleiro/vaqueiro ideal e por elas estes homens podem vir a destacar-se. Tal qual Dorgival, Tranquilino não falta com a verdade como demonstra o trecho abaixo em que jura lealdade ao patrão:

- Falta a prova mais difícil  
(E comigo hás de convir),  
Confio em sua palavra  
(Irei a mesma abolir);  
Mesmo assim eu te pergunto –  
Tu és capaz de mentir?

- Eu lhe juro, meu patrão!  
Se quiser, então, confira;  
Falsidade com os outros  
É o que provoca ira!  
Por ser vaqueiro de Cristo,  
Eu abomino a mentira. (VIANA, 2006, p. 18).

Como Dorgival também Tranquilino foi exposto à tentação feminina, mas desta vez três irmãs, sobrinhas do fazendeiro, experimentaram a firmeza de seu caráter. As duas primeiras foram por ele repelidas, mas pela terceira o jovem se apaixonou. Contudo, confessou ao patrão e ganhou sua confiança definitiva.

Para finalizar este ponto, quatro pontos merecem comentários: a) o motivo da sedução feminina será retomado em “Uma estória de amor” através da voz de Joana Xaviel, ainda que em outra chave; b) o motivo do amor tende a ganhar amplitude em alguns romances e folhetos do ciclo do boi, como veremos adiante; c) a ascensão social dos vaqueiros Dorgival e Tranquilino se dá de modo superficial, já que a estrutura do sistema socioeconômico hierarquizado e desigualitário vigente não sofre modificação; d) há uma distância temporal significativa entre a história de Leandro Gomes de Barros e a de Antônio Klévisson Viana, para contrapô-las é preciso atentar para esse distanciamento, haja vista as modificações

socioculturais ocorridas em tal decurso as quais possibilitam mudanças, sobretudo, na cosmovisão dos autores. Esse procedimento de contrapor produções pertencentes a contextos diferentes continuará ao longo do capítulo, mas a nota quanto ao contexto de produção será considerada.

Como visto anteriormente, as histórias de origem europeia adaptam-se aos termos sertanejos, assim, o rei se transforma em fazendeiro, a princesa em filha do fazendeiro e o cavaleiro em vaqueiro. Tranquilino venceu os desafios e Sérgio parece predestinado a vencer o seu. Passados alguns dias, Sezinando convoca os cavaleiros. Os homens encontram mais uma vez o boi deitado, o cavalo do rapaz, porém ao ver o boi, estremeceu, bufou e recuou. Trata-se de um infausto sinal que se confirma, a perseguição tem início às dez horas da manhã e só finda às três da madrugada quando os demais vaqueiros após uma longa procura, encontram Sérgio e Rei da Floresta abatidos.

O coronel perguntou-lhe  
O que tinha sucedido,  
Respondeu que tal desgraça  
Nunca tinha acontecido,  
Dizendo: - Antes caísse  
E da queda ter morrido.

- O cavalo em que eu vim  
Ninguém nunca viu cansado,  
Correu um dia seis léguas  
Inda não chegou suado,  
E dessa carreira de hoje  
Ficou inutilizado.

Não volto a Minas Gerais  
Porque chego com vergonha,  
Os vaqueiros já esperam  
Uma notícia risonha;  
Eu chegando lá com essa,  
Dão-me uma vaia medonha. (BARROS, 2004, p. 27).

A fala de Sérgio expressa seu sentimento de desonra por ser derrotado pelo boi. Após tomar ciência do ocorrido com o vaqueiro mineiro, Sezinando dá instruções para que todos sigam para a fazenda da Bravura e que para lá se leve queijo e rapadura e se mate uma vaca para alimentar os homens. A concentração de terras no sertão, mencionada por Capistrano de Abreu e Darcy Ribeiro, nas mãos de poucos pode ser entrevista no fato de Sezinando possuir três fazendas – Santa Rosa, Venturosa e Desterro.

Sezinando ordena que se dê o cavalo Perigoso para Sérgio. Trata-se de um cavalo cardão, ou seja, de pelagem da cor do cardão, azul-violáceo. Na Bravura reúnem-se sessenta vaqueiros e lá informaram a Sérgio que o nome do animal foi muito bem empregado, pois de

queda já havia matado quatro homens. O vaqueiro mineiro ao experimentá-lo, manteve-se aprumado, apesar de o cavalo dar um pulo de quase três metros. Depois o animal deu outro grande salto e finalmente reconheceu a destreza do cavaleiro.

Koster (1942) informa que o sertanejo para domar um cavalo empregava o seguinte método – laçava-o e amarrava-o a um poste do curral. No dia seguinte ou à tarde do mesmo dia, se o animal parecesse dócil, colocava-se uma sela sobre ele e em seguida um cavaleiro o cavalgava. Colocava-se o animal para galopar e o homem longe de contê-lo, excitava-o, “não fazendo uso do chicote e das esporas senão no caso de ser um cavalo lerdo ou obstinado a caminhar.” Levava-se o cavalo a correr até o esgotamento e ao final o cavaleiro o conduzia docemente ao poste onde o animal estivera preso. O homem não pode desmontá-lo sob pena de retroceder o processo de doma. Esses passos são repetidos até que o cavalo seja considerado apto para montaria. “Em certas ocasiões o cavalo, por saltos violentos, sacode fora a sela e o cavaleiro demora a recapturá-lo. Doutras feitas, a menos que a cilha rebente, ele terá pouca esperança de derrubar seu montador porque os sertanejos são excelentes cavaleiros.” (KOSTER, p. 1942, p. 210). Foi o que ocorreu com Perigoso ao perceber a perícia de Sérgio.

Ao verem a cena, os vaqueiros comentam – “Hoje o boi / Talvez não conte façanha”. (BARROS, 2004, p. 31). Ao avistarem o boi, tem início uma grande correria. Sérgio e Perigoso mostram-se bastante empenhados e se distanciam do grupo. Somente às oito horas da noite são encontrados. Na estrada que o boi abriu cinquenta e nove cavalos passaram sem se encostarem.

- Colega, cadê o boi?  
Perguntou o Sezinando.  
O Sérgio se levantou  
E respondeu espumando:  
- Coronel, eu já pensei  
Que só me suicidando.

-Suicidar-se por quê?  
O Sérgio então respondeu:  
- O coronel não está vendo  
O que já me sucedeu?  
Matei meu cavalo aqui,  
Inutilizei o seu. (BARROS, 2004, p. 34).

Mais uma vez, percebe-se pela fala de Sérgio que este sente que sua honra foi posta em questão. Também em “A estória de Lélío e Lina”, como veremos no capítulo que segue, o jovem vaqueiro Lélío se preocupa em mostrar seu valor. No primeiro dia de trabalho, logo ao chegar na fazenda do Pinhém, sente que sua perícia está sendo testada pelo capataz. Honra, valor, perícia transformam-se em sinônimos quando se trata da arte de vaquejar.

Após o insucesso de Sérgio na pega de Misterioso, o grupo voltou para Bravura e

depois seguiu para Santa Rosa. No outro dia, Sérgio resolve partir. Ao despedir-se do fazendeiro, recusa o pagamento e novamente fala sobre o valor da honra de um vaqueiro: “Eu vim atrás desse boi / Não devido ao dinheiro, / Eu vim porque tenho gosto / Nesta vida de vaqueiro; / Mostrarei se não morrer, / Quanto vale um cavaleiro.” (BARROS, 2004, p. 35). Depois disso, incomodado por vaqueiro nenhum alcançar o boi, Sezinando dá ordens a um escravo para ir à fazenda Desterro e trazer o velho índio vaqueiro. Não o encontrando, recebe de um morador a notícia de que o índio havia fugido em uma noite de sexta-feira e antes abriu a porteira deixando todo o gado escapar.

Voltou o escravo e disse  
Tudo que tinha sabido  
Que na sexta-feira à noite  
O índio tinha saído  
E carregou a mulher  
Com quem saiu escondido.

- Ainda mais essa agora!  
O coronel exclamou –  
Aquele bruto saiu  
E não me comunicou...  
Que diabo teve ele  
Que até o gado soltou? (BARROS, 2004, p. 35-36).

São diversos os índices socioculturais presentes no trecho acima, desde o mando do coronel, a servilidade do escravo e a obediência dos vaqueiros, impedidos de sair sem comunicar ao patrão, até a evidente superstição atribuída à noite de sexta-feira, considerada popularmente de mau agouro. O fazendeiro resolve ir ao Desterro para colher maiores informações sobre o desaparecimento de Benvenuto. Interessante a polifonia que se abre no texto a diversas vozes, por esse recurso, sabe-se que os “faladores diziam” que o coronel era quem havia mandado matar o índio e a mulher para ficar com o gado. Porém, a verdade é revelada por uma vizinha do índio, uma velha fiandeira:

Disse: - À meia-noite em ponto –  
Eu ainda estava fiando  
Em casa de Benvenuto  
Eu ouvi gente falando,  
Espiei por um buraco,  
Vi chegar um boi urrando.

A velha disse: - Deus mande  
A cascavel me morder  
Se lá de minha casa  
Não ouvi o boi dizer  
“Boa noite, Benvenuto,  
Eu só venho aqui te ver.”

O boi disse outras palavras

Que eu não pude ouvir,  
 O caboclo e a mulher  
 Disso ficaram a sorrir;  
 O boi, o índio e a mulher  
 Tudo junto eu vi sair.

Aí eu fui guardar o fuso  
 E a cesta de algodão...  
 “Credo em cruz” dizia eu  
 “Aquilo é arte do cão,  
 São coisas do fim do mundo,  
 Bem diz frei Sebastião.” (BARROS, 2004, p. 37-38).

### III

Os elementos sobrenaturais que já haviam sido aludidos no princípio da narrativa, a partir desse ponto começam a ser mais explorados. Um deles remete à associação de Benvenuto e Misterioso com o diabo. Altimar Pimentel em **Estórias do diabo** (1995) e **O diabo e outras entidades míticas no conto popular** (1969) se debruça sobre a aparição dessa figura em narrativas populares paraibanas. Pimentel (1995) chama a atenção para o fato de que o mito do diabo se relaciona com a simbologia do limite e passar do ponto implica em ser maldito ou sagrado. Como notado até aqui, Misterioso está sob o signo do deslimite. O diabo é personagem presente na literatura de cordel ora atuando como motivo ora como tema.

Outro elemento a causar espanto é a fala conferida ao animal. Em **Cantares** (2000), Dona Militana na faixa “Boi Mandingueiro” canta alguns versos alusivos à fala desse extraordinário animal:

Passando por uma porta, oh, mamãe, (2X)  
 Uma moça me chamou  
 Se queres vender o boi, oh, mamãe (2X)  
 1 conto de réis eu dou

Aí eu fiquei calado, mamãe, (2X)  
 O touro foi quem falou  
 1 conto e 800, mamãe, (2X)  
 Meu dono já enjeitou

Passando por outra porta, oh, mamãe, (2X)  
 Uma moça me chamou  
 Se queres vender o boi, oh, mamãe (2X)  
 2 conto de réis eu dou

Aí eu fiquei calado, mamãe, (2X)  
 O touro foi quem falou  
 2 conto e 800, mamãe, (2X)  
 Meu dono já enjeitou

A fala de Mandingueiro e Misterioso devem ter causado grande impacto aos ouvintes. A velha fiandeira após ver e ouvir toda aquela cena pediu proteção divina. O índio, a mulher e o boi desaparecem e não há no sertão quem dê notícias sobre eles, a despeito de o coronel haver enviado vários emissários. Outra vez, a polifonia se verifica, pois muitos diziam que o diabo os havia escondido. Por dezesseis anos o sumiço permanece. Nesse ínterim, Sérgio escreve mensalmente a Sezinando perguntando sobre Misterioso e colocando-se à disposição para uma nova empreitada.

O coronel tinha por devoção exaltar a imagem de São João. As festas religiosas são muito bem-vindas no ambiente rural, observaremos uma delas em “Uma estória de amor” que centra a ação na fundação de uma capelinha nas terras da Samarra. Entre as festas do calendário religioso oficial os dias consagrados a São João e ao Natal são os mais estimados. A “A estória de Lélío e Lina” apresenta a descrição de uma noite natalina no Pinhém, já no folheto em análise há a de uma junina na Santa Rosa. Por isso, nessa noite especial

Três classes ali dançavam  
Em redobrada alegria:  
No salão da casa-grande  
Os lordes da freguesia,  
Em latadas de capim  
A classe pobre que havia.

O leitor deve saber  
Do estilo do sertão:  
O que não fizer fogueira  
Nas noites de São João  
Fica odiado do povo,  
Tem fama de mau cristão.

O coronel Sezinando  
Derrubou uma aroeira,  
E vinte e oito pessoas  
Carregaram essa madeira  
Para o pátio da fazenda  
E fizeram uma fogueira. (BARROS, 2004, p. 40).

As classes sociais ocupam espaços reservados em conformidade com o prestígio oferecido pelo poder socioeconômico, os lordes ou fazendeiros na sala da casa-grande e os trabalhadores na latada de capim. A estratificação ou hierarquização dessa sociedade parece evocar nessa passagem do texto o ditado popular “cada macaco no seu galho” ou a velha frase “ponha-se em seu devido lugar”. Outro ponto digno de nota diz respeito ao costume de acender fogueira tanto para celebrar o santo como para não ficar visto pela comunidade como mau cristão. A celebração a São João coincide com a data do solstício de verão na Europa quando a população campesina festejava a proximidade da colheita e realizava sacrifícios para afastar os

demônios ou espíritos maus da peste, fome, frio, miséria, esterilidade, estiagem, entre outros. Nos continentes europeu, asiático e africano os deuses ou santos a receberem tais homenagens mudam, mas a época permanece. No Brasil a festa ocorre no inverno.

O fogo é deus fecundador e purificador e por essa razão justifica-se a alegria da festa que conta com dança, música, bebida, comida farta e marcada tendência sexual materializada seja pela realização de experiências ou adivinhações, por exemplo, para conhecer a época do casamento ou o nome do cônjuge ou pela realização de casamentos diante da fogueira. Tais casamentos podem ser explicados pelo afastamento em que essas populações viviam. Assim, o “isolamento em que vivem, e a grande distância que teriam de vencer para atingir o local donde se achasse o sacerdote, sugeriu-lhes a singeleza poética dum contrato civil, unguído pelo fervor das suas crenças.” (CASCUDO, 2012, p. 372). A realização de casamento comunitário não era incomum e essa cerimônia se verifica no registro rosiano tanto em “Uma estória de amor” como em “A estória de Lélío e Lina” na ocasião em que um padre visitaria respectivamente, a Samarra e o Pinhém. Contudo, esses casais eram ainda noivos.

Nessa noite na fazenda Santa Rosa, marcada por grande contentamento e muito milho assado ocorre uma sucessão de fatos inesperados. À meia-noite, o touro preto apareceu e acabou com a festa ao soltar um urro aterrador e cobrir tudo de poeira.

No outro dia às dez horas  
O coronel Sezinando  
Estava com a esposa  
No alpendre conversando,  
Quando o índio Benvenuto  
Chegou e foi se apeando.

O coronel exclamou:  
- Índio velho desgraçado!  
Você saiu escondido  
Me dando tanto cuidado,  
Por sua causa até hoje  
Eu vivo contrariado.

[...]

Então disse o coronel:  
- Você hoje há de dizer  
Aquele boi o que é,  
Que só você pode saber;  
Se fizer este favor,  
Tenho que lhe agradecer.

- De nada sei, coronel,  
O índio respondeu.  
- Sabe, disse o coronel,  
E contou o que se deu;  
Disse: - Quando o boi sumiu-se,

Você desapareceu.

- Eu andava viajando,  
Disse o índio Benvenuto,  
Respondeu-lhe o coronel:  
- Mas você é muito bruto;  
Que motivo foi que houve  
Que você saiu oculto?

- No motivo há um segredo  
Que não posso revelar...  
E o boi Misterioso  
Voltou ao mesmo lugar,  
Anda aí publicamente,  
Quem quiser pode o pegar.

Eu atrás dele não vou,  
Não lhe trago no engano,  
Pois não quero desgostar  
Meu cavalo “Soberano”;  
Por ir lá uma vez  
Tive castigo de um ano. (BARROS, 2004, p. 42-44).

Reitera-se no fragmento acima a desobediência de Benvenuto em relação ao coronel Sezinando. Mais uma vez, pode-se recorrer ao relato de Henry Koster, diferente do texto literário em análise, Koster descreve a indisposição indígena em chamar seu senhor temporário de senhor, preferindo adotar os termos amo ou patrão. “A repugnância do uso do vocábulo *senhor* pode ter começado nos imediatos descendentes dos indígenas escravos e se haja perpetuado essa repulsa na tradição. Recusam dar por cortezia o que outrora lhe seria exigido pela lei.” A insubordinação indígena pode ser verificada em uma frase utilizada pelos próprios descendentes indígenas no que tange à observação de contrato de trabalho estendido por eles não apreciada – “caboclo é só para hoje”, conforme Koster (1942, p. 170- 172).

Outro ponto recorrente refere-se às crenças sertanejas, o boi ressurgiu à meia-noite. Em **Coisas que o povo diz**, Câmara Cascudo (2009, p. 49-50) fornece algumas explicações sobre as horas abertas – “são quatro: meio-dia, meia-noite, anoitecer e amanhecer. São as horas em que se morre, em que se piora, em que os feitiços agem fortemente, em que as pragas e as súplicas ganham expansões maiores. Horas sem defesa, liberdade para as forças malévolas.” O estudioso informa que as aberturas do corpo não seriam as entradas para as forças inimigas misteriosas atacarem, mas outros pontos, como pulsos, pavilhão auricular, pescoço, entre os dedos, jarretes e fronte. Para protegê-los foram inventadas as joias, estas ocultam o exterior com ornamentos e disfarçam a intenção secreta da custódia mágica. “As horas abertas correspondem a essas vias de acesso ao corpo humano. São horas de pressão e desequilíbrio atmosférico, predispondo os estados mórbidos às modificações letais.” Essas horas são

propícias para o surgimento de seres espantosos, tais como o boi Misterioso.

O regresso de Misterioso e de Benvenuto vem acompanhado de acontecimentos incompreensíveis. Sérgio aparece em Santa Rosa dizendo ter recebido de Sezinando um recado para que retornasse para a pega do boi que havia sido finalmente encontrado. No entanto, o coronel não escreveu tal missiva. Além de Sérgio, a fazenda recebe a visita de um vaqueiro misterioso vindo do sertão de Mato Grosso:

Nisso chegou um vaqueiro,  
Um caboclo curiboca –  
O nariz grosso e roliço  
Da forma de uma taboca;  
Em cada lado do rosto  
Tinha uma grande pipoca.

[...]

- Venho a vossa senhoria  
A mandado do patrão  
Ver um boi misterioso  
Que existe neste sertão;  
O coronel quer que pegue,  
Me dê autorização.

[...]

E se o coronel quisesse  
Que eu fosse ao campo pegá-lo,  
Eu garanto ao coronel:  
Vendo-o, hei de derrubá-lo;  
O patrão por segurança  
Mandou-me neste cavalo.

Este cavalo não sai  
Daqui desmoralizado,  
Neste só monta o patrão  
Ou quando sou mandado;  
É um poldro, está mudando,  
Porém é condecorado.

O cavalo era mais preto  
De que uma noite escura –  
Até os outros cavalos  
Temiam aquela figura –  
O corpo muito franzino  
Com oito palmos de altura.

Tinha os olhos cor-de-brasa,  
Os cascos como formão  
Marcados com sete rodas  
Da junta do pé à mão,  
E tinha ao lado esquerdo  
Sete sinos salomão. (BARROS, 2004, p. 45-46).

Sem dúvida trata-se de um cavalo especial, Cascudo (1955) informa sobre o costume

de restrição do uso de um cavalo considerado especial. Assim, ninguém poderia montá-lo “sem a permissão do dono. Era uma distinção notável o empréstimo a um amigo ou visitante ilustre. Comentava-se no lugar a ocorrência, digna de registro oral. Vêzes o cavalo era montado exclusivamente pelo dono durante toda a existência.” (CASCUDO, 1955, p. 64). Ao morrer, o animal era cantado pelos cantadores. O dono guardava os cascos do companheiro e mostrava aos amigos para evocar as proezas passadas. Segundo Cascudo, trata-se exatamente de uma herança árabe, espécie de admiração religiosa pelo cavalo.

Luis Soler (1995, p. 74) em **Origens árabes no folclore brasileiro**, livro publicado em 1978, ao dissertar sobre a presença árabe no sertão nordestino observa que na época das grandes navegações pairava sobre a corte lisboeta ‘o espírito da Renascença’ e que este “certamente, aparelhava naus, fornecia armas e recursos”, contudo, “o que desembarcou no outro lado do Atlântico para povoar o interior nordestino, foi ainda o ‘espírito medieval’”. O grupo recrutado para tal povoação era composto por “populações a nível da soldadesca, de camponeses e pequenos comerciantes”, além de párias e aventureiros não afetados pelo novo pensamento, tratava-se, portanto, de “Comunidades de instinto gregário, mais intuitivas do que reflexivas na sua teimosia de avançar, de invadir. Turmas que carentes de todos os bens que a virada de época oferecia aos poderosos, achavam ‘melhor do que nada’ a vida na terra de ninguém sertaneja”, mesmo com seus riscos e distanciamento.

Influía sobre tal contingente humano tradições “fortemente enraizadas, tradições hispano-arábico-judaicas velhas de 800 anos”. Assim, explica-se a coincidência entre tradições muçulmanas e sertanejas, como “o lenço cobrindo boca e pescoço das mulheres, a instituição da cabra na vida caseira, o amor aos cavalos – um verdadeiro culto, entre os sertanejos – muitos tipos de comida: as coalhadas, e os requeijões sertanejos, o cuscuz”. (SOLER, 1995, p. 75).

O cavalo do vaqueiro de Mato Grosso tinha por marca do lado esquerdo sete sinos Salomão. O cavalo fora montado, mas não pertencia ao vaqueiro de Mato Grosso, tinha apenas sido cedido pelo patrão para aquela excepcional ocasião. Tal vaqueiro reporta Inácio Gomes, de **O Rabicho da Geralda** - “um cabra curiboca / De nariz achamurrado” / Tinha cara de pipoca.” (ROMERO, 1977, p. 126). O tom de menor apreço pelas etnias dominadas presentifica-se desde a narrativa do Rabicho recolhida por Sílvio Romero. Verificou-se anteriormente que Rodrigues de Carvalho (1967) colidiu quadras, como exemplo a “Sobre qualidades”, que divulgam uma apregoada distinção hierárquica entre brancos, mulatos, caboclos, cabras e negros. Também Gustavo Barroso (1927) no artigo “A herança da escravidão”, integrante do livro **Através dos folk-lores**, publicado em 1927, descreve a troça

realizada entre negros e caboclos durante os desafios, como a que segue abaixo:

Xique-xique é pau de espinho  
Umburana é pau de abeia;  
Gravata de boi é canga,  
Paletó de negro é peia.

Pulseira de besta é peia,  
Lençol de burro é cangaia;  
Mulher de padre é visagem,  
Cabôclo ruim é canaia. (BARROSO, 1927, p. 108).

Essa “troça” reflete a estratificação da sociedade brasileira e a difícil aceitação das etnias dominadas, o mais das vezes, desprestigiada e ridicularizada. Em **História do boi misterioso**, o caboclo mato-grossense continha a marca do diabo, ele seguiu com a tropa formada por sessenta vaqueiros ao todo liderados por Sezinando. Os homens encontram o boi em sua habitual posição – deitado, “maiando”. O animal para fugir, sobe em um difícil oiteiro e por esse caminho de todos os cavaleiros somente o vaqueiro mato-grossense conseguiu passar. O coronel adverte que os demais devem permanecer atrás, pois ali “anda a mão de Satanás”. O hábil cavaleiro ameaça Misterioso com as seguintes palavras:

Então o caboclo disse:  
- Pode correr, camarada,  
Vamos ver quem tem mais força  
Se é meu patrão ou a fada;  
Eu não chego a meu patrão  
Contando história furada.

Você bem vê o cavalo  
- Eu venho montado nele –  
E conhece o meu patrão,  
Sabe que o cavalo é dele.  
O boi se virou  
E olhou para ele.

Aí desceu do oiteiro  
Em desmedida carreira  
Deixando por onde ia  
Uma nuvem de poeira.  
O curiboca gritou-lhe  
- Não corra que é asneira! (BARROS, 2004, p. 48).

O tema/motivo do vaqueiro misterioso reincide na literatura de cordel. Gonçalves Ferreira da Silva (Ipu-CE, 1937-), poeta, contista e ensaísta, um dos fundadores e atual presidente da ABLC, ocupante da cadeira 1 – retoma-o em **Lenda do vaqueiro Misterioso**, folheto de 8 páginas. Ferreira da Silva, dono de uma extensa obra poética caracterizada pelo apuro formal, compôs mais de duzentos títulos.

Também Guimarães Rosa vale-se desse tema/motivo, em **Romanço do boi Bonito**

ou **A décima do boi e do cavalo**, o vaqueiro misterioso, vindo de fora, totalmente desconhecido, não revela seu nome, pois acreditava que se o fizesse perderia seus poderes. A aparição do vaqueiro misterioso causa sempre grande impacto ou pasmo seja positivo ou negativo.

Em **A queda do céu**, Kopenawa, xamã yanomami, explica que na tradição indígena o nome próprio não deve ser dito na frente de seu portador e de modo semelhante o nome dos mortos não pode ser proferido. Assim, “Um homem fica com raiva se seu nome for pronunciado diante dele e, após sua morte, será proibido por seus familiares”. E continua: “Recusamo-nos a revelar os nomes dos nossos mortos porque damos a eles muito valor. Temos muito respeito por eles.” (KOPENAWA, 2015, p. 236). Seria uma tradição indígena essa recusa dos vaqueiros misteriosos em se identificar pelo nome?

Na abertura de **Lenda do vaqueiro misterioso**, Gonçalo Ferreira da Silva coloca-se como personagem ao escrever: “O autor deste poema / igualmente curioso / acercou-se do artista / e lhe pediu jubiloso / que falasse do lendário / Vaqueiro Misterioso.” Isso porque “O contador de lendas / se torna muito estimado / e satisfeito por ser / por todos apreciado / conta caso que em verdade / talvez nunca foi passado. Além disso, “Quem conta as lendas as tira / de diferentes vertentes / emprestando tal lirismo / que os críticos mais exigentes / não continuarão sendo / radicalmente descrentes.” (SILVA, s/d, p. 1). Assim, o poeta/narrador inspirado pelo artista/informante descreve a chegada do protagonista à fazenda após muitos cavaleiros falharem na pega do boi Rei do Prado. Sua aparição causa aos presentes pena ou zombaria.

Montava um cavalo chucro  
com uma avançada idade  
até para abrir os olhos  
sentia dificuldade  
montá-lo até parecia  
sinal de perversidade.

[...]

O desolado vaqueiro  
foi ao chefe apresentado  
este disse zombeteiro:  
- Vaqueiro, fique avisado  
que ganha um conto de réis  
quem pegar o rei do prado.

O vaqueiro moveu quase  
imperceptivelmente  
a cabeça depois disse  
também zombeteiramente:  
- Pra mim não há boi ligeiro  
Nem tampouco homem valente. (SILVA, s/d, p. 4).

O vaqueiro misterioso mostra-se displicente, senta-se com a perna estendida sobre a “lua-da-cela” e irreverente, não se deixa intimidar pela figura do fazendeiro. Permanece em atitude indiferente ao que o cerca, parece estar sempre a meditar e prefere isolar-se dos demais. Na hora marcada para a captura do barbatão, reúne-se momentaneamente aos demais somente para com seu animal sumir como tangido “por estranho vendaval”. Um dos vaqueiros do grupo ao aproximar-se do boi foi arremessado já sem vida no chão.

No mesmo momento o  
misterioso vaqueiro  
aproximou-se do boi  
e este manso e ordeiro  
se deixou ser afagado  
assombrando o grupo inteiro.

O vaqueiro disse frases  
tão doces, tão cativantes  
que o boi sensibilizado  
olhou para os circunstantes  
provocando nos vaqueiros  
alguns gritos triunfantes.

No mesmo instante acercou-se  
o fogofo fazendeiro  
Dizendo: - Eu só dou um conto  
Se provar que é vaqueiro  
Pois pelo que estamos vendo  
Você é um mandingueiro. (SILVA, s/d, p.6-7).

A comunicação entre vaqueiro e boi se estabelece de tal forma que Rei do Prado se deixa afagar e se mostra sensibilizado ao ouvir “frases tão doces, tão cativantes”. Eis mais uma das faces do consórcio boi/vaqueiro. Esse intercâmbio entre homem e animal é uma constante na narrativa de Rosa. O vaqueiro apesar de desacreditado calmamente respondeu que assim o faria e que em cinco minutos o conduziria ao curral. O boi parecendo compreender tais palavras partiu em disparada. A figura do mandingueiro, homem detentor de poderes sobrenaturais, será retomada nas próximas subseções. O vaqueiro misterioso em seu cavalo seguiu Rei do Prado e o equino parecia conduzido “por algo paranormal.” Logo, retornam e o vaqueiro/mandingueiro diz ao fazendeiro: “Este boi já está manso / porque agora no fim / eu tirei do rei do prado / a força que existe em mim.” (SILVA, s/d, p. 8).

E misteriosamente  
Da forma que apareceu  
Como quem reflete algo  
Que há muito aconteceu  
Fitou o céu por instantes  
Depois desapareceu. (SILVA, s/d, p. 8).

Em **Lenda do vaqueiro Misterioso**, o protagonista não se associa ao diabo como ocorre com o vaqueiro de **História do boi Misterioso**. Ele parece mais ligado à natureza e ao longo da narrativa demonstra admiração ou curiosidade pelo ambiente natural e pelos cavalos. Ao fim, ele desaparece de modo sobrenatural. Tal desfecho também se verifica no romance de Leandro Gomes de Barros. O longo poema de Barros composto por mais de duzentas sextilhas encaminha-se para o final. Boi, cavalo e cavaleiro chegam ao centro de uma campina onde uma velha estrada apagada feita por gado dali encontrava-se com uma vereda e formava uma encruzilhada. Seguiram por essa cruz até que desapareceram num facho de luz e dele saiu uma águia e dois urubus. A tropa pôde tudo presenciar.

Todos lá observaram  
O fato como se deu,  
Olhando que o chão se abriu  
E o campo estremeceu;  
Pela abertura da terra  
Viram quando o boi desceu.

Voltaram todos os homens –  
O coronel constrangido  
O boi e o tal vaqueiro  
Terem desaparecido –  
A terra abriu-se e fechou-se,  
Pôs tudo surpreendido.

Julgam que a águia era o boi  
Que quando na terra entrou  
Ali havia uma fada  
Em uma águia o virou.  
O vaqueiro e o cavalo  
Em dois corvos os transformou.

O coronel Sezinando  
Ficou tão contrariado  
Que vendeu suas fazendas  
E nunca mais criou gado –  
Houve vaqueiros daqueles  
Que um mês ficou assombrado.

Lá ainda hoje se vê  
Em noites de trovoadas  
A vaca misteriosa  
Naquelas duas estradas,  
Duas mulheres falando,  
Rangindo os dentes, chorando  
Onde as cenas foram dadas. (BARROS, 2004, p. 49-50).

**História do boi Misterioso** inspirou muitas outras histórias do ciclo do gado. Como exemplo, tome-se **O vaqueiro Zé de Melo e o boi Misterioso**, de José Costa Leite (Sapé-PB, 1927-), artista polivalente - poeta, editor, xilógrafo. Em 1976, recebeu o Prêmio Leandro Gomes de Barros, da Universidade Regional do Nordeste pelo conjunto de sua obra, quiçá a mais

extensa do cordel brasileiro, em número de títulos. É membro fundador da ABLC. Após verificação pessoal da relevância de sua obra, causou-me estranheza o fato de não ter sido agraciado com uma cadeira na ABLC.

O romance de Leite, **O vaqueiro Zé de Melo e o boi Misterioso**, possui 24 páginas e segue o desenvolvimento da narrativa de Leandro Gomes de Barros, embora introduza algumas modificações. Ressalte-se que o tom empregado por Leite difere do de Barros, pois aquele se vale do recurso do humor. Uma cena cômica ocorre quando o fazendeiro se vê obrigado a subir em uma árvore para escapar da fúria do boi e ainda tem que voltar a pé para casa caminhando por três dias. Segue um trecho demonstrativo: “O fazendeiro ficou / quase sem poder falar / trepado no juazeiro / viu a hora “desabar”. (LEITE, s/d, p. 10).

Sobre as similaridades e as alterações entre os romances de Barros e de Leite podem-se citar as seguintes: a) a história também se ambienta em uma fazenda chamada Santa Rosa; b) o boi surge em uma noite de São João e acaba com a festa, todavia, na comemoração junina além da dança e comida havia também “parque de diversão, posto de rádio e balanço / carrocel, bumba-meu-boi”, (LEITE, s/d, p. 02) índices que remetem à modernização em terras sertanejas; c) após o insucesso em capturar o boi de uma comissão de vaqueiros afamados aparece um vaqueiro misterioso, Zé de Melo, porém não era um cabra curiboca, mas um negro que montava um bode preto e possuía um cachorro hostil chamado Caju; d) o boi fala, mas se o Misterioso de Gomes de Barros falou somente com Benvenuto, o Misterioso de Costa Leite dirige-se a outros personagens; e) ao final, o boi, o vaqueiro misterioso, o bode e o cachorro são tragados pela terra.

O boi em toda carreira  
Desceu um despenhadeiro  
Quando ele foi saltar  
Sumiu-se num atoleiro  
Também sumiram-se o bode  
O cachorro e o vaqueiro.

O boi dentro do atoleiro  
Nunca mais apareceu  
O Zé de Melo no bode  
Também desapareceu  
E o cachorro se sumiu  
E o povo se comoveu.

Dizem que aquele boi  
Era um vaqueiro encantado  
Que durante sua vida  
Envolveu-se no pecado  
Zé de Melo era satanaz  
E veio trazer-lhe um recado. (LEITE, s/d, p. 23-24).

Altimar Pimentel (1995) mostra uma aproximação filológica “entre o termo latino *malus* (mau) e a palavra grega *melas* (negro)”, designando o homem de pele escura. Em textos da tradição indiana escritos há mais de dois milênios essa associação já se verifica. Não à toa, no sertão brasileiro o diabo pode ser chamado, entre muitos outros de Bicho-Preto, Bode-Preto, Capa Preta, Negrão ou Negão, Gato Preto Imundo, Preto, Pé Preto, Tição.

No texto de Costa Leite, a cor preta predomina e distingue Zé de Melo e o bode, ambos associados ao demoníaco. O fazendeiro Barbosa tal qual Sezinando prenuncia que essa carreira sinistra não terminaria bem, pois “o negro é misterioso / e o boi é encantado” (LEITE, s/d, p. 22). O índio e o negro, constantemente retratados na literatura de cordel, em suas aparições refletem, o mais das vezes, conflitos socioculturais travados no universo nordestino marcado pela escravidão.

Alguns ditados populares expressam o desdém sofrido pelo negro: “negro é comer de onça”, “negro cresceu, apanhou”, “negro de luva é sinal de chuva”, “negro em festa de branco é o primeiro que apanha e o último que come”, “negro quando não suja, tisna”, “negro só tem de gente os olhos”, “negro em pé é um toco, deitado é um porco”. Câmara Cascudo (2012, p. 47) anota que nas “estórias populares os negros muito pretos são encarregados dos maus papéis, traição, rapto, violência e inevitavelmente castigo final.” Em **O vaqueiro Zé de Melo e o boi Misterioso**, o negro relaciona-se com satanaz. No final do romance, o fazendeiro Barbosa “por gosto ou contra a vontade” também vende a fazenda Santa Rosa e parte para a cidade.

Para Bradesco-Goudermand (1982, p. 39), **História do boi Misterioso** deixa entrever “não somente Deus e o diabo, mas também toda uma fase intermediária, indefinida, neutra, onde existe um mundo indeciso entre o Bem e o Mal; fadas, gênios, mães-d’água, feiticeiros, espíritos da floresta ou das águas.” Sobre a origem desses seres escreve que são:

oriundos de uma mistura de feitiçaria, de paganismo, de fetichismo africano, oriental e indígena, tendo sobrevivido através dos séculos, contra ondas e ventos, perseguições e conversões. O Bem e o Mal, Deus e o Diabo, vivem num combate permanente, do qual o homem é vítima e objeto, vindo sempre o diabo perturbar a ordem harmoniosa estabelecida pelo Criador.

Guimarães Rosa em sua criação literária debruça-se sobre esse universo indeciso e misturado onde forças naturais e sobrenaturais encontram-se. Em “O burrinho pedrês”, primeiro conto de **Sagarana** (S: p. 28-40), o vaqueiro Raymundão conta a história de Calundú, um zebu “Cor do céu que vem chuva. Berrava rouco, de fazer respeito” que matou seu Vadico, o filho de um fazendeiro. O touro que sempre recebia carinho e sal da mão da criança de repente baixou

a cabeça “e de testada e de queixo, ele deu com o menino no chão, [...] Seu Vadico, caiu de bruço, com a cabecinha para dentro das patas do touro [...] Depois, o Calundú sungou a cabeça, e o sangue subiu atrás, num repuxo desta altura...!”.

Após o ocorrido, o pai ordena que o animal seja retirado da fazenda e Raymundão se oferece para levá-lo, pois conhecia a simpatia do cambará que consiste em montar e jogar no quarto do cavalo um raminho da cambará para que a boiada faça a travessia na estrada mansamente. Ao chegarem ao destino, “Ninguém não pôde pegar no sono, enquanto não clareou o dia... O Calundú, aquilo ele berrava um gemido rouco, de fazer piedade e assustar...” Então um velho vaqueiro cego, Valô Venâncio, explicou que “um espírito mau que tinha se entrado no corpo do boi...”. E como Calundú parecia chamar os vaqueiros, todos se dirigiram juntos para o curral, quando os viu, “parou de urrar, veio, manso na beira da cerca... Eu vi o jeito de que ele queria contar alguma coisa, e eu rezava para ele não poder falar... De manhã cedo, no outro dia, ele estava murcho, morto no meio do curral...”. (S: p. 41).

O vaqueiro Raymundão narra em seguida outro caso, se Calundú não falou, nesse os bois se pronunciam. O fato ocorreu no tempo em que o pai do narrador trabalhava para Leôncio Madurêra, “um homem herodes, que vendia o gado e depois mandava cercar os boiadeiros na estrada, para matar e tornar a tomar os bois.” Conta que quando o fazendeiro morreu, durante o velório as vacas de leite começaram a berrar feio, um garrote preto urrava “Madurêra!...Madurêra!...” ao que as vacas respondiam: “Foi p’r’os infernos!.... Foi p’r’os infernos!...”. Diante dos uivos, “tiveram de soltar tudo e de enxotar para o pasto, porque eles não queriam sair de perto da casa.” Depois, mesmo de longe ainda se ouvia “a maldição deles, que subiam o caminho do morro, sem parar de berrar”. (S: p. 41-42). Nos dois casos, espíritos manifestam-se. Eis uma clara manifestação do catolicismo popular que acolhe a comunicação entre seres pertencentes a ordens distintas.

Contém também abertura para o sobrenatural o romance **As profecias do boi misterioso** de João Damasceno Nobre (Inhambupe-BA, 1910-?). O poeta, também conhecido por Amador Silvestre, publicou em 1955 seu primeiro folheto **As aflições do presente e as glórias do porvir**. Sem vínculo com a ABLC. **As profecias do boi misterioso** conta com 127 septilhas e narra a história de um boi extraordinário nascido em uma das mais de cem propriedades de um rico fazendeiro, “Porém bastante usurário, / Muito cortês e fagueiro; / Mas para o pobre operário / Era qual amigo ‘urso’ / Fazia todo recurso / Para ocultar o salário”. Ocorre que o barbatão que recebeu o nome de Mandú, “Pois quando dava um pinote / Só parecia um paú” deu um grande sermão falando com uma “voz tremenda” (NOBRE, s/d, p. 4-6).

Para pegar Mandú, o fazendeiro Belisário convocou vários vaqueiros que acorreram à Fazenda Contenda com seus cavalos e cachorros e como prêmio ofereceu quinze fazendas e uma de suas seis filhas, a mais bela, chamada Rosita. A filha do fazendeiro não tem qualquer papel na narrativa, sendo apenas citada como uma das recompensas disponibilizadas para o conquistador. Nos romances posteriores, observaremos em algumas narrativas o desenvolvimento do papel conferido à filha do fazendeiro.

Apesar da proposta do fazendeiro despertar o interesse de muitos pretendentes, a perseguição fracassa, vaqueiros, cavalos e cachorros morrem ou sofrem sérios ferimentos. Certo dia, Mandú apareceu no curral da fazenda causando grande admiração a todos, depois pulou o cercado e embrenhou-se no mato. Outra expedição se monta para capturar o touro e dessa vez, até homens da cidade prontificam-se, entre eles “Um tal de José Biriba, / Jogador de futebol / E um campeão de corrida / Chamado de Apolinário” (NOBRE, s/d, p. 21) e novamente o resultado veio adverso. Note-se nesse excerto a atualização temporal remetendo à cidade e a seus elementos. O fazendeiro resolve convocar o velho vaqueiro João Abel, o único que conseguiria trazer o touro para a fazenda. João Abel era um velhinho caridoso e piedoso e somente diante de um vaqueiro bondoso, o touro se renderia.

Ao chegar calmamente conduzido por João Abel, o animal pede para que todos se aproximem para o ouvirem e anuncia um aviso sobre os tempos difíceis que virão por causa da usura do rico e da inveja do pobre. Disserta sobre imoralidades, como a de mulheres que andarão nuas pelas ruas; mudança de horário e de dinheiro; grandes guerras, secas e enchentes; discos voadores e governos boicotados. Ao final do discurso, pediu para ser morto e para que sua carne fosse consumida a “preço popular”. Belisário, assustado, pela primeira vez lembrou-se dos pobres e distribuiu dinheiro. Note-se que a distribuição de renda se opera pela via do medo e de uma pontual caridade sem abalo ao sistema socioeconômico estruturado. O boi goza de tal prestígio na sociedade sertaneja que pela sua boca são anunciadas palavras de punição e salvação como as pronunciadas pelos profetas do Velho Testamento. Esse é um entre outros exemplos de representação do estreito consórcio entre boi e povo do boi em que o animal remete seu interlocutor a outro modo de portar-se.

Também em **O touro Preto que engoliu o fazendeiro**, de Minelvino Francisco Silva, (Mundo Novo-BA, 1926 – Itabuna-BA, 1999) - poeta, xilógrafo e tipógrafo, amigo de Rodolfo Coelho Cavalcante, admirador de João Martins de Athayde, lutou pelos direitos de sua classe artística, sua produção gira em torno de 500 títulos, denominava-se por sua religiosidade “O Trovador Apóstolo” - há um mau fazendeiro que muda o comportamento através da aparição

de touro Preto. José Durão, era o homem mais rico da região, ninguém ousava desafiá-lo, pois era “pior que Lampião”. Seus vaqueiros, “Sofriam pra se acabar; / Por qualquer coisa o patrão / Os mandava castigar: Amarrava num mourão, / Sem dó, mandava surrar. (SILVA, 2005, p. 5).

Somente o touro Preto a ele não se dobrava. Após derrotar todos os vaqueiros que o consideraram “encantado”, “misterioso” e “endiabrado”, o fazendeiro enfurecido bradou que ele mesmo faria o serviço. Ao chegar no tabuleiro, encontra-se com o animal que lhe fala.

O fazendeiro com isso  
Ficou aterrorizado;  
O Touro disse: - Você  
Para mim é um bocado!  
E partiu pra o fazendeiro,  
Parecendo um cão danado.

[...]

Engoliu pela cabeça,  
Um pé de fora ficou;  
Nessa hora, o fazendeiro  
Uma oração rezou  
De São Jorge Cavaleiro,  
Que na hora se lembrou.

Então, naquele momento,  
Que ele fez a oração,  
Já na garganta do Touro,  
Surgiu do céu um clarão;  
Foi chegando um Cavaleiro  
Com sua lança na mão. (SILVA, 2005, p. 29-30).

O cavaleiro celestial aplica três golpes no animal que morre, o fazendeiro sai-lhe de dentro e um forte mau cheiro de enxofre se espalha. Assombrado, José Durão se arrependeu e “Mudou de opinião, / A todos os seus vaqueiros / Chamou e pediu perdão; / E desse dia em diante / Foi o melhor patrão.” O fazendeiro mandou chamar o vigário que rezou muitas missas e benzeu todas as fazendas. “Então, dali por diante, / Nada mais lhe aborreceu; / Viveu noventa e um anos, / Foi santo quando morreu...”. (SILVA, 2005, p. 32). A descida do cavaleiro celestial combatente assemelha-se a cenas bíblicas.

Em **Exemplo do Ateu e o Vaqueiro que tinha fé em Deus**, folheto contendo 40 sextilhas, de João Firmino Cabral (Itabaiana-SE, 1940, - Aracaju-SE, 2013) um touro se torna motivo para a transformação do dono, o ateu Simão. Sobre Firmino Cabral vale registrar que o cordelista aos 17 anos, com o auxílio do seu mestre, o poeta Manoel D'Almeida Filho, descobriu sua vocação poética e escreveu seu primeiro folheto, uma **Profecia do Padre Cícero**. Em 2008 tomou posse na ABLC, na cadeira 36, patronímica de Expedito Sebastião da Silva. Seguem as características do fazendeiro Simão:

Tinha um gênio de dragão  
 Esse monstro aventureiro,  
 Tratava religião  
 Como lei de feiticeiro  
 E dizia, com orgulho,  
 Que o seu deus era o dinheiro.

Falava que se algum dia  
 Encontrasse um empregado  
 Falando o nome de Deus,  
 Ele o matava queimado,  
 Pois o deus que dava crença  
 Era o gado no cercado. (CABRAL, 2006, p. 2-3).

Certo dia, Celestino, um rapaz paraibano muito religioso resolveu seguir seu destino e se despediu dos pais. Antes de viajar, sua mãe que era evangélica o abençoou e ele partiu. Chegou na Bahia e acabou se empregando de vaqueiro na fazenda do ateu Simão. Convidado para jantar na casa do patrão, antes da refeição ele faz uma oração ao que o patrão se ira: “Aqui você se dá mal / Usando este catimbó”. O rapaz disse: “Meu Divino, um homem desse / Para mim não tem valor / Comparar com bruxaria / As palavras do Senhor.” O fazendeiro lançou um desafio – no dia seguinte logo cedo, o rapaz laçaria seu touro “brabo e endiabrado” e “preto da cor de carvão” - à semelhança de Misterioso - que vivia preso no cercado e já havia matado uns dez vaqueiros. Ao amanhecer, Celestino ajoelhado “orou ao Deus verdadeiro”, vestiu seu gibão e seguiu na direção do “barbatão mandingueiro”. Facilmente laçou o animal e vendo aquele extraordinário feito o fazendeiro se arrependeu e se converteu, “Entregou-se a Jesus Cristo”. (CABRAL, 2006, p. 8-9).

**Exemplo do Ateu e o Vaqueiro que tinha fé em Deus**, entre outros aspectos, torna-se interessante por evidenciar o passar do tempo através da presença da religiosidade protestante ou evangélica na literatura de cordel, pois essa vertente cristã era incomum nos inícios do século XX no Nordeste do Brasil e se alastrou, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX.

O poeta Rodolfo Coelho Cavalcante como veremos mais adiante, versará sobre um boi falante em **O boi que falou no Piauí**. Já o folheto de 8 páginas construído por 35 septilhas de José da Costa Leite, **A vaca misteriosa que falou profetizando** oferece uma visão mais contemporânea de uma vaca que fala e diferente dos discursos anteriores mais sérios, há passagens humorísticas, seguem algumas.

A metade do pessoal  
 só gosta do cabaré  
 jogo, dinheiro e cachaça  
 rela-bucho, arrasta-pé  
 do jeito que o povo vai  
 brevemente tudo cai

no abismo e não dar fé

Se aparecer uma lei  
para a mulher andar nua  
mais da metade ficava  
dando pinote na rua  
umas dizendo: me leva  
outras em traje de Eva  
na praça, em noite de Lua (LEITE, 19--., p. 2-4).

Nessas histórias de bois falantes, o animal interroga o homem sobre sua natureza falha, eis uma das facetas do estreito consórcio estabelecido entre o boi e o povo do boi.

**História do boi Misterioso**, considerado um clássico do cordel, continua a influenciar autores e obras com seus temas e motivos. Mais recentemente, retomará o clássico de Barros, o poeta baiano Antônio Ribeiro da Conceição (Antonio Cardoso-BA, 1947 -) - conhecido como Bule-Bule, músico, repentista, escritor e cordelista sem vínculo com a ABLC. Sua produção perpassada pelo lirismo não abdica da crítica social e inova ao tratar sobre a religiosidade de matriz africana com o devido respeito. Algum desrespeito quanto a essa religiosidade pode ser verificada em **Exemplo do Ateu e o Vaqueiro que tinha fé em Deus**, o que pode ser explicado em parte pelo contexto da época, já que foi escrito provavelmente na segunda metade do século XX, período que começava a dar maior atenção à diversidade religiosa, sem, contudo, centralizá-la ou trazê-la ao amplo debate.

Em **Quatro touros endiabrados e um vaqueiro corajoso**, romance composto por 91 sextilhas, Bule-Bule elabora uma narrativa sobre um sonho no qual enfrenta e vence quatro bois lendários, dois do campo – Jiboia e Misterioso – e dois da cidade – Bandido e Veludo. Em alusão ao clássico do pioneiro da literatura de cordel escreve: “Leandro Gomes de Barros, / Disse que ele desceu / Quando a terra se abriu / E depois apareceu / Transformado numa águia / Prova que ele não morreu.” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 10).

Aliando motivos extraídos tanto da realidade quanto da imaginação Leandro Gomes de Barros formulou uma narrativa singular por sua multiplicidade de temas e motivos. Nesse sentido, concordamos com Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (1977) que no artigo “Para uma leitura sociológica da literatura de cordel” afirma que o folhetista fabrica ilusões, sonhos e evasão que debordam “os quadros sócio-históricos de sua criação, mas que, por outro lado e de modo simultâneo, está profundamente enraizado em seu tempo e em sua cultura, testemunhando suas grandezas e misérias...”. (MENEZES, 1977, p. 87). Do mergulho na sociedade sertaneja emerge a **História do boi Misterioso**.

### 3.3.2 *História sertaneja do valente Zé Garcia, de João Melchíades Ferreira da Silva*

#### I

João Melchíades Ferreira da Silva (Bananeiras-PB, 1869 - João Pessoa-PB, 1933), considerado um dos principais poetas da primeira geração da literatura de cordel, foi cantador e poeta de bancada. Serviu no exército na Guerra de Canudos em 1897 e nas lutas do Acre em 1903, já promovido a sargento, pediu baixa em 1904. É o patrono da cadeira 40 da ABLC. Adotou o título de cantor da Borborema, pois em seus versos escreveu poemas sobre essa serra localizada em terras paraibanas. O poeta figura em **A pedra do reino encantado**, de Ariano Suassuna, sendo invocado por Quaderna. Segundo o **Dicionário bio-bibliográfico** (1978, p. 274), o poeta “não tinha a voz bonita. Também não era um repentista nato. Era dos que decoravam cantorias. Os grandes cantadores raramente escreviam, os grandes poetas populares raramente cantam.”

Entre seus títulos figuram: **A guerra de Canudos**, 16 p.; **Peleja de Joaquim Junqueira com João Melchíades**, 16 p.; **O marco de Lampeão**, 16 p.; **O desabamento do morro Monte Serrat**, 16 p.; **História da Rosa Branca de castidade**, 16 p.; **História de Juvenal e Leopoldina**, 32 p.; **História do viadinho e a moça da floresta**, 16 p.; **História do rei do Meio Dia e a moça pobre**, 16 p.; **Combate de José Colantino com o Carranca do Piauí**, 16 p.; **O príncipe Roldão no leão de ouro**, 40 p., além do clássico **História do pavão misterioso**, 32 p., e o célebre **História sertaneja do valente Zé Garcia**, 40 p., entre outras. Melchíades Ferreira da Silva não foi tão profícuo quanto Leandro Gomes de Barros, mas também escreveu folhetos aclamados pelo público.

Se **História do boi Misterioso** mergulha na sociedade sertaneja com maior profundidade ou amplitude o faz **História sertaneja do valente Zé Garcia**, publicado possivelmente pela primeira vez em 1938 em Belém do Pará pela Editora Guajarina. O título da narrativa, ao anunciar que se trata de uma história sertaneja já demonstra a disposição em desfilar aspectos relativos a tal espaço. Mais tarde, o título do romance de Melchíades Ferreira da Silva sofreu uma alteração e passou a figurar na capa “História do valente sertanejo Zé Garcia”.

Essa alteração, aparentemente desimportante, tende a asfixiar ou mutilar a profundidade ou amplitude proposta pelo título original. Nesse longo romance composto por 208 sextilhas, ambientado no Seridó e no Piauí, outros elementos dessa sociedade são expostos

ou detalhados, como jagunços, cangaceiros, mandingueiros e sociedade militarizada. A vida amorosa do vaqueiro igualmente merece atenção nessa narrativa. O Seridó é uma região sertaneja interestadual que abrange uma parte dos territórios do Rio Grande do Norte e da Paraíba.

Outro elemento peculiar dessa sociedade a tomar vulto na narrativa de João Melchiades Ferreira da Silva é o que diz respeito às rixas entre famílias. Há no sertão histórias épicas sobre tais rixas, talvez a mais famosa seja entre a Feitosa e a Monte. A luta sangrenta travada entre essas famílias recebeu tratamento histórico e literário. Alguns Feitosas participam da narrativa de Melchiades Ferreira da Silva. José de Alencar em **O Sertanejo** registra que durante a ocupação do solo cearense, cobiça e orgulho geraram lutas encarniçadas no decorrer do século XVIII. “Entre todas, avulta a guerra de extermínio das duas poderosas famílias dos Montes e Feitosas, que se acabou pelo aniquilamento da primeira. Desta bárbara contenda ficou sinistra memória não só na crônica da província, como no escólio de sua topografia.” (ALENCAR, 19--., p. 12-13)

Já Henry Koster relata: “A família dos Feitozas ainda existe no interior desta capitania [Ceará] e na do Piauí, possuindo vastas propriedades, cobertas de imensos rebanhos de gado. [...] Vingavam pessoalmente as ofensas. Os indivíduos condenados eram assassinados publicamente”. (KOSTER, 1942, p. 176). Essa prática de vingar-se cometendo assassinato de um inimigo perdurou pelo sertão constituindo o *modus operandi* da comunidade. A esse respeito escreve-se: “Essa gente é vingativa. As ofensas muito dificilmente são perdoadas e, em falta da lei, cada um exerce a justiça pelas próprias mãos.” (KOSTER, 1942, p. 205). Para ilustrar, Koster expõe a anedota de um sertanejo que fora enviado para vender o gado. O comprador prometeu pagar dentro de 2 ou 3 meses e como a distância para a fazenda era muito grande, o sertanejo resolveu ficar e esperar o pagamento. É nesse ponto que a história se complica.

[...] Antes que o prazo expirasse, o comprador do gado conseguiu um meio de fazê-lo prender. Visitou-o na prisão, pretendendo estar extremamente triste com sua desventura, e propôs obter-lhe a liberdade mediante esquecimento de uma parte do débito. O sertanejo aceitou e, conseqüentemente, saiu da prisão. Breve tempo depois soube como o negócio se passara com o comprador do gado, evitando pagar a dívida legal. E não recebeu a menor parcela do que lhe pertencia. Avisando aos donos do gado no Sertão, do que sucedera, recebeu, como resposta, que a perda do dinheiro não tinha importância mas era preciso assassinar o homem que o injuriara ou não mais voltar para casa, porque ele mesmo seria punido por deixar uma afronta impune. O sertanejo fez imediatamente os preparativos para o seu regresso, tendo fingido sempre uma grande gratidão pelo devedor que conseguira sua libertação e a mais total ignorância da sua injustificável conduta. No dia da partida, galopou até a residência do homem que determinara matar, desmontou, fazendo segurar sua montada por um dos seus dois companheiros, e entrou. E no habitual abraço de despedida, cravou-lhe sua longa faca nas costas, saltou, rápido, no cavalo e os três fugiram. Ninguém tentou

molestá-los, estavam armados e, embora o facto ocorresse numa grande cidade, reuniram-se a um grande número de amigos que os esperavam nos arredores, viajaram para sua terra sem que fossem perseguidos. Esse episódio sucedeu há muitos anos. (KOSTER, 1942, p. 206-207).

**História sertaneja do valente Zé Garcia** começa com uma ofensa cometida pela filha do cangaceiro Militão. A filha deste cangaceiro, Francisca Ramel, caluniou um dos filhos solteiros do tenente Garcia, um rico fazendeiro da região do Seridó. O pai da moça, “um estrompa malvado”, dirigiu-se à casa do tenente comandando um grupo armado e jurou vingança caso o mal não fosse reparado.

Militão disse ao tenente:  
Só venho aqui lhe dar parte  
Que seu filho Zé Garcia  
Há pouco fez uma arte  
Ou casa com minha filha  
Ou com este bacamarte.

- Seu Militão, não precisa  
Me gritar com armamento  
Eu vou saber do meu filho  
Se a queixa tem fundamento  
Se o rapaz dever a moça  
Eu farei o casamento. (SILVA, 2011, p. 4).

À noite, o pai conversa com o filho e expõe a questão com a filha do Militão. Zé Garcia afiança: “A ela não devo nada / Eu nunca dei a atenção / Àquela moça acanalhada”. (SILVA, 2011, p. 5). O pai então o aconselha a seguir para o Piauí e se hospedar na casa de um amigo chamado Miguel Feitosa. Ao que Zé Garcia responde:

-Meu pai, só lhe obedeço  
Como filho de benção  
Só subo ao Piauí  
Para evitar a questão  
Mas também não tenho medo  
Do bandido Militão.

-Leva contigo um negro  
Servindo de arrieiro  
Basta levar duas cargas  
Vinte contos em dinheiro  
Contanto que te ausentes  
Da vista do cangaceiro.

Garcia abraçou seu pai  
Sua mãe muito chorosa  
Disse o velho: - Vá com Deus  
E a Virgem Poderosa  
Lá entregue esta carta  
Ao senhor Miguel Feitosa. (SILVA, 2011, p. 6).

Como o crime de desonrar uma donzela no sertão era reparado mediante casamento, destituição da herança ou morte, explica-se a oferta de Militão a Zé Garcia – ou a filha ou o bacamarte. Também “A estória de Lélío” apresenta um momento de tensão vivenciado pelo vaqueiro Canuto ao saber que sua noiva Manuela não era virgem.

Georges Duby (2004) em **História da vida privada** - da Europa feudal à Renascença, livro publicado em 1985, em referência à honra escreve: “Ao menos, é evidente que nos tempos feudais a honra, empanada pela vergonha, era assunto masculino, público, mas que dependia essencialmente do comportamento das mulheres, isto é, do privado. O homem era desonrado pelas mulheres submetidas ao seu poder”. (DUBY, 2004, p. 91). Assim sendo, ocorria a identificação da honra feminina com a virgindade e a fidelidade carnal ao marido. Por consequência, a honra feminina correspondia à honra do homem, estritamente relacionada ao controle da sexualidade bem como da herança e da paternidade.

Em outras palavras, a honra feminina equivalia à honra sexual, à virgindade antes do matrimônio e à fidelidade marital; qualquer irregularidade em relação a esse procedimento estabelecido tornava-se passível de morte ou exclusão ao direito de herança e de sobrenome. A esse respeito, vale o registro fornecido pela estória do nascimento do cavaleiro Roldão constante em **História do imperador Carlos Magno e dos doze pares da França**.

Nessa narrativa, a mãe de Roldão, a irmã do rei Carlos Magno deixa-se seduzir pelo duque de Milão. Por esse ato, considerado de traição, o irmão a condena à morte. O casal consegue fugir e permanece por anos com a criança nascida habitando um buraco em uma floresta e esmolando para sobreviver. Somente anos depois, a irmã consegue o perdão do irmão. Esse padrão de conduta social marcou fortemente o sertão nordestino colonial, imperial e até republicano onde se matava por honra, terra, dinheiro, política e ofensa moral. Já no âmbito histórico, Henry Koster (1942, p. 205) sobre tal conduta escreve: “os sertanejos são muito ciumentos e há o decuplo das mortes e desavenças por esse motivo que por qualquer outro.”

Retoma-se o tópico acerca da virgindade em dois momentos no trecho acima – um referente à filha do cangaceiro e outro à Maria, “a Virgem Poderosa”. Em **Superstição no Brasil**, publicado em 1985, Câmara Cascudo explica que o poder de uma virgem se encontra arraigado na crença popular portuguesa e brasileira as quais propõem: “Nas ventanias tempestuosas, é uso gritar-se – ‘Aqui tem Maria’ e o vento muda a direção ou amainece. Para cessar a chuva contínua, atira-se farinha seca ao telhado, mas é uma virgem que o deve fazer.” (CASCUDO, 2002, p. 321). Ainda Cascudo afirma que para a crença popular a “virgindade é o estado natural mais próximo de Deus, porque conserva a incolumidade da graça original intacta

e sem a participação terrena do pecado, que é um desfalcador de energia.” (CASCUDO, 2002, p. 323). Sob esse aspecto, a virgindade converte-se em um bem a ser protegido e a prática do feminicídio torna-se justificável.

Muitos dos estudiosos empregados para descrever aspectos da sociedade nordestina sertaneja apresentam em comum o fato de coligar o ambiente sertanejo ao feudal, entre eles, (KOSTER, 1942), (CASCUDO, 2005) e (ZUMTHOR, 2010). Essa identificação importa na medida em que fornece as bases para uma melhor compreensão da sociedade sertaneja vincada pelo patriarcalismo fundamentado na família, no ruralismo e na escravidão/servidão. O isolamento das grandes propriedades rurais, semelhantes a feudos por sua caracterização autárquica, propiciou a formação de um sistema no qual o mandonismo do senhor desconhecia ou pouco conhecia limites.

Nesse vasto território, o senhor era o chefe absoluto e dispunha de poderes sobre a vida e o corpo de seus subordinados – mulher, filhos, empregados e escravos. Nesse ambiente de autoridade incontestada, não há espaço para a alteridade e o outro, quanto mais considerado inferior na cadeia hierárquica, menos merecia alguma estima. Trata-se de um ambiente dominado por uma atmosfera de tal modo autocrática que sequer o capataz, trabalhador que se encontra em uma situação de comando sobre os demais, escapa - como exemplificam os personagens rosianos Berno e Manuelzão, respectivamente, os capatazes angustiados do Mutum e da Samarra em “Campo geral” e “Uma estória de amor”. Não há instituição reguladora de autoridade, tais como policial, eclesiástica ou judiciária que possam interferir de modo independente em última instância sobre alguma questão passada em tal território, há somente o direito do patriarca.

Tal configuração corresponde ao que Gilberto Freyre (2013) em **Nordeste**, publicado em 1937, descreveu como um traço sadomasoquista da civilização nordestina por ele estudada e avaliada talvez a mais patológica, a açucareira, por ser a menos democrática. Todavia, na civilização pastoril considerada mais equilibrada do que a açucareira por Freyre os males da perversão senhorial permanecem, uma vez que apresentam, a nosso ver, o mesmo “ambiente viciado pelo sadismo-masquismo da civilização escravocrata do Nordeste”. (FREYRE, 2013, p. 184).

Nesse contexto, no fragmento exposto do romance de Melchíades Ferreira da Silva surge a figura do negro, escravizado que deve servir de arreeiro a Zé Garcia. Ele deve ser conduzido para o Piauí, sua (in) disposição não interessa, a ele cabe e resta seguir a ordem e acompanhar o filho do fazendeiro. A escravidão talvez seja o germe sobre o qual se desdobra a

sociedade nordestina, seja a açucareira ou a sertaneja em suas relações sociais de gênero e de classe. Poder e sujeição constituem as faces de uma moeda que explicam piadas ou troças racistas, o mando, as desigualdades sociais, o feminicídio, a (in)justiça, os abusos, a política, o controle, os favores, os serviços, os agregados.

Investido do choro derramado pela mãe, do dinheiro e de um negro arreeiro fornecidos pelo pai bem como de fé, Zé Garcia atravessa a Serra do Araripe e chega ao Piauí. Sobre a fé sertaneja vale mencionar ainda a familiaridade entre a Virgem e a mulher, já que esse “ambiente viciado” produziu suas “santas, embora no sentido brasileiro, e não rigorosamente litúrgico.” Essa designação dá conta tanto da opressão, do sofrimento e do papel que cabiam à mulher, pois o Nordeste teve “as suas muitas Das. Mariazinhas, Das. Francisquinhas, Das. Mariquinhas que desde meninas, desde a primeira comunhão, não fizeram senão cuidar dos maridos, dos filhos, dos escravos, dos santos.” (FREYRE, 2013, p. 185-186)

Retomando o romance, já em terras do capitão Miguel Feitosa, Garcia entrega a este a carta de recomendação do pai. Em certo trecho da missiva o tenente explica a situação: “A filha de um capanga / Veio a mim se queixar / Que meu filho deve a ela / Para obrigá-lo a casar / Mas é falso testemunho / Que a cabrita quer formar.” E continua: “Tua casa tem respeito / Eu te fico agradecido / Que meu filho esteja aí / Até ficar decidido / Porque se houver processo / Eu o deixo destruído.” (SILVA, 2011, p. 6). O capitão acolheu o visitante e garantiu que em sua casa estaria bem guardado. Era o mês de novembro, as chuvas já caíam e Feitosa ordenou que no outro dia começasse a vaquejada para encerrar os animais. Partiu com um esquadrão e Garcia permaneceu sozinho no curral. Ali, à tardinha, porque Garcia aboiou, muito gado a fazenda arrebanhou, pois o aboio é também um chamamento de animais.

Os melhores vaqueiros praticam essa arte e por ela se diferenciam na comunidade. Câmara Cascudo (2012, p. 3) informa que no sertão brasileiro o aboio “é de livre improvisação”, “sempre solo, canto individual, entoado livremente”, “não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada.” Pode-se aboiar no mato “para orientar a quem se procura”; na estrada, para guiar a boiada pela manhã ou à tarde. Serve para o vaqueiro saudar ou se despedir de um lugar, serve para gado solto e curraleiro, mas aboiar “para vacas de leite não é aboio para um vaqueiro que se preze e tenha vergonha nas ventas”. Garcia aboia e expressa sua dor, trata-se de um canto, melodia ou ária que entenece e congrega seres vivos humanos ou animais.

Em **A vida de um vaqueiro valente ou A vaquejada no céu**, de João Lucas Evangelista (Crateús-CE, 1937-) romance de 32 páginas composto de 159 sextilhas, o protagonista Lucilane aboia de modo exímio. O poeta que utiliza o acróstico JOÃOLUCAS é

autor de diversos folhetos e romances. Também é compositor, cantor, violonista e pintor.

Na narrativa mencionada de Lucas Evangelista na passagem mais significativa relativa ao hábito de aboiar, o audaz vaqueiro após vencer três grandes desafios - acertar o casamento com sua amada Carmelita, a filha do fazendeiro, enfrentar os muitos jagunços do sogro que se opunha ao casamento e pegar o barbatão afamado da região - atendendo ao pedido da sogra canta com o berrante sua história completa intitulada A vaquejada do céu. O canto de Lucilane reúne e emociona toda a gente da fazenda, seguem as estrofes finais:

Só peço quando eu morrer  
Que botem no meu caixão  
Os meus trajes de vaqueiro  
Chapéu de couro e gibão  
Pra eu brincar com São Pedro  
Nas festas de apartação

Não se esqueçam de botarem  
As esporas e o chapéu  
O retrato do meu cavalo  
Que sempre chamei Xexéu  
Pra eu brincar com São Pedro  
Nas vaquejadas do Céu

Quero minha sepultura  
Lá no meio do taboleiro  
Em cima da minha cova  
Coloque um belo cruzeiro  
Com alguns sinais de couro  
Provando ser de um vaqueiro (EVANGELISTA, 1980, p. 31-32).

Quando Lane terminou as moças choravam e as reses no curral urravam. O aboio distingue os melhores sertanejos e torna-se uma tônica em diversos folhetos e romances do ciclo do boi, por essa razão tal motivo será retomado mais adiante. Esse canto ou rompante permite que homens e animais expressem suas emoções e sentimentos, sobretudo, a solidão e a tristeza destacam-se como observado no caso de Zé Garcia. Pelo aboio, o consórcio boi/vaqueiro também se realiza indelevelmente.

Ao chegar, o fazendeiro inquiriu o convidado sobre o motivo da tristeza e este informou que nas terras do pai, campeava atrás do gado e ali se achava privado de tal distração. Para aplacar tal sentimento, Feitosa resolve chamá-lo para ser o chefe dos vaqueiros, além disso, Garcia recebeu permissão para escolher um dos cavalos de campo para no dia subsequente acompanhar a vaquejada. Garcia, satisfeito, abriu sua mala que continha “o vestimento de couro / Bom guarda-peito arreado / Porque o vaqueiro lorde / Faz de couro de veado” (SILVA, 2011, p. 9). Com essa roupa diferenciada, Garcia seguiu ao encontro do gado e teve ocasião de demonstrar seu valor.

Garcia chegou no campo  
 Correndo atrás do gado  
 Precipitava o cavalo  
 Dentro do mato fechado  
 Deu muita queda em garrote  
 Como rapaz traquejado.

Na frente do gado bravo  
 Espirrou um barbatão  
 Garcia chegou-lhe o cavalo  
 Queria pegá-lo à mão  
 Perdeu o touro de vista  
 A carreira foi em vão.

Disse o vaqueiro a Garcia:  
 - Vês aquele barbatão?  
 É o touro “Saia Branca”  
 Pertencente ao capitão  
 O fantasma dos vaqueiros  
 É o orgulho do sertão.

- Chegaram aqui três vaqueiros  
 Do Estado do Ceará  
 Sabiam de oração forte  
 Tinham mais um patuá  
 O Saia Branca os deixou  
 Presos em um cipoá.  
 - Se o Garcia tem coragem  
 De pegar o barbatão  
 Garanto que hoje mesmo  
 Vou dizer ao capitão  
 Seu nome vai ser falado  
 Em todo este sertão. (SILVA, 2011, p. 9).

## II

A derrubada do gado em **História sertaneja do valente Zé Garcia** já se opera pelo puxão na cauda e como em **História do boi Misterioso** demonstra-se, desse modo, o passado mais recente de suas construções em relação às narrativas orais. Não somente o boi pode ser apadrinhado ou batizado por forças ocultas, também o vaqueiro pode receber proteção sobrenatural por meio de patuás e orações fortes. Cascudo (2012, p. 539) explica que o patuá, amuleto para proteção: “consiste em um saquinho, ou breve de pano ou couro, contendo uma oração qualquer, para trazer ao pescoço, pendente de uma fita ou cordão; caderno de orações, ensalmos e receitas, orações de mandinga, tiradas do patuá, o que tudo são famosas feitiçarias.”. Segue uma muito famosa, a Oração da Pedra Cristalina:

Minha Pedra Cristalina, que no mar fostes achada entre o cálix bento e a hóstia consagrada. Treme a Terra mas não treme Nosso Senhor Jesus Cristo no altar. Assim tremam os corações dos meus inimigos quando olharem para mim. Eu te benzo em cruz e não tu a mim, entre o Sol, a Lua e as estrelas e as três pessoas distintas da Santíssima Trindade. Meu Deus! Eles não me ofenderão, pois eis o que eu faço com eles: com o manto da Virgem sou coberto e com o sangue do meu Senhor Jesus Cristo

sou valido. Têm vontade de me atirar mas não atirarão e, se atirarem, água pelo cano da espingarda correrá. Se me amarrarem, os nós se desatarão. Se me acorrentarem, as correntes se quebrarão. Se me trancarem, as portas da prisão se abrirão para me deixar passar livre, sem ser visto por entre os meus inimigos, como passou Nosso Senhor Jesus Cristo no dia da Ressurreição por entre os guardas do sepulcro. Oferecimento: Salvo fui, salvo sou, salvo serei. Com a chave do sacrário eu me fecharei. Três padressinhos, três ave-marias e três glória-ao-padre. (CASCUDO, 2012, p. 505).

Existe para diversas finalidades, tais como, livrar de bala ou prisão, sortilégios, veneno ou doenças; amansar senhores; pedir algum talento especial, ou sorte nas cartas ou com as mulheres. Enfim, empregava-se o patuá, em última instância, para “fechar o corpo”, expressão que designa ou induz à reflexão sobre a vulnerabilidade e a insegurança infligidas, especialmente, aos mais fracos, aos mais pobres, aos não agasalhados pela lei ou pelo dinheiro.

Era comum no sertão - ambiente, o mais das vezes, hostil - que escravos, vaqueiros, cangaceiros, jagunços, enfim, homens expostos a diversos perigos usassem um patuá contendo uma oração forte escrita. Além do pescoço podia ser trazida em um bolso ou outro lugar oculto. Cascudo expõe algumas dessas orações, súplicas dirigidas a Deus ou aos santos; quando recitadas essas formulações não poderiam ser comumente invocadas por serem consideradas muito poderosas. Entre elas, destacam-se a Oração da Pedra Cristalina, muito popular e uma das preferidas dos valentes, corajosos, lutadores e a Oração do Rio Jordão que alcançava grande notoriedade entre cangaceiros e ladrões. Na “oração-forte canalizam-se restos de formulários das bruxas da Idade Média, alusões mitológicas, superstições greco-romanas, vestígios de cultos esquecidos e mortos cuja citação ideal é uma ressonância milenar.” (CASCUDO, 2012, p. 503).

A oração forte no sertão tanto poderia ser dita ou prescrita por cristãos, catimbozeiros, feiticeiras, curandeiras ou rezadeiras. Temos a presença de tais orações tanto em “A estória de Lélío e Lina” como em “Cara-de-Bronze”. A oração forte da Pedra Cristalina expressa bem a diversidade do “catolicismo rústico”, conforme Queiroz, ao mesclar elementos da tradição cristã (Jesus Cristo, Virgem Maria, Santíssima Trindade e orações) e pagã (Sol, Lua, estrelas).

Essas orações e a crença no fechamento do corpo fazem lembrar uma expressão do catolicismo popular o qual se define com: “muita reza, pouca missa; muito santo, pouco padre”. Fazem parte desse catolicismo ainda, entre outros, a devoção aos santos com a comunidade erguendo capelas em sua homenagem – eis o motivo sobre o qual se desdobra a festa na Samarra organizada por Manuelzão em “Uma estória de amor” - e a prática da cura e da benção tanto em humanos como em animais – eis o que temos em vários folhetos e romances do cordel, como **O touro do Umbuzeiro** ou **O curandeiro misterioso** e em “A estória de Lélío e Lina”.

O ciclo do boi na literatura de cordel por se constituir uma massa viva, haja vista sua constante movência, tende a abrigar modificações conforme a passagem do tempo. Uma delas diz respeito à inclusão de personagens ou o desenvolvimento de papéis de personagens já existentes. As figuras do fazendeiro, da filha do fazendeiro e do catimbozeiro estão entre aquelas que mereceram maior distensão. Essa tendência está bem expressa em **O boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso**, matéria da próxima subseção, e no romance **O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso**, de João Martins de Athayde (Ingá-PB, 1877? 1878? 1880? – Recife-PE, 1959) que merece detalhamento por se tratar de um romance bem construído e pouco conhecido.

João Martins de Athayde, poeta e editor profícuo por seu talento e por comprar os direitos autorais da obra de Leandro Gomes de Barros em 1921 firma-se como o maior nome da literatura de cordel durante as décadas de 1920 a 1950. A poesia de Athayde abrange temáticas diversificadas, como circunstancial, crítica de costumes, pelejas e desafios, sertaneja e de animais. Mário Souto Maior na Introdução ao livro **João Martins Athayde** (2005) atribui ao autor paraibano, entre outros, os seguintes títulos: **A sorte de uma meretriz**, 8 p.; **O fim do mundo**, 16 p.; **A lamentável morte de Padre Cícero Romão Batista** – o patriarca do Juazeiro, 8 p.; **A morte de Lampião**, 16 p.; **História do valente Vilela**, 8 p.; **O retirante**, 16 p.; **A garça encantada**, 48 p.; **Discussão de um crioulo com um padre**, 16 p.; **Discussão de João Athayde com Leandro Gomes**, 16 p.; **A grande batalha no reino da bicharia**, 16 p.

Em **O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso**, romance de 48 páginas composto por 1.134 versos distribuídos em 189 sextilhas, Martins de Athayde elabora uma narrativa densa e repleta de peripécias. No início da narrativa, há a apresentação do espaço narrativo, a vila sertaneja do Umbuzeiro onde vivia um rico fazendeiro chamado João Graúna, era respeitado e querido, pois “a pobreza via nele / o arrimo e a proteção”, contudo “apesar de Graúna “ser um homem tão bondoso / tinha um quê de egoísta / as vezes até orgulhoso / este defeito possui / quem tem metal precioso”. (ATHAYDE, 1955, p. 2). Note-se a progressiva caracterização mais realista ou humanizada do fazendeiro, retratado essencialmente como somente bom em **História do boi misterioso** passa a adquirir cada vez mais traços de personalidade no decorrer dos romances analisados, podendo ser bom, apresentar qualidades e defeitos ou fundamentalmente mau.

Na fazenda habitava um trabalhador muito estimado do coronel - “Zé Vaqueiro tinha força / oculta pela magia”, “ele curava os enfermos”, “moléstia nos animais / num instante ele curava / fosse a bicheira mais feia / com dez minutos sarava”. (ATHAYDE, 1955, p. 4). Até

ataque de touro Zé Vaqueiro, o curandeiro do Umbuzeiro conseguia frear com seus poderes, pois conhecia as rezas fortes. O curandeiro tem forte participação nos fatos narrados tanto que o autor dedica a ele o subtítulo.

Mas para pegar o touro Saia Branca, os patuás e as rezas fortes dos três vaqueiros cearenses não foram suficientes. Zé Garcia, por seu turno, propõe que para pegá-lo bastava-lhe ter um bom cavalo corredor. Assim, no dia seguinte, Feitosa encurrala os cavalos para que o distinto vaqueiro pudesse escolher um. O rapaz tratou de procurar por sinais os cavalos considerados bons de gado.

Então disse Zé Garcia:  
 - Este cavalo cinzento,  
 Não tem carreira puxada  
 Só porque não tem o alento  
 Esse rosilho pequeno  
 É um lerdo sem talento.

Este castanho amarelo  
 É um cavalo afrontado,  
 E este cavalo pampa  
 Não pode ser bom de gado,  
 Aquele castanho escuro,  
 Tem um mocotó inchado.

- Este russo apacatado  
 Aguenta meia carreira,  
 Este cavalo melado  
 Fica doído na madeira  
 Este pedrês já foi bom  
 Mas já está com gafeira.

Este cavalo rudado  
 No limpo corre sem trégua  
 Este cardão barrigudo  
 Parece com uma égua  
 Este ruço couro branco  
 É um cansado de légua. (SILVA, p. 10).

Nesse ponto, Feitosa intervém e pede que Garcia seja mais delicado ao falar de seus cavalos, pois “todos são bons de gado”. Garcia responde que os cavalos são bons “para derrubar no limpo, / E correr na apartação / Mas não tem um que agunte, / A carreira do barbatão.” (SILVA, 2011, p. 11).

- Se ainda tiver cavalo  
 Pode mandar ajuntar  
 Que o barbatão Saia Branca  
 Minha vontade é pegar  
 Que homem do Seridó  
 Não promete pra faltar.

-Meus cavalos bons de fábrica  
 O senhor levou a trote,

Cavalo e burro de carga  
Ainda tenho um magote;  
Gritou Feitosa, vão ver  
Agora o resto do lote.

Depois entrou no curral  
Junto com a bestaria  
Um cavalo de peito e anca  
Pelos sinais prometia  
Logo à primeira vista  
Agradou a Zé Garcia. (SILVA, 2011, p. 11).

Anteriormente, já foram vistos os sinais que evidenciam a presteza ou não de um cavalo, a pelagem fornece tais informações. Note-se que o brio de Feitosa foi ferido por Garcia não aprovar seus melhores cavalos, ou seja, os bons de gado, os mais velozes. Todavia, Garcia agradou-se de um cavalo que está em meio aos de carga, os de segunda linha, empregados em trabalhos menos dignificantes. Trata-se de um animal indomado que nenhum vaqueiro ousava montar, pertencente ao coronel Cincinato. Para amansá-lo, Garcia precisou de um mês. Diferente da doma de Perigoso realizado por Sérgio que ocorreu em um dia, o processo pelo qual esse cavalo passou para ser montado, assemelha-se mais ao descrito por Koster anteriormente. E mais quinze dias foram necessários para que o cavalo recobrasse as forças. Nesse ínterim, apareceram três homens invejosos - Chico Banda Forra, Manoel Gavião e Juvêncio Parnaíba - que conspiraram contra Zé Garcia, dizendo ao capitão que o rapaz pretendia fugir com o cavalo do coronel. Por precaução, Feitosa decide enviá-los para vigiar o rapaz na pega do barbatão.

No dia marcado, aparecem cento e vinte cavaleiros, exatamente o dobro dos registrados na última tentativa de pega do boi Misterioso, e o homem mais poderoso da região, coronel Cincinato. Duas belas donzelas destacam-se na multidão - Zulmira, filha do capitão, e Sinforosa, filha do coronel. Outra figura que se distingue é a da anfitriã, Jovita Feitosa. A narrativa insere ou alude a tal personagem histórica que muito jovem se voluntaria para combater na Guerra do Paraguai (1864-1870) e que morreu em 1867 aos dezenove anos.

Diante das damas que observavam a movimentação junto às janelas, os homens encourados montados em seus cavalos partem para a perseguição. Garcia desvencilha-se do grupo correndo em disparada e somente três homens – Banda Forra, Gavião e Parnaíba - seguem em seu encalço. Como pretendia correr sozinho, tratou de se livrar dos perseguidores e lançou aos rostos daqueles homens violentas galhadas com espinhos, o que os levou ao chão. Restaram Garcia e o barbatão.

Subiram em uma serra  
Em estrondosa carreira,  
Desceram por uma furna  
Passando pela pedreira  
O boi saltou num riacho,  
De cima da cachoeira.

Saltou também o cavalo  
Causando admiração,  
Os sapatos de Garcia  
Deixou dois rastros no chão,  
Seguiu o cavalo mordendo,  
A anca do barbatão.

Garcia pegou o touro  
Na mão a cauda enrolou.  
Atirou-o de alto a abaixo  
E de um soco o acamou,  
A fama do barbatão  
Neste dia terminou. (SILVA, 2001, p. 14).

Feitosa e comitiva encontraram os três vaqueiros no chão e seguiram no encaço de Zé Garcia e pelos rastros deixados se admiravam da velocidade da carreira empreendida pelo habilidoso vaqueiro e o forte touro.

Quando chegaram na pedreira  
Disseram: Temos demora,  
Por aqui ninguém não passa  
Vamos rodear por fora,  
Garcia passou aqui,  
Como bala nessa hora.

Depois mediram a distância  
Que o cavalo saltou,  
Contaram quarenta palmos  
Feitosa se admirou,  
Disse: - Não tem cavalo,  
Que passe onde esse passou.

Continuaram no rastro  
Adiante foram avistando,  
José Garcia sentado  
E um cigarro fumando,  
O touro já varejado  
E o cavalo descansando. (SILVA, 2011, p. 15).

À noite reúnem-se todos os vaqueiros e representantes de três famílias detentoras de altas patentes – a de Garcia comandada por um tenente, a de Feitosa por um capitão e a de Cincinato por um coronel. Henry Koster (1942, p. 259) explica a constituição militarizada da sociedade brasileira: “O conjunto da administração no Brasil é militar. Todos os homens de sessenta a dezesseis anos, devem ser arrolados entre os soldados de Linha, na Milícia ou pertencer às Ordenanças.” Compõem a Linha os soldados regulares. Estes recebem um soldo

ordinário e a entrega do equipamento ocorre de modo irregular. O recrutamento se faz principalmente na camada mais baixa alistando-se, assim, homens pobres ou negros. Na Milícia, a maior parte dos engajados não recebe soldo, mas “todos são tidos como incorporados, e às vezes são chamados ou em raras ocasiões, no curso do ano, reúnem-se uniformizados e com outros ornatos.”

Quem comanda os regimentos da Milícia são ricos agricultores que detêm as patentes superiores, como as de coronel, major, capitão, tenente. A última classe, Ordenanças, abriga a parte mais considerável de indivíduos brancos e de mulatos livres, de todas as condições, todos prestam serviços gratuitamente. Os abusos advindos do exercício do trabalho militar oprime as classes mais baixas, muitas vezes os chefes militares enviam os trabalhadores do campo “para longe, sem a menor relação com o serviço público, e, por léguas e léguas, esses pobres homens são obrigados a deixar seu trabalho, sob pretexto de deixar mensagens particulares do seu chefe, seus capitães, ou de seus tenentes, sem qualquer remuneração.” (KOSTER, 1942, p. 261). Raras vezes os chefes usam seus escravos para tal fim.

Na movimentada cena da perseguição a Saia Branca, um coronel, um capitão e um filho de tenente conduzem a caçada ao boi. Destacam-se ainda nessa cena as proezas do boi, do cavalo e do vaqueiro. Elogia-se a grande velocidade e os saltos do boi, o avanço constante do cavalo e a perícia irretocável do cavaleiro. As peripécias do barbatão passam a dividir o protagonismo com as do cavalo e a do cavaleiro. O decaimento do poder do boi pode ser verificado pelo fato de que ele já não tem a posse da narrativa, como ocorre em **A vaca do Burel** e **O Rabicho da Geralda**. Além disso, sua derrota não implica mais em mantimento ilimitado como aconteceu com os despojos no desfecho de **O Boi Espácio**. Acrescente-se ainda que para vencê-lo, não precisa que haja a formação de uma convergência de forças entre destemidos vaqueiros e até de cachorros treinados como se dá em **Boi Pintadinho**. O que levaria a esse distanciamento em relação às narrativas orais mais antigas quando o boi fugidio sobressaia sobre os demais personagens?

O boi, como visto anteriormente espécie de emblema do índio, com o passar dos tempos cede espaço ao cavalo e ao vaqueiro. A outrora fascinante aparição do boi-índio torna-se cada vez mais difícil de ocorrer em terras já desbravadas e tomadas pelos grandes fazendeiros. Agora o homem-cavalo assume o protagonismo, pois sobre ele pesa a responsabilidade de assegurar não mais a conquista como nos tempos do boi-índio, mas a posse da terra. Note-se que nesse folheto o boi perde até mesmo sua figuração no título da narrativa.

Quando deixamos Zé Garcia, ele estava sendo saudado por Feitosa e Cincinato. A

carne do barbatão foi transportada para a fazenda do capitão e à noite houve uma grande reunião para comemorar os eventos do dia. Henry Koster (1942, p. 213) sobre a alimentação do sertanejo afirma que esta “consiste principalmente de carne, nas suas três refeições, às quais juntam a farinha de mandioca reduzida a uma pasta, ou arroz, que às vezes o substitue. O feijão [...] é iguaria favorita.”

Dois cantadores foram chamados para “discutir em cantoria” a façanha de Zé Garcia e a generosidade de Feitosa. Acerca da aparição dos cantadores, temos aqui uma espécie de canto no canto. Também os cantadores se apresentarão em “Uma estória de amor” para animarem a festa de fundação da capelinha na Samarra e em “A estória de Lélío e Lina” serão chamados para animarem uma noite natalina.

Mais tarde, Zulmira e Sinforosa, já no sótão comentavam sobre os rapazes. As moças, embaladas em uma rede, trocavam impressões sobre os rapazes do Piauí criticando-os. A certa altura, Zulmira perguntou a Sinforosa se notara o galanteio de um moço barbado que fumava cachimbo e que intencionava oferecer um cravo à filha do coronel. Esta responde: “- Zulmirinha, não me fales / Naquele tipo imoral / Aquilo é meu parente / Mas é um tipo brutal / Quer namorar com as moças / Dê por vista um animal.” (SILVA, 2011, p. 15). Sinforosa ao comparar os rapazes do Piauí com os do Seridó reprova os primeiros e enaltece os segundos. Sinforosa e Zé Garcia apresentam interesse em estar na companhia um do outro como demonstra o excerto abaixo:

Sinforosa, Zé Garcia  
Vive prestando atenção,  
Ao livro de Carlos Magno  
Ele até por distração  
Fala na princesa Angélica  
Como casou com Roldão.

Sinforosa suspirou  
Com a face mais corada,  
Zulmira apertou-lhe a mão  
Dando uma gargalhada  
E disse: - Já conheci,  
Que estás enamorada.

Chamava ao pé da escada  
Dona Jovita Feitosa:  
- Meninas, desçam daí  
Acabem com esta prosa  
Os cantadores estão chamando  
Por Zulmira e Sinforosa.

Com pouco as duas moças  
Já brilhavam no salão,  
A cada um dos cantores

Deram o seu patacão  
 Nos tamboretas da sala,  
 Foram tomar posição.

A Sinforosa sentou-se  
 De frente com Zé Garcia.  
 E o olhar da donzela  
 Somente se dirigia  
 Pra o moço do Seridó  
 Que também correspondia. (SILVA, 2011, p. 16).

Comentou-se anteriormente acerca do peso dos “livros do povo” sobre a literatura de cordel, tratando-se de leitura ou audição corriqueira no sertão, por isso sua menção no fragmento exposto. Como já observamos, o ideal propalado por esses livros tornou-se um padrão ou um ideal - homens destemidos, moças puras e mulheres devotas. **Mouros, franceses e judeus** – três presenças no Brasil, de Cascudo (2001), lançado em 1991, reúne cinco artigos publicados de modo esparso, um deles é “Roland no Brasil”, publicado em 1963, escreve nos seguintes termos sobre **A história de Carlos Magno**:

Todos os velhos cantadores profissionais a sabiam de cor. Era documento comprovador da ‘ciência’, elemento natural do *cantar teoria*, sabatina da cultura popular. Não conhecer a *História de Carlos Magno* era ignorância indesculpável, indigna dos bardos sertanejos, mesmo analfabetos. Faziam-na ler, folha por folha, escutando aprendendo, entusiasmando-se, decorando, repetindo as façanhas, transformando-as em versos, em perguntas fulminantes e respostas esmagadoras. (CASCUDO, 2001, p. 47).

A ressonância de **A história de Carlos Magno e os doze pares da França** sobre os relatos de aventuras dos ciclos do cangaço e do boi que exaltam a coragem parece incontornável, debruçado sobre esse alicerce heroico, o poeta formula para cangaceiros e vaqueiros verdadeiros cantos de louvor.

As dificuldades a serem vencidas por Sinforosa e Zé Garcia encontram paralelo às enfrentadas pelo cavaleiro Roldão, o audaz príncipe sobrinho do grande rei Carlos Magno, e a princesa turca Angélica, filha de um inimigo da fé cristã, para se casarem. A conjunção de três fatores abaixo listados em **Roldão no leão de ouro** concorreu para o sucesso da união do casal: plano engenhoso, coragem para desafiar o pai da amada e ajuda de amigos leais. De modo similar esses fatores sobrevirão em **A história sertaneja do valente Zé Garcia**. Assim, o sertanejo desafiará o fazendeiro tal qual o cavaleiro francês o fez ao rei que possuía um reino vasto e rico, um poderoso exército e uma rainha que fazia as vezes de feiticeira, pois tinha o dom da previsão. Assim, a mulher anteviu que um príncipe estrangeiro viria para raptar a princesa Angélica.

Interessante ressaltar, nesse ponto, uma diferença entre a narrativa de Leandro

Gomes de Barros e a de João Melchíades Ferreira da Silva que apresenta um aprofundamento em relação à figura do fazendeiro. No romance de Barros, o coronel Sezinando figurava como um homem justo simbolizando, assim, uma maior harmonia entre classes sociais diferentes e, em certa medida, uma idealização acerca das classes mais altas.

Já o romance de Ferreira da Silva descreve o representante maior da classe mais alta, o coronel Cincinato, como um homem poderoso, perigoso e orgulhoso, pois era o governante supremo do Piauí, possuidor de vinte fazendas, um bando de jagunços e um negro feiticeiro. Logo, a harmonia e a idealização propostas pela primeira narrativa cedem espaço na história precedente a uma caracterização mais realista do universo sertanejo. Tal caracterização pode justificar a intervenção de Zé Garcia, o valente, que vive “prestando atenção no livro de Carlos Magno”. Descreve-se abaixo o estreitamento dos laços entre Zé Garcia e Sinforosa:

Finalmente no outro dia  
A Zulmirinha Feitosa,  
Foi ao quarto do Garcia  
Junto com a Sinforosa  
Tomar um livro emprestado  
Que ensina cena amorosa.

O pessoal do banquete  
Já havia se retirado,  
Os velhos donos da casa  
Foram descansar do enfado,  
Nessa hora foi Garcia  
Pelas moças visitado.

Garcia dizia às moças:  
- Todo o meu contentamento  
É em dona Sinforosa  
Imagem do pensamento  
Aproveitamos à hora,  
Ajustemos o casamento.

O senhor casa comigo,  
Visto ser rapaz solteiro,  
Se tiver muita coragem,  
Cavalo bom e dinheiro  
Para fugirmos daqui  
E correr um mês inteiro.

Respondeu-lhe Zé Garcia:  
- Eu sou homem a toda hora  
Não tenho medo de nada  
Quero é saber da senhora,  
Se quiser casar comigo  
Vamos do Piauí embora.

- Eu tenho muita vontade  
Lhe digo de coração,  
Quando arrumar os cavalos  
E dinheiro no matulão,

Fugiremos do Piauí,  
A bem de nossa união.

Desde aí se combinou  
Que Sinforosa fugia,  
E noivo para Zulmira  
Muito em breve aparecia,  
Pois Zulmira se casava  
Com o irmão de Zé Garcia. (SILVA, 2011, p. 16-17).

Uma diferença entre os romances protagonizados por Roldão e Zé Garcia está no fato de que Angélica, aprisionada pelo pai em uma prisão, apenas acolhe a iniciativa de Roldão, já Sinforosa vai ao quarto de Zé Garcia sob pretexto de buscar um livro. Uma semelhança diz respeito à armação de estratégias pelos protagonistas para se casarem com suas amadas. O do sertanejo consiste em comprar bons cavalos e “De vinte em vinte léguas / Deixava cinco cavalos / Pra o dia que fugissem/ Ninguém poder mais pegá-los.” Assim, fez o jovem até chegar ao Seridó, lá “Fez uma sociedade /Com Lourival, seu irmão / Subiram ao Piauí / Comprar gado no sertão.” No Piauí, os irmãos compram toda a boiada do coronel Cincinato, “Vendido muito barato.” (SILVA, s/d, p. 17).

Mais uma vez, três pontos são necessários para a realização do casamento: a) plano engenhoso - Garcia compra bons cavalos e para assegurar a celeridade da viagem distribui os animais pelo caminho; b) coragem - Zé Garcia mostrou seu valor na pega de Saia Branca, algo que exige audácia e destreza, além disso, assim se descreve: “eu sou homem a toda hora / Não tenho medo de nada”; c) ajuda de amigos - se Roldão entrou em um leão de ouro graças à criatividade de Ricarte, seu amigo leal, para ter acesso à Angélica; Zé Garcia terá acesso à Sinforosa com o auxílio de Lourival, seu irmão destinado a casar com Zulmira.

Na fazenda dos Feitosa acontecia uma apartação e desta distração Zé Garcia participou derrubando muito garrote no chão. Nesse dia festivo, os Garcias combinaram com as moças para fugirem à meia-noite, o sinal seria o primeiro canto do galo. No curral os rapazes esperariam e ao sinal Sinforosa e Zulmira apareceriam. Ao avistarem os pretendentes disseram: “- Fujamos vamos embora”. Ao que os rapazes após todos estarem devidamente em suas montadas, dão Adeus ao Piauí, “Terra de moça formosa!”.

Dois contos de Guimarães Rosa desenvolvem-se sob uma atmosfera romântica onde vaqueiros e donzelas ao final se casam. O primeiro “Sequência”, constante em **Primeiras histórias** traz um jovem vaqueiro que no encalço de uma vaca segue em direção à antiga fazenda de onde a mãe viera, ali o jovem encontra uma jovem sentada na varanda da casa-grande por quem de imediato se apaixona e lhe oferece de chofre a vaquinha. O segundo “Sota e barla”, integrante de **Tutameia**, descreve a decisão do vaqueiro Dorianio que reluta entre o amor de

Aquina, uma meretriz, e Bici, uma moça. Ao final e de repente descobre que ama Bici.

Diferente de **História do boi Misterioso**, **História sertaneja do valente Zé Garcia** abriga em seu enredo os motivos do amor proibido e do rapto consentido. **O touro do umbuzeiro ou O curandeiro misterioso** também abre espaço para o romance. Nessa narrativa, Daniel, o filho do curandeiro Zé Vaqueiro, e Rosinha, a filha do fazendeiro Graúna, se apaixonam à primeira vista. Diferente de Zé Garcia e Sinforosa que pertencem à mesma classe social, Daniel e Rosinha enfrentam o entrave social. Segue trecho esclarecedor sobre as afirmações acima.

Apesar da jovem ser  
a filha do seu patrão  
Daniel fitou a moça  
com um olhar de paixão  
pois ele sentiu sair  
centelhas do coração.

Rosinha achou Daniel  
um homem atirado  
correspondeu gentilmente  
o seu gesto apaixonado  
e viu logo que ele era  
da fazenda um empregado (ATHAYDE, 1955, p. 16).

Para consolidarem o amor sentido, Daniel e Rosinha e Zé Garcia e Sinforosa necessitarão de coragem e/ou astúcia. Assim, ao amanhecer, em casa de Manuel Feitosa, os Garcias não foram vistos e pensou-se que Zulmira e Sinforosa não apareceram por estarem ainda dormindo. Às nove horas, no entanto, o almoço estava pronto e dona Jovita foi acordá-las, mas não as encontrou. Nesse momento, os donos da casa perceberam a fuga. Feitosa enviou imediatamente recado a Cincinato informando sobre o rapto da filha e da afilhada. O coronel, ao tomar conhecimento, distribuiu armamento para seus cinquenta jagunços, pois “era um sanguinolento” e marchou em seguida para a fazenda do capitão onde se formou um exército com sessenta homens e dizia-se “É uma guerra / Que vai dar no sertão”. (SILVA, 2011, p. 19).

“Disse Chico Banda-Forra:  
- Não creio nessa vantagem,  
Porque o José Garcia  
Tem muito plano e coragem  
Eu já sei que este povo,  
Vai é perder a viagem.

- Eu fui atrás do Garcia  
Na pega do barbatão  
Mais Juvêncio Parnaíba  
E Manoel Gavião  
Garcia quase nos mata  
E não tivemos razão!

O negro de Cincinato  
 Fez mesa de bruxaria:  
 Disse: - Eu acho custoso  
 Se pegar o Zé Garcia  
 Já vão com 23 léguas,  
 Passando uma travessia. (SILVA, 2011, p. 19).

O sol já estava se pondo e os dois chefes saíram o mais rápido possível no encalço do quarteto foragido. Por onde passavam pediam informações acerca dos jovens. À noite, hospedaram-se no Araripe na casa de um fazendeiro e souberam que os fugitivos e o negro bagageiro hospedaram-se ali na noite passada e partiram logo ao amanhecer ao trocarem de cavalos. Ao chegarem em Cajazeiras, os Garcias despejaram um matulão cheio de dinheiro na frente do padre para a celebração do duplo casamento no Seridó. Informaram que raptaram no Piauí duas jovens e que os pais delas vinham em perseguição, pois “Rapaz por causa de moça / Em velho passa lição”. Ao que o padre respondeu: “Eu ajudo a dar o nó, / E sigo com os senhores/ No rumo do Caicó, / Vou fazer os casamentos / Lá mesmo no Seridó”. (SILVA, 2011, p. 21). O grupo partiu e houve nova troca de cavalos.

Ao chegarem em Monte Dourado, os jagunços do coronel e do capitão esconderam-se pelo mato com medo dos trezentos homens de Viriato. Outra figura histórica inserida no romance é o temido cangaceiro José Vicente Viriato que com seu bando atuou, a partir da década de 1850, em regiões do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. Diante dos Viriatos, os jagunços de Feitosa e Cincinato fugiram ou esconderam-se.

Os jagunços, homens armados sob o mando de fazendeiros, eram contratados para executar diferentes serviços, que iam desde a escolta e proteção do chefe, de sua família e de suas propriedades ao ataque de inimigos por meio de intimidações, ameaças, espancamentos e assassinatos. Esses homens deveriam demonstrar lealdade ao patrão, além de frieza e coragem, todavia, não é isso o que ocorre com os contratados por Cincinato e Feitosa. Por isso, os chefes seguiram para Mangabeira sem a escolta e em Cajazeiras descobriram que o padre partira há três dias para realizar casamentos no Seridó na fazenda dos Garcias.

Os chefes do Piauí  
 Perderam a valentia  
 Quando chegaram à fazenda  
 Do tenente João Garcia  
 Pois encontraram as filhas,  
 Já casadas nesse dia.

Sinforosa mais Zulmira  
 Trajaram véus e capelas,  
 Todo povo contemplava  
 A beleza das donzelas

Seus noivos permaneciam,  
Assentados junto delas.

Cincinato e o Feitosa  
Quando entraram no salão,  
As filhas se ajoelharam  
Para tomarem a benção  
Os velhos abençoaram,  
As filhas do coração.

Cincinato e o Feitosa  
Falaram amigavelmente  
Abraçaram seus dois genros  
De acordo com o tenente  
Dizendo: - Nossas filhinhas,  
Casaram decentemente. (SILVA, 2011, p. 21).

No rígido e conservador universo sertanejo a manutenção da honra da mulher raptada mantém-se ileso quando a relação sexual ocorre após o casamento, conforme se deduz no romance de Melchíades Ferreira da Silva. Narrativas com abertura para o romance protagonizadas por um jovem capaz de enfrentar o coronel e seus jagunços podem ser consideradas uma forma de crítica ao mandonismo e ao coronelismo. Contudo, o moço impulsionado pelo amor conserva as características representativas da mais alta masculinidade – coragem e virilidade.

A festa de casamento dos Garcias com as jovens do Piauí foi animada por um cantador - “Estava um rapaz loiro / Poeta novo e letrado / Com uma viola na mão / Canta discurso rimado / Hugolino do Sabugi / Felicitando o noivado.” (SILVA, 2011, p. 22). Assim como o poeta traz para a narrativa as personagens históricas Jovita Feitosa e os Viriatos, também o faz em relação ao citado cantador loiro. É o mesmo procedimento verificado anteriormente na fazenda do Feitosa, espécie de canto no canto, a aparição do cantador.

### III

A cantoria no Nordeste teve início em meados do século XIX na Paraíba, mais especificamente na serra do Teixeira, quando despontaram Agostinho Nunes da Costa, o velho, (São João do Sabugi-RN, 1797 - Serra do Teixeira-PB, 1852) e seus filhos Antônio Ugolino Nunes da Costa, o Ugolino do Sabugi (Teixeira-PB, 1832 - Teixeira-PB, 1895), primeiro grande cantador, e Nicandro Nunes da Costa (Teixeira-PB, 1829 - Teixeira-PB, 1918), o poeta ferreiro. Nessa época surge Silvino Pirauá de Lima, (Patos-PB, 1848 - Bezerros-PE, 1913), o introdutor da sextilha no cordel. Engrandecem ainda essa geração, Germano Alves de Araújo Leitão, o Germano da Lagoa (Teixeira-PB, 1842 - Teixeira-PB, 1904); Francisco Romano Caluête

(Teixeira-PB, 1840 - Teixeira-PB, 1891), conhecido como Romano, Romano da Mãe d'Água, Romano do Teixeira ou Francisco Romano; Ignácio da Catingueira (Catingueira-PB, 1845 - Catingueira-PB, 1881), o gênio escravo, e Bernardo Nogueira (Teixeira-PB, 1832 - Teixeira-PB, 1895). Nesse centro cultural da poesia popular, Teixeira, Leandro Gomes de Barros residiu até os quinze anos.

Em **História sertaneja do valente Zé Garcia** esta é a segunda menção a cantadores, a primeira se fez quando Zé Garcia pegou Saia Branca e armou-se uma festa para comemorar o feito. Neste outro grande acontecimento, um duplo casamento, anima o festejo “um rapaz loiro”, ninguém menos que o primeiro grande cantador - Ugolino do Sabugi - que canta as belezas de Zulmira e Sinforosa. Maria Ignez Novais Ayla esclarece sobre o ambiente da apresentação:

Os cantadores não são artistas admirados à distância. Nas cantorias em residência, almoçam ou jantam com os familiares do dono da casa, recebendo geralmente o tratamento dedicado a hóspedes especiais. Conversam com os presentes antes da cantoria e durante os intervalos. Embora a relação entre cantadores e público se dê de forma bem direta, o fato de *ser poeta* cria a distinção.

A cantoria configura-se como uma festa, cujo atrativo principal é a presença dos cantadores convidados. Toda a atenção é dedicada a eles e, enquanto se apresentam, impera o silêncio na audiência. (AYLA, 1988, p. 24).

Cabe lembrar a diferença entre cantador e poeta de bancada, não raro a distinção causa alguma confusão, haja vista a imprecisão quanto às nomenclaturas verificadas nesse campo literário e as contiguidades entre tais profissionais que se valem, respectivamente, da oralidade unicamente e do intercâmbio entre oralidade e escrita. A cantoria de viola também denominada repente é executada pelo cantador também chamado de repentista ou violeiro.

A citação acima serve para clarificar um episódio ocorrido na primeira menção aos cantadores quando dona Jovita chamou as moças para descerem o mais rápido possível, pois os cantadores - os convidados especiais - estavam chamando por elas. Também melhor ilumina a disposição e o ambiente do salão, sabe-se que havia tamboretas distribuídos, a informação de Ayla permite inferir com mais propriedade que todos os olhares deveriam convergir para a apresentação dos cantadores, logo estes se sentavam em um local especial que possibilitasse a melhor visão e escuta dos convidados.

Voltando ao ponto em que paramos, diante das filhas já devidamente casadas, ajoelhadas e pedindo a bênção, ou seja, demonstrando respeito, os pais concordam com a união. Para Câmara Cascudo (2002, p. 367), o hábito de tomar a bênção não se configura um hábito característico de “submissão escrava, mas uma tradição, imemorial e comovente, derramada pelos portugueses em todos os lares do Brasil. A dádiva da bênção, em nome de Deus,

estabelecia um liame do solidarismo familiar e sagrado.” E continua: “Filho de bênção, o afortunado. Amaldiçoado, sem a bênção dos pais. Voto de felicidade. Respeito. Proteção. Confiança.” Por outro lado, vale o registro das próprias palavras de Cascudo acerca do peso da bênção sobre os escravizados para contrapor o ato familiar “comovente”:

A mais intensa divulgação da bênção ocorreria nos 348 anos da escravidão africana no Brasil. Os trabalhadores brancos não pediam a bênção ao Patrão, como era de praxe nos escravos de todos os tamanhos e sexos. Exigia-se o gesto da Cruz sobre o rebanho servil nos encontros matinais e ao anoitecer. As gerações rurais subsequentes mantiveram o uso pacificante que não seria habitual nas cidades e vilas populosas, exceto nas áreas familiares. O Amo era um sacerdote doméstico como em Roma o Pai de Família. (CASCUDO, 2002, p. 370).

Ao Pai de Família deve-se respeito e submissão, foi o que demonstraram Zulmira e Sinforosa ao pedir a bênção. Cincinato e Feitosa, cansados da longa viagem, puderam acomodar-se após a festa nas casas das filhas que moravam vizinhas. Depois regressaram ao Piauí alegres e consolados e enviaram as respectivas heranças de Zulmira e Sinforosa. O casamento apesar de possuir uma posição privilegiada na narrativa de Melchíades Ferreira da Silva não constitui o tema central que se refere à valentia do protagonista como explicita o título. Assim, após a união dos jovens, a trama prossegue e narra que certo dia, num bebedor de animais, Garcia escondeu-se em uma oiticica. Ali chegou Francisca Ramel, a filha do cangaceiro Militão, acompanhada por um homem.

Disse Francisca Ramel:  
 - Joaquim, tenha sentimento!  
 Estou engordando à força  
 Meu bucho em crescimento  
 Se papai souber se zanga,  
 Me peça em casamento.

- Tu tens que casar comigo  
 Sabes que sou tua prima,  
 Levantei falso a Garcia  
 Mas você não me estima  
 Quem sabe que estou grávida,  
 É aquele lá de cima.

- Vagabunda sem-vergonha!  
 - Aqui gritou Zé Garcia -  
 Eu não sei de tuas misérias  
 Que há tempo escondia,  
 Eu vou descarar teu pai,  
 Com tua patifaria. (SILVA, 2011, p. 23).

O casal tratou de fugir, Francisca buscou refúgio em Caicó. Enquanto isso, a notícia do rapto das moças do Piauí realizado pelos irmãos Garcia seguido dos casamentos no Seridó chegou aos ouvidos do cangaceiro Militão que jurou vingança por Zé Garcia não ter casado

com sua filha, Francisca Ramel.

Segundo Cascudo (2002, p. 233), o rapto de moça constitui um costume, “não universal, mas espalhadíssimo e milenar. Resistiu séculos e séculos na Europa. Primeiro, na forma primária e literal do roubo à força. Depois, vivo nos elementos da fingida resistência feminina.” A compra da noiva veio em seguida como “dulcificação da conquista de outrora, fraudando o pai da noiva, que pela filha receberia compensações materiais.” Em relação aos “povos cavaleiros, o rapto da moça determinava a perseguição para a retomada e represália. Era uma galopada furiosa, através da noite, em busca do valente atrevido e sua presa feminina.”

Em **História sertaneja do valente Zé Garcia** arma-se uma galopada furiosa, mas sem retomada ou represália. Agora, no entanto, outro perigo ronda Zé Garcia – a vingança prometida de Militão.

- Eu posso bater nos peitos  
Que sou cangaceiro honrado  
Não me lembro mais da conta  
Das surras que tenho dado  
Em brancos dos olhos azuis,  
Em meus pés tem se ajoelhado.

- Eu vou fazer tal barulho  
Corre o povo, a noiva chora,  
E eu mato o Zé Garcia  
De chicote e palmatória  
E me monto no tenente  
Rasgo-lhe o bucho de espora.

- Depois queimo-lhe a casa,  
Toco fogo no algodão,  
O Garcia que escapar  
Fica com esta lição  
Nunca mais enjeitará,  
A filha de um Militão. (SILVA, 2011, p. 24).

Há na fala de Militão ao afirmar que surrou homens brancos de olhos azuis um patente orgulho por subverter a ordem imposta ou poderia ser ainda uma espécie de desreclaque étnico, pois não era tão comum que homens dessa cor fossem destratados. Após a audição do discurso de ódio do cangaceiro, na fazenda do tenente, chega um portador informando-o sobre as ameaças. Garcia pede ao pai que lhe entregue a questão e este concede. O filho promete que trará seu oponente preso às cordas para entregá-lo às autoridades competentes. À noite, o rapaz acompanhado por nove homens armados galopa para a casa do cangaceiro, lá encontra o grupo inimigo desprevenido e consegue assustar o bando que foge em direção à serra. Somente Militão permaneceu.

O Militão quando viu-se  
 Preso pelo intrigado,  
 Ainda quis estrebuchar  
 Mas já estava amarrado,  
 Garcia deu-lhe uma surra,  
 Ficou ele acomodado.

Garcia disse: - Criminoso  
 Tu querias dar-me fim?  
 Tua filha é a parceira  
 Do cangaceiro Joaquim  
 E eu ia misturar-me,  
 Numa família tão ruim?

- Vou dar-te por despedida  
 Mais uma surra de peia,  
 Te despedes da cachaça  
 E roubo da casa alheia,  
 Diz adeus ao sertão,  
 Hás de morrer na cadeia. (SILVA, 2011, p. 26).

Militão, conforme prometido por Garcia, foi levado amarrado por cordas à cadeia do Seridó e lá teve seu fim. Parece ser esse o desfecho da narrativa, no entanto, ela ainda se prolonga para que uma última vez seja evidenciada a bravura do protagonista. Passam-se dois anos e Zé Garcia resolve com Lourival visitar os sogros. Zulmira e Sinforosa abraçaram-se de alegria. Era o mês de junho e a festa em comemoração à chegada dos casais estendeu-se até a noite de São João. Em julho, Zé Garcia comprou uma boiada e partiu para vendê-la em Campina Grande. Ao retornar para o Piauí, vê-se emboscado por cangaceiros.

O cangaço pode ser compreendido como um fenômeno social cujos fundamentos podem ser encontrados na estrutura econômica e política nordestina marcada pelas grandes propriedades rurais e sua conseqüente desigualdade de forças, pois se de um lado há coronelismo, mandonismo e opressão, do outro há escravidão, pobreza, exclusão e submissão. Ao longo desses largos espaços ocupados com a criação bovina surgiu o cangaço cuja designação parece advir de uma peça de madeira, a canga, posta no pescoço dos animais de carga com o objetivo de prendê-los e submetê-los ao trabalho.

Guimarães Rosa em **Grande sertão: veredas** elenca uma gama de motivos que conduz os sertanejos a não aceitarem a canga, e acrescenta que a maior parte dos homens compelidos são bons: “Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (GSV: p. 10). E continua mais adiante:

Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! Era político. Zé-Bebelo quis ser

político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó – severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o “Urutu-Branco”? Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino... (GSV: p. 13).

O termo pode remeter ao peso carregado pelo homem escravizado ou pauperizado, oprimido, injustiçado ou perseguido e evoca uma conjuntura de sofrimento e exploração. Diante de tantas formas de degradar o homem pode-se chegar a uma resposta imprevista – a revolta, o cangaço – também uma alternativa ao desemprego, além de uma questão de honra. Nesse ponto, de acordo com o ponto de vista, o cangaceiro pode ser um fora da lei, um rebelde ou um herói. Em **A história sertaneja do valente Zé Garcia**, concebe-se o cangaceiro como um bandido. Assim, os três cangaceiros ameaçam matar Garcia caso não lhes dê o dinheiro. Para vencê-los, além de força e coragem será preciso astúcia. Desse modo, Garcia fala que por ser um cristão precisa ser confessado para que seus pecados sejam perdoados conforme manda a religião.

Um cangaceiro enxerido  
Disse: - Então pode rezar,  
Eu posso servir de padre  
Só para lhe confessar,  
Vamos, diga seus pecados,  
Que eu sei os perdoar.

Garcia disse: Aqui não,  
Me confesse ali no mato,  
Pecado alheio tem segredo  
Visto a fineza do ato;  
- Vamos que serei o padre,  
Confesso muito barato.

Garcia disse ao ladrão:  
- Aqui vamos concordar:  
Eu lhe dou 60 contos  
Você vai negociar  
Matemos aqueles sujeitos,  
Que eu só quero escapar.

-Você com 60 contos  
Para viver tem dinheiro,  
Vai ser um negociante  
Até no Rio de Janeiro  
Melhor ser um homem rico,  
Do que ser um cangaceiro.

Disse o bandido: - Está certo;  
E voltou emparelhado,  
O ladrão sempre dizendo:  
- O homem está confessado  
Ouviu-se logo dois tiros

Cada um foi fuzilado.

Então disse Zé Garcia:

- Ouça outra confissão

Eu tinha 3 inimigos

Dois estão mortos no chão

Agora só resta um,

Segure o punhal na mão! (SILVA, 2011, p. 29-30).

Os dois travaram uma renhida luta de punhais. Zé Garcia apunhalou os braços do oponente e fez seu sinal nas orelhas do ladrão. O sinal em questão é um Z de Zé Garcia, tal qual Zorro, o herói sertanejo imprime sua marca no corpo dos vilões. Deixou-o na estrada sangrando rodeado pelos dois cadáveres. Garcia retornou ao Seridó acompanhado de Sinforosa, Lourival e Zulmira. E todo ano o quarteto visitava os campos do Piauí e igual a Zé Garcia “Como topador de touro / Outro igual não tinha ali”. Toda a história gira em torno das conquistas de Zé Garcia, talvez a mais relevante delas seja a que exalte sua desenvoltura em topar touros, pois esta competência o consagra perante a comunidade. De todo modo, diferente do que ocorria na poesia oral relativa ao ciclo do boi, nesta narrativa da literatura de cordel o louvor às façanhas do homem prevalece sobre as do animal.

Em **História do boi Misterioso** abre-se maior espaço para o vaqueiro e o cavalo, mas o protagonista continua sendo o boi. A história de Leandro Gomes de Barros centralizada em Misterioso continuou inspirando muitas outras. Em direção diferente, situa-se **A história sertaneja do valente Zé Garcia** ao não ratificar a focalização em Saia Branca, mas no vaqueiro. A supervivência da narrativa pode ser atestada tanto pelas sucessivas reedições, como pelas histórias inspiradas nos temas, motivos ou personagens, como **Encontro de Zé Garcia com José de Souza Leão**, de José Costa Leite. Além da continuidade da história por meio da publicação de o filho ou filha ou o neto ou neta do protagonista, trata-se de um modo de reviver ou dar continuidade a romances clássicos, como comprovam **A filha da donzela Teodora**, de Manoel Pereira Sobrinho; **O filho de Evangelista do Pavão Misterioso**, de Manoel Apolinário Pereira; **O filho de João de Calais**, de Caetano Cosme da Silva; **O filho de João Grilo**, de José Costa Leite; **A neta de Cancão de Fogo**, de José Camelo de Melo Rezende; **O neto de Cancão de Fogo**, de Alfredo Pessoa de Lima; **O neto de João Grilo**, de José Estácio Monteiro; **História de Lucelita, a filha do vaqueiro valente** [Lucilane], de João Lucas Evangelista; **O filho do valente Zé Garcia**, de Paulo Nunes Baptista; **O filho de Garcia**, de Manoel Camilo dos Santos.

Manoel Camilo dos Santos (Guarabira-PB, 1905 - Campina Grande-PB, 1987), é poeta de bancada, violeiro, repentista, tipógrafo, editor e horoscopista, membro fundador da ABLC e patrono da cadeira 34, proprietário desde 1942 da Tipografia e Folhetaria Santos,

posteriormente reinaugurada e denominada, em 1957, A Estrela da Poesia. Escreveu mais de cento e cinquenta folhetos, entre eles o clássico **Viagem a São Saruê. Já O filho de Garcia** evoca desde o princípio as proezas do homem por meio de uma linguagem trabalhada distante da mais espontânea criada por Melchíades Ferreira da Silva como exemplifica o trecho transcrito.

Assim sendo agora mesmo  
 Vou criar mais um romance  
 Com ordem do Grande Deus  
 E a força do meu alcance  
 Pois ouço a musa dizendo  
 - “Seu” CAMILO avance  
     [ avance.

A vinte e um de Setembro  
 Ao amanhecer do dia  
 Eu viajei transportado  
 No carro da poesia  
 Fui ao sertão conhecer  
 as terras de Zé Garcia.  
 Chegando no Seridó  
 Tive toda informação  
 Onde moraram seus pais  
 E o bandido Militão  
 Do falso da filha deste  
 Tive toda explicação.

Pela Serra do Araripe  
 Eu lentamente subi  
 Desde o sopé à chapada  
 Contemplei tudo a per si  
 No meu carrinho poético  
 Penetrei no Piauí.

Fui à casa do Feitosa  
 Que ao Garcia ocultou  
 Estive no mesmo quarto  
 Que Garcia se hospedou  
 Vi de pertinho a cancela  
 Onde ele triste aboiou. (In: PROENÇA, 1986, p. 396).

O romance conta com 125 sextilhas e na introdução o poeta em seu carro poético percorre os lugares por onde passou Zé Garcia e em seguida descreve as aventuras de José Garcia Filho que “era um rapaz verdadeiro / ativo e trabalhador / sabido, esperto e ligeiro / dedicou-se como o pai / à vida de boiadeiro.” (In: PROENÇA, 1986, p. 398). O romance de Camilo dos Santos traz a novidade da invocação, ou seja, apelo por inspiração que o poeta dirige a uma figura cristã ou pagã. Sebastião Nunes Batista (1982, p. 33) informa que os antigos poetas como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Melchíades Ferreira, João Martins de Athayde, entre outros, não utilizavam tal procedimento, “deve ter

aparecido na literatura de cordel na década de 1920”.

O protagonista deste romance, Garcia Filho desde cedo demonstrou grande coragem, assim, combateu uma injustiça perpetrada por um coronel metido a valente contra dois viajantes; enfrentou o cangaceiro João Fava, pois a filha deste tal qual Francisca Ramel levantou um falso para obrigá-lo a casar; lutou com um valentão local armado com uma peixeira; brigou com Corisco e por isso recebeu a proteção de Lampião; evitou o sequestro de duas moças por uma “corja assassina” composta por dois ricos e três cangaceiros. Garcia Filho, no entanto, não topou nenhum touro afamado, apenas homens.

Paulo Nunes Baptista (João Pessoa-PB, 1924 - Anápolis-GO, 2019), foi cordelista, contista, advogado e jornalista erradicado em Goiás. É filho do cordelista Francisco das Chagas Batista (Teixeira-PB, 1882 - João Pessoa-PB, 1930). O poeta desenvolveu narrativas marcadas igualmente pela linguagem trabalhada. Aqui há um caso exemplar para reflexão acerca das mudanças experimentadas pelo cordel no decurso do século XX e inícios do século XXI no que tange à formação do poetas. A tendência à crescente escolarização desses profissionais altera tanto suas visões de mundo como suas escritas. Por essa razão, vale saber o período em que viveram, onde nasceram e morreram, qual a escolarização.

Em **O filho do valente Zé Garcia**, romance de 32 páginas composto por 119 septilhas, Nunes Baptista escreve: “Zé, em seu filho, / Pôs o nome de Roldão, / Dizendo: - Este nasceu macho, / Há de ter disposição; / Não tem perigo que o dome, / Só posso botar-lhe o nome / De algum grande valentão.” (BAPTISTA, 2012, p. 05).

Como Zé Garcia Filho, Roldão também se mostrou corajoso desde o tempo de criança. Aos dezoito anos “Era forte como touro, / Amigo dos desvalidos, / Tinha um coração de ouro, / Mas carregava um ‘porém’ / - Não se curvava a ninguém, / Nem guardava desaforo.” Além disso, “Roldão dizia: - Eu não gosto / De quem mata por dinheiro; / Um homem não deve ser / Jagunço de fazendeiro...” (BAPTISTA, 2012, p. 08). Por essa opinião, Roldão enfrentou o filho de um rico fazendeiro que acompanhado de jagunços destratava os empregados e desrespeitava as filhas destes. Todavia, diferente de Garcia Filho, Roldão topa o gigante, “Branco, belo, extravagante, / Misterioso e andarilho”, touro Feiticeiro e após um embate épico o vaqueiro volta montado no boi, fato que causa grande admiração.

A história se passa nos tempos em que muitos homens bradavam contra a escravidão e Roldão era um deles. O movimento abolicionista no Brasil ganha destaque nas discussões nacionais após a Independência do Brasil em 1822. Adquire maior relevância a partir de 1850 com o aumento crescente da imigração europeia que significou a substituição da mão-de-obra

escravizada dos africanos pela dos recém-chegados estrangeiros. É também a contar de 1850 que surgem as primeiras sociedades abolicionistas no país. Mas somente a partir de 1870 - especialmente, com o fim da Guerra do Paraguai que prometeu a liberdade aos escravizados que servissem às forças armadas - que o debate ganha maiores proporções. O Ceará em 1884 decreta oficialmente o fim da escravidão na província, fato que suscita maior pressão por um decreto imperial que colocasse fim a tal prática em todo o território nacional. Isso ocorre somente em 13 de maio de 1888 com a assinatura do Lei Áurea pela princesa Isabel. É de se esperar que a história de Paulo Nunes Batista se situe nesse espaço temporal.

Ocorre que Conceição, a bela e boa filha do coronel Ouro Fino, poderoso fazendeiro escravagista, quis pagar pelo touro de Roldão, o indômito Feiticeiro, a quantia exorbitante de duzentos contos de réis, valor não aceito pelo dono. Essa recusa enfureceu o pai da moça e seus jagunços que provocaram um confronto no qual Roldão e José Garcia saíram vencedores após matarem quinze homens e Roldão surrar o mandante e impor-lhe duas condições: “Vai deixar de dar em gente, / Vai ser contra a escravidão.” Ouro Fino assina mil cartas de alforria.

Roldão levava alegria  
Aos cativos do sertão,  
Que ganhava liberdade  
Pelo esforço de Roldão:  
Agora só lhe faltava  
Ver que jeito dava  
Com a linda Conceição.

Ela gostou de Roldão  
Por ver que era justiceiro,  
Que lutava contra o crime  
Pra acabar com o cativo,  
Viu que seu pai estava errado  
Por isso foi derrotado  
Por aquele audaz vaqueiro.

Roldão deu o Feiticeiro  
De presente a Conceição  
Dizendo: - Você merece  
Porque tem bom coração,  
Por dinheiro não lhe dava  
Que o boi estava destinado  
A servir à abolição. (BAPTISTA, 2012, p. 28-29).

Desse modo, Feiticeiro torna-se motivo para a liberdade de mais de mil escravos e o liame que une Conceição e Roldão, contudo, o foco da narrativa recai sobre o vaqueiro e em torno de suas façanhas e valentia a história movimenta-se. Esse mesmo procedimento ocorre na narrativa de Costa Leite (que se insere no ciclo de valente / vaqueiro) e na que deu origem a estas, a de Melchíades Ferreira da Silva.

Por fim, em **A história sertaneja do valente Zé Garcia** o vaqueiro torna-se a representação do espírito desbravador. Ambiente desbravado, mas rude habitado por homens que devem ser valentes. É preciso anotar que a valentia pode também estar a serviço de outrem, fazendeiros, políticos, enfim, autoridades que resguardem tais homens. Finalmente, vaqueiros, cangaceiros e jagunços são fortes sertanejos em busca.

### 3.3.3 *História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso*

#### I

Luiz da Costa Pinheiro (Goianinha-RN, ? - Fortaleza-CE, 1963?), assinava-se também Luiz da Costa. Não constam maiores dados biográficos sobre o poeta no **Dicionário bio-bibliográfico**, em **Literatura de cordel: antologia** (LOPES, 1994) e outros materiais consultados. Figura como patrono da cadeira 9 da ABLC. Possuía uma especial predileção por longas histórias publicadas em volumes, embora escrevesse folhetos, como **ABC da saudade**, 8 p.; **Uma mulher carinhosa**, 8 p., entre outros. Não foi um autor profícuo como Leandro Gomes de Barros, mas a exemplo de João Melchíades Ferreira da Silva produziu títulos importantes, entre eles **O casamento de Lusbel** – vol. 1, 32p. / vol. 2, 32 p. / vol. 3, 32 p.; **História do soldado Roberto e a Princesa do Reino Canan** – vol. 1, 32 p. / vol. 2, 32 p.; **História do papagaio Misterioso** – vol. 1, 48 p. / vol. 2, 48 p.; **Rosa Branca** ou **A filha do pescador**, 40 p.; **O desespero do amor** ou **Os dois desventurados amantes Milton e Clea**, 32 p.; **História de João Jogador e a princesa Lucimar**, 38 p.; **O papagaio Misterioso e os sofrimentos de Jobão**, 36p.; **Boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** – vol. 1, 32 p. / vol. 2, 32 p., entre outros.

**História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso**, publicado provavelmente no ano de 1942 em Juazeiro do Norte/CE, apresenta no primeiro volume 122 septilhas e no segundo 126 septilhas, totalizando 248 estrofes ou 1736 versos. A construção do romance em septilhas remete a uma atualização temporal. Há no romance semelhanças com **História do boi Misterioso**, de Leandro Gomes de Barros, todavia, conforme Ribamar Lopes (1994, p. 555) em “Biografias, fichas analíticas e folhetos”, o autor “é bem mais generoso do que Leandro, ao tratar do tema **Vaquejada**. Generoso, aliás a partir do próprio título da obra, no qual já deixa evidenciada a condição de herói assumida também pelo cavalo e, conseqüentemente, pelo vaqueiro, no curso da narrativa.” Embora, no título os animais tenham a primazia. A

generosidade de Pinheiro pode ser explicada levando-se em consideração sua predileção por longas histórias que comportam um maior desenvolvimento narrativo através da inserção e/ou ampliação de personagens e/ou de pormenores da vida sertaneja.

O romance em sua introdução fornece informações sobre um rico fazendeiro, capitão Monteiro, que “era muito respeitado / pela fama do dinheiro” morava no Rio Grande do Norte e “tinha cinco mil cabeças / além de outras remessas / entre animais e gado” (In: LOPES, 1994, p. 559). O trecho deixa entrever a respeitabilidade que o dinheiro concede àqueles que o tem em abundância. É o caso do fazendeiro. Além do dinheiro, o respeito ou valor também pode ser conferido através da excepcional coragem ou caráter, caso do vaqueiro. Essas estão entre as principais vias de ascensão social a qual se faz de modo circunstancial sem que a estrutura rígida perca sua força. Mais adiante se retomará tal reflexão.

Destacava-se entre os animais das fazendas do capitão o boi Mandingueiro. Este tal qual o boi Misterioso possuía força, tamanho, destreza e nascimento incomuns. Assim, corria na caatinga mais rápido que um veado e possuía a ligeireza de um gato, arrancava na carreira jucá, mororó e sabiá, pulava montes de pedras com dez palmos de altura, além de saltar riachos fundos. O nascimento de Mandingueiro deu-se em circunstâncias peculiares. O capitão possuía uma vaca chamada Endiabrada, assim, chamada por nunca ter encontrado vaqueiro que pelo rabo a pegasse.

Em **História da vaca Endiabrada** (Flor do Norte), folheto de oito páginas contendo 39 sextilhas, também Rodolfo Coelho Cavalcante (Rio Largo-AL, 1919 – Salvador, BA, 1987) - editor e renomado poeta especializado em folheto de oito páginas. Firmou-se como líder e defensor de sua classe de poetas, é o patrono da cadeira 33 da ABLC - versou sobre uma vaca indomável.

O aludido folheto narra que “Essa vaca era um desastre / Todos tinham medo dela / O vaqueiro de coragem / Que tentasse pegar ela / Teria certeza / Que ia cair da sela”. (CAVALCANTE, 1957, p. 1). Já a vaca Endiabrada do romance de Pinheiro estava quase caduca e nunca dera a luz, certo dia o fazendeiro a encontra prenha e ordena a um vaqueiro que a coloque com cuidado em um cercado para poder dar bom nascimento ao bezerro que logo viria. O vaqueiro pressentiu que tal bezerro “se acaso se criar / é pra fazer palhaçada.” (In: LOPES, 1994, p. 562). Segue a narração dos primeiros feitos do recém-nascido:

No outro dia seguinte  
a vaca tinha parido  
um bezerro muito gordo  
preto, retinto, nutrido  
porém a Endiabrada

no chão morta estirada  
do parto tinha morrido

Quando o vaqueiro chegou  
encontrou ele mamando  
ela ali morta já dura  
e ele ainda puxando  
voltou então o vaqueiro  
como uma flecha, ligeiro  
a história foi contando

O fazendeiro lhe disse:  
leve a vaca Lobisomem  
amamente o bezerrinho  
não deixe morrer de fome  
não vá descuidar-se dele  
tome cuidado com ele  
enquanto o bichinho come

Afinal levou a vaca  
o bezerrinho aceitou  
mamava nela, porém  
nunca a ela acompanhou  
com um mês de amamentado  
por ele ser o culpado  
a Lobisomem o enjeitou

Ele berrava com fome  
sem ela deixar mamar  
revoltou-se contra ela  
fez ela à força deixar  
depois que ele mamou  
os peitos dela arrancou  
para melhor se vingar (In: LOPES, 19994, p. 562-563).

Desse modo, Mandingueiro teve por mãe a Endiabrada e por ama-de-leite a Lobisomem, nomes que remetem ao sobrenatural e/ou demoníaco. Depois de sugar o leite da mãe já morta e mutilar a ama-de-leite, o bezerro saltou a alta cerca que tinha doze palmos de altura. Feito espantoso, pois se o palmo tem aproximadamente vinte a vinte e dois centímetros, Mandingueiro pulou aproximadamente dois metros e meio de altura. Ao procurar o fugitivo, o vaqueiro sequer os rastros encontrou, “parece que criou asas / e neste dia voou / diz o vaqueiro zangado: / parece que o danado / o demônio carregou”. (In: LOPES, 1994, p. 564). Note-se a aproximação continuada entre o boi e o diabo.

Certo dia na floresta, local emblemático, o vaqueiro escuta um bonito mugido, e aproximou-se para melhor ouvir. A floresta como as poderosas manifestações da vida, possui simbologia ambivalente, expressando simultaneamente “angústia e serenidade, opressão e simpatia”, conforme Chevalier. Remete ainda ao inconsciente por sua obscuridade, de acordo com a Psicanálise de Jung. Segue trecho ilustrativo de sua misteriosa ambivalência elaborado por Bertrand d’Astorg em **O mito da dama e do unicórnio**: “Menos aberta do que a montanha,

menos fluida do que o mar, menos sutil do que o ar, menos árida do que o deserto, menos escura do que a caverna, porém cerrada, enraizada, silenciosa, verdejante, umbrosa, nua, múltipla e secreta”. (In: CHEVALIER, 2009, p. 439).

Adentrando mais em nosso espaço ficcional, em **A floresta no cordel**, Angélica Hoffler (2006) engendra um texto marcado pela polifonia de vozes que se abre para a visão de mundo do sertanejo para melhor compreender a geografia que o cerca seja ela real ou imaginária. Assim, no primeiro capítulo “Encantamentos e Florestas”, a autora descreve a floresta, sobretudo, como encantada, um lugar misterioso propício para transformações.

**História do touro da Floresta Negra**, de Minelvino Francisco Silva traz uma exposição sobre um boi, “preto como carvão”, “retrato da besta-fera” que misteriosamente aparece em uma das fazendas de um rico fazendeiro o qual envia vários vaqueiros para pegá-lo. No entanto, o animal “endiabrado” sai apenas chouteando (tal qual muitos bois lendários já citados) fazendo pouco dos acossadores. A situação enraivecia o fazendeiro: “Seja ele feiticeiro / Ou também seja encantado / Pode ser ele o Diabo / Eu quero aqui amarrado.” Assim, vaqueiros afamados foram chamados, mas após as corridas, ele entrava na Floresta Negra onde “Muita gente ali não ia / Que era mal-assombrada / O boi corria p’ra lá / Para a floresta encantada”. (SILVA, p. 4-10) e desaparecia sem deixar rastros.

Se na floresta Negra o touro desaparecia, é nesse local múltiplo, secreto e encantado que o vaqueiro encontra o boi Mandingueiro transformado. Ao adentrar na floresta, o vaqueiro percebeu que o som provinha do fugitivo da fazenda. Agora “um touro preto e pontudo com as pontas amarelas / pretinho como veludo / de corpo agigantado”. Tentou pegá-lo, mas o boi logo se distanciou apenas chouteando como a fazer pouco do perseguidor. O vaqueiro retornou à fazenda e envergonhado relatou ao patrão o acontecimento. Este ordenou que fosse chamar na fazenda Angico Francisco Feitosa, Catarino e José Torres da Rosa, três vaqueiros afamados. Ao chegarem, o fazendeiro afirma que “inda o boi sendo o cão / eu quero vê-lo pegado.” (In: LOPES, 1994, p. 566). Partem os homens e encontram o animal deitado, posição também favorita de Misterioso e outros barbatões lendários do sertão. Mandingueiro novamente parte chouteando, ou seja, em trote miúdo causando a impressão de caçar dos vaqueiros.

Feitosa desiste da peleja ao constatar que “o boi é o demônio”. Zé Torres, por sua vez, afirma que “aquele nasceu dotado / para no mato correr / com tanta velocidade / que nem a sombra se vê / vaqueiro vai comer ruim / cavalos bons terão fim / se forem com ele mexer.” (In: LOPES, 1994, p. 568). Foram anotadas até esse ponto diversas menções a Mandingueiro relacionando-o ao diabo. Bradesco-Goudermand (1982, p. 39) registra que:

o Diabo é uma presença permanente e real na vida, e na concepção do mundo do nordestino. Enquanto Deus está distante, intangível, inacessível, o Demônio é sempre susceptível de aparecer nos mais inesperados momentos, numa estrada deserta, numa casa isolada, na esquina de uma rua, sob forma humana ou de animal, ou simplesmente como uma ‘voz’, uma ‘presença’ terrificante e invisível.

O diabo, figura constante na literatura de cordel, torna-se personagem, por exemplo, no folheto **O boi de Sete Chifres**, de Rodolfo Coelho Cavalcante. Nessa narrativa, Lúcia, uma jovem herdeira “ vaidosa / orgulhosa e interesseira” após a morte do pai emprega a parte da herança que ainda lhe restava, pois consumia muito rapidamente a imensa fortuna, cerca de cinco mil contos, para capturar o afamado boi. A moça oferece-se ainda em casamento para quem conseguir realizar tal façanha, ação incomum, pois normalmente, o pai oferece a filha como prêmio. Dois vaqueiros apresentam-se, encontram o boi deitado, “maiando”, mas “com seus gestos mandingueiros / atacou os dois vaqueiros / os matando num valado”. (CAVALCANTE, s/d, p. 5).

Quando Lúcia soube disto  
Indignou-se da sorte,  
Disse: - Agora eu pego o boi  
Nem que meu destino entorte...  
Essa mandinga eu acabo,  
Me caso até com o Diabo  
Mesmo que me custe a morte.

Ainda tenho “cem contos”  
Dou aquele que pegar  
Esse boi de Sete Chifres  
E se o Diabo o laçar  
Me trazendo na Fazenda  
Eu serei a sua prenda  
Pode comigo casar.

Satanás ouvindo isto  
Soltou uma grande gargalhada  
E disse consigo mesmo:  
- Esta alma está laçada...  
Amanhã eu mostro à ela  
Que o vil o orgulho dela  
Para mim não vale nada. (CAVALCANTE, s/d, p. 5).

As palavras de Lúcia equivalem a um contrato feito com o diabo, Pimentel (1969) e (1995) traz vários contos populares cujo fulcro é a pauta com o diabo, ou seja, o pacto que pode ser firmado através da mera enunciação do seu nome, entre elas estão “Pauta com o Diabo”, “O pescador que fez pauta com o Diabo” e “Negócio com o Diabo”. Na literatura do cordel os títulos abundam, entre tantos, constam o clássico “História do Roberto do diabo”, de Leandro Gomes de Barros; “O homem que fez um pacto com o Diabo para ganhar na loteria

esportiva”, de Rodolfo Coelho Cavalcante. O pacto com o diabo está no cerne de **Grande sertão: veredas**.

Chevalier (2009, p. 337) informa que “O Diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência”, sua aparência importa menos diante de sua função, pois ele “é sempre o Tentador e o Carrasco” e “todo o seu papel consiste em “espoliar o homem da graça de Deus, para então submetê-lo à sua dominação.” O Diabo tentará impor à Lúcia sua dominação valendo-se para tanto do orgulho da moça. Já Cascudo (2012) num longo verbete sobre o diabo informa que sua aparição no Brasil se fez via Portugal, ambos se valem dos “mesmos processos, seduções e pavores.” Na poesia oral e literatura de cordel é personagem, o mais das vezes, derrotado, logrado constituindo tais narrativas um profícuo ciclo.

Pimentel (1995) expõe ainda que as estórias sobre o diabo permaneceram no sertão como uma herança do colonizador português. O diabo aportou com os colonizadores e ele se encontrava à época em seu máximo poderio, extremamente temido no velho mundo. Esse ser poderia viver no meio dos homens. O que faz evocar o diabo de **Grande sertão: veredas** que pode estar no meio da rua, no meio da travessia. Além disso, ele usa de artifícios e disfarces. Eis o que veremos no final de **A vaca endiabrada**.

Nessa narrativa, o Diabo surge sob a forma de um vaqueiro, já que o sertanejo também o cria à sua imagem e semelhança, daí ele poder ser chamado de Encourado, pois pode surgir montado em um cavalo ao modo de um vaqueiro ou fazendeiro. O vaqueiro Burburinho se apresenta à Lúcia como capaz de capturar o boi. De fato, ele cumpre a promessa, mas o casamento não se realiza em função da aparição da alma do pai da moça que a aconselha a segurar a imagem de Jesus, capaz de fazer desaparecer o demônio. Sob essa invocação espiritista, dá-se o final com a redenção de Lúcia e a menção a Misterioso.

Desapareceu o Boi  
E o tal de “BURBURINHO”  
Lúcia muito arrependida  
Procurou outro caminho,  
Tratou de unir-se ao pobre  
E a falsa vida nobre  
Deixou-a por seu carinho.

Eis a história comovente  
Que no Piauí se deu  
Na “FAZENDA OUTRO PRETO”  
Outra igual não aconteceu  
Com o Boi Misterioso  
Cujo romance engenhoso  
Foi Leandro que escreveu. (CAVALCANTE, s/d, p. 8).

A aparição de almas está em consonância com o catolicismo “rústico” que dá grande importância ao culto dos mortos, pois acreditam que eles “não abandonaram definitivamente a família em que viveram; [...] esperam no céu que todos ali se reúnam novamente. Mantêm, portanto, certa ligação com o mundo terreno, podendo voltar a este e passear à noite nos lugares que habitaram, aparecendo a parentes, amigos e até desconhecidos.” (QUEIROZ, 1968, p. 114).

**O boi de Sete Chifres** oferece uma mostra do espírito sertanejo no que se refere à crença ao sobrenatural e o cunho moralizante do desfecho que retifica o erro, uma tônica da literatura de cordel, que pode ser observada também na mentalidade de Manuelzão, o vaqueiro de “Uma estória de amor” que não compreende o desfecho de uma estória contada por Joana Xaviel onde o mal triunfa, como veremos mais adiante, em “A Destemida e a vaca Cumbuquinha”.

**A pega do boi Fantasma**, de José Zilmar da Silva - conhecido profissionalmente como Zilmar do Horizonte (Horizonte-CE, 1957-), cantor e cordelista, personalidade de Horizonte - traz em seu final o retorno à ordem, pois o Boi Fantasma, filho da vaca Espantada, fora batizado pelo vaqueiro Minelvino para que homem algum o derrubasse. Trata-se de um folheto contendo 42 sextilhas que abre espaço para vaqueiros e cavalos. Após muitas pegas que culminam com homens e animais experientes frustrados, pois “Parece que no Fantasma / Tinha a mão do sataná”, três vaqueiros quebram o encanto, Livino, Luís de Freitas e Nem. Segue estrofe final: “Aqui termino o romance / Mas no fim dizer eu vou / Ao José Minelvino / Que o touro batizou / Vá botar macumba noutra / Que esse Livino pegou” (HORIZONTE, s/d, p. 8).

Em **A verdadeira história do boi Vermelho**, Paulo de Tarso Bezerra Gomes - conhecido como Paulo de Tarso (Tauá-CE, 1963-), o poeta de bancada, registra que “todo mundo dizia: / Vermelho foi batizado / desde ontem que eu sabia / que o padrinho do Vermelho / é seu Emídio da Forquilha.” As pessoas acreditavam que o boi era protegido por uma forte oração e que aquele que desejasse pegá-lo teria que “pedir autorização ao padrinho / para poder campear / se isso não for feito / nada vai adiantar”. Por anos, o animal enganou vaqueiros afamados, até que Nilo Campelo o “desencantou” valendo-se somente de “muita calma e paciência”, assim, mostrou a todos que “Para pegar um boi / só precisa experiência / não tem nada de feitiço” (TARSO, 1988, p. 04-11). A multiplicidade do ciclo do boi abarca narrativas que contêm diferentes visões sobre determinadas crenças populares, os dois poetas cearenses acima citados são contemporâneos o que torna ainda mais evidente a multiplicidade dessa manifestação artística.

Dando prosseguimento à leitura da narrativa central, os vaqueiros predizem maus

presságios para quem se atreva a perseguir Mandingueiro, o boi endiabrado. Todavia, o fazendeiro, desafiado por esse animal insubmisso, insiste na captura e manda chamar dois vaqueiros renomados, Chico Vitorino e Pedro José Carcará. Ao chegarem submetem-se ao patrão: “– Pronto estamos, coronel / à sua disposição; mandou-os logo o fazendeiro / pegar o Boi Mandingueiro / eles disseram: pois não” (In: LOPES, 1994, p. 568). Carcará zomba dos vaqueiros que falharam, mas também fracassa e recebe vaias quando volta derrotado, como demonstra o excerto abaixo:

-Oh! Que boi endiabrado  
sai apenas choteando  
porém numa ligeireza  
que parece ir voando  
é o diabo que o segue  
este não há quem pegue!  
volta o Carcará chorando

Volta Pedro Carcará  
o boi no mato ficou  
aí dos outros vaqueiros  
grande vaia ele levou  
porque era farofeiro  
ali mesmo o fazendeiro  
dele muito caçou

Disse Pedro Carcará:  
a coisa assim não vai boa  
os senhores bem que sabem  
que não sou vaqueiro à toa  
quem me conhece assegura  
que ele é boi em figura  
mas o diabo em pessoa (In: LOPES, 1994, p. 569-571).

A partir do acontecido com Carcará, a fama de Mandingueiro corre o sertão e estabelece-se uma tônica de perseguições malogradas com um toque de humor. A próxima ocorre com um vaqueiro baiano afamado, Zé Tomás que montava um cavalo cardão “tamanho demasiado / grande de corpo franzino / forte e bem encasacado / denominado ‘Relampo’ / era uma águia no campo / na arte de pegar gado” (In: LOPES, 1994, p. 573). No dia seguinte, Zé Tomás parte bem cedinho para enfrentar Mandingueiro e pela primeira vez aparece no boi uma inscrição sobre seu poder.

No boi estava escrito  
eu sou o boi Urutuba  
para correr na floresta  
na caatinga sou cotuba  
todos conhecem este fato  
o seu cavalo é um pato  
e você não me derruba.

[...]

Correu mais de duas léguas  
o cavalo enfraqueceu  
ficou todo afrontado  
dessa carreira que deu  
quando apeou-se da sela  
estourou dentro a moela  
caiu no chão e morreu

Zé Tomás deixou-o morto  
não quis nem a sela  
quase morto de cansado  
batendo muito a moela  
para um vaqueiro afamado  
muito pegador de gado  
cair em tal esparrela

Na casa do fazendeiro  
ele a história contou  
dormiu porém não comeu  
no outro dia arribou  
ficou com tanta vergonha  
e esta foi tão medonha  
que nunca mais campeou (In: LOPES, 1994, p. 575-576).

Zé Tomás não carrega a sela, pois essa ação denota fracasso e desonra. Cascudo (2002, p. 324-325) informa que “Carregar a sela é a maior humilhação para um vaqueiro. A mais negra profecia que se faz, no sertão nordestino, dos futuros préstimos de um cavalo é dizer ao dono: ‘Você vai voltar carregando a sela!’”. Considerado o mal dos males, a ação de carregar a sela como situação vexatória advém da Idade Média quando em Alemanha e França puniam-se criminosos fazendo-os caminhar publicamente transportando a sela ocasionando “a redução do cavaleiro à condição animal. [...] degradação notória, anulação de todos os direitos”. Explica ainda que tal castigo “só podia partir de uma idade histórica onde o cavalo fosse o elemento essencial de uma classe. Não podia haver cavaleiro sem cavalo, e cavalo sem sela”.

O fazendeiro então resolve oferecer uma recompensa de dez contos de réis e a mão da filha para aquele que trouxesse o boi pegado. “Corre a notícia no mundo / e toca a chegar a vaqueiro / com o intuito de casar / com a filha do fazendeiro / naquela vida risonha” (In: LOPES, 1994, p. 576). “Gato, cachorro e urubu / chegavam todos encourados / para pegar esse boi / chegavam todos animados / viúvos velhos dementes / que não tinham mais os dentes / pela moça apaixonados.” (In: LOPES, 1994, p. 577). O texto segue reforçando o tom humorístico e traz a enumeração de treze “pabulagens” de cada candidato a noivo sobre seus cavalos. Verificam-se abaixo as três primeiras:

- Meu cavalo Pensamento  
nunca botou boi no mato

e nem precisou de esporas  
 ele é veloz como gato  
 todos são conhecedores  
 que bois velhos corretores  
 nas unhas dele são patos.

Disse Antonio Benvenuto:  
 o meu cavalo Rucinho  
 para correr na caatinga  
 nunca temeu a espinho  
 pra correr não dá cavaco  
 corre dentro do buraco  
 como no meio do caminho

Respondeu José Brejeiro:  
 meu cavalo Bolandeira  
 nunca encontrou correndo  
 boi de canela ligeira  
 nada posso duvidar  
 ainda posso encontrar  
 uma vez sendo a primeira (In: LOPES, 1994, p. 577-578).

## II

Do exposto até aqui se depreende que a aura mítica ou a seriedade encontrada nos textos de Gomes de Barros e Melchíades Ferreira da Silva cede espaço a uma mostra da sociedade sertaneja sob um matiz mais informal onde os defeitos ou fraquezas dos vaqueiros são apontados com o intuito de gracejar. Os homens chegavam, “tudo contando vantagem / ninguém por baixo ficava / cada qual o mais esperto / tudo ali se pabulava” (In: LOPES, 1994, p. 580). A descrição da pabulagem vaqueiro Sérgio é bem mais comedida do que as encontradas no romance em análise. E os vaqueiros que chegavam para enfrentar Mandingueiro sonhavam com a bela filha do fazendeiro cuja descrição obedece aos ditames da donzela ideal.

A filha do fazendeiro  
 a formosa Leonor  
 era uma moça branca  
 mais linda que uma flor  
 tinha um primor profundo  
 abismava todo mundo  
 a filha desse senhor

Com 15 anos de idade  
 tendo formosa grossura  
 tranças louras, olhos azuis  
 de cor celeste bem pura  
 lábios finos bem corados  
 pequeninos nacarados  
 com sublime formosura (In: LOPES, 1994, p. 581).

Imediatamente à descrição de Leonor há um corte na narrativa “Agora, ilustres

amigos / deixemos o anjo formoso / vamos falar em Genésio / e no Cavalo Misterioso” (In: LOPES, 1994, p. 581). Ou seja, anuncia-se o personagem que virá a ser o principal somente na página 24 do romance e a página seguinte inicia a narrativa de sua incomum história. Morava no Piauí e era filho de um velho vaqueiro a quem o povo tinha como catimbozeiro. O velho homem tinha uma besta também velha chamada Misteriosa com quem pegava bois afamados. Já velha, a égua que nunca havia parido, aparece prenha. A égua Misteriosa e a vaca Endiabrada nesse ponto convergem.

À meia-noite Misteriosa tem “um poldro bem enrascado / preto da cor do carvão / tendo um sino Salomão / no peito, bem encarnado.” São os mesmos sinais do boi Misterioso descrito por Barros, todavia, apresenta crina e cauda amarelas. Por ser a segunda menção a tal símbolo, merece detalhamento. O sino Salomão, selo de Salomão ou signo de Salomão assemelha-se à estrela de Davi, mas no primeiro caso, as estrelas surgem entrelaçadas, já no segundo aparecem sobrepostas. Trata-se de um selo ocultista, usado na bruxaria, alquimia, astrologia e magia negra; muitas vezes também empregado como símbolo satânico para invocar maus espíritos. Um exemplo de seu uso registra-se na oração forte a Santa Justina. Segue:

Santa Justina disse que quem em campo verde andasse e uma cabra preta encontrasse, tirasse o leite e três pães fizesse, um para Satanás, outro para Ferrabrás e outro para o Cão Coxo, que não fica atrás. Minha Santa Justina, vós como tão poderosa, o Cão quero que me mande falar, sem me ofender nem me assombrar e antes me dar (pede o que quer). Se tiver de ser certo três sinais quero ver: cachorro ladrar, gato miar, galo cantar. Valei-me as sete cabras pretas, valei-me os cinco milheiros de diabos, valei-me os três reis do Oriente, valei-me as três almas encantadas, os três sinos (sinais ou selos) de Salomão, pois quero com o Cão Coxo falar e Santa Justina há de mandar já e já. Minha Santa Justina disse que quem em campo verde andasse e três cabras encontrasse, três pães fizesse. Eu o fiz e tudo espero em ver, tocar, ouvir e falar. Amém. (CASCUDO, 2012, p. 505).

Justina foi uma rica donzela que viveu nos primeiros séculos da era cristã e venceu as tentações do diabo lançadas pelo feiticeiro pagão Cipriano. Vendo a ineficácia dos sortilégios, o mago converte-se à religião da donzela e queima seus manuscritos de feitiçaria. A oração forte acima inverte os fatos e traz Santa Justina como ajudante do diabo. A inversão ou desordem é uma das peculiaridades dessas orações. No próximo capítulo, retomamos essa questão que também redivive em “A estória de Lélío e Lina”.

Os animais misteriosos nascem sob o signo do deslimite e em suas ações eles ultrapassam, vão além do ponto, não todos possuem uma marca distintiva, mas todos passam a ser considerados malditos, o mais das vezes. O dono satisfeito ao ver o animal falou: “que animal de valor! / não se vê uma costela / dá um cavalo de sela / que não há superior” (In: LOPES, 1994, p. 584). O velho com muito gosto ensinou-o a campear. Porém um dia, adoeceu

de sezão e conhecendo que morria, recomendou o cavalo Misterioso ao filho dizendo que não o vendesse em hipótese alguma, vendesse casa, terra, gado, mas nunca o cavalo.

-Esta sela eu herdei  
do finado meu avô  
que ele tinha herdado  
do velho seu trisavô  
junto da Boa Esperança  
recebeu como herança  
dum tio do bisavô

- O velho meu trisavô  
chamava-se Zé Tiúca  
no dia em que se danava  
que bolia na combuca  
ali quase ao pôr do sol  
pegava alma de anzol  
lobisomem de arapuca

- O pai do meu trisavô  
chamava-se Afonso Bojo  
quando estava danado  
levava tudo de arrôjo  
na terra e no espaço  
pegava caipora de laço  
mula de padre de fojo

- Foi feita mesmo a capricho  
de couro de lobisomem  
fantasma, mula de padre  
bichos que vivem e não comem  
é rainha da floresta  
outra da espécie desta  
não fará mais outro homem

- Com esta sela o cavalo  
corre mais que o vento  
se por acaso açoitá-lo  
passa do regulamento  
digo com sinceridade  
tem tanta velocidade  
que passa do pensamento

[...]

- Além destas consequências  
ele é cheio de mania  
fica magro na espinha  
da meia-noite pro dia  
tanto que quem não conhece  
vendo isto esmorece  
e muito até desconfia (In: LOPES, 1994, p. 584-586).

A sela herdada por Genésio foi forjada a partir de uma congregação de elementos sobrenaturais e somente um equino extraordinário poderia suportá-la. **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** centraliza o cavalo e **Epopéia do boi Corisco ou A**

**morte do vaqueiro desconhecido**, de José Vidal dos Santos (Benedictinos-PI, 1943?1946? -) adota procedimento semelhante. Vidal dos Santos, jornalista, teatrólogo, escreveu alguns textos para a literatura de cordel e em parceria com colegas consta, entre outros: **O príncipe das sete capas** (com Arievaldo Viana Lima); **O terrível assassinato de seis empresários portugueses ou O monstro lusitano** (com Klévisson Viana) e **A tragédia do avião que se espatifou no Pico da Aratanha e matou 136 pessoas** (com Batista de Sena).

**Epopeia do corisco ou A morte do vaqueiro desconhecido**, romance de 24 páginas contendo 71 septilhas, tematiza o vaqueiro desconhecido. Este não revela seu nome e jura para a amada Raquel, filha do fazendeiro, revelá-lo somente quando pegasse o boi Corisco, “o terror dos campeiros do lugar”, mas durante a pega, o belo jovem cai do cavalo muito ferido. Continuam o acossamento o cavalo que “Parecia ensinado / Tinha um porte majestoso / E um jeito traquejado” e o cachorro que “Derrubava pelo beíço / A rês que ele fígava”. Juntos os animais do vaqueiro desconhecido conseguem realizar um feito inacreditável ao conduzir Corisco para o curral. Todavia,

Morreu o jovem vaqueiro  
 Naquela fatalidade  
 Conduzindo para a cova  
 Com ele a identidade  
 Raquel não se conformou  
 Nunca mais se enamorou  
 E morreu na castidade. (SANTOS, s/d, p. 24).

Formavam um trio perfeito – o vaqueiro, o cavalo e o cão – infelizmente a sorte lhes veio adversa e seu nome jamais foi revelado. Essa não revelação evoca a crença indígena acerca do poder do nome descrita anteriormente. Já Genésio ao herdar cavalo e sela raros e cumprir as recomendações paternas formará um grande dueto e sua sorte promete ser benfazeja, pois ainda encontra objetos de grande valia. Na capa da sela “ele achou um Sto Antonio / uma oração muito forte / que espantava o demônio / um postal com dois amantes / ambos formosos e constantes / em ato de matrimônio.” Além disso, “achou também uma cruz / inda de Frei Serafim / a qual tinha um leteiro / que se via escrito assim: / ‘nesta foi onde morreu / e por nós sofreu / Nosso Senhor do Bonfim’”. Havia ainda “um cordão de S. Francisco / em um pano embrulhado / e mais um rosário bento / tendo um crucificado”. Já se observou anteriormente a crença sertaneja em objetos mágicos, entre eles destacam-se os patuás e as orações fortes.

Um dia, arrancha-se na casa de Genésio um boiadeiro potiguar que lhe conta a história do boi Mandingueiro e o convida a ir ao Rio Grande do Norte para pegar o animal endiabrado. Genésio aceita o desafio e a narrativa sofre outro corte, desta vez utiliza-se este

recurso para introduzir a despedida do narrador. Seguem as referidas estrofes finais:

Disse Genésio: de fato  
e esse boi é assim?  
porém ele nunca viu  
um cabra de volta ruim  
no mato sou revoltoso,  
meu cavalo é perigoso  
não há mandinga pra mim.

Por hora caros leitores  
vou fazer um paradeiro  
vou descançar um pouquinho  
para seguir no roteiro  
do Genésio perigoso  
o cavalo Misterioso  
e o boi Mandingueiro

Depois no outro romance  
havemos de conhecer  
na pega do Mandingueiro  
o que vai acontecer  
tristeza, angústia e massada  
prazer, amor e risada  
para a barriga doer. (In: LOPES, 1994, p. 589).

O primeiro volume finda com a promessa de uma continuação que abriga os ingredientes certos para uma narrativa envolvente que desperte no leitor a curiosidade para ouvir e/ou ler e comprar – afinal a produção do cordel é divertimento e meio de sobrevivência. A descrição mais humorística e de um ambiente mais espontâneo, recursos amplamente empregados por Costa Pinheiro em **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** constitui também uma das características da escrita diferenciada de Minelvíno Francisco Silva (Mundo Novo-BA, 1926 - Itabuna-BA, 1999) - poeta, xilógrafo e tipógrafo baiano, amigo de Rodolfo Coelho Cavalcante e admirador de João Martins de Athayde - em duas narrativas do ciclo do boi: **História do vaqueiro Damião** e **A vaca Misteriosa**. Autor de aproximadamente quinhentos títulos versou sobre temas variados, tais como amor, encantamento, religiosidade, acontecimento, filosófico e histórico.

Em **A vaca Misteriosa**, romance composto por 157 sextilhas, e **História do vaqueiro Damião**, romance composto por 158 sextilhas, os enredos giram em torno de cenas e/ou personagens desconcertantes. Na primeira história há grande detalhamento da zombaria que os vaqueiros faziam cada vez que um companheiro falhava na captura da vaca Misteriosa. Entre tantas, há uma acerca do vaqueiro Romualdo que confiante partiu para a pega. No entanto, seu cavalo morre e ele volta carregando a sela, a pior das humilhações, como já visto.

Quando chegou no caminho,

Ele foi logo encontrando  
 Com a turma de vaqueiros,  
 Que ia lhe procurando.  
 Viram a pé, com a sela,  
 Já o foram anarquizando.

Quando chegou na fazenda,  
 Foi temerosa anarquia.  
 O moço, tão rebaixado,  
 Por esta forma dizia:  
 - Nunca mais vou campear!  
 E todo o mundo sorria.

[...]

Todo vaqueiro que ia  
 Para pegar a malvada,  
 Só ia cansar cavalo,  
 Sair de mala arrastada –  
 Ia servir de palhaço,  
 Pra outros darem risada. (SILVA, 1980a, p. 18).

Já a segunda narrativa tem como protagonista um vaqueiro preguiçoso “Uma preguiça daquela / Não se pode comparar, / Porque o homem vivia / Em tempo de se acabar, / Com a preguiça nas costas, / Querendo até lhe matar.” Seguem mais detalhes sobre esse mal que dominava Damião: “Trabalhar, se alguém falasse, / Era melhor lhe bater! / Só tinha muita coragem / Para dormir e comer - / Viviam ali na fazenda / Só para o tempo envolver.” (SILVA, 1980b, p. 3-4). Assim, o personagem central vivia até receber um sinal que considerou ser do céu. Os dois romances de Minelvino Francisco Silva se encerram com estrofes que remetem ao riso, na primeira o narrador lança um desafio e na segunda uma praga ao leitor. Seguem abaixo:

I  
 O moço João Desastrado  
 Em tudo era o maior!  
 Se a história não é boa,  
 Não é assim tão pior –  
 E quem achar que não serve  
 Escreva outra melhor! (SILVA, 1980a, p. 29)

II  
 Quem não comprar este livro,  
 Querendo usar presunção,  
 Se for viajar um dia  
 Pelas zonas do sertão,  
 A onça faça com ele  
 Como fez com Damião! (SILVA, 1980b, p. 32).

O cordel pode abordar vários motivos ao longo de um enredo, por sua construção em abismo podemos até aqui verificar a presença do amor proibido, do diabo, da floresta, dos animais fantásticos, do vaqueiro misterioso. E esses motivos podem surgir sob diferentes

enfoques e tratamentos. Segue o desenrolar dos fatos.

O segundo volume de Luiz da Costa Pinheiro confirma os ingredientes anunciados no desfecho do primeiro volume “tristeza, angústia e massada / prazer, amor e risada”. Na abertura, o narrador rememora os últimos acontecimentos relativos à chegada do boiadeiro na casa de Genésio. Em seguida, entre outros assuntos tratados, Genésio afirma que Mandingueiro não fora pego “porque lá não há homem / correm em cavalos cansados” e faz o elogio a Misterioso: “- Meu cavalo se sustenta / em ferro fundido / come enxofre em vez de milho / bebe chumbo derretido / quando se dana então / dez latas de alcatrão / com sede já tem bebido”. (In: LOPES, 1994, p. 594). No outro dia cedinho, parte para o Rio Grande do Norte, Seridó - o mesmo sertão de onde viera o valente Zé Garcia.

Genésio ao chegar à fazenda Boa-Vista de propriedade de Francisco Monteiro, vestia seu “gibão de couro / feito de couro de vaca / tendo mais de cem remendos / cosidos a ponta de faca / de longe se via a linha / em cada bolso continha / um cento de jararaca”. As cobras são amigas de Genésio, carregadas no gibão para lhe fazerem companhia. A descrição dos estribos da sela segue o tom humorístico da do gibão: “eram quengos amarrados / com lóros de couro cru / velhos e já remendados / e amarrado na borda / com um pedaço de corda / que matou 3 enforcados.” (In: LOPES, 1994, p. 595).

No corpo de Misterioso tal qual ocorrera com Mandingueiro surgem letreiros anunciadores de seu poder sobrenatural - no pescoço lê-se: “Cavalo Misterioso / o vencedor da batalha”; no peito: “Cavalo Misterioso / o vencedor da questão; na testa: “Eu sou o rei da floresta / o terror da penedia / pra correr tenho tabelas / e reforçadas canelas / e corro em demasia”; na pá: “Eu sou feroz na caatinga / boi de fama para mim / muito tempo não resinga / porque sou muito ligeiro / boi corredor feiticeiro / para mim não tem mandinga”. (In: LOPES, 1994, p. 595-597). Durante estas aparições corporais, Misterioso emagreceu de forma que seu esqueleto ficou à mostra causando aflição a quem o via. Nesse estado, cavalo e cavaleiro aproximam-se do dono da fazenda.

Perguntou o fazendeiro:  
moço, o senhor é malvado?  
montar-se neste cavalo  
magro, velho, assim cansado!  
disse Genésio a sorrir:  
ele gosta de fingir  
é magro assim de danado

-Conte a história direito  
o senhor é um malvado  
para criticar do pobre  
escreveu êste ditado

quer 15 mil réis por ele?  
 pode desmontar-se dele:  
 disse Genésio: obrigado

[...]

- Soube que o senhor tem  
 um boi terror de vaqueiro  
 eu quero experimentar  
 se esse boi é ligeiro;  
 houve forte gargalhada  
 toda aquela vaqueirama  
 sorrindo ali no terreiro (In: LOPES, 1994, p. 597-598).

Trata-se do motivo do vaqueiro desacreditado, alvo de gracejos que no final vence o desafio. Verifica-se esse tipo em **Lenda do vaqueiro misterioso**, de Gonçalo Ferreira da Silva que “montava um cavalo chucro / com uma avançada idade / até para abrir os olhos / sentia dificuldade / montá-lo até parecia / sinal de perversidade”. (SILVA, s/d, p. 4). O cavalo, companheiro leal do sertanejo, não deveria sofrer maus tratos, por isso a menção à maldade ou perversidade de montar-se em cavalo enfraquecido.

Misterioso resolve cavar para se deitar e ao descansar com o cavaleiro ainda montado, deu vazão para a ocorrência de uma grande algazarra, até a medalha do pescoço do animal os vaqueiros por gozação quiseram arrancar.

Disse um vaqueiro gaiato:  
 acenda a vela, patrão  
 o cavalo quer morrer  
 bota no pé ou na mão!...  
 aí o povo zangou-se  
 para fazer mangação

Disse Genésio sorrindo:  
 deixe morrer que é meu  
 se ele está fraco assim  
 porque hoje não comeu!  
 não foi porque viajou  
 com volta ainda não dou  
 por quatro dúzias do seu

Tornou a dizer sorrindo  
 o vaqueiro Punaré:  
 o cavalo quer morrer  
 acenda a vela, seu Zé!  
 se o senhor não traz a vela  
 encha de brasa uma panela  
 bote na mão ou no pé

Respondeu então Genésio  
 vossa mercê não estranhe  
 quem quiser perder que perda  
 quem puder ganhar que ganhe  
 não sou vaqueiro barela

é melhor que a panela  
vá botar no sua mãe (In: LOPES, 1994, p. 599-600).

O último verso “vá botar no sua mãe” está transcrito tal qual se encontra na antologia de onde foi recolhido, fica a dúvida se há um erro de digitação que resultaria no seguinte verso “vá botar na sua mãe” ou uma alusão eufêmica a “vá botar no cu de sua mãe”. Nessa troca de insultos, surge Leonor, Genésio ao avistá-la “ficou pasmado de amor / que hora feliz, ditosa / também ficou ansiosa / sofrendo da mesma dor”. O anfitrião chamou todos para o jantar à base de galinha gorda e peru, depois ordenou a um negro para dar água ao cavalo do novo hóspede. Genésio agradeceu, mas explicou que somente ele poderia tratar o animal, pois outro homem não poderia montá-lo. Satisfeito após a refeição, o vaqueiro pediu licença e levantou-se para colocar o animal em um pomar, abundante de palha de milho. Deu-se então nova galhofa:

O cavalo levantou-se  
tremendo e cambaleando  
com as pernas muito bambas  
e as juntas estalando  
tombou querendo cair  
disse Genésio a sorrir,  
ele já vai se danando!

- Ora já vai se danando!  
reboou a multidão  
do povo na gargalhada  
só fazendo mangação  
- Cansado batendo o papo,  
aquele não pega um sapo  
peado de pé e mão.

- Vem agora aquele bêsta  
montado em cima de um pato  
pegar o boi Mandingueiro  
mais ligeiro que o gato  
bicho danado na canela  
cavalo que tem tabela  
fica cansado no mato

- Aquilo é um maluco!  
diziam todos sorrindo:  
Genésio presenciou  
foi logo aí reagindo:  
maluco são os senhores  
vaqueiros empalhadores  
com quem estão bolindo? (In: LOPES, 1994, p. 601-602).

Vaiar, mangar, zombar do companheiro constitui uma atividade bastante corriqueira no sertão entre os vaqueiros, as narrativas orais já informam sobre essa prática por meio do horror à vaia dos companheiros ao se chegar de uma expedição malsucedida. Mas, a narrativa

de Pinheiro dá grande espaço para essa brincadeira. O ato de brincar e zombar entre vaqueiros também será mostrado em “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”.

Em **A vaca Misteriosa** de Minelvino Francisco Silva, como já observado, tal brincadeira também toma grande vulto ao longo da narrativa. Além de Romualdo, outro vaqueiro muito sofreu, trata-se de José Cabeça-de-Sola que confiante afirmou para os companheiros que ganharia o prêmio - a mão da filha do fazendeiro, dona Laureana - por capturar a vaca: “E, veja: sendo uma vaca, / Não dá para eu suar – Os cascos do meu cavalo, / Não dá nem para esquentar” / Já a moça é minha noiva – Posso até aliançar.” No entanto, ao investir contra a vaca tudo lhe sai adverso e ele acaba caindo do cavalo. Os demais vaqueiros ao verem-no derrotado zombam:

Diziam uns para ele:  
 - Tu inda queres casar  
 Com a filha do coronel,  
 Que querias aliançar?  
 Ele dizia: - Vocês  
 Vão ao Diabo tentar!

Dali, voltaram com ele,  
 Pela campina, viajando.  
 Juntou cento e dez vaqueiros  
 E todos anarquizando –  
 José Cabeça-de-Sola  
 Já ficou quase chorando!

Chegaram lá na fazenda,  
 Contaram tudo ao patrão  
 E juntou-se todo o mundo,  
 Para fazer a mangação –  
 O moço chorou de raiva,  
 Com tanta chateação.

Até mesmo Laureana  
 Bastante disso gostou –  
 Porque não pegou a vaca,  
 Até ela anarquizou.  
 Zé Cabeça envergonhado,  
 Pra sua casa voltou. (SILVA, 1980a, p. 16-17).

Já para a pega de Mandingueiro, marca-se para o dia seguinte, depois do almoço, nova investida. Ao partir para selar o cavalo, Genésio recebe a notícia de que Misterioso está morto, coberto de urubus devorando-lhe a carcaça. Nesse momento, os demais vaqueiros chegaram montados em bons cavalos. Genésio “deu um assobio espantoso / depois um grande abôio” o cavalo levantou-se dando saltos de seis metros.

Estava gordo de forma  
 de deixar tudo assombrado

o corpo descomunal  
tamanho demasiado  
de todos admirá-lo;  
não era mais o cavalo  
em que ele veio montado.

Perguntou o fazendeiro:  
o seu cavalo é o cão?  
- Não senhor, disse Genésio  
mas faz a imitação  
foi nascido para mim  
não monto cavalo ruim  
tenho esta opinião. (In: LOPES, 1994, p. 607).

O tema da metamorfose presentifica-se ao longo da literatura desde a literatura clássica com **Odisseia**, de Homero a **Metamorfoses**, de Ovídio. Medusa, Zeus, Poseidon, Proteu, Io, Jacinto, Adônis, Narciso, Tirésias, todos se transfiguram voluntária ou involuntariamente. Os contos de fadas igualmente registram uma série de transformações, como se verifica, por exemplo, em **Branca de Neve e os sete anões**; **Branca de Neve e Rosa Vermelha**; **O príncipe sapo**; **A Bela e a Fera**; **Simbad, o marujo**. Também as lendas folclóricas estão repletas de seres que se transmutam, como Lobisomem, Boto, Mula sem cabeça, Iara, Barba Ruiva, Mãe do Ouro. Na literatura de cordel observa-se o farto emprego da metamorfose, como exemplificam - **O herói da floresta e a princesa encantada**, de João Firmino Cabral; **O homem que virou bezerro**, de José Gomes; **O mistério da fada Borborema**, de Delarme Monteiro da Silva; **O homem que virou cão**, de José Carlos; **A mulher que virou homem no sertão da Paraíba e casou-se**, de João Severo da Silva. Riobaldo em **Grande sertão: veredas** também passa por uma espécie de metamorfose ao crer que realizara um pacto com o diabo.

A metamorfose de Misterioso causa aos vaqueiros grande espanto, a tal ponto que mesmo os cavalos ficaram assombrados. Disseram que o cavalo era o cão, Genésio respondeu que o animal era rei por direito de lei. Ao chegarem no mato, avistaram Mandingueiro. Genésio avisa ao boi que está chegando em tom de provocação.

E gritou ao Mandingueiro:  
eu sou o rei da floresta  
tome cuidado na vida  
que está comigo de testa  
prepare suas canelas  
bote oito asas nelas  
para dançarmos na festa!

O boi soltou um mugido  
nos quatro pés se ergueu  
e logo em cima do boi  
um leteiro apareceu

dizendo: tu hás de ver  
nunca viste boi correr  
vás conhecer quem sou eu.

Noutro letreiro se lia  
‘Para correr eu me gabo  
sou filho de uma fada  
que é mesmo é o diabo  
é melhor você voltar  
vem o cavalo cansar  
e não me pega pelo rabo.

Aí fechou na carreira  
com asas de pirilampo  
com ligeireza de raio  
quando desaba no campo  
disse Genésio: espere  
a ligeireza modere  
pra eu curar seu sarampo.

[...]

Disse Genésio sorrindo:  
agora vamos ao centro  
se caíres num buraco  
demônio, contigo eu entro  
porque também sou moderno  
se caíres no inferno  
eu caio contigo dentro. (In: LOPES, 1994, p. 608-610).

### III

Interessante perceber a presença de letreiros perpassando o corpo dos animais - já havia aparecida no do cavalo e nessa passagem aparece no do touro - em uma cultura predominantemente de oralidade mista onde a voz tende a prevalecer sobre a escrita. Temos aqui um caso em que voz e escrita se encontram de modo irremediável, essa aproximação dada em folheto, suporte escrito para que a voz possa reverberar, também ocorre na transmissão oral. Alguns exemplos estão no CD *Cantares* (2000), de Dona Militana, como na faixa 5 do CD I, “A mulher traidora e o capitão traído”. Seguem os versos:

O meu navio de guerra  
Foi feito no estrangeiro  
Tá no quartel da Marinha  
Lá em Rio de Janeiro

*Agora leitor repare*  
As voltas que o mundo dá (grifo nosso).

Acima, Dona Militana canta versos que evidenciam a presença da escrita, a estória provavelmente advinda da literatura de cordel, foi ouvida em algum serão, foi repetida, decorada e repassada. Tanto os versos da canção como os versos do poema em análise aludem

a esse contato entre voz e escrita.

Ainda o trecho destacado do poema evidencia diversas aproximações com o romance de boi de Leandro Gomes de Barros como, exemplifica a última estrofe transcrita. A narração prossegue relacionando Mandingueiro à figura do diabo. Cascudo (2012, p. 264-265) assevera que no sertão nordestino, essa figura maléfica recebe diversas denominações – “esmulambado e mulambudo, cambito, cão, dedo, moleque e fute; pé-de-peia, pé-preto, e pé-de-pato, futrico, figura, bode, capa-verde, gato preto, malino, sapucaio, Pêro Botelho e bicho; rapaz, tinioso, capeta, capiroto, coxa, coisa, sujo, maior, ele, maldito, demo, cafute”. Os cantadores vencem sempre o demônio porque cantam velhas orações irresistíveis, a vitória do mal não pode acontecer, por isso o estranhamento de Manuelzão com o desfecho de “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” - como veremos no próximo capítulo.

Genésio e Mandingueiro parecem travar um desafio. Cascudo (2012, p. 260-261) informa que essa disputa poética veio ao Brasil via Portugal, trata-se do “canto amebeu dos pastores gregos, duelo de improvisação entre pastores, canto alternado, obrigando respostas às perguntas do adversário.” Reaparece na Idade Média, na França com os *troubadours*. No Cancioneiro Português aparece sob a denominação de tenção, o desafio também era conhecido pelos árabes.

A esse respeito, Soler sustenta que a civilização arábico-ibérica se distingue por sua tradição poética marcada pela forte influência dos povos árabes cuja origem remonta aos povos nômades beduínos. “Uma improvisação feliz podia valer um Emirato. Outra, feita na hora certa, conseguia romper as correntes de um cativo ou, até, salvar a vida de um condenado à morte.” Soler relata o caso verídico do príncipe da Sevilha Al-Mutamid (1040-1095) que praticava com seu vizir um jogo poético comum na época no qual o primeiro poeta improvisava um hemistíquio (cada uma das metades de um verso) e o outro deveria completá-lo. Como o vizir titubeou, “a escrava de um muleiro, que lavava roupa no rio, levantou-se e lançou uma réplica viva e picante. Bastou este motivo para o príncipe se apaixonar por ela e desposá-la.” (SOLER, 1995, p. 33-34).

A descrição dos cavalos pelos pretendentes à mão de Leonor exagerando-lhes as qualidades para ofuscar o animal do oponente também se assemelha a um desafio. Agora Mandingueiro não mais se movimenta chouteando, reconheceu o valor de seu perseguidor. A derrubada nesse romance também se opera pelo rabo e ocorre duas vezes, pois Mandingueiro ainda consegue se levantar da primeira e seguir lutando. A primeira se dá após três horas de corrida quando Misterioso monta na anca do boi, Genésio agarra-lhe o rabo e o bovino rola

cinco vezes no chão. Normalmente, os barbatões após a queda desistem, mas Mandingueiro prossegue.

Quando o boi levantou-se  
fechou de novo a carreira  
parece que criou asas  
na mais fechada madeira  
Genésio achando graça  
disse: a tua desgraça  
só foi cair da primeira

Correndo horrivelmente  
em seguida para trás  
disse Genésio sorrindo:  
abra o olho, satanás  
eu torno a te derrubar  
para poder te mostrar  
como um vaqueiro faz

Correndo rapidamente  
na mais fechada caatinga  
ainda disse Genésio:  
hoje é forte a resinga  
ninguém irá te valer  
só deixarei de correr  
quando tirar-te a mandinga

O cavalo outra vez  
em cima dele bateu  
Genésio deu um arrasto  
que ele se estendeu  
fogo da venta saindo  
disse Genésio sorrindo:  
conheceste quem sou eu? (In: LOPES, 1994, p. 611-612).

Ao passo que Mandingueiro se encontra com o corpo coberto de suor, Misterioso ainda sequer havia suado. A comitiva ao chegar, observa com admiração o boi subjugado. O fazendeiro satisfeito cumprimenta o vaqueiro vencedor e dá ordens para que matem o animal. Genésio intervém e argumenta que o compra, caso o dono queira vender, pois a morte de um animal daquela qualidade seria de se lamentar. Ao que o capitão responde: “Você há de ser meu genro / tudo que possuo é seu; / teve vaqueiro que ouvindo / ficou irado rugindo / que de inveja morreu”. (In: LOPES, 1994, p. 614).

Ao voltarem para a fazenda, Genésio aboiou perto do terreiro e fez ressoar um som tão plangente “que não ficou um vivente / que não amasse o vaqueiro”. O capitão pediu para que novamente aboiasse e mais de quinhentos vaqueiros vieram para escutar, também o gado se pôs a chegar “pondo-se tudo a chorar”. O aboio de Genésio levou também Leonor às lágrimas, ela “caiu aos pés dele / abrasada de amor”. (In: LOPES, 1994, p. 614-615). O aboio reúne homens e animais e contagia a todos que escutam.

Fernando José Carvalhaes Duarte (2008) no artigo “No princípio era o aboio, jogo e júbilo” estabelece conexão entre o aboio e a teoria de Zumthor, desse modo percebe-o como: “um sintoma de quem o emite, tem características de um chamado, pelo qual o aboiador se coloca corporalmente no mundo, estabelecendo uma marca espacial por meio de sua voz-alento.”. O aboio aproxima-se do que trata Zumthor (2010, p. 9-12) em “Presença da voz”, texto que descreve poeticamente a voz como “querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam [...]: ressonância infinita que faz cantar toda matéria” ou ainda como “palavra sem palavras, depurada, vocal que fragilmente nos liga ao Único”. O aboio de Genésio, assim como o de Lucilane e Garcia apaziguam, reúnem, seduzem.

João Firmino Cabral (Itabaiana-SE, 1940 - Aracaju-SE, 2013) - poeta que escreveu diversos folhetos educativos a pedido de escolas, entidades públicas e privadas e em 2008 tomou posse na ABLC, na cadeira 36 - escreveu **A coragem de um vaqueiro em defesa do amor**. O romance citado possui 32 páginas é composto por 159 sextilhas e descreve a comunicabilidade estabelecida através do aboio entre o vaqueiro Miguel, herói da narrativa, e o boi fujão que foi parar nas terras de um mau vizinho. Miguel, ao buscar o boi a mando do patrão, descobre naquela terra inimiga o amor, a filha do fazendeiro – Bernadete – que logo se torna sua namorada.

Gabriel deu um aboio,  
Seguido de uma toada,  
Chamando o nome do boi,  
Com sua voz moderada.  
O touro reconheceu  
Sua garganta afinada.

No seu aboio, ele disse:  
- Boi velho, vamos embora!  
Saia do cercado alheio,  
Porque o seu dono chora,  
Com saudade de você,  
Todo dia e toda hora.

Eu também senti saudade  
Do seu urro tão bonito!  
Só por isso vim buscá-lo –  
Porque já não admito  
Ver você no meio do gado  
Daquele velho maldito!

Seu dono vai ter prazer,  
Quando vir sua chegada!  
Também vai ter a surpresa  
De ver minha namorada –  
Quando vai saber que homem

Sem mulher não vale nada

O touro ouvindo o aboio,  
 Obedeceu o vaqueiro –  
 Seguiu na frente, mansinho,  
 Como se fosse um cordeiro,  
 Parou em frente à cancela  
 Do coronel traíçoeiro. (CABRAL, s/d, p. 20).

Por sua vez, Guimarães Rosa ao longo de sua obra teceu interessantes imagens sobre o aboio relacionando-o à tristeza. Em **Sagarana**, no conto “A hora e vez de Augusto Matraga” um padre aconselha Matraga a esquecer a “vida entortada” que tivera “tristeza é aboio de chamar de demônio”. (S: p. 248). Em “Cara de bronze”, novela de **Corpo de baile** transcreve-se a seguinte quadra “Boiada que veio de cima / com poeiras e trovoadas: / tanto amor que nunca tive / aboiei nessas estradas...” (CB: p. 528). A grande extensão das estradas que devem ser atravessadas por rebanhos e condutores convida ao estabelecimento de uma comunicabilidade que ajuste homens e animais, assim, o aboio surge como um elo integrativo. Cabe a descrição de um aboio presenciado por Rosa encontrado em **Ave, palavra**, no “Pé-duro, chapéu-de couro”:

[...] vibrado, ondeado, lenga-longo bubúlcito, entremeando-se de repentinos chamados de garganta, que falam ao bovino como interjeição direta, ou espiralando em falsete, com plangência mourisca, melismas recorrentes e sentido totêmico de invocação. Vi o aboiador, mão à boca, em concha, [...]; ou tapando um ouvido, para que a própria voz se faça coisa íntima e estremecente, e o aboiado seu, as notas do aboio, triado, estiradamente artístico. (AP: p. 1012).

Após o aboio, o jantar na casa do fazendeiro foi servido e em seguida seria celebrado o casamento de Genésio e Leonor. A noiva pediu para o amado trocar de roupa, pois este vestia o gibão que exalava “uma inhaca” e ofereceu as roupas do pai. Genésio não aceitou a oferta, disse que casaria com o gibão no qual habitavam suas companheiras - quatro jararacas azuis - e justificou: “- O pau para ser bonito / deve ser bem enfolhado / o homem pra ser vaqueiro / deve andar bem preparado / são enfeitos do gibão / um símbolo da profissão / da arte de pegar gado.” (In: LOPES, 1994, p. 617). Enfim, o casal apaixonado torna-se marido e mulher.

Havia um outro vaqueiro  
 que amava a Leonor  
 consagrava uma amizade  
 com o mais profundo amor  
 quando viu ela casada  
 ficou de bola virada  
 sofrendo profunda dor

Esteve na festa chorando  
 como um alienado  
 cortou um cipó no mato

e foi morrer enforcado  
o velho Zé Nicolau  
encontrou ele num pau  
já morto dependurado

Então contou a história  
do vaqueiro a Leonor  
diz ela: fez uma asneira  
morrer por causa de amor  
por meu respeito não foi  
ele não pegou o boi  
perdeu de tudo o valor

Genésio ganhou dez contos  
por ter ganhado a questão  
da santa paz conjugal  
fizeram boa união  
era o melhor vaqueiro  
acabou sendo herdeiro  
da riqueza do patrão (In: LOPES, 1994, p. 618-619).

O pensamento de Leonor parece refletir a mentalidade do sertão para quem a morte de um homem desonrado guarda pouco significado. A honra do vaqueiro relaciona-se estreitamente à sua destreza na lida da profissão e por essa habilidade ele pode ascender socialmente. A ascensão do vaqueiro, como observado até esse ponto, pode ocorrer por seu caráter irretocável, grande coragem ou por possuir um objeto mágico. Assim, Dorgival casa-se com a filha do fazendeiro por sua honradez, Chico Bento por sua valentia e Genésio por ser dono de uma sela encantada. O vaqueiro precisa distinguir-se, provar seu valor para merecer uma vida melhor. Seria um rebaixamento, um preconceito contra o vaqueiro essa atitude de elevar-se somente mediante uma atitude exemplar? Ou um traço do real empregado pela ficção?

Mandingueiro e Misterioso são postos dentro de um grande cercado e um dia desaparecem sem deixar vestígios. Certa vez, ao meio-dia - hora aberta - o fazendeiro ao descansar sob uma árvore, viu pousar ali quatro urubus “mais pretos do que carvão”. Entre gargalhadas, os pássaros relatam que vieram do estrangeiro onde se fez uma grande festa para Mandingueiro e que Misterioso estava sendo castigado “porque pegou o irmão / ele lá dá grande ronco / preso em um grosso tronco / levando muito facão”. (In: LOPES, 1994, p. 620). A punição de Misterioso deixa entrever certa consciência de classe ou ecológica.

Dessa consciência trata Rodolfo Coelho Cavalcante no folheto de oito páginas **O boi que falou no Piauí** que conta a história de um boi extraordinário vindo do estrangeiro, especificamente da Dinamarca, comprado por quarenta milhões e levado a uma exposição onde amealhou medalhas por seu grande porte. Observe-se a atualização temporal relativa à moeda – nas histórias anteriores havia o réis ou mil réis, nessa aparece o cruzeiro, moeda corrente de 1942 a 1986, com um breve retorno na década de 1990. Ao chegar na fazenda do coronel, o boi

embrenha-se no mato e não há vaqueiro que lhe rastreie. Um dia, porém, o preto Zé Telles ouviu o boi palestrando com outros animais:

Disse o boi: Não adianta  
ter-se bonita figura  
para dar medalha ao dono  
que tem a mente obscura  
Pois ele com seus cruzeiros  
Vai comprar meus companheiros  
Pra levá-los à tortura.

[...]

Surge um cavalo que estava  
Perto do boi escutando  
E diz – Olá companheiro  
O que é que estás reclamando? –  
O boi de testa caída  
Disse: - Lamento minha vida  
Não estou mais suportando.

[...]

- Aproveitas o teu tempo  
Enquanto estás cobiçado  
(Disse o cavalo tristonho)  
Já fui bem gordo e cevado  
Hoje vivo padecendo  
Meus ossos aparecendo  
Pelo patrão desprezado.

[...]

- Quando era forte e sadio  
Comia gorda ração:  
Milho, capim, rapadura  
A mandado do patrão;  
Hoje cheio de bicheira  
Não há ninguém que me queira...  
Homem não tem coração.

[...]

Nisto chegou um Carneiro  
Que pastava ali ao lado  
E disse – Meus bons amigos  
Não vejo nada acertado  
Que Jesus Cristo os perdoe  
principalmente o irmão boi  
Que vive mais revoltado.

[...]

Disse o Carneiro: - Me ouçam  
Por favor, por um momento  
Vos peço que fiqueis certos  
Que o nosso sofrimento  
É permitido por Deus  
Por isso os sofreres meus

Eu morro, mas não lamento. (CAVALCANTE, 1976, p. 4-7).

Poderíamos vislumbrar uma consciência de classe ou ecológica emergindo nas palavras do Boi as quais esmaecem diante do pensamento conformista expresso pelo Carneiro, provável reflexo da mentalidade sertaneja. Essa consciência retorna em folhetos posteriores, época em que a ecologia entra com maior vigor nas pautas de discussão. A temática aparece, por exemplo, na década de 2010, em duas histórias de Eduardo Macedo (Fortaleza/CE -1978 -), poeta, xilógrafo e compositor, autor de alguns títulos. O poeta sob leves pinceladas, em **A gesta do touro Corta-Chão** escreve: “Nada poderá mudar / O destino, quando é certo; / Se a sina de qualquer ser / For a de viver liberto, / Ruem mundos, céus desabam / E o caminho tarda aberto”. (MACEDO, 2013, p. 31).

De modo mais contundente, Macedo evidencia a consciência de classe em **ABC do Touro Afogado**, verdadeiro canto à liberdade e crítica à indústria agropecuária, trata-se de uma história baseada em fatos ocorrida em Salvador no ano de 2018. Os textos de Macedo se prestam a mais uma reflexão sobre as modificações do cordel dos inícios do século XX aos inícios do século XXI. O peso do contexto sobre a visão de mundo dos poetas responde pela inclusão de pautas em voga em cada época, desse modo, explica-se o viés ecológico e a crítica à indústria agropecuária nos poemas aqui aludidos. No **ABC do Touro Afogado**, um boi nelore de reprodução aproveitou um descuido na hora do desembarque para uma exposição, fugiu e durante cinco dias pastou livremente. Ao perceber que seria recapturado, entrou no mar. Seguem fragmentos:

Outra coisa é viver solto,  
De acordo co' a natureza.  
Quem é preso não conhece  
Alegria nem beleza.  
Todo curral é prisão,  
Campo de concentração,  
Reino de dor e tristeza.

[...]

Respondi a tais abusos  
Enfrentando o desatino.  
Não aceitei a miséria  
Que o nelore zebuíno  
Está fadado a sofrer.  
Nisso eu preferi correr  
Cinco dias sem destino.

[...]

Xeque-mate: entrei nas águas  
E mar adentro nadei.

Não divisei terra ao longe,  
Também não me preocupei  
Quando as ondas me levaram.  
Meu corpo do mar tiraram,  
Mas, enfim, me libertei.

Zelei pela liberdade,  
Padecei com dignidade,  
Me espostejaram, verdade,  
Mas já não estava vivo.  
Morto, sim, nunca cativo.

Digo adeus à Gameleira.  
Adeus vaquinha leiteira,  
Adeus bezerros do estrado.  
Assina o Touro Afogado,  
Alma livre e altaneira. (MACEDO, 2018, p. 05-08).

A despedida do touro Afogado evoca a de Boi Espaço. Finalmente, por não respeitar sua classe e confinar Mandingueiro nesse ‘reino de dor e tristeza’, Misterioso sofre um terrível castigo. **História do Mandingueiro e o cavalo Misterioso** termina com um diálogo entre Genésio e o sogro no qual se faz o elogio a Misterioso, à sela e aos antepassados do rapaz. Monteiro a certa altura fala: “Credo! Disse o fazendeiro / o seu pai era um danado / um feiticeiro de força / pelo demônio ajudado”, ao que o genro responde: “disse ele: não senhor / meu pai era professor / na arte de pegar gado.” (In: LOPES, 1994, p. 622). O ofício de vaqueiro também pode ser herdado, passado de pai para filho, herança também comentada em **A gesta do touro Corta-Chão**.

Do verificado até aqui pode se considerar que na literatura de cordel, o ofício de vaqueiro passou por uma acurada valorização a ponto de este profissional arrebatar para si o bem simbólico maior do universo sertanejo – o boi. Logo, os enredos em torno de boi lendários, encantados, misteriosos, mocambeiros, mandingueiros, rezados, curados, moleques, apadrinhados, batizados, protegidos reforçam o poder, a força, a coragem e a destreza do vaqueiro, signo maior do homem sertanejo. Vaqueiro e boi em certos momentos alcançam tal interação que chegam a um estado simbiótico onde um dá a dimensão do outro. Similarmente, vaqueiro e cavalo, evocando Euclides da Cunha, formam um par centaurizado.

### **3.3.4 Vaqueiros e bois em movência**

A partir da noção de movência e suas implicações, propomos a leitura dos folhetos e romances reportados ao longo do capítulo, não poderia ser de outra forma, visto que o ciclo do boi continua sua caminhada performativa através de retomadas e reinvenções. Nessa

perspectiva, Martine Kunz (2011), expressa que lhe parece impossível conceber a literatura de cordel “como um todo monolítico, catalogado e homogêneo de total fundo conservador, alienado ou revolucionário” (KUNZ, 2011, p. 61). De fato, se os três textos, maiormente, focalizados - **História do boi Misterioso**, **História sertaneja do valente Zé Garcia**, **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** - podem, por uma leitura, ratificar o discurso conservador por meio da exposição, da estrutura social vigente, por outro viés, o mesmo elemento pode igualmente denotar algum questionamento ou uma visão conflitante acerca dos limites impostos que pode ocorrer, por exemplo através da crescente importância do papel do vaqueiro verificada nas narrativas aludidas que suportam essa partição da pesquisa, ainda que a condição social do vaqueiro possa ser em certos momentos desfavorecida ou desmerecida.

O ciclo do boi tal qual a literatura de cordel continua em atividade, logo se transforma e incorpora motivos, temáticas, realidades e pautas vigorantes de cada época. Nesse trânsito, tradição e inovação se encontram nos folhetos e romances lidos. Quanto à tradição, basta citar o modelo formal invariante da sextilha ou septilha e o arcabouço do enredo, que de modo geral, se mantém. Quanto à inovação, vimos, por exemplo, a distensão e/ou introdução das figuras do vaqueiro, fazendeiro, filha do fazendeiro, catimbozeiro e cangaceiro, sobretudo. Seguindo essa orientação, partimos da poesia oral, fomos ao encontro de textos dos poetas de bancada mais antigos até chegar a outros mais recentes.

Esse encontro de textos tão distanciados se fez tendo em vista que eles expressam as demandas sócio-históricas nas quais estão inseridos. Desse modo, consideramos as mudanças sucedidas na literatura de cordel no transcurso desse período. Foram elas, entre outras razões, ocasionadas também pelo êxodo rural ocorrido no país no século XX o que provocou modificações no perfil do autor (maior educação formal) e do público (mais leitor) e dos meios de comunicação (inclusão de meios digitais) cada vez mais identificados com valores citadinos (escolarização e tecnologia).

Assim, a cosmovisão dos primeiros poetas do cordel (para exemplificar: autodidatas e nascidos no meio rural) tende a diferir dos mais atuais (escolarizados e habitantes da cidade), uma não invalida ou desmerece a outra, mas é preciso ressaltar que são produtos de um dado contexto. Nesse passo, podemos observar como o externo torna-se interno, evocando Candido, o que poderia justificar as modificações verificadas nos enredos a partir, por exemplo, das interferências da cidade.

No que tange à interferência dos valores da cidade, notamos que em alguns folhetos mais atuais a condição social do vaqueiro passa a ser mais observada e muitas vezes sob uma

ótica de certo desmerecimento, como demonstra **A vida de um vaqueiro ou A vaquejada no céu**, de João Lucas Evangelista, publicado muito provavelmente na década de 1970. O protagonista Lucilane ainda criancinha foi entregue pelo pai para ser criado por um rico fazendeiro que tinha uma linda filha quatro anos mais velha que o agregado. Ela logo se apaixona por ele, mas “Lucilane só pensava / Ser da jovem inferior.” Certo dia, no início de uma conversa na qual ela se declara, ele questiona.

Minha jovem Carmelita  
 não deves dizer assim  
 eu sendo um pobre vaqueiro  
 se atreve a zombar de mim  
 quem sou eu para possuir  
 esta rosa em meu jardim? (EVANGELISTA, 1980, p.15).

Citaremos com mais detalhes dois outros romances - **O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso e A coragem de um vaqueiro em defesa do amor**.

**O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso**, de João Martins de Athayde data possivelmente de 1949. Nele, Daniel, o filho do curandeiro Zé Vaqueiro, tem sua vida ameaçada por Graúna, o rico pai de Rosinha, que não aceita que a filha, única herdeira de suas tantas posses, relacione-se com um empregado, “um engeitado”, “um Zé Ninguém”, conforme suas palavras. O fazendeiro atenta duas vezes contra a vida de Daniel, mas seus planos fracassam, pois Zé Vaqueiro intervém sobrenaturalmente e salva o filho. Finalmente, Graúna, derrotado em seus planos, reconhece a vitória do “engeitado”, do “João Ninguém”. Seguem os trechos finais:

Graúna sorriu e disse:  
*Daniel não és doutor  
 tua audácia e inteligência  
 te deu afinal valor  
 terás a minha amizade  
 e de Rosinha o amor*

[...]

Um mês depois a fazenda  
 estava um reino encantado  
 o himineu de Rosinha  
 ia ser realizado  
 e Daniel era príncipe  
 do pequenino reinado.

[...]

Daniel estava belo  
 era um Apolo perfeito

o seu olhar cintilante  
*lhe dava um que de respeito*  
*não era mais um vaqueiro*  
*era um homem de conceito.* (ATHAYDE, 1955, p. 45-46) (grifo nosso).

O pouco valor pela condição de vaqueiro, agora visto como inferior por não ser dotado de predicados importantes na cidade, escolarização, sobretudo, mais uma vez se verifica no fragmento exposto, seja na afirmação de que Daniel não era doutor, mas sua audácia e inteligência o valorizaram ou na de que ao se casar com Rosinha “não era mais um vaqueiro, era um homem de conceito”. O casal parte em lua-de-mel para o Rio de Janeiro. Zé Vaqueiro contrai uma doença e morre, e com ele também desaparece o mistério.

Tais fatos podem ser interpretados como uma interferência dos valores da cidade sobre os do campo. Assim, a morte de Zé Vaqueiro pode ser compreendida como o definhamento de um singular modo de viver em meio à natureza e aos animais. Consubstancia ainda tal interferência, o fato de Rosinha não querer morar na fazenda, preferindo a capital, o Rio de Janeiro e, por isso, Graúna deu cem contos a Daniel para entrar “de sócio em uma sociedade”.

Situação análoga ocorre também em **A coragem de um vaqueiro em defesa do amor**, de João Firmino Cabral. O romance data provavelmente da década de 1970. É protagonizado por Gabriel, vaqueiro por profissão e condição. “Gabriel era um rapaz / Muito disposto e valente. / Na vida de pegar gado, / Era muito competente / E, na hora da brigada, / Imitava uma serpente.” Por portar tais características distintivas, o patrão lhe dizia: “- Estarei a seu dispor - / Em qualquer ato na vida, / Serei o seu defensor!”. O moço respondia: “*Sou apenas um vaqueiro, / Mas digo sem pabulagem: / Valentão em minha frente, / Não pode contar vantagem, / Porque encontra três coisas – Destreza, força e coragem!*” (CABRAL, s/d, p. 3-4) (grifo nosso).

Em uma sociedade excludente como a sertaneja poucas são as vias de escape social. Já foi comentado que a respeitabilidade do fazendeiro se mantém avalizada pelo dinheiro. Todavia, vaqueiro, cangaceiro e jagunço para ascenderem necessitam de coragem; a mulher tem seu valor assegurado quando solteira pela virgindade e quando casada pela obediência ao marido; já o sabido vale-se da astúcia. Ao designar-se como “apenas um vaqueiro”, o rapaz reafirma a condição subalterna ocupada pelo vaqueiro, pois os valores da cidade após meados do século XX (época em que o folheto foi provavelmente elaborado) asseguravam sua superioridade em relação ao campo. Certamente, o vaqueiro é figura relevante, contudo sua baixa condição social vê-se, em algumas narrativas, cada vez mais realçada.

Além da interferência dos valores citadinos, os folhetos dão margem ainda para uma interpretação acerca do amor vivenciado por dois jovens que não se contentam com a realidade imposta e desafiam o potentado do fazendeiro, o que remete ao amor contestador de que trata Kunz (2011) sob a forma de uma “revanche poética”. São vários os romances que poderiam se inserir nessa configuração, entre eles – **História sertaneja do valente Zé Garcia, O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso e A coragem de um vaqueiro em defesa do amor.**

A destreza, a força e a coragem tornam Gabriel apto a salvar Bernadete do domínio despótico do pai, o coronel Jacinto Lucena, “Homem de mau coração / Perverso, conquistador, / Desordeiro e valentão” que “tinha cento e dez bandidos / Na sua propriedade – / Homens maus e traiçoeiros, / Cheios de perversidade”. Bernadete possuía grande beleza e “vivia prisioneira, / Em um martírio cruel” e o pai proibia-lhe de casar-se: “–Você não se casa nem / Mesmo com um soberano!” (CABRAL, s/d, p. 5-7). Um dia, a jovem avista Gabriel na propriedade, apaixonou-se e avisa-o do perigo que corre nas mãos do pai e dos jagunços. O rapaz jamais vira moça tão bela e pergunta-lhe o nome:

A donzela respondeu:  
 - Sou Bernadete Brandão  
 E vivo aqui prisioneira,  
 Sem direito a distração.  
 Vim somente defendê-lo  
 Da mais tremenda traição.

[...]

Faço assim, porque gostei  
 Da sua disposição,  
 Do seu porte, do seu jeito –  
 Estou louca de paixão!  
 Se você também me ama,  
 Receba meu coração!

[...]

Gabriel disse sorrindo:  
 - Não fique preocupada,  
 Que vou esperar seu pai,  
 Enfrentar toda a negrada –  
 No fim, se não me matarem,  
 Você será minha amada!

Quando disse estas palavras,  
 Com a jovem se abraçou.  
 Já louco pela paixão,  
 O corpo dela apertou –  
 Ela, não se dominando,  
 A boca dele beijou. (CABRAL, s/d, p. 14-15).

Do exposto, percebe-se uma tendência à distensão do motivo do romance e um certo

afrouxamento em relação à moral sertaneja que exige da mulher o máximo recato. Contudo, a bravura dos vaqueiros permanece e faz lembrar a de outros vaqueiros comparados aos tapuios, por Guimarães Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro”

Que os tapuios, dito por Fernão Cardim, eram “senhores dos matos selvagens, muito encorpados, e pela continuação e costume de andarem pelos matos bravos têm os couros muito rijos, e para este efeito açoutam os meninos em pequenos com uns cardos para se acostumarem a andar pelos matos bravos.”

Do mesmo jeito estes [*vaqueiros*] vieram da caatinga tórrida, hórrida, que é pedra e cacto e agressivo garrancho, e o retombado escorrer do espinhal, desgrém de um espinheiro só, [...], feito em pique, farpa, flecha, unha e faca. (ROSA, 2009, p. 1014) (grifo nosso).

Se os tapuios e os vaqueiros referidos por Rosa precisavam resistir ao ambiente hostil da caatinga enfrentando a dureza circundante com a dureza do corpo e do espírito, os vaqueiros de nossas histórias precisam resistir ao ambiente social dominado pela opressão e injustiça. Para tanto, devem se revestir não de cicatrizes como aqueles, mas de coragem.

Se por um lado, algumas histórias da literatura de cordel absorvem certa modernidade dos costumes, por outro lado, as mesmas narrativas expõem também o conservadorismo atuante. Trata-se, pois de literatura forjada por uma circulação contínua alicerçada sob um terreno ambíguo e movediço, aberto a inovações ao mesmo tempo em que recebe o contrabalanço da força da tradição. Não permitindo taxação definitiva ou leitura unidirecional, antes trafega simultaneamente por caminhos variados.

Nesse sentido, valem as palavras de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, para quem a literatura de cordel é concomitantemente “conservadora e inovadora, resignada e rebelde, integradora e impugnadora, indiferente e participante, a-histórica e engajada.” (MENEZES, 1977, p. 51-52). O estudioso elucida que na sociedade sertaneja cujos folhetos circulavam como produto dessa estrutura social, vigora uma concepção rigidamente estratificada onde as ideologias das classes hegemônicas tendem a predominar sobre as demais. Entretanto, tal domínio não ocorre de modo absoluto,

Concluindo o percurso, os romances da “tradição escrita”, literatura de cordel, diversamente dos da “tradição oral”, poesia oral, que enfatizam a figura do boi, diversificam a estrutura temática ao dividirem o protagonismo do boi com o vaqueiro sendo possível um equilíbrio no foco ou ainda que este recaia mais sobre o boi ou sobre o vaqueiro. Como extensão do vaqueiro, o cavalo passa adquirir mais realce na literatura de cordel. Literariamente, a ascensão do vaqueiro no cordel pode ser lida como uma “revanche poética” de que trata Martine Kunz (2011) ao propor a contestação da ordem adversa por meio da insurreição do boi e da valentia do vaqueiro em enfrentá-lo, expressam, assim, a procura por liberdade e dignidade. Já

historicamente, podemos mencionar as palavras de Capistrano de Abreu (2000, p. 154) que traduzem o sentimento de honra do sertanejo por ser vaqueiro: “a gente dos sertões [...] tem pelo exercício nas fazendas de gado tal inclinação que procura com empenhos ser nela ocupada, consistindo toda a sua maior felicidade em merecer algum dia o nome de vaqueiro.”

A partir dessas observações e acerca dos três romances, maiormente, analisados conclui-se que em **História do boi Misterioso** o boi assume o protagonismo ainda que se abra espaço para o vaqueiro, sobretudo Sérgio e o vaqueiro Misterioso, a pega do barbatão constitui-se o motivo central do enredo. O cavalo surge como ser secundário. Já em **História sertaneja do valente Zé Garcia**, o destaque recai sobre o vaqueiro, a pega do boi não centraliza a urdidura da trama, Saia Branca apesar de indômito não monopoliza a cena, o interesse incide sobre Zé Garcia, respectivamente, suas bravuras e vida amorosa. O cavalo aparece como personagem secundário. Já **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** apresenta um equilíbrio entre boi, vaqueiro e cavalo, importam igualmente as peripécias do boi insubmisso, do vaqueiro valoroso e do cavalo incansável. Os dois últimos romances, sobretudo, aprofundam aspectos relativos à vida particular do vaqueiro, além de enfatizarem novos personagens, entre eles o fazendeiro, a filha do fazendeiro, o jagunço e o cangaceiro. Ressalte-se ainda que a leitura realizada não poderia dar conta de todos os romances e folhetos componentes do ciclo do boi, convém somente como um painel ilustrativo.

Por último, à análise dos textos desse capítulo ajusta-se ao pensamento de Paul Zumthor sobre o peso considerável que a subjetividade, a imaginação crítica, essa admirável “faculdade poética” exerce sobre o objeto de estudo, sobre a história, sobre a ciência a ponto de a objetividade científica vê-se abalada pela projeção do pesquisador sobre a pesquisa impondo a esta seus esquemas imaginários. Nesse sentido, a leitura dos textos reunidos até aqui se organizaram em torno do movimento, da “movência” com vistas a alcançar um sentido.

Sublinho, enfim, que em nossa leitura subjetividade/imaginação crítica e movimento/ “movência” encontram-se, pois ao me aproximar de meu objeto, retomo Zumthor, eu o vivo, e ao vivê-lo “lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido. Posso dizer seu sentido? Ou é meu?” E mais: “Procuro minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha.” (ZUMTHOR, 2007, p. 107-108). À procura do sentido (ou de um sentido) e movido por uma paixão, o estudo prossegue e o próximo passo conduz ao encontro da poética da voz na escritura de Guimarães Rosa que versará sobre o mundo íntimo do vaqueiro (dores e amores) e o cotidiano desse profissional em seu trato, pacto, consórcio com o boi.

Imagem 3 - Entre Vaqueiros e Bois<sup>10</sup>

Fonte: Jornal Estado de Minas.

Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/educacao/enem/2015/11/19/noticia-especial-enem,709639/48-anos-sem-guimaraes-rosa.shtml>. Acesso em: 10/08/2021.

---

<sup>10</sup> Foto tirada por Eugênio Silva para a revista *O Cruzeiro* com o objetivo de registrar a famosa viagem que Guimarães Rosa fez em maio de 1952 ao sertão de Minas Gerais para conduzir uma boiada ao lado de um grupo de vaqueiros. A publicação da matéria ocorreu em 21 de junho do mesmo ano.

#### 4 O POVO DO BOI NA PROSA POÉTICA DE GUIMARÃES ROSA

Tudo couro.

Em arnês e jaez, arreio e aprestos, bailada a peiteira ampliam no fixo os tapa-joelhos, cara abaixo o tira-testa, sobrantes as gualdrapas e o traseiro xaréu de sobreanção, resto de carapazão – os cavalos anacrônicos se emplacam, remedando rinocerontes.

E, nos cavaleiros, o imbricado, impressionante repetir-se dos “couros”, laudel completo: guarda-pés, como escarpes; grevas estrictas, encanando coxa e perna; joelheiras de enforco; coletes assentados; guarda-peitos; peitos-de-armas; os gibões; os chapelões; e manoplas que são menos luvas que toscos escudos para as mãos. [...]

De um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais – como num epigrama.

[...]

E são de couro.

Surgiram da “idade do couro”.

Os “encourados”.

*Homo coriaceus*: uma variedade humana. (ROSA, 2009, v.2, p. 1014).

A epígrafe alude em muitos trechos à formulação elaborada por Capistrano de Abreu sobre a “época do couro” e apreende uma das grandes invariáveis da literatura do escritor, diplomata e médico João Guimarães Rosa – o desdobrar do homem sobre os animais bem como o movimento contrário, já que eles são de “um só couro”. Já observamos que esse desdobramento se faz na poesia oral, por exemplo, pela criação de uma atmosfera de alteridade e cumplicidade através da escuta da fala do animal não humano e da empatia do contador e do público por esse ser que tem a primazia. Já na literatura de cordel, o animal não humano perde a primazia, mas a estreita interação entre cavaleiro e boi termina por lhes conferir suas respectivas dimensões. Esse capítulo, buscar responder os seguintes questionamentos: Qual o peso dessas espécies na produção rosiana recortada? Como essas espécies são (re)tratadas no *corpus* rosiano delimitado?

Não apenas esse, mas outros desdobramentos pairam sobre a ficção rosiana e convergem para corroborar sua visão inclusiva capaz de conjugar polos apenas aparentemente avessos e que sob sua pena ressurgem como complementares graças ao seu insurgente pouco-caso ao convencional. A partir desse desprezo ao já estabelecido, Rosa elabora um estilo *sui generis* através de associações insólitas cujo remate ajusta de modo notável e improvável forma e substância.

O termo ‘desdobramento’ apresenta seis grandes acepções e quatro delas expressam o sentido buscado, são elas: 1. Abrir-(se), ato ou efeito de estender ou abrir o que estava dobrado. 2. Produção, duplicada, duplicação. 3. Tornar-se maior, mais complexo. Expandir-se,

multiplicar-se. 4. Continuação de algo (no espaço ou no tempo). O termo buscado, portanto, remete à distensão, extensão, ao ato de desembrulhar, desenrolar, desenvolver, prolongar, esticar, alargar, revelar, manifestar, enfim, desvincar possibilidades obscurecidas ou solapadas por pensamentos estreitos e/ou excludentes.

Em carta a João Condé, o autor discorre sobre a composição de **Sagarana** e suas formulações podem ser estendidas ao restante de sua produção, assim, escreve: “Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições” sejam elas temporais ou espaciais. E complementa: “Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero.” (In: ROSA, 2001, p. 24).

A recuperação de **Sagarana**, matéria de nossa dissertação, importa por prolongarmos nesse trabalho a reflexão sobre o par natureza / cultura e exercitarmos nossa leitura que busca mover-se pelos contornos do texto sem perder de vista o contexto.

Ainda sobre o estilo diferenciado rosiano, trazemos a lume os comentários de alguns críticos - que acolheram **Corpo de baile** tão logo o livro fora lançado em janeiro de 1956. Estas considerações cabem aqui por refletirem sobre a complexidade do texto rosiano, marca que inexoravelmente recairá sobre o *povo do boi*, e por contribuírem para a verificação da recepção mais imediata da produção literária rosiana selecionada.

Em virtude do formato da primeira e segunda edições que privilegiava o conjunto, já que publicada como obra única, sendo que a primeira possuía dois tomos e a próxima apenas um, os críticos detêm-se sobre a unidade na diversidade, ou seja, observam o todo sem descuidar das partes. É possível que a partir da terceira edição, ocorrida em 1964, que tripartiu a obra em volumes independentes, esse olhar mais geral tenha se tornado mais problemático, ao mesmo tempo em que suscitou uma visão mais localizada acerca das sete novelas rosianas. Nesse ponto, verifiquemos se a reza ou a intenção teórica de Rosa logrou êxito através dos comentários da crítica.

As críticas observadas, de um modo geral, retomam **Sagarana** e mencionam o fato de estar saindo sua quarta edição concomitantemente a **Corpo de baile**. Eis o que faz, por exemplo, Renard Perez em “Escritores brasileiros contemporâneos – Guimarães Rosa”, texto publicado no Correio da Manhã em 07 de abril de 1956. Perez registra que em **Corpo de baile** o autor “continua a experiência iniciada em **Sagarana**. E agora, na amplitude da novela, o escritor exhibe melhor a sua fôrça.” Além disso, a linguagem, a temática, o estudo dos

personagens, a descrição dos ambientes, “tudo acompanha essa espantosa evolução (o que diante do alto nível de “Sagarana” nos parecia impossível.”

No Diário Carioca de 8 de abril de 1956, Renato Jobim em “A volta de Guimarães Rosa”, traz algumas críticas ao estilo rosiano pelo, em sua opinião, “emprego desabusado de idiotismos e a presença de neologismos nem sempre justificáveis.” Confrontando os livros de Rosa de 1946 e 1956 anota que: “Se em **Sagarana** já era difícil entender certas expressões ou o sentido de algumas passagens, em **Corpo de Baile** há páginas inteiras [...] Vemo-nos, nestas circunstâncias, tolhidos no nosso desejo de alcançar a intenção do novelista.” Para Jobim, o encontro do homem consigo mesmo equivale à sua desvinculação “com os demais e chega a um ponto que não é reconhecido.” Ainda para o articulista, o escritor em pauta “aspirando à elegância, se veste com tal apuro e riqueza de pormenores que se torna extravagante.” Contudo, sua contribuição original é inegável às letras brasileiras. Amigos relatam que Rosa ao receber críticas desfavoráveis as colocava de cabeça para baixo. (Creio que esta pode ter tido tal destino.)

Euryalo Cannabrava em “Guimarães Rosa e a linguagem literária” publicado no periódico carioca Diário de Notícias em 08 de abril de 1956 (In: ROSA, 2009, v. 1 p. CXXI-CXXIV) elegeu a análise, sobretudo, dos aspectos formais da obra rosiana. Registra, entre outras, as seguintes apreciações sobre: a) estilo e linguagem: “O estilo é desconvençional por excelência, não admite modelos, nem imita ninguém”; “o dialeto bravo, pouco a pouco, transforma-se em saga nórdica, com tonalidade [...] de canto homérico. O autor associa a universalidade, ao regionalismo no plano estético, retirando efeitos rigorosamente inéditos da mistura do estilo poético e da prosa literária.”; b) forma e conteúdo: “... a impossibilidade de separar a narrativa (fundo) das palavras e sentenças que a traduzem (forma). Essa indissociabilidade do fundo e da forma constitui, por assim dizer, a característica marcante da obra de Guimarães Rosa”; “A adequação entre fundo e forma corresponde à analogia íntima entre a linguagem e a psicologia dos personagens. O em-ser do autor, por sua vez, transfere-se de armas e bagagens para a própria estrutura de que se utiliza...”. Cannabrava em certas formulações do artigo (“dialeto bravo”, por exemplo) mostra algum preconceito escriptocêntrico e citadino que parece distanciar-se do projeto engendrado por Rosa ao conjugar voz e letra.

Já o pensamento de Alcântara Silveira em “Corpo de Baile”, matéria exibida no periódico carioca O Jornal em 27 de maio de 1956 em discordância com a reflexão de Renato Jobim, escreve que “a língua nacional deve refletir o brasileiro em toda a sua psicologia,

etnografia e sociologia: Guimarães Rosa assim o entendeu como se pode ver por este seu livro.” Defende que sequer Mário de Andrade logrou tal êxito, pois incorreu no erro de distanciar as falas do autor e dos personagens, caso superado por Rosa, já que falam a mesma língua. Assim, “o estilo do ficcionista é tão saboroso e vivo, que chega a prejudicar a própria intriga.” Complementa o raciocínio apontando que **Sagarana** conta com páginas do “bem escrever” que poderiam figurar em antologias, contudo, obras que contêm somente essa boa escrita correm o risco de petrificarem-se e figurarem apenas em tais compêndios. Rosa contorna tal perigo ao exibir uma linguagem que se reveste “de mais realidade, mais humanidade e mais veracidade.” Tudo isso em consequência de sua aproximação com a gente humilde por ele retratada.

A aproximação com a gente humilde, em outra chave, também é comentada por Ricardo Ramos em “Corpo de Baile”, texto publicado no jornal carioca Para Todos no mês de junho de 1956. Observando mais a intriga do que a linguagem, em um movimento contrário ao de Alcântara, Ramos se debruça sobre “os dramas humanos percebidos em várias esferas” abordados nas novelas que tanto atingem o vaqueiro como o fazendeiro. Sob esse enfoque “não faltam referências do social determinando conflitos, e, certas ocasiões, a própria motivação da novela.” Desse modo, o escritor observa várias profissões e suas difíceis condições de trabalho e “deixa nítido o respeito àquelas atividades obscuras, pintadas em dura nobreza, erguidas com entusiasmo”. Finalmente, Ramos defende que Rosa passa “das relações de trabalho e convenções do seu âmbito, mantendo uma severa unidade no exuberante contar.” Eis a crítica que mais se aproxima dos propósitos deste trabalho por mais se ater à conexão entre literatura e sociedade.

Por fim, trazemos o texto de Franklin de Oliveira, o mais extenso e talvez o mais elaborado dos aqui apresentados, lançado no Correio da Manhã em 12 de maio de 1956, versa sobre a escrita artística de **Sagarana** que, para o articulista, o valor supremo reside na palavra, já em **Corpo de baile** esse valor se desloca para a construção fraseológica, ou seja, em “**Sagarana** era a palavra feérica, o canto onírico. Em **Corpo de Baile** é a invenção sintática a partir do psicológico”. Oliveira cita uma série de nomes da literatura que empregavam procedimentos variados que refulgem em **Corpo de baile**, entre eles Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Joyce, Dante, Thomas Mann e Gogol. Traz à baila ainda as técnicas narrativas implicadas na composição da obra, tais como a representação pluridimensional da consciência; a dissolução da estrutura clássica da novela em estilemas poemáticos; a incorporação das linguagens cinematográfica, pictórica e musical. Enfim,

defende que se trata de uma obra ímpar por sua “complexidade psicológica, densidade metafísica”, composição ou “precisão micromilimétrica” e riqueza simbólica.

Obviamente, as apreciações críticas acima foram selecionadas por trazerem abordagens diferenciadas e, assim, demonstrarem toda a multiplicidade suscitada por **Corpo de baile**. Essa opulenta gama de sugestões formais e conteudísticas pode ser notada de modo embrionário em **Magma** ([1936] 1997) e plenamente em **Sagarana** (1946), **Corpo de baile** (1956), **Grande Sertão: veredas** (1956), **Primeiras estórias** (1962), **Tutameia** (1967), **Estas estórias** (1969) e **Ave, palavra** (1970). Já em **Antes das primeiras estórias** (1929-1930 2011) tal opulência parece não existir, ao menos de modo tão significativo.

O profundo empenho estilístico rosiano ao chegar tendências consideradas opostas e conjugar forma e conteúdo confere acentuada plasticidade e movimentação à sua escrita que seguindo tal senda busca aproximar letra e voz. Esse é mais um desdobramento singular da produção rosiana. Pelo exposto, constata-se que é nesse desdobro, ambivalência, fluidez ou entremeio que as narrativas de Guimarães Rosa tendem, mormente, a se desenvolver, são caminhos, ou melhor, veredas difusas e sinuosas que solapam margens ao trilharem campos intercambiáveis, terceiros, que miscigenam tudo e todos.

Talvez essa atitude rosiana advenha de sua infância, em **Sagarana emotiva**, o escritor revela a Paulo Dantas: “Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas *puras misturas*, me contavam, estórias de fadas e de vacas, de bois e de reis. Adorava escutá-las. (In: VASCONCELOS, 1997, p. 11) (grifo nosso).

Acompanhando esse distintivo da produção de Rosa, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos em *Puras misturas*, livro escrito em 1997, analisa “Uma estória de amor” e toma emprestada a expressão rosiana para intitular seu estudo e afirmar o caráter inclusivo da obra do escritor mineiro que busca abarcar o mundo da oralidade e o da escrita ao “conter o oral no escrito e o arcaico no moderno, Guimarães Rosa, nas ‘puras misturas’, abre espaço na sua obra de narrador culto para as velhas narrativas orais, cruzando experiência coletiva e experiência individual”. (VASCONCELOS, 1997, p. 183).

O espaço rosiano abre-se ainda para o entrecruzamento do fato e do ficto, já que em suas páginas vaqueiros podem se converter em personagens, assim, através de suas vivências e viagens<sup>11</sup> imbricam-se tanto os fatos vividos como os inventados que terminam por embaçar as

---

<sup>11</sup> Uma dessas viagens ocorreu em maio de 1952 e serviu como fonte de pesquisa para a composição e/ou inspiração de **Corpo de baile**, **Grande sertão: veredas** e **Tutameia**. A imagem 3 é um dos registros dessa viagem. Oito vaqueiros integravam a comitiva: Bindoia, tocador de berrante; Criolo; Zito, cozinheiro e poeta; Gregório, Tião

bordas do real e do fabulado, como o comprovam os textos “Pé-duro-chapéu-de-couro”, “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, “Sobre a escova e a dúvida” e “Uma estória de amor”. Nesse ponto, procedamos a uma breve excursão sobre **Corpo de baile** de Guimarães Rosa para demonstrar facetas das miscelâneas apontadas acima.

#### 4.1 *O Povo do boi em Passagens de Corpo de baile*

Essa seção subdividida em duas partes busca refletir sobre o poder das estórias e sobre vários desdobramentos da escrita de Rosa, especialmente, os referentes ao dueto homem/boi ou boi/homem, nomeadamente, em **Corpo de baile**. Faz-se para tanto, uma breve passagem pela produção artística de Guimarães Rosa a qual não pretende (e não poderia) esgotar a temática do *povo do boi* em tais textos, serve tão somente para ratificar o elevado grau de importância ou de persistência e de poeticidade de tal temática. Sobretudo, porque essa seção pretende ser literalmente uma passagem, um passeio (a trote largo) evocando o conceito de *movência* zumthoriano e o nomadismo imposto aos vaqueiros em sua lida. Um passeio dessa monta demanda um fio condutor que possibilite um tráfego o mais seguro possível pelo intrincado universo ficcional rosiano já delimitado.

Talvez se alcance tal objetivo por meio de um exame acerca da concepção literária do autor. Pode ser perigoso tal caminho por esbarrar em um dos componentes imprescindíveis para a realização da literatura – o relativo ao autor que remete à problemática de sua morte, de sua intenção ou intencionalidade, ou ainda de seu sentido. Sendo assim, algum destaque deve ser dado às palavras de Guimarães Rosa. Em entrevista a Gunter Lorenz intitulada “Diálogo com Guimarães Rosa”, o escritor faz algumas declarações acerca de fatores que interligam sua ficção poética e sua biografia e afiança que se considera um “homem do sertão” e “um vaqueiro”. Esse pode ser o ponto de partida para uma compreensão de sua obra.

É próprio da obra literária ultrapassar a intenção primeira do autor e renovar-se a cada época, contudo, esse fato não apaga a presença do autor. Para Antoine Compagnon, em **O demônio da teoria**, publicado em 1999, uma interpretação satisfatória de uma obra não se

---

Leite, Pedro Santana e Manuelzão, apelido de Manuel Nardy, capataz e amansador de cavalos. Os companheiros de viagem de Rosa proliferariam em sua produção literária tanto de modo indireto (aproveitamento de pensamentos, conhecimentos e histórias contadas pelos vaqueiros durante a jornada de dez dias atravessando duzentos e quarenta quilômetros para conduzir cerca de trezentas cabeças de gado pelo interior de Minas Gerais) como direto (com as aparições de Zito, no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de **Tutameia** e de Manuelzão em “Uma estória de amor”).

encontra apenas no texto ou exclusivamente no autor, “trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.” (COMPAGNON, 2010, p. 94). Outra vez voltamos à ideia de junção, desdobro, tônica do capítulo. Em torno, portanto, dessa singular combinação pessoal que amalgama vida e obra, Rosa afirma tecer suas narrativas e por se considerar um “homem do sertão” e “um vaqueiro” escreveu histórias que giram em torno de tais motivos. Portanto, às díades forma/conteúdo, voz/letra, prosa/poesia, tradição/modernidade, fato/ficto se junta, nesse ponto, vida/obra.

#### *4.1.1 Passando por Corpo de baile*

### I

Esse subtópico serve como pórtico para o estudo de **Corpo de baile** e trará alguns tópicos acerca de sua complexa urdidura. Seu objetivo consiste em observar o poder das estórias e algumas facetas do desdobramento na produção recortada que já estava presente em **Magma** e em **Sagarana**.

**Magma**, livro de poemas sem continuidade na obra de Guimarães Rosa, sagrou-se vencedor do Concurso de Poesia de 1936 realizado pela Academia Brasileira de Letras. Apesar da vitória no certame, o livro recebeu posteriormente do autor seu descontentamento e em discurso proferido em agradecimento ao prêmio concedido afirma: “A satisfação proporcionada pela obra de arte àquele que a revela é dolorosamente efêmera: relampeja, fugaz, nos momentos de febre inspiradora, quando ele tateia formas novas para a exteriorização do seu magma íntimo, do seu mundo interior.” O artista percebe a obra como “um quase arrependimento”, pois ela se converte em “Obra escrita – obra já lida – obra repudiada” (In: ROSA, 2012, p. 14).

Em **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**, publicado em 2000, Maria Célia Leonel, aborda as relações intertextuais entre **Magma** e **Sagarana** e valendo-se do pensamento genettiano classifica os poemas “Boiada” e “Chuva” como hipotextos de “O burrinho pedrês”, o hipertexto. Gérard Genette em **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**, publicado em 1982, define o hipertexto como o texto derivado de um anterior e compreende, portanto, a hipertextualidade como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um anterior (hipotexto). Talvez a relação mais evidente seja a concernente aos nomes dos personagens que sofrem poucas alterações - como João Nanico e Raimundo (nos poemas) que passam a João Manico e

Raymundo (nos contos/novelas) - ou se repetem - caso do cavalo Cabiúna.

Os contos/novelas de **Sagarana**, livro lançado em 1946 contendo ao todo nove narrativas, trazem uma grande porção de associações que remetem ao desdobramento. A peça de abertura, “O burrinho pedrês”, descreve, em linhas gerais, um dia chuvoso de trabalho na fazenda do major Saulo quando da condução de uma boiada para o arraial onde quatrocentos e sessenta reses seriam embarcadas no trem em direção à cidade. Nessa viagem, cresce o papel desempenhado pelo protagonista, o burrinho Sete-de-Ouros, que salvou, ao anoitecer no retorno da viagem empreendida, dois vaqueiros de morrerem afogados na grande enchente do córrego da Fome, pois “a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.” (S: p. 14).

Na carta já citada a João Condé, Rosa sobre “O burrinho pedrês” revela que se trata de uma “Peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 11). Portanto, o escritor aproveita um fato e o ficcionaliza distendendo-o, desdobrando-o. Esse mesmo procedimento, o escritor intencionava utilizar em relação à “Entrevista com o vaqueiro Mariano”, o texto resulta de uma viagem empreendida por Rosa em 1947 ao Pantanal onde conheceu o vaqueiro Mariano. No mesmo ano a peça é publicada no *Correio da Manhã* em três partes. Em 1952, recebe uma edição ilustrada e em 1969 passa a integrar a obra póstuma **Estas estórias**.

Sobre essa intenção de Rosa, informam Paulo Dantas em **Sagarana emotiva** e Ana Luiza Martins Costa em “Veredas do viator”, artigo publicado nos **Cadernos de Literatura Brasileira**, do Instituto Moreira Salles, edição dupla, especial Guimarães Rosa. Dantas (1975, p. 22) lembra de um encontro com Rosa em que ele lhe confidenciou: “Ando com vontade de transformar aquela reportagem num livro, ampliar tudo, num crescendo. Mariano, meu amigo, merece.” Por sua vez, Costa (2006) informa que o escritor entregou à editora José Olympio em 1957 o projeto de um novo livro, “Com os vaqueiros”, o qual não foi concluído. Em seus arquivos foi encontrada uma

pasta intitulada “Com os vaqueiros” datada de 1957 contendo um exemplar do livro *Com o vaqueiro Mariano* (tal como publicado pela editora Hipocampo em 1952) e um recorte de “Pé-duro, chapéu-de-couro” (tal como saiu em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1952), ambos com correções e emendas manuscritas. Esse livro nunca saiu e os dois textos acabaram separados para sempre, republicados em livros diferentes, [...] (COSTA, 2006, p. 37).

Com “Com os vaqueiros” teríamos mais uma vez a construção de um hipertexto a partir de criações anteriores, caso do aproveitamento de poemas de **Magma** em **Sagarana**. E

mais um desdobramento que partiria do fato para o ficto tal como ocorreu em “O burrinho pedrês”.

Ainda sobre o desdobramento na novela de abertura do livro de 1946, um desdobramento ou associação digna de nota diz respeito ao movimento congregante que se desenvolve na condução da boiada estrada afora quando todos os envolvidos parecem unir-se em corpo único: “Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopeia -, mesmo prestes assim para surpresas más”. O aboio convoca à reunião dos seres envolvidos na caminhada: “- Tchou!... Tchou... Eh, booô!...”. E nesse ritmo todos se entrecruzam, pois uma comunicação foi estabelecida. “Sopra sempre o guia no seu corno, porém, e os outros insistem no canto arrastado, tão plangente, que os bois vão cadenciando por ele o tropel.” (S: p. 27-29). Por outro lado, quando os homens voltam para a fazenda, “Sem a boiada seriam como alma sem corpo.” (S: p. 46).

Outra menção deve ser feita à figura do major Saulo, fazendeiro sem letras que aprendeu a ler as pessoas pelos animais do curral: “Olha, o que eu entendo das pessoas, foi com o traquejo dos bois que eu aprendi...”. Saulo se pronuncia por provérbios, muitos deles alusivos ao gado: “não é nas pintas da vaca que se mede o leite e a espuma”, “suspiro de vaca não arranca estaca” (S: p. 22) e “para bezerro mal desmamado, cauda de vaca é maminha”. O fazendeiro experiencia uma vida diversa da dos cidadãos, seu conhecimento advém de sua movência, aprendeu caminhando, “Nunca estive em escola, *sentado não aprendi nada desta vida*. [...] Mas cada ano que passa, eu vou ganhando mais dinheiro, comprando mais terras, pondo mais bois nas invernadas”. (S: p. 34) (grifo nosso). A movência zumthoriana da voz topa aqui com a movência dos personagens rosianos no que tange ao deslocamento espacial e, de algum modo, à ânsia por libertação de amarras.

Faz jus a uma última referência, a estória dentro da estória ou a microestória de Pretinho contada pelo vaqueiro João Manico, acontecida no tempo em que o major ainda era seu Saulinho. O menino “regulando por uns sete anos, um toquinho de gente preta”, era magrelo e de grandes olhos – fora enviado contra a vontade para outra fazenda onde ficaria separado da mãe e por isso, “chorava, sem parar, e de um sentir que fazia pena... Não adiantava a gente emgambelar nem entreter”. (S: p. 48)

Igualmente “o gado também vinha trotando triste, sem querer vir. Nunca vi gado para ter querência daquele jeito... Cada um caminhava um trecho, virava para trás, e berrava comprido, de vez em quando”. Pretinho e o gado compartilham a mesma tristeza. E mesmo passados cinco dias, menino e bois prosseguem na tristeza, os vaqueiros não podiam dormir

porque toda hora o gado ameaçava voltar, por consequência, os homens tinham que “acender muitas fogueiras ao redor, e passear com um tição de fogo na mão, que era só o que eles atendiam, e assim mesmo muita vez estavam não querendo obedecer!” (S: p. 49).

E foi que Pretinho principiou a cantar uma cantiga muito triste, “Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente e era forte demais.” Os vaqueiros cansados começaram a adormecer sob aquela toada que fazia os bois urrarem e gemerem, “parecendo que estavam procurando todos de cabeça em pé”. João Manico acha que dormiu e sonhou com “uma trovoada medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaço de um marruás nambujú!...”. (S: p. 50-51).

Em **A saga do burro e do boi** - um estudo de “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa, nós apontamos que o estado inconsciente-consciente de João Manico o habilita a “acompanhar a evolução transcendental operada entre o menino e os bois, que formam a essa altura um conjunto perfeito. O grau de completude entre tais seres segue uma linha crescente evoluída desde a afinação do canto, reflexo do mundo interior em ebulição.” (FERREIRA, 2010, p. 151). Pretinho suplanta as adversidades através do canto e parte com os bois em sua jornada em um desdobro enternecedor.

Entre as similaridades verificadas no hipotexto “Boiada” constantes no hipertexto “O burrinho pedrês” chama atenção o ressoar da voz que se faz presente no aboio dos vaqueiros “Eh boi!” ... Eh boi!...”, verso inicial do poema que ressurgue em várias passagens da novela, além do diálogo travado entre os condutores da boiada que incluem instruções e conversas. Esse mesmo tipo de diálogo ecoa em “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-bronze”. Fecha o poema um bate-papo entre João Nanico e o coronel. Segue excerto:

- Ó João Nanico, porque canta assim?...
- Tem aumentado seu gado graúdo?...”
- “Gabarro e peste mataram tudo...”
- “Está pensando será na crioula?...”
- “Fugiu, que tempo, foi pra Bahia,  
por esse mundão de Deus...”
- “Está lembrando então do seu filho?...”
- “Morreu no eito, já faz um ano,  
picado de urutu...”
  
- “Então, João Nanico,  
por que canta assim?!...”
- Ai, Patrão, que a vida é uma boiada,  
e a gente canta pra ir tocando os bois...” (M: p. 38).

O diálogo revela dados acerca da dificuldade da vida de um vaqueiro sem maiores

recursos financeiros para manter a família e desenvolver os próprios negócios. Ao final, ele se encontra sozinho, sem família e sem recursos e ainda que cercado de tantas tristezas, o vaqueiro canta porque “a vida é uma boiada / e a gente canta pra ir tocando os bois”. Na resposta de Nanico transparece a aproximação entre vida e boiada, ambas vistas como passagens tocadas pelo canto. O canto parece trazer algum consolo a Nanico, também Manuelzão o encontrará na estória do velho Camilo, canto/estória estabelecem um movimento dialético que tocam tanto a realidade como a ficção.

Retomando o ajuntamento entre seres distintos, uma crescente e análoga aproximação dilata-se no transcorrer de “Conversa de bois”, novela que também acompanha um único dia da vida de seus personagens – aquele em que o menino Tiãozinho transporta no carro-de-bois, formado por quatro juntas e pertencente ao padrasto Agenor Soronho, o corpo entrevado e enfraquecido do pai cego para ser enterrado em um cemitério muito distante.

Ocupa o posto de carreiro em “Conversa de bois” Agenor Soronho, homem associado constantemente ao diabo ao longo da narrativa, “homenção ruivo de mãos sardentas, muito mal-encarado” ou ainda “Ruço!... Entrão!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar nem pôr...”. Por sustentar a casa, Soronho goza de uma posição de mando que lhe permitia excessos, assim, maltratava o enteado através de trabalhos pesados e por vezes desnecessários, xingamentos e surras “de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau”. (S: p. 213-220).

O menino Tiãozinho exercia a função de guia do padrasto e dividia até esse dia um quarto escuro com o pai paraplégico, mas agora cumpria a triste viagem sob os gritos, insultos e ameaças de Soronho: “Mas agora, tu vai ver... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!”, ou ainda, “Vam’bora, lerdiza! Tu é bobo e mole; tu é boi?!” (S: p. 221-226). Ao desprezo do carreiro pelos bois, contrapõem-se o carinho, o respeito e a aproximação do guia para com os oito animais – Buscapé, Namorado, Capitão e Brabagato, Dançador, Brillhante, Realejo e Canindé - que desempenharão tal qual Sete-de-Ouros função capital no desfecho da novela.

Souza (1958, p. 41) informa que o trabalho de dirigir, guiar e manobrar o carro de bois é comumente executado, no país, por duas pessoas: o condutor, no geral um homem feito, e o ajudante, costumeiramente um menino ou rapaz. Recebem na maior parte do território nacional, as denominações, respectivamente, de carreiro e guia. No entanto, regionalmente existe uma gama considerável de outras designações para tais profissionais. Assim, o carreiro pode ser chamado de carreteiro, tangedor, tangerina ou tocador. Para o segundo, a criação é mais dilatada e pode receber as seguintes alcunhas: boca de boi, boeiro, candeeiro, chamador,

chamador de bois, coringa, dianteiro, guiador, guieiro, lamparina, menino de boi, moço de boi, moço de carro, ponteiro, puxador e sogueiro. O título máximo da profissão é o de mestre carreiro.

O carreiro ruivo da narrativa assim como atormenta e caçoa de Tiãozinho, também o faz com os bois, e sem necessidade pica-os com a vara de ferrão a ponto de verter sangue dos oito bois do carro – os da frente ou da junta da guia Buscapé e Namorado; os segundos ou da junta do pé-da-guia Capitão e Brabagato; os terceiros ou da junta do pé-do coice Dançador e Brilhante; os últimos ou da junta do coice Realejo e Canindé. A disposição dos bois nas juntas obedece ao critério de estatura ascendente, assim, os menores são assentados na frente e comboiados pelos maiores. Os nomes dos bois espelham suas particularidades, desse modo, cabe a Brilhante iniciar o desvio dos acontecimentos delineados, ou, ao contrário, iniciar a reposição dos fatos a seu estado natural.

Assim, a certa altura da penosa jornada que se faz em um dia bem quente, os bois, a partir de Brilhante, passam por uma tomada de consciência que alterará o destino de todos. Os animais denominam Agenor de “homem- do-pau-comprido-com-marimbondo-na-ponta” e Tião de “bezerro-de-homem-que caminha-sempre-na-frente-dos-bois” e observam que “- O bezerro-de-homem [...] Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois...” (S: p. 232-233).

De fato, Tiãozinho e os bois executarão um movimento de singular interação. Observamos que “O pensamento de tristeza do guia, de alguma forma, se comunicará com os de seus guiados, assim como o canto do menino pretinho retumbou no gado de seu Saulinho.” (FERREIRA, 2010, p. 170). Ocorre tal entrelaçamento entre Tiãozinho e os bois que chegam a formular o mesmo pensamento a partir de um transe estabelecido em um estado de inconsciência-consciência favorecido pela extenuante marcha que leva Soronho a dormir profundamente em uma das pontas do carro, ao passo que os demais permanecem em um estado de semissono, ou em um momento intermediário, de transição, mistura, projeção e/ou de desdobro.

Os versos finais do poema “Saudade”, de **Magma**, podem espelhar a sintonia entre Tiãozinho e os bois e revelam a pluralidade do pensamento rosiano ao propor o extravasamento dos limites espaçotemporal, logo, o eu lírico requer uma maior abertura corporal capaz de juntá-lo ao ambiente circundante e que promova o caldeamento de seres, corpos, almas.

Pressa!...  
 Ânsia voraz de me fazer em muitos,  
 fome angustiosa da fusão de tudo,  
 sede da volta final  
 da grande experiência:  
 uma só alma em um só corpo,  
  
 uma só alma-corpo,  
 um só,  
 um!  
 Como quem fecha numa gota  
 o Oceano,  
 afogado no fundo de si mesmo... (M: p. 141).

Voltando à novela, nesse estágio de unicidade, entrecruzam-se as palavras de Tião e dos bois “Hmou!Hung!... Mas não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas! Não, não sou o bezerro-de-homem... Sou maior que todos os bois e homens juntos.” E continua: “Mû-ûh... Mû-ûh... Sim, sou forte... Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos...”. (S: p. 235). O ajuntamento e o agigantamento desses seres alcançam o auge quando Tiãozinho grita e os bois se jogam para frente fazendo com que Soronho despenque do carro e quebre o pescoço. O menino acorda e desespera-se diante do resultado “arrepelando-se todo” enquanto seus “bois santos” aguardam. Com horror e terror o menino olha a consequência de seu semissono. O sol desaparece e a noite chega para esfriar o ambiente e acalmar os ânimos em uma demonstração da circularidade e da completude do dia e da vida.

Eduardo Macedo no romance da literatura de cordel **A gesta do touro Corta-Chão** descreve no desfecho da narrativa um momento de intensa proximidade entre os afamados João Vaqueiro e Corta-Chão. Após uma violenta perseguição, o cavaleiro tomba do cavalo e cai aos pés do touro que lhe encara na curta distância de dois palmos, nesse instante, os olhos dos adversários se encontram.

No ato em que passou seus olhos  
 Pelos olhos do rival,  
 Pôde se ver refletido  
 Nas pupilas do animal,  
 Indefeso, vitimado,  
 Em posição desigual.

Enxergou seu próprio medo,  
 Temeu por não mais viver  
 E projetou-se ao lugar  
 Da rês fadada a morrer,  
 Que tanto testemunhara  
 Por golpe seu padecer. (MACEDO, 2013, p. 29).

Esse olhar transformou o destino de ambos – o touro virou lenda e o vaqueiro nunca

mais campeou. A partir da projeção vivenciada pelo vaqueiro, uma nova ordem mais harmoniosa estabelece-se para todos os envolvidos no acossamento seja direta (caso de João e Corta-Chão) ou indiretamente (caso de fazendeiro que nunca mais voltou a comer carne bovina e dos vaqueiros da fazenda que viveram mais sossegados após a fuga definitiva de Corta-Chão).

Por fim, “Conversa de bois” e os poemas “Saudade” e “Consciência cósmica”, de **Magma**, acenam para o fato de que assim como dia e noite, vida e morte se complementam, também os seres o podem. O último poema mostra o eu-lírico liberto das cadeias corporais e em integração cósmica com a natureza. O medo surge no poema como o maior desafio a ser vencido. Ultrapassá-lo corresponde a alcançar o estado de completude.

Já não preciso de rir.  
Os dedos longos do medo  
Largaram minha frente.  
E as vagas do sofrimento me arrastaram  
Para o centro do redemoinho da grande força,  
Que agora flui, feroz, dentro e fora de mim...

Já não tenho medo de escalar os cimos  
Onde o ar limpo pesa para fora,  
E nem de deixar escorrer a força dos meus músculos, (M: p. 158).

Pretinho e Tiãozinho venceram o medo e habilitaram-se a sentir novas experiências que trazem em seu bojo a imbricação de seres humanos e bovinos realizada seja por meio do canto ou do pensamento. E “nunca houve melhor menino candieiro – vai em corridinha maneiro, porque os bois, com a fresca aceleram. E talvez, dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente – reinhein... nhein...” (S: p. 234). Pretinho e Tiãozinho superam suas desventuras conversando com seus “boizinhos bons” e juntos transfiguram desordem e dor em júbilo e justiça.

## II

A tônica do desdobramento já presente em **Magma** e **Sagarana** e apenas ilustrada ou tocada anteriormente recebe outras perspectivas e aspectos no novo ciclo de novelas lançado em 1956 confirmando a atitude rosiana em querer “ampliar tudo, num crescendo”. Pode-se citar, de entrada, a questão do índice da obra que comporta várias leituras seja a partir das mudanças na disposição das narrativas ou na classificação dos gêneros textuais.

Assim, na folha de rosto de **Corpo de baile** consta o seguinte subtítulo: Sete Novelas. Curiosamente, a obra oferece dois índices, um inicial e outro final. O primeiro

qualifica todas as composições como poemas, já o último divide as narrativas em romances (gerais) e contos (parábases). A disposição das novelas também sofre mudanças, desse modo, a primeira e a segunda edição trazem a seguinte configuração: “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão” (Dão-Lalalão), “Cara-de-bronze” e “Buriti”. Já a terceira edição, aquela que tripartiu a obra, apresenta a seguinte disposição: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-bronze”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão” (Dão-Lalalão) e “Buriti”.

O sete em **Corpo de baile** torna-se uma constante, desde as epígrafes – quatro de Plotino e três de Ruysbroeck. Chevalier (2009, p. 827-830) explica que o sete “é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento, ou de um dinamismo total.” O movimento e o dinamismo presentificam-se na obra desde o título que alude a um bailado. Para os dogons africanos o número “é a soma de 4, símbolo da feminilidade, com o 3, símbolo da masculinidade, ele representa a perfeição humana”. Esse povo ainda o considera “o símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto símbolo da unicidade e, por isso, de perfeição. Mas esta união dos contrários – que inclui a dos sexos – é também símbolo de fecundação.” O sete engloba o espiritual e o carnal, o divino e o humano, bem como todas as faces intermediárias que extrapolam o dualismo. A presença reiterada do sete, sob esse prisma, em **Corpo de baile** alude, portanto, ao sublime, ao amor, ao sexo, à vida, à morte, ao sobrenatural.

O sete enquanto signo do movimento e da união dos contrários manifesta a linha de força construtora da obra fundada na movência e interretrocruzamentos de motivos e personagens. Além de aludir ao sete tão divulgado nos mitos (as sete Hespérides, os Epígonos, as sete portas de Tebas, os sete filhos e as sete filhas de Níobe, o sete apolíneo e outros), contos (**Branca de Neve e os sete anões**, **Os sete corvos**, **O pequeno polegar**, **A bicha de sete cabeças**, **O cavaleiro de sete cores** e outros) e religiões (os sete emblemas de Buda; as sete voltas em torno de Meca e os sete céus, sete terras, sete mares, sete divisões do inferno do islamismo; o hexagrama de Salomão, o sete como chave do Gênesis e do Apocalipse e outros).

Deve-se levar em consideração o afamado conhecimento de Rosa sobre tais assuntos. Em entrevista a Lorenz (ROSA, 2009, v.1, p. XXXVI-XXXVIII), o escritor pontua alguns elementos que configuram seu mundo interior “a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas.” O escritor mineiro que em seu credo conjuga vida e obra, escreve a partir de suas vivências: “Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua

sendo uma lenda.”

Desse ambiente lendário emerge **Corpo de baile** sob o signo do sete. O número aparece no parágrafo de abertura de “Campo geral” indicando a idade de Miguilim quando fora crismar-se no Sucurijú, local por onde o bispo passava. Em “Uma estória de amor”, o filho do protagonista Manuelzão, Adelço, tem sete filhos e a mais velha tem sete anos. Além disso, em o **Romanço do Boi Bonito** ou **Décima do Boi e do Cavalo** contado por Camilo, o indômito boi Bonito é o boi-sete. Em “Cara-de-Bronze” o torneio poético estabelecido pelo fazendeiro tem sete competidores selecionados. Há ainda menções ao décuplo de sete, o setenta. Em “Uma estória de amor” ocorre quando Manuelzão recebe a carta expedida por Federico Freyre e que o vaqueiro acreditava tratar-se de uma “carta de setenta vezes se ler”. Já em “Cara-de-Bronze” dá-se quando o Grivo em sua jornada encontra-se “no meio de setenta velhas.” E rodeado por elas, “Ele se balançou, sete vezes.”

Mas em “O recado do morro” o número surge com maior potência ao propor uma correspondência astrológica entre personagens e planetas. A narrativa focaliza Pedro Orósio, alcunhado de Pedrão Chãbergo e Pê-Boi, pois era “Um exagero de homem-boi, um homem dêsses tão alto que um morro, a sobre” (RM: p. 488), enxadeiro e guia da expedição contratada por “Seo Alquiste ou Olquiste”, o viajante alemão que percorria o sertão em busca de informações sobre fauna, flora e cultura. Pedro possui sete amigos traidores associados aos planetas - Jovelino (Júpiter), Veneriano (Vênus), Zé Azougue (Mercúrio), João Lualino (Lua), Martinho (Marte), Hélio Dias Nemes (Sol) e Ivo Crônico (Urano) - que tentam sem sucesso ao final da jornada contra sua vida.

Ainda sobre a aprimorada arquitetura de **Corpo de baile**, em **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri** (2003, p. 93), publicado em 1972, em carta datada de 25 de novembro de 1963, Rosa sobre as parábases informa: “Assim como ‘Uma estória de amor’ tratava das estórias (ficção) e ‘O recado do morro’ trata de uma canção a fazer-se, ‘Cara-de-Bronze’ se refere à POESIA”. Sob tal conformação, pode-se inferir que **Corpo de baile** contém novelas-poemas e novelas-metapoemas, ou ainda que encerra o relato de sagas, as novelas-poemas ou os romances (gerais), e a teoria das sagas, as novelas-metapoemas ou os contos (parábases). A pluralidade de interpretações suscitada somente pelos sumários faz ventilar a enredada estruturação da obra.

Essa movimentação da obra também ocorre em **Tutameia** a partir dos índices que jogam com a mutabilidade dos gêneros narrativos (contos, prefácios?) e com a disposição das narrativas (ordem alfabética?).

Para emaranhar mais o quadro, em carta datada de 3 de janeiro de 1964, Rosa divulga o recorte da obra em três livros autônomos: “De fato, o ‘Corpo de baile’ vinha sendo prejudicado pelo ‘gigantismo’ físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, [...] Agora, pois, ele se tri-faz.” Explica mais adiante que os livros apesar de se oferecerem independentes conservam ainda certa unidade, mediante os seguintes recursos: a) título ab-original: “ ‘Corpo de baile’, é dado entre parêntese, em letra discreta”; b) capa: “ (a mesma da 2ª edição) será igual para os três volumes, variando apenas as cores”; c) relação das obras do autor: “explica-se que : ‘A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos.’” (ROSA, 2003, p. 119-120).

Em resposta datada em carta de 15 de janeiro, Edoardo Bizzarri mostra-se atônito diante da notícia: “o decepamento de *Corpo de baile* me deixa bastante perplexo; não menos o critério de agrupamento nos três volumes.” Em resposta, cinco dias depois, Rosa explica: “O deslocamento que se deu, para a 3ª edição brasileira, foi ‘provisoriamente’ necessário. No caso de ‘Cara-de-Bronze’ passar antes de ‘A estória de Lélío e Lina’, houve talvez, um distúrbiozinho cronológico: mas, quem sabe, mesmo, ele não venha a ficar mais interessante? De qualquer modo, a edição é também um pouquinho ‘experimental’”. (ROSA, 2003, p. 127-132). Talvez devido à morte prematura do autor ocorrida em 1967, o formato da terceira edição tenha permanecido até os dias atuais.

Concordamos com Rosa acerca do “distúrbiozinho” e por essa razão preferimos a ordenação do volume 1 da primeira edição que entrelaça “Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”. Além disso, essa tríade quando relacionada às demais novelas-poemas comporta, em maior potência, os motivos de nossa investigação, embora eles reapareçam com alguma diversidade, sobretudo, em “Cara-de-bronze”, razão pela qual se convocará também esta narrativa.

Já “O recado do morro”, “Lão-Dalalão” e “Buriti” comportam parte desses motivos, mas de modo mais difuso e distanciado. Rosa comentou a Bizzarri que “Campo geral” “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo”. Numa espécie de “plano geral (do livro).” (ROSA, 2003, p. 91). Assim, a novela-poema de abertura de **Corpo de baile** enquanto fluido jorrante merecerá citação, assim como “A estória de Lélío e Lina” protagonizada por um vaqueiro e “Cara-de-Bronze enquanto receptáculo da poesia oral em estado primo. Portanto, essas três narrativas possuem aspectos que nos interessam, Contudo, o foco incidirá sobre “Uma estória de amor” por encerrar com vigor o objeto de nosso estudo –

a voz do povo do boi e suas estórias.

Regina Zilberman (2007) no artigo “Corpo de baile – romance, fragmentação, polifonia” proporciona uma interpretação interessante ao apontar a mutabilidade da obra verificável desde os títulos, caso de Lã-Dalalão que apresenta uma leve modificação (Dão-Lalalão), até os sumários que transgridem a ordem das narrativas e a classificação quanto ao gênero textual. “A mutabilidade converte-se em mobilidade” a partir do desmembramento da obra que admite leitura independente e descontínua. Defende ainda que a mobilidade dos personagens corresponde ao princípio construtor do livro. Contudo, a mobilidade não anula a unidade, haja vista que a junção das partes forma um todo, um corpo, noção altamente material / concreta e expressiva / simbólica capaz de abranger a natureza complexa da obra.

Levando em consideração tal natureza, acreditamos que as novelas do volume 1 da edição original de **Corpo de baile** oferecem um fabuloso compêndio acerca do poder das estórias. “Cara-de-Bronze” também se alinha a essa temática, ainda que por outra chave. Assim, Miguilim, Camilo, Rosalina e Grivo poematizam, deslindam e transfiguram o sentido da existência. Desse modo, a alegria descoberta por Miguilim em meio ao sofrimento transforma-se e assume novos contornos na festa de Manuelzão que culmina com o conto do velho Camilo; na curiosa ligação de Lélío e Lina; e na estranha jornada de Grivo a mando de Cara-de-Bronze. Em outros termos, o amadurecimento de Miguilim encontra certa equivalência com a esperança de Manuelzão no trabalho, na de Lélío no amor e na de Cara-de-Bronze na vida. O cerne das estórias contadas ou ouvidas por Miguilim, Camilo, Rosalina e Grivo fornece o arcabouço para o desenvolvimento do próprio Miguilim, de Manuelzão, de Lélío e de Cara-de-Bronze. Sigamos, nesse ponto, o poder das estórias na ficção rosiana em pauta e os desdobramentos a eles relacionados.

### III

Desfilam por “Campo geral” vários contadores, além de Miguilim, há Siarlinda: mulher do vaqueiro Salúz; seu Aristeu: o alegre músico, apicultor e curador de doenças, uma personificação de Apolo, conforme Rosa revelou a Bizzarri; e Grivo: um menino marcado pela extrema pobreza e gentileza. Siarlinda sabe histórias “Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer.”. Em meio à contação de Siarlinda, “Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma

deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam.”. (CG: p. 326).

As estórias de Miguilim advêm de sua experiência, menino criado em meio a bois. Segue conversa entre vaqueiro Salúz e Miguilim enquanto cavalgavam e aboiavam: “- ‘Miguilim, isto é o Gerais! Não é bom?’ ‘Mas o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi; é não, Salúz?’ – “É sim, Miguilim.”” (CG: p. 348). Vendo-os diariamente no curral e no pasto, convivendo com eles, aprendendo a admirá-los e certamente ouvindo estórias sobre eles, elaborou a do Boi. O contexto de contação de estórias, ou seja, quando as pessoas se reúnem, normalmente após os trabalhos, favorece o talento natural de Miguilim para o conto. Certa vez, ele ouviu a estória sobre um menino que havia perdido sua Cuca e pouco depois ele elabora uma sobre um cachorrinho, inspirado pela perda de sua Pinga-de-Ouro dada pelo pai.

É em meio a alegrias e tristezas que Miguilim segue elaborando seu mundo interior e dando vazão a ele através das estórias; sua formação e maturação, até certo ponto, vinculam-se ao ato de ouvir e de conceber estórias. Uma das ameaças do pai direcionadas a Miguilim refere-se ao fato de puni-lo dizendo que “um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato.” Causa grande estranhamento à criança tal pensamento, sobretudo, vindo de um pai: “Como o pai podia imaginar judiação”. E Miguilim associa essa crueldade a um ato por ele ouvido: “Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, *porque não tinham de comer para dar a eles*. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar.” (CG: p. 284) (grifo nosso). O excerto grifado dá conta do peso que o fator econômico sobre uma vida de pobreza pode vir a alcançar, de modo a sobrelevar outros, por exemplo, o emotivo.

Se “Campo geral” conta com contadores tão diversificados, “Uma estória de amor” recebe um singular casal de contadores – Joana Xaviel e Seo Camilo – “Uns, pobres de ser, somenos como o velho Camilo, esses nem tinham poder de nada, solidão nenhuma. Viviam porque o ar é de graça, pois. Velho Camilo tinha vindo p’r’acoli nem se sabia de donde. Pegara viver com a Joana Xaviel, na mesma cafua.” Moraram mais de seis meses juntos, mas “Nem não eram casados. Tinham de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias.” Contudo, não houve acordo, “Se apartaram. O velho Camilo veio para a Samarra, teve de vir: se deu ordem” (EA: p. 387).

E conforme demandavam os parâmetros morais da comunidade, “tinha lá alguma graça aquela *estória de amor* nessas gramas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma

bruaca assunga-a-roupa? [...] - caducagem dum, vadiação de outra – nem de se conceder, a tal.” (EA: p. 388) (grifo nosso). Camilo e Joana juntos funcionam como opostos complementares. O título da novela-poema tão abrangente, considerando os vários aspectos pontuados na narrativa passíveis de serem abarcados, pode também remeter à estória de amor dos contadores. Estória censurada pela comunidade, essa interdição parece refletir na contação de Joana Xaviel, como veremos adiante.

O contador Camilo José dos Santos conjectura ter a “idade de oitenta anos para fora: tinha uns oito ou dez anos, na Alforria do Cativoiro” e “era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer”. Contudo, “Era digno e tímido. *Olhava para as mãos dos outros como quem esperava comida ou pancada.*” A aproximação de Camilo a um cão sem dono no trecho grifado reporta à sua precária condição social à espera da caridade alheia. E “Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o demais apuradas feições”. Por seus modos e aparência pode ser que, “Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem?” (EA: p. 366-367).

Camilo contava e cantava “que era só alguém pedir, e ele desplantava de recitar, em qualquer dia de serviço, ali no eirado, à beira de um cocho”. Não inventava as quadras, mas as repetia ligeiro, “Aprendera em qualquer parte. Aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias.” (EA: p. 376). O trecho abaixo dá mostras sobre a revelação contida nas estórias e cantigas, basta que o ouvinte ache nelas “o querer solerte das palavras”:

O velho Camilo instruía as letras, mas que não comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho. Só se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo. – “*O bicho que tem no mato, o melhor é pass’o-preto: todo vestido de luto, assim mesmo satisfeito...*” As quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. Cada cantiga era uma estória. (EA: p. 376).

Camilo envia mensagens ainda que sem plena ou nenhuma consciência, mais tarde, acaso o ouvinte apreendesse e refletisse sobre “cada pé-de-verso” poderia compreender, encontrar o sentido “solerte das palavras vindo de longe, de dentro da gente mesmo”. As quadras, portanto, enunciam verdades assim como as estórias e funcionam como microestórias ou estórias dentro da estória. A enunciação e o aprendizado através das quadras se realizam, especialmente, em “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”.

Joana Xaviel também enuncia verdades, mas as suas são, maiormente, perturbadoras assim como sua pessoa, ao menos para Manuelzão e a comunidade, assim, também todos desconfiavam de suas atitudes e modos. Para todos valia a verdade de que “Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia – a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! Essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava.” Contra a contadora não há nada de concreto, mas “deduziam dizer que era mexeriqueira, e que, o que podia furtava”. E “todo o mundo dizendo: que Joana Xaviel causava ruindades. Se não produzia crime nenhum, era porque não tinha estado, nem macha força e era pobre demais”, concluíam que se tratava de uma pessoa má e “Culpavam que matara o veredeiro, de longe, só por mão de praga de ódio, endereço de raiva sentida.” (EA: p. 380-381).

Joana parece sofrer a resistência que uma mulher sozinha desperta. Deduziam, diziam, no entanto, os que a culpam, absolvem-na ao alegarem que ela somente não cometia crimes porque não tinha dinheiro, força e dinheiro. Joana é a mulher sozinha que desperta a suspeição e recebe os estigmas cabíveis a tais mulheres tidas como perversas e ardilosas: bruxa, sedutora, falsa. À Joana falta a chancelaria do casamento, espécie de fiança do caráter de uma mulher: “Nem nunca fôra casada mesmo com ninguém”.

Mas aquela pobre mulher “capiôa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas sem unhas, sem trato” quando contava uma estória transmutava, “virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajés, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto”. (EA: p. 377). Joana acendia o sexo oposto.

Quando garrava a falar as estórias, desde no alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias - gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. (EA: p. 381).

Joana seduz pelas palavras. Só lhe restam as palavras, em última instância, funcionam como sua defesa e recurso maior, por elas pode ganhar o pão e em troca fornecer a iluminação. Em “A estória de Lélío e Lina, outra mulher a encantar e a remoçar por meio da enunciação é Rosalina.

O encontro de Lélío e Lina se dá durante um passeio do rapaz que se surpreende com uma aparição: “uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma môcinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou”. A voz da moça que parecia conversar

sozinha era “diferente de mil, salteando com uma força de sossego.” Ao se aproximar, o vaqueiro percebe: “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez.” Desde a aparição, a voz de Rosalina causa grande impacto em Lélío a ponto de absorvê-lo por instantes e retirá-lo da realidade: “Porque aquela voz acordava nele a idéia - próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...”. (ELL: p. 576-577).

De fato, Rosalina tem poderes e seu poder emana de sua boca, reporta Joana Xaviel e sua “boca abençoada”. Rosalina é a flor do Pinhém, como o nome denota. Tinha os cabelos alvos e “uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava, o acêso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida dos movimentos – que a gente a queria imaginar quando môça, seu vivido. Velhinha-como-uma-flôr.” A inexplicável Rosalina agora parecia “uma passa de flôr”, mas ainda assim uma flor. E “O que falava – a gente fazia. Mandava sem querer.”, além disso, “Era bom ficar escutando o que ela falava, e que mudava sempre”. (ELL: p. 578). Em seguida, segurou a mão de Lélío, e disse, curtamente, num modo tão verdadeiro, tão sério, que ele precisou de rir forte, de propósito: - ‘Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. *A gente contraverte. Direito e avesso...*’. (ELL: p. 579) (grifo nosso).

Lélío e Lina estampam a complexidade e a diversidade inerentes a **Corpo de baile** – contravertem, assim como Joana, a capioa roxa sedutora, e Camilo, o homem branco, calmo e delicado. Encontram-se muitas contravertidas e sob diferentes nuances e configurações ao longo do livro, algumas enternecem, como a de Lélío e Lina: “Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais.” (ELL: p. 579). “Tudo contraverte”, dirá o experiente vaqueiro Tadeu de “Cara-de-bronze”.

A riqueza de contravertidas pode ser exemplificada e retomando o motivo das quadras, trazendo a lume o vaqueiro e violeiro Pernambo, companheiro de Lélío e que sabia modas e cantigas, além de criá-las de improviso. “Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambo, de debochar em verso, o que desse na vontade dele, botava pessoa em coisa e assunto.” (ELL: p. 560). Se Camilo não improvisa e recita quadras, sobretudo, para agradar ao atender pedidos, Pernambo inventa-as e, caso julgue necessário, emprega-as para a apreciação dos ouvintes ou para intimidá-los.

Uma improvisação em forma de desafio é descrita em **A gesta do touro Corta-Chão**, de Eduardo Macedo (2013), ocorre entre dois vaqueiros Chico Curto e Guandu que

participavam da perseguição ao touro fujão. A certa altura em zombaria o primeiro versou:

- Esse touro mandingueiro,  
Desgarrado e barbatão,  
Hoje vira carne assada,  
Chapéu, pragata e gibão.  
Pela minha mão pesada  
Deixa de cortar o chão.

- Da fazenda Laje Branca  
Aqui fala meu colega.  
Sei que é vaqueiro valente,  
Já foi duro em muita pega,  
Mas do touro Corta-Chão  
Só apanha e não se entrega. (MACEDO, 2013, p. 23).

Camilo domina poemas e canções atinentes à poesia não improvisada, já Pernambuco é também repentista e elabora de improviso. Sobre a arte repentista, Ayla (1988, p. 151) anota que “A perspicácia dos cantadores, sua capacidade de observar detalhes e sua rapidez de pensamento possibilitam-lhes, ainda captar instantes, incidentes e, na sua boca, tudo vira poesia. Eles têm o poder de aguçar a percepção dos ouvintes pela magia de seus versos improvisados.”

As histórias contadas por seres excluídos, nomeadamente, uma criança, dois contadores pobres e uma velhinha iluminam a existência dos ouvintes, e eis que eles se fazem portadores de verdades. Verdades que encerram o substrato de mitos, contos de fadas, lendas populares, filosofias e religiões. Do desdobramento ou intercâmbio do motivo iniciático da carência dos contadores (imaturidade, pobreza, velhice, solidão) e dos ouvintes (fragilidade física, financeira e/ou emocional) com a plenitude essencial simbólica das histórias chega-se ao redivivo dos envolvidos.

As histórias falam também sobre “um viver limpo, novo, de consolo.” Sob tal estado matriz, Miguilim alenta o irmão adoentado e acamado; o velho Camilo encaminha o destino de Manuelzão; e Rosalina ministra orientações amorosas a Lélío. Na mesma carta a Bizzarri de 25 de novembro, Rosa escreve: “‘Uma história de amor’ – trata das histórias, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de histórias.” E continua: “Miguilim já era um deles... Dona Rosalina também.”. (ROSA, 2003, p. 91).

Também Macedo (2013) no poema do touro-Corta-Chão elabora um metapoema e/ou canto no canto. Seu romance tem uma estrutura diferenciada contendo Abertura e Fechamento. O desenvolvimento estende-se da Cantoria I à Cantoria XI e em seu decurso o protagonista vai se estabelecendo como uma lenda. Além disso, o romance traz estrofes alusivas ao poder das histórias de bois sobre seu povo e o desafio já transcrito efetuado por dois

vaqueiros. Segue estrofe sobre o poder das estórias para a formação de João Vaqueiro, o cavaleiro mais catingueiro da região:

Caboclo do sertão brabo,  
Da caatinga cavaleiro,  
Bem dizer, cresceu no lombo  
Dum cavalo catingueiro,  
Entre aboios, inspirado  
Por histórias de vaqueiro. (MACEDO, 2013, p. 19).

As verdades enunciadas pelas estórias que falam também sobre “um viver limpo, novo, de consolo”. E ressoam em “Cara-de-Bronze”, novela-poema que apresenta o retorno de Grivo, agora um vaqueiro-poeta enviado há dois anos pelo fazendeiro paralítico moribundo conhecido como Cara-de Bronze a uma jornada para “Buscar palavras-cantigas” ou jogar “a rede que não tem fios”, em outros termos, trazer a poesia em forma de bênção. Grivo difere de Miguilim, Camilo e Rosalina e encarna, nesse ponto, a diversidade de **Corpo de baile**, já que sua mensagem emana, maiormente, em forma de poesia em estado latente.

Em **Corpo de baile**, Grivo viaja por muitos espaços e estampa a movência de muitos de seus personagens, parte de “Campo geral” que o mostra criança: “pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, [...] diziam até que pediam esmolas.” Grivo assim como Miguilim tinha o dom de ser um contador: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.” (CG: p. 323-324).

Grivo aporta em “Cara-de-Bronze” já rapaz “humildezinho de caminho caxexo... Feio feito peruzinho saído do ovo...” e “rico de muitos sofrimentos sofridos passados”. Ali na grande fazenda do Urubuquaquá vence o torneio instituído pelo patrão no qual se havia de discorrer sobre “Quisquilha; Mamãezice”, “bonitas desordens que dão alegria sem razão e tristezas sem necessidade”, “não-entender, não-entender, até se virar menino”, “Jogar nos ares um montão de palavras, moedal”, “Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe”, “Tudo no quilombo do Faz-de-Conta”, “o quem das coisas”. O bom e humilde Grivo vence, “ele era de boa inclinação, sem raposia nenhuma. Nunca foi embusteiro”. (CB: p. 514-516).

Grivo assim como muitos dos seus companheiros vaqueiros caracterizados nos folhetos e romances da literatura de cordel ao final da travessia recebe sua recompensa. Se para tanto, aqueles demonstraram coragem, destreza ou caráter irretocável, Grivo possui a delicadeza da poeticidade.

Outro poeta em “Cara-de-Bronze a criar no “quilombo do Faz-de-Conta” é o violeiro

João Fulano, conominado Quantidades, que da varanda da casa-grande faz ressoar sua mensagem através de quadras carregadas de anúncios, notícias e esclarecimentos. No “quilombo do Faz-de-Conta”, termo que reporta ao desdobro Miguilim, Camilo, Rosalina, Grivo, Siarlinda, Aristeu, Joana Xaviel, Quantidades e Pernambo preparam suas mensagens poéticas encantatórias.

E o poder das palavras do vaqueiro-poeta Grivo encanta o grande fazendeiro. Assim como “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina” apresentam complementaridades entre si, “Cara-de-Bronze” também o faz, sobretudo, em seu plano interno, pois os personagens contravertem, nomeadamente, o dueto Grivo / Cara-de-Bronze. Ao passo que o primeiro é pobre, de natureza extremamente poética e viajante, o outro é rico, de temperamento mais racional e fixado em seu solo – “O fazendeiro patrão não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra? Lepra, mal-de-lázaro, devia de ser, encontrar-se um fazendeiro nesse estado não era raridade.” (CB: p. 512).

A relação entre eles remete a de um jogral itinerante a serviço de um nobre enfermo acastelado. O isolamento de Cara-de-Bronze para além da lepra se fazia também em virtude de uma paralisia que lhe acometia as pernas. E a serviço do seu senhor, o Grivo sai em demanda. Por ser viajor, Grivo parte pelos sertões em uma longa excursão que finda no Maranhão, terra natal do Cara-de-Bronze e traz “Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem...”. As “palavras muito trazidas” operaram um milagre. Milagre da vida, do presente, do acerto, pois se tudo contraverte, Grivo, o rapaz pobre torna-se o herdeiro do patrão e o velho entristecido pelo passado e pela vida exulta. Ambos transfiguraram desordem e dor em júbilo, ou melhor, sofrimentos em alegrias.

#### ***4.1.2 Pelo Mutúm, Samarra, Pinhém e Urubuquaquá***

Esta subseção abordará outros aspectos referentes aos desdobros ocorridos em cada uma das paragens pautadas - Mutúm, Samarra, Pinhém e Urubuquaquá – atendo-se mais especificamente aos concernentes entre homens e animais. Cabe aqui uma explanação sobre a larga e variada caracterização geográfica das quatro mencionadas localidades encontradas em diferentes terras do sertão que “é do tamanho do mundo” e “dobra sempre mais para diante, territórios” abarcando caatingas, cerrados, agrestes, chapadas, resfriados e veredas.

## I

A paisagem rosiana está além das coordenadas geográficas, embora o conhecimento do escritor seja amplo e advinha de seu vasto conhecimento enciclopédico, de suas pesquisas de campo e de subsídios recolhidos por vários informantes, nomeadamente, o pai, ela desrazoa, pois o sertão rosiano transpõe a mera referencialidade para estabelecer-se como espaço primordial de concepção artística, ou seja, ainda que localizável geograficamente, extrapola fronteiras por ser suma criação.

Ainda que Rosa acumule uma massa documental expressiva em relação à paisagem - sobretudo, em **Corpo de baile** - esse elemento como qualquer outro - língua, homem e animais - sob sua pena tende a tornar-se complexo e fugidio, porque seu estilo demanda que a proposição sobreleve a explicação. Contudo, importa estabelecer as diferenças entre dois termos basilares do sertão rosiano - campos gerais e veredas.

Em carta a Bizzarri, informa sobre a imensa vastidão dos campos gerais: “desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os ‘campos gerais’, ou ‘gerais’ – paisagem geográfica que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás – onde a palavra vira feminina: as gerais) até ao Piauí e ao Maranhão. Sobre sua caracterização explica que:

O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos amplas tabulares) e os chapadões (grandes, imensas chapadas, às vezes, séries de chapadas). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. (Brasília é uma típica chapada...) E tão poroso, que quando bate chuva, não se forma lama nem se vê, logo depois que choveu. A vegetação é de cerrado: arvorezinhas tortas, baixas, enfesadas (só persistem porque teem longuíssimas raízes verticais, pivotantes, que mergulham a incríveis profundidades). É o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade, que no reverdecer, no tempo-das-águas, cresce incrustado de areia, de partículas de sílica, como se fosse vidro moído: e adoece por isso, perigosamente, o gado que o come. Árvores, arbustos e má relva, são nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono. (ROSA, 2003, p. 40-41).

Entre chapadas e chapadões, seja separando-os, ou no topo ou em depressões existem as férteis veredas habitadas por muitos animais e pássaros. “São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já se sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio.” Entre as chapadas e as veredas há uma vegetação mediadora: os resfriados, “As encostas que descem das chapadas para as veredas são em geral muito úmidas, pedregosas (de pedrinhas pequenas no molhado chão claro), porejando aguinhas: chamam-se resfriados.” Acerca dos gerais, veredas e

resfriados, Rosa ainda anota que:

[...] O resfriado tem só grama rasteira, é nítida a mudança de aspecto da chapada para o resfriado e do resfriado para a vereda. Em geral, as estradas, na região, preferem ou precisam de ir, por motivos óbvios, contornando as chapadas, pelos resfriados, de vereda em vereda. (Aí talvez a etimologia da designação: vereda.)

Há veredas grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (marimbú); com córrego, ribeirão ou riacho. (Por isso, também, em certas partes da região, passaram a chamar também de veredas os ribeirões, riachos e córregos – para aumentar nossa confusão. (ROSA, 2003, p. 41).

Mutúm, Samarra, Pinhém e Urubuquaquá erigem-se sob o ordenamento da unidade na diversidade através do complexo chapada-vereda e assentam-se sob o baluarte da singularidade na pluralidade através do complexo chapada-vereda, o eixo maior, que abarca uma considerável gama de elementos de fauna, flora, solo, clima, relevo e falares. A imensidão do sertão que “é do tamanho do mundo” e “dobra sempre mais para diante, territórios” passa a impressão de que embora suas paragens situem-se em locais bem distanciados, sempre exista mais sertão, tal sensação faz com que o meio do sertão pareça quase inatingível ou locado sempre mais para “acolá” ou “acolá-em-cima”.

A novela “Cara-de-Bronze” traz uma descrição dos Gerais percorridos pelo portador Grivo que engloba uma verdadeira sociedade de biomas que se avizinham e que irmanados integram esse vasto complexo. Os biomas, bois e homens nesse ambiente tornam-se coparticipantes das vidas uns dos outros, desenvolvem estúrdias sociedades tal qual a de Cara-de-Bronze e Grivo. “Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade...” (CB: p. 524). Dessa sociedade nasce a pacificadora viagem do vaqueiro/boi (veremos mais adiante o liame de Grivo com o boi), o diplomata do sertão. Segue trecho de diálogo entre os vaqueiros e o mensageiro-mor de **Corpo de baile** sobre essa viagem pelos Gerais:

- Sempre nos Gerais?

- Por sempre. Os Gerais tem fim?

Ao que são campinas e chapadas e chapadões e areiões e lindas veredas e esses escuros brejos marimbús – o mato cerrado na beira deles.

- Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau...

Mas beirou a caatinga alta, caminhos de caatinga, semideiros... Sertão seco. No aperto da seca. Pedras e os bois que pastam na vala dos risos secos. Lagoas secas, como panos de presépio. Caatinga cheia de carrapatos. Lá é que mais esquentam. A caatinga da faveleira.

Acompanhei um gado para poder me achar...

Tornou esquerda, seus Gerais. Todo buriti é uma esperança. Achou os brejos, nos baixões. – Na chapada, as motucas não esbarravam de me ferroar: minha cara e minhas mãos empolaram inchadas, dum vermelho só...

- O senhor sobe. O senhor desce. Oé, muito azul para azular...

Veredas, veredas. Aquilo branco, espalhado no verde: ossos de reses, até ossos de gente... Até consola quando se vê bosta seca de boi. (CB: p. 522-523).

O sertão rosiano abrange um vasto complexo de biomas e difere da ambiência semiárida de caatinga e cerrado retratada nos folhetos e romances observados com seus tabuleiros, carrascos, restingas e serras. Esse vasto complexo acolhe um movimento de constante desdobramento do homem sobre o meio e vice-versa em que ambos interatuam e se embaralham. Sob a ambiência compósita rosiana, resfriados fazem o liame entre chapadas e veredas e ensejam mais uma expressão à ideia de desdobramento.

Nesse ponto, para demonstrar a presença incisiva do boi na vida do sertanejo, passamos à abordagem referente ao par homem/boi ou boi/homem. Assim, serão citados objetos produzidos a partir dos chifres e/ou do couro bovino, o emprego de diversos elementos do boi, além de passagens que façam referência à nomeação e feição de pessoas, lugares, plantas, profissões relacionadas ao boi. Também se fará menção à relevância do cavalo.

## II

Conforme observado, as ações de “Campo geral” principiam com a excursão de Miguilim ao Sucurijú onde receberia a Crisma. Acompanhado por tio Terêz, o menino quando sentia saudade de casa, descobriu que “umedecendo as ventas com um tico de cuspe, aquela aflição um pouco aliviava.” E passou a pedir ao tio água para molhar o lenço e aplicá-lo no nariz. Assim, quando se deparavam com “um riacho, um minadouro ou um poço de grota”, tio Terêz “sem se apeiar do cavalo abaixava *o copo de chifre*, na ponta de uma correntinha, e subia um punhado d’água. Mas quase sempre eram secos os caminhos, nas chapadas”. (CG: p. 277) (grifo nosso).

A descrição da errância da família de Miguilim se faz desde o início da narrativa, pois tinham vindo de mais longe. Essa errância marca os personagens de **Corpo de baile** submetidos ao mando em terra alheia. “Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certos na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, *num carro-de-bois com toldo de couro* e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos, tanta coisa”. No longo caminho “Cruzaram com um *rôr de bois, embravecidos: a boiada*” (CG: p. 279-280) (grifo nosso).

Vovó Izidra também possuía um recipiente feito com um chifre de boi usado para guardar pó: “Pó, tabaco-rapé, de fumo que ela torrava, depois moía assim, repisando – *ela guardava na cornicha, na ponta de chifre de boi, com uma tampinha segura com tirinha de*

*couro*, dentro ela botava também uma fava de cumaru, para dar cheiro...” (CG: p. 307-308) (grifo nosso).

Na cerca da roça do Mutúm também se dependuravam chifres de boi. “A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com uma cerquinha de varas, mó de os bichos que estragam.” E sobre a cerca “*tinha uma caveira inteira de boi, os chifres grandes, branquela*, por toda boa-sorte. E espetados em outros paus da cerca, *tinha outros chifres de boi*, desaparelhados, soltos -: que ali ninguém não botava mau-olhado!” (CG: p. 66) (grifo nosso).

Esse costume é anotado no romance **O boi Morre-Não-Morre**, de Eduardo Macedo, composto por 2 décimas e 76 septilhas, que conta a história de uma inclemente seca que matou de sede o Boi Morre-Não-Morre após o animal tentar bravamente resistir. O touro mau faleceu, foi imediatamente devorado por muitos urubus e só restou dele a enorme ossada muito branca. Tempos depois, a chuva caiu, os rios encheram e os sertanejos retornaram. Certo dia, um menino que ajudava o pai, foi atrás de um novilho desgarrado e encontrou a mencionada ossada.

Descansou um pouco ali,  
Sob a sombra que afrescava,  
Até quando ouviu o pai  
Que para casa lhe chamava.  
Levou consigo a caveira,  
A fixou junto à porteira  
No mourão que avizinhava. (MACEDO, 2016, p. 21).

Em “Uma estória de amor”, os chifres de boi ainda servem como vasos de flores para enfeitar a capelinha: “Mas, revezando-se, mexia-se por lá a multidão de mulheres, que colocavam os adornos. *Chifres de boi, dos bruxos, como vasos de flores*. (EA: p. 358). E a pele serve de odre para guardar água, “nas paredes dos ranchos dos vaqueiros – nas beiradas delas estavam pendurados os sacos de sola – as ‘borrachas’, os bogós. *Nesses odres de couro, tinha-se de levar a água para a gente beber*, na travessia dos grandes desertos de lugares”. (EA: p. 411) (grifo nosso).

A presença do boi na vida sertaneja é tão destacada que tudo por ele produzido possui alguma valia e não somente o leite, o couro, os chifres, o esterco. Em “Campo geral”, o touro Rio-Negro “não servia mais para procriação, por isso seria capado e vendido “para ser boi-de-lote, boi-boiadeiro, iam levar nas cidades e comer a carne do Rio-Negro. Vaqueiro Salúz falava que era bom: *castravam no curral e lá mesmo faziam fogo, assavam os grãos dele, punham sal, os vaqueiros comiam, com farinha*.” (CG: p. 330) (grifo nosso).

Já em “A estória de “Lélio e Lina”, as tias lavam as roupas “nas lajes do córrego, clareando os lençóis com *bosta de boi* e folhas de mamão”. (ELL: p. 593) Em “Cara-de-Bronze,

os vaqueiros empregam o sebo do boi como impermeabilizante de chapéu-de-couro: “o vaqueiro Zazo, de cócoras, *continua a untar por fora com sebo de boi, para impermeabilizar contra a chuva*” (CB: p. 508) (grifo nosso).

Além disso, algumas personagens femininas possuem aparência ou comportamento semelhante ao das vacas. Assim, Manuela, “era de verdade bonita, sadia, com rentes olhos de vaca, e que brilhavam.” Já Drelina orgulha-se do marido Fradim “altanada que nem vaca que deu bezerro, e chega fazia psiu, queria redondo para o Fradim se gloriar.” (ELL: p. 595-598).

O boi também se faz presente como meio de descrever e de nomear, apelidar e sobrenomear pessoas, além de designar lugares e até fenômenos da natureza. Assim surgem em “Campo geral”: *Brizido-Boi* - padrinho de Tomezinho; a *Vereda-do-Cocho* - local onde morava se Deográcias; a pele negra de Mãitina - “era preta de um preto estúrdio, encalcado, transmanchada do mais grosso prêto, *um prêto de boi*; o arco-íris é o *ôlho-do-boi* - “que era só um reduzidinho retalho de arco-da-velha, leviano, airoso” em “Campo geral”. (grifo nosso).

Em “Uma estória de amor” há: *Queixo-de-Boi* - vaqueiro de Federico Freyre da fazenda Santa-Lua; *Chico Carreiro* - dono de um carro-de-bois de quatro juntas; a *Terra do Boi Solto*, o *Córrego Boi Morto*, o *Córrego da Novilha Brava*, o *Córrego Curral de Fogo*, o *Riacho da Vaca Magra*, o *Ribeirão do Gado Bravo*, o *Porto-do-Boi*; vaqueiros afamados como *Hilário do Riacho do Boi* e *João Vaca*. O desenvolvimento da capelinha da Samarra é associado ao do boi em: “Primeira missa ali; e este lugar da Samarra havia de crescer os cornos.” Também o cavalo se faz presente nomeando o *Rio Barra-da-Égua* e o *Porto-do-Cavalo*. (grifo nosso).

Em “A estória de Lélío e Lina” reaparecem alguns dos pontos citados, como: o *Ribeirão do Gado Bravo*, o *Porto-do-Cavalo* e a *Novilha Brava* - ponto em que Lélío se separaria da comitiva que conduzia a família de Sinhá-Linda que possuía a beleza “*de uma bezerrinha dos Gerais desmamada antes do mês*; aparece ainda o vaqueiro *Ilídio Carreiro*. Os provérbios também aludem ao boi: “*Boi sempre estranha bebedouro novo...*”. Acerca da aproximação entre boi e vaqueiros e que acaba por dignificar o homem anote-se que as tias “O que gostavam era de homens, e prezavam mais os vaqueiros”, pois “*Vaqueiro é homem mais em pé, é homem circunspeito*.” (ELL: p. 574) (grifo nosso).

O boi designa profissões, além da de boiadeiro, garroteiro e vaqueiro, “Cara-de-Bronze mostra a do *cozinheiro-de-boiada* executada por Massacongô. Emprega-se também o boi para delinear a constituição física de Cara-de-Bronze: “*Ele todo é em ossamenta de zebú: a arcadura*”. O berrante - conhecido como chifre, buzina, guampo ou corno, corneta feita de chifres de boi ou de outros animais - aparece como um objeto muito caro ao dono do

Urubuquaquá, pois permanecia dependurado “na cabeceira de sua cama *um berrante aparelhado, com bocal e correntinha de prata.*” (grifo nosso)

Quanto aos lugares, pode ser citado a *Barra-da-Vaca*. Mas o arrolamento referente às plantas superabunda, assim registra-se: *a árvore-da-vaca, a carne-de-vaca, a rama-de-bezerro, a colher-de-vaqueiro, o açoita-cavalos, o amansa-bestas, o bucho-de-boi, a costela-da-vaca, o testa-de-boi, o baba-de-boi, o coco-do-vaqueiro, o rompe-gibão, a sombra-de-touro; os carrapichos – amor-de-vaqueiro, o beicho-de-boi, o baba-de-boi, o nariz-de-boi, o barba-de-burro; arbustos, plantinhas, cipós e ervas: o cansa-cavalo, o boi-gordo, o arrebenta-boi, baba-de-burro, língua-de-vaca-da-flor-amarela, capins: o burrão, de-água, rabo-de-boi, rabo-de-burro.* (grifo nosso).

A imbricação entre homens e bois é tão forte que suas existências se tornam motivo de comparação. Em “Cara-de-Bronze”, Grivo também é boi, esse elemento do mundo animal circunda a narrativa e em certos momentos define o coprotagonista. Ele é mandado em viagem e na jornada corre estradas, duvida, teme, conhece e aprende tal como os bois. Sob uma chave intensamente poética, o percurso diário do Grivo entrelaça-se com o extraordinário ou vice-versa.

Não poderia excluir em relação à imbricação entre homens e bois algumas significativas passagens de **Grande sertão: veredas** que comparam os jagunços e seus chefes a bois ou touros, arguta observação já realizada por Walnice Galvão Nogueira (2000, p. 29-30) em **Guimarães Rosa** na qual anota que: “Coletivamente, eles são assimilados a uma boiada. Só os chefes são comparados a bois individuais. E apenas os líderes supremos, capazes de agregar vários chefes com seus bandos, são comparados a touros. As figuras de estilo respeitam a hierarquia.”

E Grivo parte e os demais vaqueiros não compreendem a estúrdia expedição. Segue trecho em que bois e vaqueiros se achegam em suas incompreensões: “Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava – como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua”. Segue outra interessante comparação acoplando o vaqueiro aos mundos animal e vegetal: “Os vaqueiros, agachados e cobertos com suas trofas e croças, nas cabeças os chapéus redondos de couro – lembram bichos grossos, estúrdias aves, peludas, choupanas de palmeiral.” (CB: p. 512).

Já em “Uma estória de amor”, Manuelzão assinala que a vida no sertão se afigurava difícil para a esmagadora maioria, e que a pobreza semelhava a vara de ferrão, pois o poder concentrava-se nas mãos de poucas famílias. Assim, o senhor do Vilamão enquanto herdeiro

de grande fortuna não precisava preocupar-se. Sua riqueza fora garantida através de matanças e expropriações, pois “o Trisavô, tataravô dele, tinham desbrenhado os territórios, seus homens de arcabuz sustentando de guerrear o bugre, luta má, nas beiras do campo – de frechechêu e tiroteio. Mas esse podiam cantar: *Montado no meu cavalo / eu abri este sertão...*” (EA: p. 387).

Note-se mais uma vez o poder das estórias, pois elas transfiguram realidades e podem servir também para dar vazão ou voz à versão do vencedor, enquanto desbravador e herói do sertão. Assinale-se a desproporção de força empregada, pois enquanto os índios reagiam com flechas, “frechechêu”, os “desbravadores” utilizavam balas, “tiroteio”. O pai do senhor do Vilamão tinha sido o maior de todos os fazendeiros, no rumo do Paracatú, dono de quinhentos escravos e muitas fazendas. A família do senhor do Vilamão integra uma poderosa e restrita oligarquia rural formada por imponentes latifundiários escravistas que nos idos conduziram exércitos de matadores de índios. Essa ferocidade contra o direito do índio à vida e à terra desembocaria em desigualdade social e originaria os grandes latifúndios. Desse fato, pode decorrer a insistência do narrador em lembrar aqui e ali o bugre, o índio.

Kopenawa (2015, p. 252) conta o outro lado da abertura do sertão propalada pela cantiga e defende que o pensamento mercantil branco domina suas ações desde o princípio da relação entre os povos da mercadoria e os da floresta. Assim, os ancestrais dos brancos, os portugueses, chegaram e mentiram para os habitantes das florestas: “Somos generosos, e somos seus amigos!”. Depois chegaram “cada vez mais numerosos para a terra do brasil.” De início mostraram-se amistosos, em seguida passaram a construir casas, abrir roças maiores, “para cultivar seu alimento, e plantaram capim por toda parte, para o seu gado. Suas palavras começaram a mudar. Puseram-se a amarrar e açoitar as gentes da floresta que não seguiam suas palavras. Fizeram-nas morrer de fome e cansaço, forçando-as a trabalhar para eles.” E continua: “Expulsaram-nas de suas casas para se apoderar de suas terras. Envenenaram sua comida, contaminaram-nas com suas epidemias. Mataram-nas com suas espingardas e esfolaram seus cadáveres com facões, como caça”.

E, assim, estabeleceram-se pelo sertão. De modo que mesmo agora estando o senhor do Vilamão, herdeiro velho, quase cego, sem filhos ou parentes, “todo o mundo o prezava. Não tomavam dele o que era posse em seu nome, e que estava mais garantido do que a lei. Mas o pequenino, o pobre, sofre, sofria sempre.” Por ali era preciso “possuir base do seu, com volume. Ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, administrar política. *Sempre esse susto de vir a cair outra vez na pobreza. Era como ferrão de carreiro, espicando aguilhada nas costas moles.*” (EA: p. 387) (grifo nosso). Ter muito dinheiro, terra,

gado e homens armados faz lembrar a atmosfera dos folhetos e romances do cordel examinados.

As passagens acima de “Uma estória de amor” enfeixam a um só tempo os principais motivos dessa seção – mencionar o desdobramento entre seres, especialmente o relativo ao dueto homem/boi ou boi/homem, e o poder das estórias na ficção novelística rosiana em foco. A aproximação da vida do sertanejo com o boi entrevista acima se expande ainda para as quadras e estórias e se constitui como mais um desdobramento possível e matéria da próxima seção. Vale salientar que além do boi, o cavalo, como a cantiga transcrita demonstra, tem grande peso para a sustentação da vida sertaneja.

Já se observou que o cavalo dignifica e empresta autoridade ao montador. Manuelzão ciente de tal distinção, nos começos da festa não apeava de seu cavalo: “Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédeia. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha.” Além da montaria, a vestimenta de Manuelzão comunica altivez: “Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto. Com tanto sol, e conservava vestido e estreito jaleco, cor de onça-parda.” O velho vaqueiro confiava que os dois índices de notoriedade – o cavalo e a roupa de vaqueiro – trouxessem-lhe o respeito que almejava e por isso não renunciava a tais recursos: “Por tudo, mesmo sem precisão, ele não saía de cima do cavalo”. (EA: p. 359-360).

Tanto o cavalo quanto o boi orgulham o sertanejo. Rosa era um profundo admirador dos motivos da vida sertaneja e por essa razão gostava de se considerar um vaqueiro. Sua casa esboça tal inclinação, conforme confessa a Lorenz: “Minha casa é um museu de quadros de vacas e de cavalos. Quem lida com eles aprende para sua vida e a vida dos outros.” (ROSA, 2006, v. 1, p. XXXVI). Com eles, Rosa, um homem do sertão, aprendeu e tal aprendizado ressoa em sua criação literária marcada pelo ambiente natal, de modo que homem e terra, homem e autor desdobram-se, encontram-se, misturam-se - “porque o sertão é a alma de seus homens”.

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer de seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. ((ROSA, 2006, v. 1, p. XXXVI).

Do convívio com tais narrativas multicoloridas, Rosa teceu nas quatro novelas arroladas de **Corpo de baile** um complexo universo que pode tanto se assemelhar a um conto maravilhoso quanto a uma lenda cruel onde seus personagens premiados pelo trabalho e pela

necessidade de ganhar o pão parecem só terem as estórias. Seria pouco? As estórias rosianas entrelaçam bois e vaqueiros sob uma ótica a um só tempo realista e maravilhosa.

#### 4.2 O Povo do Boi entre o Ganha-pão e a Iluminação em *Corpo de baile*

O espaço ficcional das novelas de **Corpo de baile** ao enfatizar, especialmente, o cotidiano do trabalhador, para Deise Dantas Lima em **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa** (2001, p. 16) permite que tal produção possa ser lida como “Grande sertão: fazendas” e em tal espaço “o proprietário tem sua riqueza defendida e reproduzida não pela ação espetacular dos jagunços, mas pela labuta rotineira dos lavradores da terra alheia e dos vaqueiros”. As novelas rosianas em pauta, de um modo geral, outorgam grande espaço para a amostragem do trabalhador do campo em sua peleja diária pela sobrevivência. Tal subordinação imposta a esse homem pobre leva-o a um estado de forçoso nomadismo. Rosa em “Sobre a escova e a dúvida”, texto integrante de **Tutameia** (de difícil interpretação), denomina os vaqueiros de “nômades da monotonia”. São, assim, os eternos viajantes, condutores vagando em terra alheia.

Esses homens têm que conviver com a constante incerteza e instabilidade, pois “debaixo do alheio um homem não se rege”, diria Manuelzão. Há outro provérbio que encontra correspondência com as palavras de Manuelzão – “Boi em terra alheia é vaca”. No ambiente sertanejo marcadamente patriarcal, essa perda ou troca do gênero expressa o aviltamento do sujeito sem direito à altivez e traduz a precariedade da realidade dos oprimidos do campo.

As narrativas tratam do homem pobre e, o mais das vezes, sozinho, inserido, todavia, em um universo de oralidade onde as vozes dos antepassados ainda ressoam e significam por meio de provérbios, quadras e estórias. Temos, assim, como na poesia oral e na literatura de cordel verdadeiras crônicas do povo do boi que ilustram práticas e faces de suas vidas além de difundirem ensinamentos.

Essa seção propõe a observação de dois momentos sumamente acentuados do povo do boi na produção rosiana demarcada – o duro cotidiano em terra alheia e a iluminação trazida pelas estórias contadas, sobretudo, na Samarra e no Pinhém.

A paragem da Samarra domina “Uma estória de amor”, essa novela-poema apresenta um narrador onisciente, contudo há, em certos momentos, outras vozes que tomam a condução da narrativa. O texto oferece uma autorreflexão de Manuelzão, Manuel Jesus Rodrigues, acerca de sua condição e existência, trata-se de um vaqueiro prestes a completar

sessenta anos que sofre com feridas físicas (machucado no pé) e psicológicas (solidão, frustração). Já a segunda novela-poema, “A estória de Lélío e Lina”, fixa-se na vinda do jovem vaqueiro Lélío do Higino ao Pinhém e cobre o espaço de um ano de sua permanência ali, suas descobertas e amadurecimento, sobretudo, amoroso.

As narrativas protagonizadas por vaqueiros complementam-se na medida em que, por exemplo, trazem vaqueiros de diferentes faixas etárias, além disso as fazendas encontram-se em situação financeira diversa, pois o dono da Samarra é descrito como um homem próspero, já o proprietário do Pinhém encontra-se em declínio financeiro.

#### **4.2.1 O ganha-pão e a iluminação na Samarra**

### **I**

“Campo geral” por ser peça embrionária das demais de **Corpo de baile**, importa, sobremaneira para a leitura dessa subseção, além disso apresenta diversos aspectos que a aproximam de “Uma estória de amor”. Assim, o terceiro parágrafo da novela de abertura traz a seguinte formulação: “No começo de tudo tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo.” O erro se refere também ao fato de que Miguilim trouxera uma notícia por ele considerada importante para dar à mãe – a de que o Mutúm era bonito. No entanto, a boa nova não surte o efeito esperado, pois Nhanina continua “agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa.” (CG: p. 278). Casada com Bernardo Caz, capataz do Mutúm, a infeliz Nhanina trai o marido com Terêz, o cunhado, e depois com Luisaltino, um jovem meeiro.

A família Cessim Caz vive sob o jugo de uma severa pobreza. O pai divide-se entre o duro trabalho nos currais e na lavoura de subsistência. O estado emocional e a consequente infidelidade de Nhanina é um dos grandes fios condutores da trama, desfiado desde a abertura da trama. Todavia, Berno possui alguma inflamação ou infecção que o impede de campear o gado, por isso, apenas supervisiona este e trabalha efetivamente no eito, como “um negro de cativoiro”, conforme Nhanina. Assim, Berno e Salúz formam uma sociedade para gerenciar os bens de seu Sintra, o dono das terras do Mutúm.

A escandescência de Berno o define de vários modos, pois entre seus significados consta o de ardor, calor, abrasamento, rubor. Assim como o carreiro Agenor Soronho Berno é ruivo. Trata-se de um homem apaixonado pela esposa que se deixa levar, o mais das vezes, pelas emoções. O ruivo é uma cor octoniana, que evoca “os delírios da luxúria, a paixão do

desejo, *o calor de baixo*, que consomem o ser físico e espiritual.”, segundo Chevalier (2009, p. 792). Certa vez, os irmãos Dito e Miguilim conversam sobre o pai. Miguilim parece fantasiar a posição social paterna. Mas, Dito, o irmão mais novo, que gostava de se manter informado e por isso escutava as conversas dos adultos, mostra-lhe a verdade:

‘- Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados.... Mas Pai desanima de galopar nunca, não vem vaquejar boiadas...’ ‘- Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz’. ‘- Sei e sei, Dito. Eu sabia.... Mas então é ruim, é ruim...’ ‘- Mais, mesmo, também, Pai não consegue de muito montar, ele não aguenta campeio. Pai padece de escandescência.’ – ‘Eu sabia, Dito. Só a mal eu esqueci...’ (CG: p. 314-315).

O trabalho dos currais, portanto, ficava a cargo de Salúz e de Jé. Ambos para executar a função dispunham de vários conhecimentos, o primeiro interpretava os sinais da natureza, conhecia remédios para tratar os animais e jogava bem a focinheira com o laço; o segundo aboiava bonito na condução do gado. Jé ensinava as crianças a montar nos cavalos e dava dicas sobre tratamentos: “Aprende, Dito: pisadura que custa mais para sarar é a no rim e na charneira...”. (CG: p. 314).

Miguilim intenta com a boa notícia confortar a mãe, no entanto, o aspecto meramente estético do Mutúm não seria suficiente para aplacar a tristeza e a incompletude experimentadas por Nhanina que em resposta “mirou triste e apontou o morro; dizia ‘Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...’ Era a primeira vez que a mãe falava com ele um assunto todo sério.” (CG: p. 278). São tantos os aspectos ventilados nessas poucas passagens que concorrem para a tristeza de Nhanina e o lastro avança pelas esferas psicológica, social e econômica.

As novelas rosianas em destaque revelam toda essa complexidade para mostrar que “No começo de tudo tinha um erro”. Qual? Quais suas faces? Seria passível de reparo? Nhanina, Miguilim, Bernardo, enfim, todos da família Cessim Caz, como também o protagonista de “Uma estória de amor”, Manuelzão, parecem estar expostos a tal erro e reagem de modos diferenciados. Miguilim busca ao longo da narrativa compreendê-lo. Para tanto terá que escutar e experienciar, pois ouvir e vivenciar são duas etapas capitais para o seu desenvolvimento, o dito precisa ser experienciado para que uma melhor compreensão seja construída.

Esse processo de construção de compreensão se faz, por exemplo, com a notícia sobre a beleza do Mutúm e com as estórias escutadas que aos poucos e de modos diferentes são processadas e passam a adquirir sentido, claridade e, por fim, iluminam sua existência. Assim,

tanto os eventos risonhos (estórias ouvidas e contadas, momentos felizes) como os dolorosos (surras, injustiças, incompreensões, mortes) moldaram seu ser e fizeram-no amadurecer, os óculos recebidos e sua partida do Mutúm no final da trama podem metaforizar sua capacidade de enxergar e querer ir além. Com a tristeza da mãe e a violência do pai, o menino aprendeu a pensar no que “o morro está tapando”. E talvez nessa fase de conhecimento, o erro por ele apenas intuído no início de sua jornada possa ser compreendido.

Compreensão também é o que busca o velho vaqueiro Manuelzão em meio à movimentação das mulheres para os preparativos da festa em homenagem à fundação da capelinha de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Manuelzão tenta manter o comando da solenidade, mas “aquele arremate para a festa tinha de ser de muitas mãos.” Até a construção do templozinho Manuelzão entre os homens comandara, mas “Agora as mulheres tomavam conta.” (EA: p. 359). Sua atitude para com elas e todo aquele povo do baixio que chegava para o evento era de desconfiança.

Manuelzão há dois meses iniciara aquela construção, almejava “uma ação durável, certa”. Mas aquilo “não bastava. Carecia da sagração, a missa. A festa, uma festa!”. Esse desejo em momento algum implicou em descuido de suas funções, nem “por uma hora sequer, o governo do mundo dali: determinar aos campeiros e agregados a fazeção de cada dia”. O velho vaqueiro “talvez nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa.” (EA: p. 360). Ali não o desrespeitariam, era o mandante e esperava o devido reconhecimento.

E as pessoas chegavam mesmo ainda faltando dois dias para a cerimônia da fundação da capela e eram muitas: “gente de surrão e bordão, figuras de romarias”, outros traziam algum “doente em sua comitiva, imploravam licença par armar tipóias ou latadas”, outros conduziam cabeças de gado para vender”, pois uma boiada saíria após as festividades. Alguns precisavam “da caridade de agulha e linha, para recoser suas roupas” castigadas ao atravessarem trechos de caatinga. Outros portavam armas, cinturão e chapéu-de-couro claro, eram os bravos sertanejos ou os valentões. Manuelzão admirava-se de como a “idéia da capela e da festa longo longe andava, de fé em fé.”. Os visitantes eram, no geral, “Pobres lazarados queriam ajudar em algum serviço por devoção e esperança de comida. Até aleijados, até vultos de ciganos, más mulheres, lindas moças – do rumo do Chapadão tudo é possível.” (EA: p. 360-361). E muitas mulheres desciam as encostas com trouxas à cabeça e pondo à frente seus filhos. A missa e a festa uniam a comunidade e interrompiam a dura lida cotidiana.

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1968, p. 110) anota que a base da antiga sociedade “rústica” brasileira se fazia perante a construção de uma capela pelos próprios moradores das imediações. A capela marcava para aquela população dispersa a noção de pertencimento a um grupo social e dava vazão à “solidariedade do grupo de vizinhança”, expressa “na ajuda mútua de membros” e exteriorizada “de maneira concreta e visível na organização das festas religiosas.”

Por isso mesmo, aquelas pessoas traziam “estúrdias alfaias” para a Santa que, no entanto, incomodavam Manuelzão, pois “eram espantantes”. Ovos de gavião esvaziados a furo de alfinete, orquídeas molhadas e ainda agarradas e paus apodrecidos, balaios com musgo, cristais de quartzo, pedras guardadas pelo formato ou colorido raro, um boné de oficial, um patacão de prata, uma concha do mar, um couro inteiro de tamanduá preto, um jarro de estanho secular, dois machados de gentios, peças de sílex desenterradas semelhando peixes sem cauda, lascas de pedra de amolar, uma buzina amarela, um bacamarte enferrujado, rosários de fava-vermelha, armadilha de ferro para tatu, velhas cartas de baralho, esteiras, cestos, caixinhas de buriti, um antigo e grosso livro de contas todo preenchido, penas de arara, um dente de ouro e até um frango d’água. Seria “criancice de uma bôa gente, que remexia em seus trastes” ou esperteza dessa gente ladina “quando compareciam com aquela trezada”. O anfitrião, “em sutil, desconfiava deles.” (EA: p. 359-360). Manuelzão resguarda-se de futuras más experiências através da adoção da atitude desconfiada, espécie de proteção sertaneja.

Essa espécie de proteção naturaliza-se pela força das duras circunstâncias que requerem especial atenção, sobretudo, do homem pobre e em geral independente da região brasileira. Em “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, Rosa apresenta o aludido vaqueiro do Pantanal como um ser desconfiado. Logo no início do texto, o narrador trata dos mecanismos de criação do autor/pesquisador: “Começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas.” Sobre o vaqueiro Mariano registra que ele mantinha “as mãos plantadas definitivamente na toalha da mesa, como as de um bicho em vigia.” Procurava atendê-lo e “os grandes olhos bons corriam cada gesto cada meu ou movimento, seguintemente, mostrando prestança em proteger, pouquinha curiosidade, e um mínimo de automática desconfiança.” (EE: p. 754). Nesse texto interessa ao viajante, notadamente, a coleta de informações.

Rosa e Mariano ou escritor e personagem conversaram bastante e quando o vaqueiro falava sobre assuntos misteriosos baixava o tom de voz: “Tem boi que pode tomar ódio a uma pessoa...”, “Dizem que um boi preto em noite muito preta, entende o cochicho da gente...”. A tomada de ódio pelo boi a uma pessoa ressoa no romance do cordel **O touro preto**

**que engoliu o fazendeiro.** O informante fechava os olhos para recordar ou tomar fôlego e ponderava para responder “no coloquial, misto de guasca e de mineiro.” Por vezes, encarava o interlocutor “com o olhar bem aberto, com uma vagarosa mansidão aprendida.” (EE: p. 755). E em nenhum momento do encontro se enalteceu, mas se orgulhava de sua capacidade como rastreador.

Seu dedo traçava na toalha a ida das boiadas sinuosas, pelas estradas boiadeiras. Tardo tropel, de tardada, rangendo couros, os vaqueiros montando burros. [...] Umhas palavras intensas, diferentes, abrem de espaços a vastidão onde o real furta à fábula. Os rebanhos transitam, passam infindáveis, por entre nossas duas sombras, de Mariano e minha, na parede – mudamente amigas, grandes – com a verdade intensa das coisas supostas, ao oco som da buzina e ao ressom de um aboio. [...] Por um instante, Mariano se revém ‘É profissão, ser morador em beira de estrada de boiadeiro?!...’

Mas, daí, ria e depois, fazendo humor, ao mencionar os reprodutores velhos, castrados para evitar-se a consanguinidade, ou por terem tomado manias perigosas ou peso excessivo”. (EE: p. 755-756).

Mariano e Manuelzão aproximam-se por se mostrarem desconfiados e reflexivos, além de empregarem “palavras intensas, diferentes, abrem de espaços a vastidão onde o real furta à fábula”. A frase transcrita expressa uma das facetas do desdobramento empreendido pela ficção rosiana relativas ao desarranjo das margens entre o real e o fabulado. A despeito das paridades apontadas, a representação do vaqueiro de **Estas Estórias** surge com maior leveza em relação ao de “Uma estória de amor”, por não girar em torno do desconforto do protagonista em relação ao tempo, sobretudo, o futuro e à carência experienciada, maiormente, no passado.

Acerca da carência, o tributo à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro na Samarra é altamente ilustrativo desse estado experimentado pela maioria dos moradores daqueles arredores, já que se trata de um título que os cristãos ofereceram a Virgem Maria em agradecimento à sua constante assistência, ao seu socorro de Mãe que não esquece ou abandona os filhos. O clamor pela ajuda da santa está patente em sua oração, segue excerto inicial: “Ó mãe do Perpétuo Socorro, nós vos suplicamos, com toda a força de nosso coração, amparar a cada um de nós em vosso colo materno, nos momentos de insegurança e sofrimento. [...] Que em vosso silêncio *aprendamos a aquietar nosso coração e fazer a vontade do Pai.*” (grifo nosso). O trecho enfatizado se adapta em demasia à mentalidade conformista sertaneja.

Manuelzão desconhece ou pouco conhece atividades de lazer, desde pequeno teve que trabalhar para o sustento de si, da família, da casa, visto que “até ali usara um viver sem pique nem pouso – fazendo outros sertões, comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava – sabendo as poeiras do mundo, [...] Mas, na Samarra, ia mas era firmar um estabelecimento maior.” Ao menos, esperava. E ali com seus homens ergueu a casa-rancho. “Ao passo que faziam, sempre cada um deles recordava o modo de feitio

de alguma jeitosa fazenda, de sua terra ou de suas melhores estradas, e o queria remedar, com o pobre capricho que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber”. (EA: p. 362). Para surpresa de todos quando a obra foi finalizada, não se parecia com nenhuma outra. Isso porque a casa assim como a festa “tinha de ser de muitas mãos.” Esse realce para a construção coletiva ao longo da narrativa toma várias formas, especialmente a das estórias em sua criação, transmissão recepção e reflexão.

O fazedor da Samarra logo reconheceu “que para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie.” Pensou que um homem solteiro, sem família não poderia fundar. Mandou chamar a mãe que já velhinha morreu pouco tempo depois. Mandou vir também um filho natural, o Adelço com a esposa Leonísia e os muitos filhinhos. Passado um ano de estadia na Samarra, a sensação de incompletude perdura ainda que tenha reunido a família e agrava-se diante de um fato considerado aziago - a seca do riachinho que solambia a casa. Uma noite “o riachinho de todos” perdeu o chio, a toada. “Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido.” Manuelzão por temer tudo o que se relaciona à ideia de morte desejou em vão não associar esse fato a si, ainda assim, suspeitou de “um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo.” (EA: p. 365).

Além de fixar uma analogia de sua existência com o riachinho, Manuelzão igualmente o faz com o velho Camilo: “Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo?” Talvez porque ambos viviam “sofrendo e tendo de aturar, *que nem um boi*, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego. A vida não larga, mas a vida não farta.” E ele conhecia a precisão de Camilo, pois “vivera lidando com a continuação, desde o simples de menino. Varara nas águas. Boiadeiro em cima da sela, dando altas despedidas, sabendo saudade em beira de fôgo, frias noites, nos ranchos. Até para sofrer a gente carece de quietação.” (EA: p. 372-374) (grifo nosso). O pensamento sublinhado remete a uma equivalência entre bois e homens pobres em seus cotidianos de opressão. Contudo, Manuel J. Roíz, desde sempre “seguira um movimento só”, sem tempo para refletir, para sofrer.

Agora durante a realização da festa conseguia refletir mais sobre sua condição. E a impressão de falha o rodeia e parece sufocá-lo cada vez mais. Afora o machucado no pé, ideias povoam-lhe a cabeça e produzem sentimentos e pensamentos conflitantes. Uma dúvida o atormenta: deveria conduzir a boiada para a Fazenda Santa-Lua de Federico Freyre em tais circunstâncias ou seria mais apropriado enviar o Adelço em seu lugar. Muito lhe aborrecia o pouco-caso do filho para com sua condição física.

Não, esse perigo não tinha, não. Não tinha, porque ele Manuelzão era alto para sustentar toda ordem, toda decisão dada. Falou que ele mesmo ia, ia. Sorte do Adelço, escapado de lição, e que lucrava. Brios da vida: - “*Eh, Manuel J. Roíz não bombêia!...*” Havia de descorçoar? Só o não-sei-o-que que estava quase sentindo, que

princiava a não-querer sentir, dessa viagem. Será que estava mesmo cansado nos internos, desnortado com a festa? Porque, incertamente, dessa vez, ele dissaboria de ir, desgostava daquela boiada em jornadas, a idéia era pesada; e não aceitava um palpite ruim, o sussurro duns receios. Na saúde? As dormências, os arroxeados nos beiços, o retorto da canseira – e também, a qualquer esforço, com mais demora, logo lhe subia uma supitação. Ah essa falta-de-ar, o menos apetite de comer, umas dores... Suspeitava fosse via de morrer. A alma do corpo põe avisos. (EA: p. 384).

Cindido entre duas possibilidades, Manuelzão reluta e sofre, as dores físicas parecem ser a materialização da angústia que o aflige. Poderia convocar o Adelço, tirá-lo de perto de Leonísia que “era uma fonte-d’água” da qual Adelço não saía de perto. Leonísia era bonita e boa e o Adelço decerto não a merecia, assim, poderia ficar na Samarra e aproveitar a companhia de Leonísia e um descanso. A nora, o riachinho e Camilo se transformam em signo da vida falha para Manuelzão. Em realidade, ela lhe desperta o desejo de casar-se, feito por ele não realizado. A segunda alternativa seria cumprir seu dever, seu destino e “cumpria bem tudo para servir Federico Freyre, leal.” (EA: p. 384-385). Essa subserviência para com o protetor o dilacera, pois, se por um lado, deve-lhe respeito e gratidão, por outro, sente que o preço dessa relação lhe custa alto demais. Desse modo, oprimido pelo pressentimento de morte e sensação de exploração contrapostos à necessidade de trabalhar com fidelidade e cumprir a palavra empenhada, Manuelzão padece.

Outro a padecer com a condição de capataz é o pai de Miguilim, Bernardo Caz. Quando os vaqueiros erravam a lação para a ferra e resultava na morte de alguma rês que raivosa investia para todo lado, chegando até a jogar-se sobre as pontas da cerca de aroeira e rasgava a barriga, Berno irava-se:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. Que não podia arranjar um garrote com algum bom sangue casteado, era só contentar com o Rio-Negro, touro do demônio, sem raça nenhuma quase. [...]. Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – não podia vender as filhas e os filhos... (CG: p. 303).

Rio-Negro, o touro endemoniado negro quase sem nenhuma raça, “era ruim, batedor”. Um dia ele investiu contra os meninos, avançou de supetão e todos gritaram. “Mas mais se viu que o Gigão sobrestava, de um pulo só ele cercou, dando de encontro – tinha ferrado forte do Rio-Negro, abocando no focinho – não desmordeu, mesmo – deu com o pai-de-bezorro no chão. Três tombos até o Rio-Negro rolar por debaixo do cocho”. (CG: p. 302). Doutra feita, o barbatão estava lambendo sal no cocho e Miguilim quis passar a mão na testa do animal, “alisar, fazer festas. O touro tinha só todo desentendimento naquela cabeçona preta – deu uma

levantada, espancando, Miguilim gritou de dor, parecia que tinham quebrado os ossos da mão dele.” (CG: p. 328). Repercuta nesse episódio entre Miguilim e Rio-Negro o de Vadico e Calundú, de “O burrinho pedrês”, mas em **Sagarana** o touro endemoniado causa a morte do menino que desejava somente “fazer festa” dando sal para o animal lambar. Rio-Negro redivive outros touros negros e indóceis da tradição escrita, tais como Misterioso e Mandingueiro.

Gigão, “o maior, maior todo preto: diziam o capaz que caçava até onça; gostava de brincar com os meninos, defendia-os de tudo”, atua como verdadeiro guardião da família. Certa noite acordou a todos dando alerta para uma cobra enorme que entrara em casa. Desde então, ninguém espantava o cachorro de dentro de casa, Berno não permitia: “- Ele salvou a vida de todos!”. (CG: p. 281). No enfrentamento com Rio-Negro, a coragem e agilidade de Gigão lembram a agilidade dos três cachorros que ajudaram Gonçalves a derrubar o boi Pintadinho e a fidelidade do cão Calar do romance do cordel **O cachorro dos mortos**. Berno, sobretudo, valorizava o trabalho dos cachorros: ““Sem os cachorros, como é que a gente ia conseguir viver aqui?” – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações.” (CG: p. 291).

A fala desesperada de Berno acerca de Rio-Negro e de sua condição econômica revela toda a desproteção dos trabalhadores em terra alheia. O descontrole emocional de Berno, o mais das vezes, avança para as relações familiares e, desse modo, ele se relaciona com Nhanina movido pela desconfiança e ciúme além de surrar com violência os filhos, nomeadamente, Miguilim. Bernardo é o capataz do Mutúm e essa condição o vincula à supervisão e ao mando dos demais trabalhadores, ao mesmo tempo demanda subserviência ao patrão, “o dono por detrás”.

Berno precisa cuidar dos domínios de seu Sintra, deve-lhe fidelidade, no entanto, tamanha dedicação para merecer a outorga desse papel, leva-o à exasperação, pois sabe que, na realidade, nada possui de seu, apenas toma conta e ajustado, somem-se a isso as condições mínimas oferecidas, pois se encontra sem equipamentos adequados. Enfrenta, portanto, uma luta cotidiana e solitária, trabalha incansavelmente na vã tentativa de escapar da pobreza imposta, as limitações, contudo, parecem intransponíveis. Padecendo os efeitos dessa histórica opressão socioeconômica, Berno reproduz no plano familiar a opressão que o cerca por todos os lados.

Berno se enraivece ao passo que Manuelzão se angustia. Sob tal embate interior, o capataz da Samarra observa a chegada de mais pessoas que vinham para assistir a primeira missa na capelinha da Samarra. O dia amanhece. “Vaqueiros tiravam um leite, de quinhoar com todos, as crianças, leite de graça.” O padre estrangeiro conduziria a procissão, o “cavalo dele

se chamava Sansão.” As mulheres rezavam, as meninas vestiam branco e todos seguiram. “Toada de todos, rumo da capela, subindo a encosta: já havia gente adiante. De desanimar de contar, o mundo desses, caminhando. Suspendia cós, aos peitos, *essa fé de movimento, essa valentia de religião*. Então era a festa.” Manuelzão permaneceu na caminhada em sua posição habitual utilizada na condução de boiadas, “no coice”. “Gostava que todos aprovassem essa sua simplicidade sem bazófia, e vissem que fiscalizava.” (EA: p. 392) (grifo nosso). A procissão andava e o anfitrião seguia atrás, no coice ou na culatra. Os trechos revelam a preocupação de Manuelzão com a opinião geral, pois aspira à aceitação e ao reconhecimento, além de remeter à ideia de nomadismo, mas relacionada à devoção sertaneja.

Todos passavam cantando e viam os currais e o touro que coçava a testa, ouviam as seriemas e o barulho das vacas comendo. Chegaram à capelinha. “O padre tinha pronunciado o casamento de três casais, deu-se um afino nas violas. O leilão principiava.” (EA: p. 393). Os lances seriam em honra da santa para a compra de um sino. Os violeiros tocavam Chico Brãaboz, Pruxe e seo Vevelho com os dois filhos. O “maior dansador” era Maçarico. “O povo trançando, *feito gado em pastos novos*.” No sertão o pequeno número de padres, como verificado no capítulo precedente, ocasionou a realização de casamentos coletivos e outras celebrações cumpridas quando o clérigo visitava a região. Outro ponto a destacar, refere-se ao fato de que ao longo da novela muitos segmentos reiteram aspectos da mistura entre o boi e seu povo.

Mas, para se divertir “de verdade, só mesmo quem soubesse – um dansador, tocador, cantador – competente.” Os vaqueiros, seres não acostumados à distração, “não atinavam justo. Ficavam se apartando, brincando de caçoar ou de pular uns por cima dos outros, espíritos de meninos.” (EA: p. 398). Brincar de caçoar consiste em uma distração na lida de vaqueiro, como podemos perceber, por exemplo, em **A vaca Misteriosa e História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso** e **A gesta do touro Corta-Chão**. Além da inaptidão para a distração, Manuelzão acreditava que faltava um vaqueiro. Deveria estar presente na festa o vaqueiro Uapa, o mais afamado de todos. Uapa converte-se em outro símbolo da vida falha de Manuelzão, representa a fama não recebida. Suas representações do ideal de satisfação estão sempre além de sua captura, de sua posse, assim, o riachinho simboliza a vida esvaída; velho Camilo, o tempo perdido; Leonísia, as núpcias não gozadas; Uapa, a celebridade não atingida.

Manuelzão foi informado que nas proximidades uma boiada de três mil e seiscentas cabeças cruzara o rio. Gado do Urucúia e de Goiás, “dois boiadões que se tinham ajuntado, por amor de viajar juntas, lá por entre o Cotovelo e a Forquilha, pra cá do Fróis.” Entre os vaqueiros viajores estava o Uapa, “o rei de todos, montado em seu mais bonito alazão. Tinha mais três outros cavalos, e todos obedeciam a ele, afalados, amadrinhados, sabiam o querer de seu assovio.” Disseram que o Uapa “tocava, montado num, ia cantando, a cara dele lumiava, o cavalo agradecendo; e os outros cavalos galopavam, vinham lá de trás, para em volta dele, num contentamento, pediam para dansar, até rinchavam!” E mais: “Boiada em que ele entrasse, não dava trabalho. Todo fazendeiro queria ter em sua fazenda ao menos um campeiro que já tivesse companheirado algum tempo com o Uapa.” (EA: p. 371-372).

Cascudo (1955) escreve sobre o “mestre de cavalo”, profissional que treinava cavalos, Uapa parece conhecer métodos empregados por tais mestres. Entre eles, consta que “Ensinava-se ao cavalo ‘sentir a mão’ pelo leve toque nas rédeas. E há a ciência da posição dos estribos” que determinava a marcha desejada pelo cavaleiro. O mestre reconhecia o bom cavalo pelos sinais.

Havia, preliminarmente, exame no potro para verificar se tinha os sinais de bom cavalo. Fazia-se menção de atirar-lhe com um chapéu de couro e o animal se espantava. Se voltava procurando “reconhecer” o que o assustara, era índice de árdego, corajoso, resistente. Tivesse “sinal encoberto”, mancha branca no membro viril, era forte. “Tapado” é o que não tem sinal algum. Cavalo “cacete”, sem sinal, não merece confiança para vaquejada ou viagem. Era recusado. A posição das crinas influía na escolha. Para a direita, bom sinal. Para a esquerda, péssimo. (CASCUDO, 1955, p. 75).

Uapa poderia ainda ser um encantador de cavalos. Alencar (19-- , p. 96) em **O Sertanejo** descreve um episódio de um rapaz cigano desgarrado que falava com cavalos: “estava a fazer ao baio uns afagos e carícias, tão cacheiros que para exprimi-los, adotou a língua o seu próprio nome. O povo rude chamava a isso, enfeitiçar o cavalo; e acreditava que o animal assim enlhiçado fugia do dono para seguir o ladino.”

Já no romance da literatura de cordel **A pega da besta braba da serra Azul**, de Alberto Porfírio da Silva (1926-2009), autor cearense de diversos cordéis, xilógrafo, repentista, escultor e professor universitário, composto por 78 sextilhas ou 468 versos, dois vaqueiros recorrem aos feitiços de um mandingueiro para capturar uma égua arisca e seu poldrinho. Seguem as instruções do feitiço:

Disse-lhe o catimbozeiro:  
 - Essa besta é mandingueira!  
 Para você pegar ela  
 Só existe uma maneira,  
 É tempo de lua nova,

Dia de segunda-feira.

Inda vou dar-lhe uma idéia:  
 Você arranje um colega  
 Um boi, por brabo que seja,  
 A um vaqueiro se entrega,  
 Mas uma besta velhaca,  
 Um homem sozinho não pega. (SILVA, 2006, p. 13).

Amansar cavalos também é característica de bom vaqueiro, como o comprovam os companheiros da tradição escrita Sérgio e Zé Garcia. De acordo com os ensinamentos do sortilégio transcrito, pegar uma égua indomada demanda mais esforço do que apanhar um boi insubmisso. Mestre ou encantador de cavalos, de qualquer modo, Uapa abrilhantaria a festa da Samarra. Ao contrário dos demais vaqueiros presentes, Manuelzão não consegue aproveitar de todo a festa. “*Os outros aceitavam o misturado disso*, entravam nós na festa, feito fossem meninos. Mas, ele, Manuelzão, não. [...] Para ele, o apreciável das coisas tinha de ser honesto, limpo, estreito, apartado: ou uma festa completa, só festa, todamente! – ou mas então a lida dura, esticada”. (EA: p. 408) (grifo nosso). O velho vaqueiro parece não se encaixar, a festa o perturba, o trabalho o cansa, no fim, permanece apartado, sua posição de capataz não permite maiores amizades com os comandados ao mesmo tempo em que não lhe possibilita acesso aos comandantes.

Manuelzão tem que lidar com o peso semelhante experimentado por Bernardo Caz, os dois como capatazes carregam a dolorosa sobrecarga da posição ambígua que ocupam - no fim, há apenas a ilusão do mando sobre os demais trabalhadores e a estrita submissão ao patrão. O velho vaqueiro sabe que em verdade nada ou pouco possui para o tanto que trabalhou. E não desperdiçou, não era afeito a bebidas ou a jogos, nunca se casou ou dançou. Em outros termos, suas virtudes não lhe recompensaram suficientemente e apreende, de algum modo, que uma mudança estrutural nas relações do trabalhador com a propriedade seria de grande valia.

A situação dos trabalhadores rosianos do campo em pouco difere da dos colonos brasileiros. Capistrano de Abreu (2000, p.78), para sua pertinente compreensão historiográfica aliava pensamentos advindos de áreas como economia política e psicologia, dá vazão a um questionamento já naquela época formulado pelos colonos no Brasil: “Esgotaria todos os préstimos dos Brasis fornecerem matéria-prima para a mestiçagem e para os trabalhos servis, meras máquinas de prazer bastardo e de labuta inoportável?” Eis o que “se não com palavras, isto afirmavam os colonos de modo menos ambíguo por atos repetidos em pertinência invariável”.

Sem diversão, estive somente com “mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: esta-aqui, você-ali, maria-hoje-em-dia – eram *gado sem marca*, como as gariobas, sem

dono do cerrado.” Incluía em seus hábitos algumas precauções - não se interessava pelas que moravam nas terras onde trabalhava e não se descuidava de “não gostar demais delas.” (EA: p. 385) (grifo nosso). Tamanho devotamento ao trabalho o faz associar as “mulheres acontecidas” a gado sem dono. Tanto autocontrole deveria ter resultado em uma melhor situação financeira.

A vida de sacrifícios de Manuelzão ensinou-lhe que o trabalho afasta as pessoas e que a diversão desabona, para ele: “Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas. Ele Manuelzão nunca respirara de lado, nunca refugara de sua obrigação. Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo. Tempos duros”. (EA: p. 384). As palavras iniciais do fragmento falam do caráter profundamente alienante do trabalho. Acerca da vergonha do prazer, Manuelzão acreditava que bom exemplo para dar tinha Acizilino, companheiro de sua idade que trabalhava também na Samarra.

A quando Acizilino se casou, ele e Manuelzão trabalhavam pra Nhô Acácio, nos Algodões. Acizilino, depois do casamento, podia ter tomado folga, da gala, de repouso; se duvidar, uns dias. Mas fez questão de sair com a gente, ele casou num sábado e se saiu na segunda, com o gado, esse trem, que se ia para o Capão das Almas, por fora de uns mais de quarenta e cinco dias, ida e volta só. Não queria que o patrão e os outros pensassem que ele estava gozando a vida. Tinha vergonha de saberem que estava lá, em sua casa, em luademéis, casado por um divertimento. Tudo se castigava comedido assim – quem cantava não dansava. Coisa bôa, a gente come é em pé, às pressas, nos intervalos. Ah - *alegria do pobre é um dia só: uma libra de carne e um mocotó...* - como se diz! Por mesmos, ele Manuelzão não tinha se casado. (EA: p. 384-385).

Foi verificado no capítulo anterior algo sobre esse pensamento sertanejo partilhado por Manuelzão do divertimento como motivo de vergonha e de castigo. No entanto, a recusa ao prazer cobra um alto preço. O conceito de mistura talvez revele a concepção do equilíbrio necessário para o gozo de uma existência não meramente suportável, mas agradável. Manuelzão cita um ditado popular para corroborar sua argumentação que gira em torno da defesa do comedido em relação ao gozo que beira à interdição do prazer. Sua fala reflete a precariedade que envolve o homem pobre, para quem, segundo essa lógica “vive é de teimoso”. Outros provérbios podem manifestar alinhamento similar: “Alegria de pobre dura pouco” e “Pobreza e alegria não dormem na mesma cama”.

Provérbios, máximas e citações cristalizadas objetivam perpetuar determinadas compreensões da realidade e sua reiteração visa explicar uma dada situação ou contexto. Zumthor (1993, p. 197-198) o define como um tipo de fórmula. “Didático sem ser dogmático, constatando mais do que ordenando; metafórico, mas breve e sintaticamente reduzido ao essencial; visando ao universal através do concreto: cruzamento e ponto de convergência”. Seu emprego e repetição adquirem importância, pois sua enunciação gera identificação,

reconhecimento e em sua reiteratividade repousa “a fonte de sua significância. Graças a ela, o mundo se coloca em ordem quando uma boca o pronuncia.” Nessa acepção, os provérbios se prestam a Manuelzão como um meio de regular, compreender a existência.

Já que o prazer figura como algo quase que vedado ao pobre, resta-lhe a labuta. Essa alternativa, no entanto, assola Manuelzão que não compreende o porquê de agora querer decliná-la. E lembra-se dos momentos difíceis da condução do gado pelas estradas. “Em horas de comer, a carne-seca mal limpada, com farinhas: os bichos dela saltavam.... Tudo se sofria. Maus pastos de pernoite, o arrancho nos descampados, os frios nos serros... Mas, sempre não tinha sido assim, toda a vida?” E questionava-se: “Por que era então, que, desta vez, repelia de ir, o escuro do corpo negava suas vontades, e depois a alma se entristecia?” (EA: p. 412).

No conflito de Manuelzão duas forças antagonizam-se – o desejo de prazer e o conhecimento de realidade, ambas o torturam por suas constituições proibitivas, a primeira veda-lhe o escape, na medida em que assenta a diversão como vergonha; a segunda restringe-lhe o campo de ação ao não lhe propiciar o trabalho em benefício próprio, mas sempre de outrem. A desordem interior experimentada pelo velho vaqueiro deixa entrever ainda aspectos sociais que contribuem para o desenvolvimento de seu sofrimento. As necessidades não satisfeitas de Manuelzão envolvem situações de carência e, desse modo, seu sofrimento psicológico contém em seu cerne também seu momento social.

Theodor W. Adorno (2008) em **Introdução à Sociologia**, livro composto a partir de suas notas de aulas do último curso ministrado em 1968, reflete sobre a problemática delimitação da sociologia, pois seu conceito nuclear é o de sociedade o qual não deve ser encarado como um objeto, mas como uma categoria de mediação que abriga o indivíduo e a sociedade. Trata-se de um conceito dinâmico e dialético que não pode ser reduzido ao indivíduo ou à sociedade, já que se encontram presentes no conceito ambos os lados contrapostos – indivíduo e sociedade:

Portanto, não há indivíduo social do termo, ou seja, homens aptos à possibilidade de existir e existentes como pessoas, dotados de exigência próprias e, sobretudo, atuantes no trabalho, a não ser com referência à sociedade em que vivem e que forma os indivíduos no seu âmago. Por outro lado, não há sociedade sem que seu próprio conceito seja mediado pelos indivíduos, pois o processo pelo qual ela se preserva é, afinal, o processo de vida, o processo de trabalho, o processo de produção e reprodução que se conserva mediante os indivíduos isolados, socializados na sociedade. (ADORNO, 2008, p. 119-120).

É, pois, nesses contornos que se dá o doloroso embate do indivíduo Manuelzão inserido na sociedade sertaneja com todas as suas complexidades e contradições. Para o filósofo alemão frankfurtiano, outro aspecto da problemática delimitação do conceito de sociedade decorre do fato de que o campo sociológico se aproxima de outros, tais como o

psicológico, antropológico, etnológico e histórico. A Sociologia, conseqüentemente mantém relações com outros saberes e Adorno (2008, p. 269) destaca suas implicações com a Psicologia e defende que em Freud repousa o tema dialético por considerar “que quanto mais profundamente se mergulha nos fenômenos da individuação dos seres humanos, quanto mais irrestritamente se apreende o indivíduo em sua dinâmica e seu resguardo, tanto mais perto, se chega aquilo que, no indivíduo, já não é propriamente indivíduo.” O sofrimento do velho e pobre vaqueiro, por esse ângulo, comunica-se também com sua precária realidade exterior.

Passeando pela Samarra à noite em meio à festa e a pensamentos descompassados, Manuelzão ouve uma queixa perturbadora de Acizilino a um companheiro: “No sol entrar, o dia escurecer, então, não vejo mas é nada. Nem não estou servindo mais p’ra trabalhar... Ao que veio o desânimo. A gente afrouxa...”. O lamento de Acizilino retumba em Manuelzão: “A ser, o que se dava. A gente afrouxa? Os desalentos, o amontôo.” (EA: p. 412-413). Entre a aceitação e a negação de sua condição Manuelzão abate-se durante a festa, pois tudo escapa-lhe e sai desconforme, o mando da festa não mais lhe cabia e, principalmente, a consagração que imaginara não sobrevém.

Em “Cara-de-Bronze”, outro vaqueiro sofre o peso da idade. Essa novela a despeito de ser a menor, figurou-se a mais enredada por exigir muitas leituras e suscitar interpretações e questionamentos diversos, mesmo considerando o padrão rosiano. Acrescente-se o fato de a novela-poema infringir os padrões literários e misturar no plano expressional formas peculiares da literatura, da música e do cinema, fazer uso de metalinguagem e da variação do foco narrativo, entrelaçar trovas, diálogos e rodapés relativos à vida diária da vaqueirama no Urubuquaquá.

Diante da profusão de elementos exógenos ao campo mais ortodoxo literário, a experimentação de Rosa segue com hábil engenho pacificando a novela (os fatos narrados), a poesia (muitas das intervenções de Grivo e dos vaqueiros), a música (do violeiro Quantidades) e o cinema (roteiro, enquadramentos). A designação novela-poema formulada por Rosa às narrativas de **Corpo de baile**, em “Cara-de-Bronze” talvez ganhe maior acuidade pelo intrincado jogo estético arquitetado. Trata-se um texto labiríntico, há até mesmo espaçadas menções ao termo ‘labirinto’ no transcorrer da peça.

Texto artificioso, artimanhoso, pelo que diz e pelo que encobre, inquietante, performático, poético. Paul Zumthor (2007, p. 53) no capítulo “Performance e recepção” refletindo sobre o preconceito que aproxima *performance* exclusivamente da oralidade, direciona sua atenção para a recepção do texto poético em performance, ou seja, o momento em que o texto faz vibrar o corpo, encontro visceral do texto com o leitor. Diante do texto poético a causar estranhamento, solicitando preenchimento, pois seu tecido parece rompido ou

esgarçado e exige uma intervenção externa e pessoal capaz de completar os espaços, as lacunas ainda que provisoriamente. Nesse instante, o “texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.” E complementa:

[...] Diante desse texto, no qual o sujeito está presente [...] ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu a acharei um outro. (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

O mesmo texto retomado equivale a outro, pois o leitor sempre nômade em sua volatilidade temporal também se transmuda em outro. A poeticidade em “Cara-de-Bronze” perturba, movimenta e faz vibrar o leitor, texto performativo por excelência ainda por fazer ouvir, “e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz.” Do que o texto poético diz e do que ele encobre, esfingético, o leitor à prova intenta responder.

Os rodapés empregados em “Cara-de-Bronze” fornecem preciosas descrições da vida sertaneja. Um deles refere-se à lida dos vaqueiros nos currais e apresenta dois acidentes de trabalho. Seguem fragmentos:

- Raymundo Pio saiu arquejando: levou um coice de boi no peito!
- Uai, foi?
- Dar a ele um purgantão, agora...
- Foi à cozinha, beber vinagre com gordura.

Uma vaca pegou o Doím, de esbarroada, no grosso do alto do antebraço. O ferrão da vara do Doím estava rombudo, escorregou na cara da vaca, saiu por uma banda. Outros dizem que isso é desculpa do Doím, mesmo. (CB, p. 517).

.....  
da cozinha conversa com o vaqueiro Tadeu que o aconselha a socar e tomar folha de maracujá. Ao que o outro responde: “Compadre Tadeu, eu acho que, com a idade, como nós, a gente não deve de trabalhar mais de vaqueiro, não...” (CB: p. 517). A fala de Pio entra em consonância com as de outros velhos vaqueiros cansados como Manuelzão e Nhácio, de **Tutameia**, como veremos mais adiante.

Ficam para Manuelzão os ambíguos pensamentos e a confusão de emoções, em dado instante gaba-se por estar em melhor estado que Acizilino, companheiro de sua idade que trabalhava para ele “de empregado” e penaliza-se ao notar velho Camilo, homem velho, pobre e sozinho. Pouco mais adiante, no entanto, entende que, na realidade, os três estavam acamaradados. Intenta adentrar na roda dos homens mais ricos. Na festa todos se reconheciam e separavam-se em grupos. Os homens mais poderosos da região permaneciam em sua roda, despontavam o senhor do Vilamão, o maior de todos, e Lói, ex-vaqueiro, agora era negociante de mulas e burros. Vilamão e Lói podem representar duas expressões inatingíveis para

Manuelzão que se resumem aos respectivos tripés: passado-herança-dinheiro e futuro-realização-oportunidade.

O primeiro adotava um cavu, casaco já em desuso e que desde a infância constituíra-se para Manuelzão objeto de desejo; o outro portava uma baeta vermelha vistosa. Agora que estava em condição de ter um cavu, “não adiantava nada, porque o cavú não existia mais, de nenhum jeito, para se comprar, nem costureira não fazia, nem alfaiate em cidades”. Esses homens podiam agasalhar-se agora que estava chegando o meio do ano com seu peculiar vento forte e frio – “um vento que zune nos altos das chapadas dos Gerais, e judia com a gente nas estradas, e corta: viajor, dá até vontade de chorar.” O velho vaqueiro pensa que os possuidores de semelhantes peças não deveriam desfilá-las em meio a tanta gente necessitada, “Até ofendia aos pobres, que nem não tinham direito com o que se cobrir, com bom pano.” (EA: p. 370). Os adornos mencionados contrastam de modo atilado a insofismável diferença entre agasalhados e desagasalhados.

Mas o “preceito dele, Manuelzão, era estar perto das personagens: homem fidalgueiro consegue honras e dinheiro...”. Além do senhor do Vilamão e Lói integram o grupo dos “respeitáveis” Nhão, seo Vevelho, Joaquim Leal, seo Filipino d’Anta, Lindorífico do Andrequicé e Nicanor, sitiantes ou fazendeiros menores. No começo da festa, na barraca de bebidas e prendas, Joãozim da Venda oferece-lhe cerveja, “era por sua honra”. Tomou a bebida, mas sem apreciar, já que esperava poder escolher aquela que mais lhe agradasse, queria a januária. Em seguida, deposita suas esperanças na hora do almoço, quando poderia externar seus bons modos, “já tinha visto ação garbosa assim, feita pelo Major Mercês”. E pôs-se a servir um bocado espetado no garfo na boca do compadre Lindor. “Todos aplaudiam, essa fineza, admiravam.” (EA: p. 403). Manuelzão cedia seu lugar aos “respeitáveis” e todos recusaram a medida, redarguiam que o dono da festa ali deveria permanecer. O anfitrião acredita que o louvor a sua pessoa logo viria.

O aguardado momento viria quando pedisse a um dos ilustres convidados para ler a missiva, “a carta de setenta vezes se ler” em que Federico Freyre até desculpava-se por não ir à festa da missa. Mas a leitura de Joaquim Leal pareceu-lhe equivocada, “porque faltou dar na voz o rompante fraseado – o ser do sido, a fiúza de Federico Freyre, alta amizade, esclarecendo o acato a ele, Manuelzão, fazedor da Samarra, lugar de gado com todo funcionar, e que tudo se agradecia era a ele mesmo só, Manuelzão, faltou o tom encarecido.” (EA: 403). No fim, o esperado plano do dono da casa fracassou, pois em lugar de honrarem-no, aqueles homens puseram-se e enaltecer a generosidade de Federico Freyre.

A festa seguia e todos comiam com fartura no terreiro, no quintal e em outras partes. Havia uma quantidade de latas vazias guardadas que tinham sido de marmelada, goiabada, e outros doces. Agora serviam de pratos. “Mas muitos, pobres, traziam pendurada na cintura sua cuia de receber.” As panelas de barro cozinhavam “sem esbarrar. Pessôa, por mais desconhecida que fosse, não deixava de ganhar seus dois pedaços de galinha e um montezinho de arroz, a farinha estava pública.” E bebida também havia em abundância – vinho de buriti e cerveja. “Mastigavam e tomavam, nas alegrias.” (EA: p. 403-404).

Após o almoço, os violeiros recomeçaram a tocar, “o inteirado da música, às vezes cativava: *bonito como dinheiro...* A música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim *a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de se sobresser.*” Manuelzão não se descola do trabalho como sugerem a relação de beleza estabelecida entre som / dinheiro além da menção à realidade. Pensa que melhor seria apreciá-la “de noite, em cama deitado – quando as coisas da vida, um pouco da feiúra do corriqueiro, se descascavam, e o pensamento da gente tinha mais licença...”. Sente que naquele instante “a festa era impossível”, perdia o sentido, pois “aquela confiança de Federico Freyre, pelo melhor, *aumentava na gente o dever de dobrar os esforços*, de puxar quatral.” (EA: p. 406) (grifos nossos). Para o protagonista, a festa teria de ser completa, o misturado com o afazer não tinha valimento. Note-se a dificuldade de Manuelzão em libertar-se das amarras da vida difícil, dos adágios populares e da profissão que só lhe falaram sobre trabalho e quase não consentiam licença para o pensamento devanear.

### III

A volatilidade do termo “festa” acarreta acepções variadas e engendra questões que podem embaraçar seu(s) sentido(s) por se constituir uma construção sociocultural que produz valores distintos. Em outras palavras, trata-se de uma ação coletiva dada em determinado tempo e espaço que pode resultar em significações diferentes para seus participantes. Manuelzão não ou mal consegue separar-se do trabalho para aproveitar a festa. A festa na Samarra deveria ser uma interrupção da lida cotidiana, contudo, trata-se de uma suspensão esquematizada, e, portanto, controlada que não apaga sua invenção enquanto filha do cotidiano.

Logo, a festa complementa ou faz parte do cotidiano e deveria ser, no plano geral, o momento em que o lazer deveria prevalecer. No entanto, a atitude de Manuelzão de dobrar os esforços não era apenas adotada por ele, outros igualmente “queriam era tratar de seriedades.” O povo do “Baixío labutavam o que podiam. Dos duros. Mas sabiam ser daniscos de espertos. Tinha-se de estar sempre com um olho no prato, o outro no mato.” Manuelzão aproximando-se

de um convidado pergunta: “- Seo Joaquim Polvilho, tem *desse trem* pra me vender, boiada do Morro Vermelho?” (EA: p. 406) (grifo nosso).

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, Rosa esclarece que o sertanejo se refere à boiada ou ao gado empregando os termos “esse trem” ou “aquele trem”. Trata-se de “um desdém simulado, que seu olhar contradiz, um olhar placidamente, de quem tem boa guarda de si e dos irmãos de alma pobre.” (AP: p. 1025-1026). Nessa circunstância de transação comercial, o termo pode ter sido especialmente utilizado para denotar pouco-caso, contudo, o bom negociante sabe que “quem desdenha, quer comprar.” Segue excerto do diálogo entre os mercantes no qual se inclui outro homem astucioso, compadre Cupertino:

- Uai, uê, compadre Manuelzão, arrumando negócio no meio de sua festa?
- Compadre, veja. Mais antes trabalhar domingo do que furtar segunda-feira. Mesmo digo. Aqui a gente olha a garapa ainda na cana.
- A qual! Um é o mais solerte.... Será, a sua boiada, há já pronta para sair?
- Com Deus, compadre. De hoje a uns três dias ela balancêia, nos rumos da Santa-Lua...
- É meio mil?
- Ara, mais.
- Boiidão, então?
- É quase mil.
- Deus que me valha! (EA: p. 407).

A festa saíra desigual, diferente do previsto e Manuelzão observa que “Mesmo enquanto se festava, a gente carecia de sofrer também o ramorro dos usos, o mau sempre da vida” e “alguém tinha de cuidar das necessidades de todos, rompe reinavam as maçadas, a gente tinha de precatar os perigos do amanhã, que subia armado contra os fundamentos de hoje.” (EA: p. 408). Manuelzão estranha o andamento diverso da festa, faz-se mister observar que esse produto sociocultural demanda laborioso e cuidadoso preparo tanto no planejamento quanto na execução.

Portanto, um grupo e/ou uma liderança devem ser destacados para sua consecução. Na festa da Samarra, Leonísia, a nora “linda sempre” que exercia a função de dona da casa e que se tornou para o sogro um bem inatingível e cobiçado, cuidava dos afazeres requeridos para a realização da festa. Manuelzão encarregou-se do custeio da festa com a construção do templo e outros arranjos relativos à alimentação, divulgação e fiscalização do festejo.

Temos representado em “Uma estória de amor” as figuras do festeiro e o papel da comunidade para a consecução da festa na Samarra conforme relata Queiroz (1968) ao afirmar que aquele preside o evento e a comunidade o auxilia nas despesas através de peditórios, entre eles, doações e bingos.

Durante a festa ocorre a formação de alianças entre os pares que se reconheciam – entre eles, o das mulheres, dos valentões, dos vaqueiros, dos da outra beira do rio, dos homens

de muitas posses. A outra banda do rio era lugar de pobreza extrema o que obrigava os homens a se deslocarem para outras paragens em busca de trabalho, restavam os pais de família, os velhos e as mulheres. O povo dali dançava o lundu, seu maior violeiro era o Pruxe e o melhor dançarino era o Maçarico, “rapaz de uns quinze anos, mirrado, caxexo, magro, com cara de gafanhoto, a pele seca nos ossos, os olhos fundos. Ele era todo duro, de pau, mas sabia se espiritar no corpo como ninguém, no fervo da dansa. Se destravava do espaço do ar, até batia os queixos”. O lundu era dança de difícil execução. “Um de cada vez, pulava no meio da roda, e pega rapapeava, trançava as pernas, num desatino de contravoltas, recortando os lances. Cada qual diferente” (EA: p. 396) e todos se movimentavam com extrema rapidez. Os da roda batiam palmas.

Cada passista que pulava no meio da roda dançava “maneiro de juntas, leviano, dansava de agachado, de ajoelhado, de todo jeito sempre mais.” No passo derradeiro escolhia-se o próximo a pular e cada qual tinha o seu sinal. Um se ajoelhava de surpresa e batia a mão na coxa do eleito, outro invocava com palmada em ombro, havia aquele que riscava o chão e quem estalava os dedos. Já “Do lado dos sociais, estavam dansando a guaiana, de oito pessoas. [...] Mais antes tinham dansarado um gamba, o uso antigo, como valia. [...] Mas, da banda dos do lundú, era sempre aquela alegria forte, cantando e dansando os assuntos da tristeza.” (EA: p. 415). O trecho evoca uma separação social e cultural expressa pela formação de grupos e distinção de danças, já que, enquanto produto do meio a festa expressa a realidade social refletindo suas diferenças, conflitos e tensões.

Cascudo (2012, p. 406-407) informa que o lundu foi trazido pelos escravizados africanos bantos, originalmente simulava um envolvimento carnal entre uma dama e um cavalheiro que executavam passos voluptuosos, acrescenta ainda que a chula, o tango e o fado “muito devem ao lundu”. Depois, virou-se para o samba solto e individual onde cada dançarino compete com o anterior. As referências desencontradas ao gamba e a guaiana forçam a abstenção de descrições ou comentários.

Em “Festa, trabalho e cotidiano”, Norberto Luiz Guarinello (2001) descreve festa como um espaço de socialização que não elimina as diferenças sociais, por exemplo, entre os incluídos haverá diferenciação entre os convidados considerados principais e o restante. Existem ainda os mecanismos de diferenciação e/ou controle, como a produção material do evento, as vestimentas, o lugar de cada participante, os bens de consumo, entre outros.

[...] o que chamamos de festa é parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais. Um lapso aberto no espaço e no tempo sociais, pelo qual circulam bens materiais, influência, poder. O que chamamos de festa é um espaço significativo por excelência, um tempo de exaltação dos sentidos sociais, regido por regras que regulam as disputas

simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. A festa unifica, mas também diferencia. (GUARINELLO, 2001, p. 973).

A diferença entre os convidados principais e o restante pode ser ilustrada pela estrofe de **História do boi Misterioso** que trata dos locais destinados às diferentes classes sociais que dançavam na festa de São João em redobrada alegria: “No salão da casa-grande / Os lordes da freguesia, / Em latadas de capim / A classe pobre que havia.”

Essa diferenciação social clarifica a menção ao cavu que até “ofendia aos pobres”, a cerveja oferecida por Joãozinho da Venda que não agradou ao anfitrião, a vontade de Manuelzão de “estar perto dos personagens”, o não consentimento dos demais convidados em se sentar no lugar de Manuelzão e outros índices de influência, poder. A festa acolhe ainda uma pluralidade de sentidos particulares; na Samarra, para alguns importa, maiormente, a diversão, para outros o descanso ou comida de graça, há aqueles que aproveitam para negociar ou faturar com vendas, restam ainda os que buscam alguma distinção, ensejo para rezarem, ou circunstância para se casarem.

De todo modo, a festa torna possível a aproximação da comunidade. Um momento marcante dá-se quando Adelço oferece-se para conduzir a boiada no lugar do pai: “- Nho pai, o senhor não supre bem do pé... Seja melhor eu ir, levar esse trem de boiada, nos conformes... O senhor toma repouso...”. Entre as grandes faltas experimentadas por Manuelzão ao longo da festa, o distanciamento afetivo do filho incomodava-o sobremaneira, já que supunha que a estima deste era devotada somente à esposa e filhos. A fala de Adelço anima Manuelzão a confirmar a palavra empenhada. “Manuelzão pôs bem o peito, dos ombros, nas pressas de um sentir, como de supetão, demais se felicitava. Um sentir de bom poder, um desagradado, o aluído de um peso – e ele se clareando do que aquilo fosse: glórias de estar tudo em sua mão”. E responde: “Ah, não, meu filho. Decidi que vou. Careço mesmo de ir. Me serve...” (EA: p. 416). O velho vaqueiro deseja manter a palavra, mas, em pouco tempo, vence-lhe o desalento.

Outro vaqueiro também velho que se mostra desalentado surge em “Hiato”, conto de **Tutameia**. Trata-se de Nhácio, “ombroso, roxo, perguntador de rastros, negróide herói”, que vinha acompanhado do jovem Põe-Põe, “bugresco, menino quase, ágil o jeito na sela”. O texto fornece pistas de que algo inesperado naquele dia estava para acontecer, como os seguintes trechos assinalam: os dois galopavam levíssimos, “subindo ainda de onde havia-se de cair” e “Ou nem há-de detalhar-se o imprevisível.”

Foi e – preto como grosso esticado pano preto, crepe, que é quê espantoso! – subiram orelhas os cavalos. Touro mor que nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feito foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma. Seu focinho estremeceu em nós, hausto mineral, um seco bulir de ventas – sentíamos sob as coxas o sólido susto dos cavalos. Olhos – sombrio e brilho – os ocos da máscara. Velho como o ser, odiador de almas. Deteúdo tangível, rente, o peito, o

corpo, tirava-nos qualquer espaço, atônitos em fulminada inércia, no mesmo ar e respirar. De temor, o cavalo ressona, ronca, uma bulha nas narinas como homem que dorme. Aquilo rodou os cornos. Voltava-se, andou com estreitos movimentos, patas cavando fundo o tijuco: peso, coisa, o que a estarrecer. (T: p. 579-580).

E foi que o touro “Era enorme e nada. Reembrenhou-se.” Os cavalos arrancaram todos assustados, no mais velho “tremiam-lhe os músculos da mandíbula” e disse gaguejando: “Ixe, coragem também carece de ter prática!”. Mais adiante, percebe que o animal era “um marruás manso, mole, de vintém! Vê que viu a gente, encostado nele, e esbarrou, só assustado, bobo, bobo?”. O velho vaqueiro tossindo, estacou e comentou: ““Sirvo mais não, para a campeação, ach’-que. Tenho mais nenhuma cadência...” – fungado: tristeza mão-a-mão com a velhice.” (T: p. 580-581). Tanto Nhácio como Manuelzão sentem que suas tristezas caminham lado a lado com suas velhices.

Sob o peso de tal sensação, novamente o velho Camilo surge na lembrança de Manuelzão assim como o pressentimento de morte iminente. E entre o dever e o querer o protagonista debate-se. Sente a passagem implacável do tempo que consome, exaure e enfraquece: “Saúde de homem é que nem honra, vergonha. Mas o triste mais sucede, quando o tempo fecha a mão.” (EA: p. 417).

O tempo também fechou a mão para o grande fazendeiro do Urubuquaquá, Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, o Cara-de-Bronze, leproso e paralítico sua riqueza não mais importa diante da velhice e da morte próxima: “O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice” (CB: p. 513). Contra o tempo, o passado e o futuro não se pode contrapor-se, como ensina o velho vaqueiro Tadeu, resta o presente visto com desilusão.

[...] A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir longe, um punhado de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, [...] A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, *parece que estou num erro...* Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! (EA: p. 417-418) (grifo nosso).

Manuelzão desabona-se ao olhar seu redor, pois casa, riacho, cavu, Leonísia, Uapa, entre outros, convertem-se em símbolos de sua carência. Em alusão a tal estado, prolonga-se pela narrativa termos ou expressões, como – “não bastava”, “carecia”, “lhe faltava”, “queria”. Sua frustração decorre de uma auto-observação em que se defronta com os próprios limites e a irreversibilidade da história e do tempo. Seu olhar para o passado o deprime e sua expectativa

para o futuro o desanima: “Ia, com a boiada, estava a ponto. Assim, sabendo os pressentimentos. Amargava, no acabado. O fel de defunto. – se dizia. Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me.”. Nesse nível de extrema insegurança, percebe que somente uma pessoa poderia oferecer-lhe ajuda, o velho Camilo: “Assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar...”. (EA: p. 418).

Manuelzão e Miguilim contravertem, complementam-se, desdobram-se. Se o primeiro tem Camilo para ensinar através da contação de estórias ficcionais, o segundo conta com Dito que lhe informa sobre os fatos, ambos aprendem com tais ensinamentos e forjam suas compreensões a partir do entrecruzamento da subjetividade e da objetividade.

O erro percebido de Manuelzão e o erro intuído por Miguilim expressam o desejo de recriação do mundo a fim de restabelecer um acerto sobre as forças da natureza e da sociedade que atuam sobre os viventes. Se para Miguilim a iluminação veio, sobretudo, através do olhar mais distanciado e da consequente maturidade, para Manuelzão virá por meio de uma estória contada pelo velho Camilo. Após passar toda a festa tentando integrar-se ao grupo dos “respeitáveis” e buscando dinheiro ou honra baldadamente, receberá sua maior riqueza das mãos de um pobre contador de estórias. Estava por descobrir que sua força residia na comunidade, sua mão forte e grande nem tudo poderia; a festa, a casa-rancho, as ofertas à santa, as estórias tinham de ser de muitas mãos.

Ao longo da novela são tecidas muitas menções às mãos de Manuelzão, fortes e grandes. Chevalier (2009, p. 589-592) registra que tal parte do corpo “exprime as ideias de atividade ao mesmo tempo em que as de poder e de dominação”, como a mão de Deus e a mão da justiça. Nas línguas do Extremo Oriente as expressões “meter a mão” e “tirar a mão” significam iniciar e terminar um trabalho, respectivamente. Manuelzão inicia sua trajetória metendo a mão e, ao final, pondera sobre a possibilidade de tirá-la. Sabe, no entanto, que se encontra com as “mãos vazias” e que “caiu nas mãos” de Federico Freyre, ou seja, está à sua mercê, emana dessa carência e dessa dependência, em grande parte, sua mortificação. A mão seria ainda o “símbolo da ação diferenciadora”, um diferencial que, entre outros, distingue aquele que a representa. O protagonista de “Uma estória de amor” distingue-se por sua intensa labuta cotidiana, por seu relato comovente de luta, por sua devassidão interior em busca de iluminação, enfim, por sua intrincada profundidade psicológica reveladora da complexidade da existência humana.

#### 4.2.2 *O ganha-pão e a iluminação no Pinhém*

### I

Se “Uma estória de amor” prioriza o esquadramento interior de Manuelzão e secundariza o trabalho dos vaqueiros na fazenda, a composição de “A estória de Lélío e Lina”, tende a inverter tal ordenação. “Uma estória de amor” examina de modo denso a vida do vaqueiro Manuelzão e cita ou mostra de relance a de poucos outros – Uapa e Acizilino. Já “A estória de Lélío e Lina” fixa-se em Lélío e mira o olhar sobre muitos outros – Aristô, Delmiro, Lorindão, Lidebrando, Soussouza, Pernambo, Placidino, J’sé-Jórjo, Canuto, Tomé Cassio, Fradim, Marçal, Ustavo e José Miguel.

Manuelzão poderia ser definido como um indivíduo altamente desejante e, na mesma proporção, frustrado, pois se vê sem meios ou recursos para satisfazer suas expectativas. Assim, a ação da esfera social sobre a psicológica acarreta-lhe extremo sofrimento, em outros termos, sua perturbada vida psíquica seria, em última instância, uma repercussão da dura realidade sociocultural. Por sua vez, Lélío do Higino também deseja, quer algo que se mostra, o mais das vezes, além de suas possibilidades. Ao passo que Manuelzão experiencia o lado negativo do peso da idade, Lélío idealiza o lado positivo de tal etapa: “Assim queria já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender.” (ELL: p. 544). Lélío anseia, portanto, por entendimento.

Além de mais velho, Lélío gostaria de ser mais e bonito para impressionar a Mocinha por ele denominada de Sinhá-Linda. Encontrara-a por um acaso de sua vida nômade. Trabalhava para seu Dom Borel na Tromba-d’Anta, ali se envolveu com Maria Felícia, casada com um “homem legal de bondoso, não merecia mau revento, qualquer ofensa de desgosto”. Por sentir que não gostava o suficiente da amante, a ponto de magoar o bom colega, resolveu partir. Após acertar as contas, recebeu o último trabalho - a condução de uma boiada até Pirapora de onde não precisaria retornar. Nessa ocasião, aproveitou para tomar sorvete, ir ao cinema e experimentou ser chofer de caminhão, “não tinha nenhum jeito. Nem queria. Achava que precisava mesmo da vida de vaqueiro, era o que sabia, era o que gostava.” (ELL: p. 545). A interferência da cidade sobre o campo se faz mais forte nessa novela, esses são os primeiros elementos citadinos de outros que se interpolam aos rurais no decorrer da narrativa.

Travou conhecimento com um arrieiro que lhe perguntou se tinha interesse em partir para Paracatu com uma pequena tropa de comitiva para acompanhar uma família abastada

chefiada pelo senhor Gabino. E foi quando viu a filha deste, a Mocinha, e num átimo decidiu ir até a Novilha Branca, “de onde se apartava e torava para o norte.” E foi “mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco.” Era uma “moça fina de luxo e rica, viajando com sua família cidadôa; gente tão acima de sua igualha”. (ELL: p. 544-546). Os outros companheiros não a acharam bonita, Lélío agradou-se desse fato, pois preferia não repartir a admiração daquela beleza com outros homens.

Sinhá-Linda “doía um pouco” em Lélío, aqui se faz nítida a ação da esfera social sobre a psicológica infundindo sofrimento. A aparição daquela jovem impõe-lhe a precisão “de repente *de ser no pino de bonito, de forçoso, de rico, grande demais em vantagens*, mais do que um homem, da ponta do bico da bota até o tope do chapéu. *Tinha vexame de tudo o que era e do que não era.*” (ELL: p. 545) (grifo nosso). A vergonha de Lélío advém da sensação de defectividade por se considerar inferior à moça. Esta, por sua vez, alimenta tal sensação ao não corresponder às atenções devotadas pelo rapaz.

Esse amor à primeira vista engendrado por Lélío assume características de vassalagem, assim, deparamo-nos com um amador submisso ao ser amado. Entregue completamente a tal sentimento, o moço se sente credenciado a enfrentar quaisquer perigos: “Se ela olhasse e mandasse, ele tinha asas, gostava de poder ir longe até a distância do mundo, por ela estrepolar, fazer o que fosse, guerrear, não voltar – essas ilusões”. Ao mesmo tempo não deixa de reparar na constituição física da amada por quem se sente sumamente atraído, pois ela o fazia “imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo.” E admirava-se de “como podia se guardar tanto poder em criaturinha tão mindinha de corpo?” (ELL: p. 546). Seus sentimentos parecem arremedar seus pensamentos de inferioridade, ocasionando sua vassalagem emocional. A despeito de sua vontade em ligar-se ao objeto de adoração, recebe em paga somente indiferença.

Lélío “carecia, necessitava de servi-la, de oferecer-lhe alguma coisa.” Como notou que ela se interessava pela comida sertaneja, pensou em surpreendê-la e por causa desse “projeto, mal pôde dormir.” Acordou muito cedo, cavalgou meia-légua até um lugar que vendia um bom doce de buriti. “Comprou, mesmo com a tigela grande não queriam vender aquela tigela, bonita, pintada com avoejos verdes e roxas flores. Trouxe, deu a ela, receoso, labasco, sem nenhuma palavra podida. Ela riu, provou, e sacudiu a cabecinha” em tom de desaprovação, disse aos acompanhantes que se tratava de um “doce grosseiro, ruim. Nem olhara mais para Lélío.” (ELL: p. 546-547).

Pelo restante do dia, Lélío conteve seus ímpetos amorosos. O jovem mostra-se, o mais das vezes, impulsivo, esse descontrole o leva também a seguidos arrependimentos e consequentes aprendizados. Por essa razão, o encaminhamento narrativo pode suscitar uma leitura condizente a de um romance de formação da sentimentalidade em que Lélío passa por determinadas etapas de aprendizagem para atingir certo grau de conhecimento. Desse modo, a distante donzela rica Sinhá-Linda e a acessível mulher voluptuosa Jiní se assemelhariam a Otacília e Nhorinhá de Riobaldo em **Grande sertão: veredas**. Guarda semelhança ainda com Aquina, a meretriz, e Bici, a moça noiva do vaqueiro Dorianio de “Sota e barla”, conto de **Tutameia**.

Contra a lógica dos sentimentos, no dia da despedida Lélío estava feliz. Talvez porque a ocasião favorecia dirigir-se a ela. “Tanto ela sorriu, estendeu-lhe a mãozinha abreviadamente, nem macia, perguntando-lhe mesmo por que não persistia junto, até o Paracatú. Ah, sentia, não podia... – ele produziu de responder. Nem tudo podia ser como nós queremos... Mas já ela se afastava, o amesquinhando”. Embora tivesse plena ciência de que jamais teria chance de conquistá-la, “Pensar nela dava a sobre-coragem, um gole de poder de futuro.” (ELL: p. 547). E ao dormir mesmo quando almejava as carícias fortes de outras mulheres, pensava nela primeiro com prudência.

Seguiu. No caminho um cachorro passou a acompanhá-lo alegremente. Ao chegar ao Pinhém foi informado que se tratava do Formôs, pertencente à dona Rosalina. E por gostar da pessoa do moço forasteiro, seu Sencler logo o contratou “na forma do uso, como solteiro com passadio e paga, e o mais em nome de Deus, amém.” Os casados tinham suas casinhas e os solteiros habitavam o quarto-dos-vaqueiros: “era um rancho-barracão, desincumbido de tamanho, mesmo entulhado de sacos, latas de leite, pilhas de couro, caixas, cangalhas velhas e peças de carros-de-bois, espalhadas, como que um ali podia achar de tudo.” Os vaqueiros dormiam segundo a preferência em redes de buriti, esteiras de taquara, jiraus de ripas de buriti e outros catres de pau e de couro. Havia ainda “uma cama alta, estruída, de madeira escura torneada, traste de ricos.” (ELL: p. 541-543). Lélío escolheu dormir naquela cama de patrões que tinha um colchão de palha, uma manta e algo semelhante a um travesseiro. A escolha de tal peça externa suas pretensões.

A novela em pauta em relação às demais seletadas observa e descreve a lida diária dos vaqueiros em detalhes, essa subseção exporá parte de tal minudência que se coaduna com os capítulos anteriores, sobretudo o referente à literatura de cordel. Ao voltar do trabalho, os vaqueiros costumavam se reunir em volta da varanda, ali prestavam contas do dia a seu Sencler, reuniam-se para comer em pratos de folha e garfo, conversavam, jogavam malha. Se havia risco de chuva, mandava-se servir gole de aguardente a todos. Ao amanhecer, retornavam, tomavam café e a velha cozinheira, Maria Nicodemas, repartia a farofa de carne e cada um levava sua porção na capanga. Montavam e Aristô, o capataz, designava as tarefas.

Na primeira noite de Lélío no Pinhém, Canuto informa ao novato que é afilhado de Higino de Sás, ao que Lélío atina que poderia ou não ser verdade. Lélío se mostra desconfiado tal qual Manuelzão e Mariano. Delmiro, o primeiro rosto amigo, se porta como o informante do Pinhém. Lélío percebe uma tensão entre Canuto e Delmiro. Este relata a Lélío a difícil situação financeira em que se acha seu Sencler por causa da queda do preço do gado zebu. Historicamente, as décadas de 30 e 40 foram marcadas por sucessivas crises na atividade pecuária que provocaram a ruína de muitos criadores, talvez haja ressonâncias dessa realidade na ficção em análise. Segue fragmento em que Delmiro faz referência à imprudência do patrão:

[...] no arranco da alta, ele tinha venturado de comprar touros e bezerras da Uberaba, por um custo fora de juízo. Toleima, baldear reprodutores de marca por ali, por aqueles pastos selvajados, sem fechos quase, sem campo-feito. No durar da seca, o gado se espalhava, por demais, procurando, e então muitos caíam de barranco alto, por quererem comer o capim das bordas. E bastava um bote escondido de cobra, ou uma folhagem de treme-treme pastada em encosto úmido de mato, e estava a rês morta, perda de mais de cem, duzentos contos-de-réis. Pior, mas, era agora: zebú assim, desvalendo. (ELL: p. 548-549).

Logo mais, Lélío vivenciará as palavras de Delmiro sobre tais perdas. O fazendeiro atualmente pedia diversas ajudas ou empréstimos ao governo o que distendia a situação sem, contudo, resolvê-la. Quanto às especialidades de cada vaqueiro, Delmiro explica que Tomé Cassio destacava-se como o melhor topador à vara; Canuto como laçador; Lorindão como amansador e cavaleiro; Soussouza como benzedor; Lidebrando como conhecedor de gado; mas Aristô, o mais antigo, ainda conhecia mais. Declara também que pertencia a seu Sencler o retiro do São Bento onde viviam outros vaqueiros, como José Miguel, mais conhecido como Mingolô, e Ustavo que vivia com Adélia Baiana.

Já em relação às moças bonitas, Delmiro fala que há três: Biluca, filha de Lorindão e noiva de Marçal, filho de Aristô; Mariinha, também filha de Lorindão; e Manuela, irmã de Maria Júlia, mulher de Soussouza. Lélío, por fim, perguntou: “- E mulher, mulher no simples, para a precisão da gente? Será que por aqui não tem?’... Delmiro riu, e fez um gesto de poder-

deixar; disse: ‘- Tem as tias’. Depois de depois-d’amanhã é dia de domingo, a gente vai lá. Você está em ponto de esperar?’” (ELL: p. 551). Lélío objeta que perguntara somente por perguntar.

Delmiro fala sobre os demais, mas deseja, sobretudo, “falar de si, seus projetos, de sua raiva de não poder prosperar, de ter de remar como pobre vaqueiro.” Seu pai fora vaqueiro renomado e o avô dono de fazenda. Confiava que ainda havia de se fazer, lidava para isso e não se rebaixava ou se dava por derrotado. Comenta que em dois anos planeja ir para o Mato Grosso ou Paraná e que para vencer o mais importante era ter “proteção de gente graúda” e algum dinheiro para mascatear, vender gado.

Algum dinheiro para negociar “tinha também um pilhote de dinheiro – um quinculinculim...” e vontade de vencer não faltaram para Segisberto Saturnino, o Cara-de-Bronze, que fugido do pai fora parar em terras distantes e fundar a maior propriedade de gado dos gerais, o Urubuquaquá. O vaqueiro Tadeu se posta como informante sobre o moço que “Parecia fugido de todas as partes”:

O vaqueiro Tadeu: Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescente de dinheiro. Do jeito não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. [...] (CB: p. 501).

Falta a Delmiro para vencer o “quinculinculim”. Contudo, os dois moços possuíam a mesma a fúria que causava assombro “esse ronco interior, de gana encorrentada, chega cheirava a breu”. (EA: p. 550). Para vencer, Delmiro aconselha Lélío a ter o maior cuidado com o maior dos perigos:

[...] que o perigo era a gente se embeijar por uma mocinha sertaneja, surgir casamento, um se prendendo e inutilizando para todo o resto da vida. Casar, só com uma fazendeira viúva, uma viúva ainda bem conservada. Mesmo ali nos Gerais a gente campeava algumas, que valer valiam. Aí era que Lélío devia ter em cautela: namoro com moça pobre, filha de vaqueiro, era ameaça de aleijão... (ELL: p. 550).

Lélío se esforçava para aprender todos os nomes e parentescos informados por Delmiro. Depois, os dois se reuniram com o restante do grupo para os trabalhos. O primeiro dia de trabalho de Lélío foi marcado pela tomada de conhecimentos, pois ali tudo se fazia de modo peculiar. Aristô determinou que a primeira tarefa seria levar o gado solto para os currais. “- Pra o sal...” – arrazoou Delmiro. Com o sal, venciam seu sentimento. Se não, se iam: ‘- Chuva forte endoidece esse trem: faz boi achar saudade de querência. Foge. Corta uma reta...’”. Aristô envia gestos para a ordenação dos vaqueiros, a mão em pala sinaliza o cercamento do gado e

“Era um espalhar-se dos vaqueiros, formando as grandes malhas de uma rede.” (ELL: p. 551). Todos mansamente partiam com seus cavalos. Em seguida com um gesto alto, o capataz emitia três comandos sucessivos. Lélío aprendia o significado dos gestos.

Começaram a aboiar. “O gado entendia, punha orelhas para o aboio, olhavam, às vezes hesitavam. Uns furavam embora, às pragas. Ficavam para depois. Mas o grosso da parte restava, se englobavam em manada extensa, obedeciam de vir. Uns dois centos”. Quatro vaqueiros foram destacados para a condução dessa leva. Os outros ficaram para trazer os desobedientes. “Aí era à macha. Galopavam, atalhavam, perseguiam, cercavam.” Aristô põe à prova Lélío e o manda topar um touro arredio, “Caminha nele a aparta!”. Lélío topou-o de ferrão no focinho e o animal fugiu. O capataz disse que o pegariam no laço. Os vaqueiros partem para a perseguição, Aristô e Lélío correm emparelhados, o primeiro arremete o laço e por pouco não envolve Lélío que rapidamente sem estacar, desvia-se. E logo, o touro tinha caído nos dois laços.

Mas Lélío cobrou tempo para raiva. Aquilo do capataz tinha sido tramóia malina, fora de regra, estratégia de vaqueiros desavindos, só em porfia. Por causa disso, muita vez se traçavam rixas, no sangue, na faca. Reteve-se de piores palavras: “- Diacho que aqui é no estatuto coiceiro...” E Aristô, encarando-o a sério: “- Dou garupa, mas não forro traseiro do cavalo...” Lélío ainda desabafava: “- Por via dessas...” Mas Aristô não saía do sossego: “- Pega com Deus, que tudo pode...” Os outros se cosiam de rir. A Lélío o que o irritava mais era a laçada de Aristô ter provado melhor que a sua – apanhara os chifres sem enredar orelha. [...] E Canuto: laçar era aquele – fazia o que queria, o tudo, tudo. Canuto laçava até para trás, mal espiando por cima do ombro. [...] Laçava e fazia qualquer touro virar as patas para o ar. (ELL: p. 552).

Mais uma vez, notamos nessa passagem a gozação, brincadeira tão em voga entre os vaqueiros seja no registro do cordel ou de Rosa. Por sentir o peso do olhar de Aristô, Lélío pôs-se a tomar a iniciativa. Um zebu revoltou-se. “Era a hora de Tomé Cassio. Ele desembainhava a ponteira do ferrão, ia pear para atacar, num resumo tranquilo, feito viesse apanhar alguma fruta em árvores. O zebu abria o furro daquele berro, fundo”. Sem pensar, Lélío atravessou-se e gritou para que deixassem o ataque para ele. Afugentava aborrecido Pernambuco e Delmiro que se propunham a ajudar. Topou-o. Aristô fez pouco-caso. Lélío passou a correr cada vez mais e já tinha “engarupado, dado muçuca, ou derribado à vara, no homem-a boi, sendo exato.” Aristô mantinha a postura de somenos.

E foi quando um boi cerejo fugiu dos vaqueiros e Lélío perguntou ao capataz: “- Atravesso? A laço?”. A resposta veio mal-humorada: “- Diabo, homem, você quer o tudo num dia só? - ele destratava. Bem feito p’ra mim – Lélío pensou – por estar querendo me proceder”. Resolveu que doravante faria “só o mesquinho que mandassem, ganhar sua paga sem luxo de

influência nem pressa de empenhoso.” A passagem acima expressa outra intempestividade, arrependimento e aprendizado do protagonista. Depois do episódio, chegou a hora do almoço, desapearam à beira de uma nascente no sopé de um morro. “Cada um se servia de sua capanga, calado comia seus punhados de farofa de carne. Os cavalos ganhavam um lombo, desenfreados e desapertados, pastavam.” Lélío cansado e agoniado pôs-se a pensar na Mocinha do Paracatu, “gostaria que ela pudesse vê-lo topar um boi bravo na vara-de-ferrão, arriscando a vida com toda a coragem; chegava a imaginá-la, ali”. (ELL: p. 553-554).

Lidebrando deu notícia de um boi que caíra na cabeceira de uma vereda e quebrou um quarto. “Carece da gente ir lá na grota, acabar com ele, salvar o couro...” Lidebrando relatava. Mas Aristô pensava, sério. ‘- Alguma dúvida, compadre?’ – Lorindão indagava. ‘Ah, um gole de café... A gente precisava de trazer uma chaleirinha, e um coador...’ Aristô suspirava.” Todos os vaqueiros riram e comentaram que se duvidasse havia mais de dez anos que ele prometia esse café. Lidebrando deu outra notícia, encontrou uma novilha mestiça envenenada por erva-de-folha-miúda a poucas braças adiante do morro onde estavam. Lélío sentiu um incômodo nas costas doloridas do esforço praticado. Aristô foi ao poço bochechar água. “- Melhorou não, compadre?’ Só agora Lélío via que Aristô estava com a cara inchada de dor-de-dente, bem de um lado”. (ELL: p. 554-555). O descentramento de Lélío o impediu de perceber melhor o redor e as pessoas, fato que parece comprometer seu julgamento. Mas, Aristô preferia não desfiar suas dores e falou sobre uma vaca que precisava ser rastreada. Deu os sinais da fugitiva Bambarra:

[...] a Bambarra era graúda, amarela-mancha, almarada, pinheira, altipada, ancuda, com barbela azebúia e ameaço de concreute... Estava amadrinhada com sua bezerra velha: uma novilha fígado, pernalã, pintada cinto, e com malha na testa, cunhando até por entre os olhos. E mais com um pinguelo: que zulego que raposo, de chifres agamelados. A vaca tinha marca de ferro. A novilha, não. O boieco, não: boi boiadeiro...

Lélío nem precisava de fechar os olhos e esforçar cabeça, para formar a figura daquelas reses: no ouvir cada ponto, ia ajuntando, compondo cada uma, da cauda aos chifres, tinha o retrato terminado, a conforme carecia. (ELL: p. 555).

Em **História da vaca Misteriosa**, logo na introdução são dados os sinais dessa vaca arredia: “Era uma vaca bonita,/ Bastante grande e malhada, / Porém tinha a cara preta, / Andava toda espantada. (SILVA, 1980, p. 3).

Aristô envia para capturar fujona Bambarra Lélío e Canuto que aproveita a ocasião para avisar ao colega que estava comprometido com Manuela, além de dar notícias sobre os demais moradores do Pinhém, em especial das mulheres. Drelina - mulher bonita, “loura, com olhos azulados” apaixonada pelo marido Fradim; Jiní – mulata bonita vivia com Tomé Cassio,

antes fora amigada com seu Sencler. Drelina não aceitava a relação do irmão, Tomé, com Jiní, pois essa “não dava certeza de ser honesta”. Adélia Baiana agora vivia com Ustavo, antes tinha vivido com Sencler. Canuto insistia que Lélío deveria namorar Mariinha. Ao cair do sol, voltaram, deixariam para outro dia o campeio das três reses. Ao chegarem, Canuto despede-se para ir à casa de Manuela e Lélío segue sozinho até topar com Tomé Cassio que “era grosso, de ursos ombros, era alourado, rijo claro”. (ELL: p. 556-557). Caminham até a casinha de Cássio.

Ali se encontra Jiní cuja aparição sobressalta Lélío: “A gente ia vendo e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de vileta. [...] Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. [...] os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas...”, Lélío evitava olhá-la, pois “Aquela mulher, só a gente ficar a meia distância dela já era quase faltar-lhe ao respeito.” Despediu-se do companheiro após tomar aluá. Chegando à varanda da casa-grande, quando seu Sencler desceu para saber das atividades, conseguiu ouvir Aristô relatando e aprovando sua conduta “que Lélío era assaz vaqueiro feito, com muito merecer.” O fazendeiro dirige-lhe a palavra:

[...] E seo Sencler para ele endireitou, gostou de perguntar de onde ele era e nascera. “- Ondonde? Gouvêias...” – respondeu. “- Cobú?! Gouveiano? Intêira! Minha santa mãe era também de perto de lá... Mas todo gouveiano tem paletó cor-de-abóbora? – se diz-que – e é danado de econômico. Trouxe o paletó abóbora?” “- Nhor não. Nunca tive.” “- Então, você ainda é mais forrado de econômico?” “- Sou sim sou. Mas de economizar só se for miséria...” – teve a coragem de responder. Riram geral. Mesmo seo Sencler. Mas Lélío agora via que ele estava era triste, triste: “- Antes econômico, meu filho, que estragalharda...” – ainda disse; e aquela tristeza nem parecia dele só, se estendia pela fazenda geral. (ELL: p. 560).

A administração do Pinhém passava por sérios problemas financeiros, logo a propriedade teria de ser entregue aos novos donos. Lélío, ao dormir, pensa em Jiní e em Sinhá-Linda. Em breve, Tomé Cássio irá ao Mutúm buscar a irmã Chica e três dos irmãos Cessim Caz, apesar da vida itinerante, estarão mais uma vez reunidos. Tomé, Drelina e Chica estampam assim como Grivo a movência do povo do boi. A viagem é longa, dez dias entre ida e volta, esse lapso temporal oportuniza o relacionamento censurável entre Lélío e Jiní, reprodução do que se passara na Tromba d’Anta com Maria Felícia e mais uma comprovação da intempestividade de Lélío.

Se “A estória de Lélío e Lina” destaca o trabalho dos vaqueiros nos imensos pastos do Pinhém, “Cara-de-Bronze” enfatiza o trabalho realizado nos currais. Os vaqueiros no Urubuquaquá esturdamente animados operavam a apartação das tantas e tantas reses dispostas nos vários currais-de-ajunta sobrecheios, outros assistiam e alguns por ali passavam. “Uns

vestiam suas coroças ou palhoças – as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até os joelhos. “O burrinho pedrês” e “Cara-de Bronze” narram os preparativos de uma fazenda num dia chuvoso destacando para tanto um dia especial, em ambos: “Aquele era o dia de uma vida inteira”. (CB: p. 511).

E a chuva dificultava, demasiadamente, o trabalho dos vaqueiros. “Negavam gosto na lufa, os que apartavam, um dia em feio assim, com carregume, malino, rabisco de raios; o gado era feroz.” E de fato “o gado queria mortes. Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens”. Ao final dessa frase surge a primeira nota de Rodapé contendo diversos fragmentos de diálogos entre os vaqueiros no trato com o gado embravecido, tais como “- O boi amarel, o boi amarel...” “Ôxe, nossenhora! Cada marretada!” “- Te acude, Sãos...” ou “- Põe a lei no lugar!” “- Assim, não! Você é mão de desajuda...” “- Sou três de ofício...” (CB: p. 493). No retorno ao corpo do texto, a lufa nos currais persiste.

[...] Tinha-se para um breve desespero, ante o aproximaço – que eram grandes testas e pontas de cornos, e um coice de vaca tunde como mãozada de pilão, e o menos que havia de pior era desgarrão ou esbarrão.

Os vaqueiros desembainhavam de suas capas de couro os ferrões. – *É uma arma!*... Peneirava a bruega, finazinha. [...] Praguejos. Catatraz de porretada no encaixe do chifre, e chuçada de tope, arriba-à-barba. – *Que's fumega!*... Defecavam mole, na fúria; cada um com o espancar-se de cauda, todo se breava. Jogavam trampa, lama, pedaços de baba. Sangue, que escorre até ao pé da rês – fio grosso e fios finos. [...] Encostavam-se as cabeças, se uniam mais, num amparo necessitado. Separar bois, se separa as ondas do mar. (CB: p. 493-494).

As duas narrativas mencionadas aproximam-se por focalizarem a rotina de trabalho em grandes propriedades rurais. No segundo dia de Lélío no Pinhém, ele conhece Toloba que passava empunhando um ramo cheio de flores. Os meninos a cercavam e gritavam seu nome: “- Toloba! Toloba!”. Trata-se de “uma cabocla esmolambada e suja, rindo e concordando, como se os meninos a louvassem.” Pernambuco explica que “essa criatura varava por ali, sem pouso certo, por tudo quanto era fazenda ou arruado de córrego, ou sítio de vereda, batia os Gerais por inteiro; dormia no campo, comia não se sabe o que, mas estava sempre assim gorda.” (ELL: p. 563). Pensa que é uma perfeição e está convencida de que todos concordam.

Por causa da condição financeira de seu Sencler, apenas a celebração de um Natal Lélío experienciaria ali. A festa contaria com a presença de um tocador de sanfona e um ou dois violeiros vindos de fora. Rosalina ensina a Lélío que “- Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...” E “Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas...” (ELL: p. 594). A sábia Rosalina compreende trabalho e festa não como pares opostos, mas complementares. As festas mais comemoradas do sertão são as juninas e a natalina. Vale a descrição da festa:

Foi um grande jantar, para todos e todos, servido no pátio, por causa que não choveu. Três mesas compridas, feitas com talas e folhagens de buriti, numa delas dona Rute e seo Sencler também se sentaram. Tarde-noite, havia tochas de cera branca e fogueiras acesas, e candeias em cocos, quem providenciava era o Lidebrando. Os tocadores tocavam muito sérios, por encargo de sua arte. O Pernambo também. E todo o mundo estava lá. (ELL: 594).

O fragmento acima a exemplo de **História sertaneja do valente Zé Garcia** traz o “canto no canto” através das figuras compenetradas dos cantadores. Houve alegria, canto, dança, contemplação e devoção. Somente Jiní e Tomé faltaram porque estavam “brigando de ódio de amor o tempo todo”. Todos pareciam se divertir, somente Aristô, ao modo de Manuelzão, mostrava-se “sem jeito, não assentando com o sistema da festa.” (ELL: p. 597). É a ordenação praticamente incessante do trabalho agindo sobre os modos desses homens acostumados ao rude da lida diária. Aristô, o capataz “sem jeito” para diversão lembra Manuelzão. Ali todos se reuniram, a Toloba também.

Os enlouquecidos desfilam por **Corpo de baile**. Há uma pequena multidão deles. Em “Uma estória de amor”, João Urugem enlouquece após ser vítima de uma injustiça, acusaram-no de furto, depois foi inocentado, mas já era tarde. Ele passou a nutrir grande aversão pelo povoado e preferiu morar mato adentro, sem maiores recursos ou assistência usava unhas e cabelos desgrenhados, grandes e sujos. Difundia um grande fedor. Manuelzão crê que deveria ser feita justiça a João Urugem, reconhecendo-se o erro cometido, no entanto, não houve qualquer reparação e o injustiçado enlouqueceu.

A situação de Urugem lembra dois provérbios difundidos no sertão: “Da justiça, o pobre só conhece os castigos” e “Pobre não tem razão”. Já J’sé-Jórjo passou por duas grandes decepções que o abalaram profundamente: a traição da mulher e sua conseqüente prisão. Ocorre que, por engano, tocou fogo em outro casal de amantes, foi preso e ao sair, a mulher fugira com o amante.

Mas “O recado do morro” concentra a maior parte deles. Gorgulho ou Malaquias, um velho eremita meio surdo que morava em uma urubuquaquara, casa de urubus. Catraz ou Qualhacoco, irmão mais novo de Gorgulho, também eremita, apaixonado por uma moça de calendário. Guegue, um homem mais para velho, retaco, o bobo da fazenda de dona Vininha. Nomindome, Jubileu ou Santos-óleos, também morador do mato, ex-seminarista que há dez anos anunciava o fim do mundo percorrendo os Gerais sem pouso. Coletor, acreditava ser rico e somava nas paredes do povoado as intermináveis cifras de sua fortuna. Em “Buriti” há o Chefe Zequiel, homem velho, baixo e atormentado pelos sons noturnos.

Esses enlouquecidos formam uma parcela de seres alijados do poder, na condição de desgarrados habitam as furnas ou vivem periféricamente em fazendas causando compaixão, curiosidade ou riso. O enlouquecimento de J'se-Jórjo prenuncia o desmancho do Pinhém como todos até ali conheciam-no.

Assim veio. A volta de lua, uma noite, o J'sé-Jórjo deu em doido. De armas, ele acordou depois de um grito, espumou conversa baralhada, demora só dizia palavras muito perdidas. Deus recolhera o juízo dele, no meio do sono. Dava pena. Teimava de pisar com força nos pés dele mesmo, gritava sempre desigual na voz, a respeito do que não se podia saber; e queria matar, por toda a lei. Teve de ser amarrado com cabrestos. Quatro dias passou assim, e quatro noites, e Lélío não arredou da beira. J'sé-Jórjo não conhecia mais ninguém. (ELL: p. 615).

Após esse tempo, as rezas não surtindo efeito, o vaqueiro foi levado para a cidade onde teria tratamento. Lélío tentou acompanhá-lo, mas não pôde, iriam apenas os que precisassem de alguma consulta. As obrigações do trabalho e os valores relativos à economia sobrepujaram os da solidariedade e fraternidade. Mais um prenúncio do esfacelamento daquele Pinhém reside na morte de Ustavo em um acidente de trabalho.

Lélío encontrava-se sozinho e deparou-se com seu Sencler: “Vem também, um boi matou o pobre do Ustavo... O Marçal está dando aviso aos outros...”. Lélío fez o sinal da cruz, tirou em respeito o chapéu e seguiu o patrão. Experimentou uma satisfação ao notar-lhe o verdadeiro abalo “pelo falecimento de um pobre vaqueiro. Fez menção de ir atrás, mas seo Sencler mandou: ‘- Emparelha comigo...’.” Pensou ainda que “aquilo, sim, era certo, o Ustavo merecia que o Patrão também viesse, que ficasse triste.” (ELL: p. 606).

Lélío aproveitou a ocasião para falar da doença do Pernambo. “‘Coitado dele’ – seo Sencler falou”. O Pernambo havia matado um homem há muito tempo em legítima defesa e sem maldade, e mesmo assim se consumia de remorso. O fazendeiro comentou que outro a preocupá-lo era Tomé por causa das constantes e já violentas brigas com Jiní. Lélío admira-se dos sentimentos do fazendeiro pelos empregados:

[...] “- Para salvar a vida de um vaqueiro meu, eu dava tudo o que tenho, sem precisar de pensar, e na mesma hora!” – seo Sencler afirmou. E Lélío sumo se agradou, suspendendo o que o outro falara sincero. Agora apanhavam aquelas serras, vista bonita. “- Breve, breve, meu amigo, vocês vão ter outros patrões... A vida não perdoa descuido... E não há tristeza que me ajude...” Lélío não sabia dar resposta. “Mas não adianta ele falar que dava tudo para salvar um de nós, porque esse caso assim nunca que acontece...” - ele pensava. E pensava que, um que sente tristeza, como pode ser patrão de outros? [...] Aquele homem era rico, até para montar em seu cavalo tinha um modo mais confortável, vestia boas roupas, dava ordens; agora estava com aquela tristeza, feito um luxo. “Se eu tivesse uma mulher da beleza de dona Rute...” a idéia veio. E no giro do momento, Lélío principiou a ter pena e simpatia por seo Sencler. (ELL: p. 606).

O excerto divulga os contraditórios pensamentos de Lélío em face da consternação do fazendeiro, entre eles, surpreende-se ao ver o patrão sentir compaixão pelos empregados, (como poderia comandar?). Por outro lado, assente que a afirmação do outro em dar tudo o que possuía por um vaqueiro, jamais se realizaria, portanto, trata-se de uma falácia. Ao mesmo tempo, observa que aquele sentimento em um homem, que dispunha de tão boas condições de vida, caía como uma espécie de luxo, ainda assim, experimenta pena e simpatia por ele.

Durante o velório, Adélia Baiana parece não querer perder tempo e chama Lélío para conversar. A viúva “choringava sempre, mas esbarrava para olhar de um modo inesperado, quase com interesse de namoro”. Ensinou a Lélío uma simpatia para fazê-lo esquecer-se de Jiní, o rapaz perguntou se aquilo era um feitiço. Ao que a mulher respondeu: “- Oxente, pois só de viver no meio dos outros, a gente, cada um está fazendo feitiço, toda hora... Só que não sabe...”. Ao final se queixou: “- Agora, eu estou por aqui, sem homem, sozinha. Que é vai ser de mim?” – ainda disse suspirando.” (ELL: p. 607). Mingolô observa-os com certa ansiedade.

Um acidente bem anterior a esse aconteceu a Placidino, Canuto, em outra ocasião, relatou a Lélío que “há três anos, faz, passou por uma desgraça: levou uma guampada de vaca, nas partes, teve um grão arrancado a chifre, Virgem! O bago pulou no ar, foi parar pendurado num ramo de árvore...”. (ELL: p. 557). Contudo, destaca que a “homênciã dele” não foi de todo prejudicada, no entanto, como todos sabiam do ocorrido, perdeu a coragem de namorar para casar e satisfazia-se nas tias. A ressalva à “homênciã” de Placidino encontra respaldo na importância da conservação da virilidade para a honra do homem, nomeadamente, o sertanejo. Trata-se de uma tradição imemorial, advinda da *virilitas* romana, evocando virtude, força e maturidade.

As estórias da literatura de cordel comportam uma série de acidentes envolvendo vaqueiros, a maioria escritos em tom humorístico. Entre os mais sérios podem ser evocados dois envolvendo Sérgio os quais culminaram com as perdas dos cavalos Rei da Floresta e Perigoso em **História do boi Misterioso**. Outra perda ocorre em **A gesta do touro Corta-Chão** com a morte do alazão Aboiador pertencente a João Vaqueiro. Já em **Epopeia do boi Corisco ou A morte do vaqueiro desconhecido** há um acidente fatal já explicitado no título.

J'sé-Jórjo era um sujeito calado e considerava Lélío um grande amigo. Destacava-se como rastreador e foi com ele que Lélío encontrou a Bambarra. “Aquele homem rastreava até sem querer, e estava dependurado dos olhos, feito gavião, feria longe. Fincava o olhar, e ele chega fungava: parecia que aquilo era uma dor de doer. Com o cujo, com pouco, Lélío quando

viu de si só rastreava também.”. Ao rastrear falava como que para si: “- Eh, rês fugida faz rastro seguido – não é aquele caracoleado, da rês em logradouro...” Ao encontrar o rastro de três reses que entraram fundo no caatingal começou a rezar baixo. “Rezas pesadas, se via. O Credo, de trás para diante, valendo igual a São-Marcos. Ou o Credo rezado num reverso, misturado entremeado com a Salve-Rainha – reza ainda mais brava. Aquele homem dava receio.” (ELL: p. 567-568).

Muitos folhetos ou romances da literatura de cordel, como **História sertaneja do valente Zé Garcia, História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso, O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso**, entre outras, tratam da sabedoria pertencente aos rastreadores, curadores ou feiticeiros, todos conhecedores de orações-fortes, muitas vezes, passados de pai para filho. Segue o Credo às avessas:

Não creio em Deus Padre-todo-poderoso, nem criador do Céu e da Terra, nem creio em Jesus Cristo seu único filho, que não foi concebido por obra e graça do Espírito Santo. Não nasceu da Maria Virgem nem padeceu sob o poder de Pôncius Pilatos, nem foi morto e sepultado e nem desceu aos infernos, nem subiu ao céu, nem está sentado à mão direita de Deus nem julgará os vivos e os mortos. Não creio no Espírito Santo, nem na Santa Igreja Católica, nem na comunhão dos santos, nem na remissão dos pecados, nem na vida eterna. Amém. (CASCUDO, 2012, p. 505).

Em “Cara-de-Bronze”, a oração do Rio-Jordão foi executada por Grivo durante sua jornada pelo sertão quando do “encontro com gente-ruim”, ladrão, jagunço, desordeiro ou cangaceiro. O capítulo sobre a literatura de cordel trouxe algumas alusões a essas preces (como a Oração da Pedra Cristalina) que deveriam ser lembrada pelos homens valentes sertanejos antes de qualquer entrevero. Segue a famosa oração forte do Rio-Jordão:

Estava no rio Jordão o Senhor. Chegou São João e disse: - Alevanta-te, Senhor, que lá vêm os inimigos teus. Deixa vir, João, que todos vêm atados dos pés e mãos e almas e coração. Com dois eu te vejo, com três eu te ato. O sangue eu te bebo, o coração eu te parto. Vocês todos ficarão humildes e mansos como a sola dos meus sapatos. (dizer três vezes batendo o pé direito) Deus quer, Deus pode, Deus acaba tudo quanto Deus e eu quisermos. (CASCUDO, 2012, p. 504).

Cascudo informa que a sequência “com dois eu te vejo com três eu te ato” é antiquíssima e se trata de “atualidades seiscentistas”. Guimarães Rosa desenvolve esse tema já em **Magma** no poema “Reza brava”, hipotexto de “São Marcos”, conto/novela de **Sagarana**. Segue parte da segunda estrofe que descreve alguns elementos indispensáveis para o funcionamento da reza, como menção às horas abertas, ao signo-salomão e à oração em reverso.

A meia-noite já vem chegando,  
E é a hora boa para rezar.  
Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,

Vou rezar as sete ave-marias retornadas,  
 E depois a reza brava de São Marcos e São Manso,  
 Com um prato fundo cheio de cachaça  
 E uma faca espetada na mesa de jantar. (M: p. 119).

As orações fortes devem ser recitadas fora da ordem, ou ainda de trás para frente ou misturadas por se enquadrem no domínio de forças do mal, misteriosas e/ou sobrenaturais, logo, se chocam com tudo enquadrado na norma. Nesse sentido, Cascudo (2012, p. 505) informa sobre uma oração “fortíssima, temida por todos, o Credo às avessas.” E logo após a recitação da reza de J'sé-Jórjo, Bambarra ajudava os homens a ser encontrada, recebia os laços sem desacordo, foi encaretada, ou seja, recebeu uma máscara, e o boieco e a novilha a seguiram.

O folheto **A pega do boi Bargado no sertão jaguaribano**, de Henrique José da Silva (1913-?) - cordelista cearense, vaqueiro e professor do Mobral, escreveu o primeiro folheto em 1937 - composto por 65 septilhas ou 455 versos, descreve as consequências de um mascaramento mal realizado por dois vaqueiros que culminou com a perda do boi. O autor, narrador e personagem, Henrique Silva conta que a história realmente aconteceu quando ele era vaqueiro na fazenda Tomé Afonso. O boi nasceu em 1944, filho da vaca Carimã. Eis seus sinais: “vermelho com barga branca / tinha um coração na testa / uma espécie da rajado”. Sua fama inicia-se por volta de cinco anos depois quando dois vaqueiros erram ao encaretá-lo.

Zé Lucas teve uma idéia  
 Combinou com o companheiro  
 O boi se aparta do gado  
 É o plano verdadeiro  
 Aproveitamos o cercado  
 E pegamos o boi Bargado  
 Sem entrar no marmeleiro.

Mascararam e chocalharam  
 Tudo ligeiro demais  
 Queriam voltar com pressa  
 A fim de ganhar cartaz  
 Porém a coisa mudou  
 Pois o boi se lamentou  
 Logo brigando demais.

A máscara ficou alta  
 Por baixo o boi tudo via  
 Para um lado e para o outro  
 Como uma fera partia  
 Zé Lucas teve um abalo  
 Tirou ligeiro o cavalo  
 De medo quase morria.

Neste momento o boi  
 Foi logo pegando o mato  
 Sabiá, jurema preta  
 Tinha pra mais do contrato

Unha de gato e alecrim  
 Diz Zé Lucas: – Agora sim  
 Nós perdemos nosso trato. (SILVA, 2006, p. 4-5).

Zé Lucas e o companheiro não tiveram a mesma sorte, empenho ou conhecimento que J'se-Jórjo e Lélío que no caminho, pouco precisaram pajear os capturados, “Era a reza-feia do J'sé-Jórjo”. Ao chegarem, depois de cuidarem dos animais, foram à “porta-da-cozinha, pedir à Maria Nicodemas comida de sal.” E o rastreador deu dicas a Lélío acerca de sua arte: “Se for de touro já feito, o rasto é maior. O touro tem os cascos bem redondos. Bem volteadas as pontas... O boi capado tem as pontas dos cascos mais finas, já forma as pontas bem compridas...” (ELL: p. 569).

Outro episódio atinente à arte da reza consiste na vinda de rezadores contratados para fechar os pastos: Manuel Saído, do Jequitibá, e seu ajudante Jó Cõtôte, depois do serviço não precisaria gastar madeira ou arame. Lélío e J'sé-Jórjo acompanharam o trabalho.

Era só rodeararem completo o pasto, caminhando por sua beirada, devagarinho, com uma vara-de-ferrão na mão, todos calados; o Manuel Saído e o João Cõtôte, genro dele, rezavam baixo suas rezas. Quando se retornava ao ponto de começo, emendando o redondo, o Manuel Saído fincava a vara no chão, e o bom serviço estava pronto – o gado ali dentro se resignava. (ELL: p. 609).

De cara, Cõtôte antipatizou com Lélío e terminado o serviço puxou discussão. Ao que J'sé-Jórjo avançou para ele com uma faca e disse: “Eh, eh... Em que lugar do corpo é que esta lhe dói menos, meu senhor?” – ele, a sério, perguntou. O Cõtôte, no inesperado, aproximou sua cara do chão, desconversou desculpa. Disse que era pai de quatro filhos pequenos.” Ao que o outro respondeu “estrito. – “Eu queria matar não. Queria só castrar só, de um grão...”. (ELL, p. 610). A castração para o código da *virilítas* sertaneja consiste em uma punição das mais severas.

Hugo de Carvalho Ramos (1998) em uma das cenas mais cruas de sua escritura realista regionalista no conto “Gente da gleba” integrante de **Tropas e boiadas**, publicado em 1917, descreve uma castração executada pelo coronel ao boiadeiro Benedito com crueldade como se estivesse castrando um boi. Segue trecho:

A operação foi demorada, cruenta, dolorosa, a julgar pela contração intermitente de seus lábios convulsionados. Mas a boca, os olhos esses não exprimiram uma só queixa... Deixou-se amputar em silêncio, sem movimento quase, como uma rês abatida.

Dados os talhos longitudinais, o operador espremeu os testículos, e repuxando os cordões, aos quais deu em cruz a laçada de uso como se faz aos marruás, separou-os de vez, num corte hábil.

Estava consumada a operação. (RAMOS, 1998, p. 156).

Outra cena brutal evidenciando esse tipo de operação ocorre no conto de Ramos “Peru de roda”. Castração, impotência, traição e homem derrotado parecem andar juntos, já que tais situações afloram como dos sofrimentos masculinos mais intoleráveis segundo o código de honra que assegura a dominação e, por conseguinte, a supremacia masculina. Placidino por vergonha de sua amputação não se permite namorar ou casar, mas nas tias - Conceição e Tomázia - ele encontra seu espaço, sua reparação.

### III

As tias “eram irmãs de bondade, no diário, no atual, e tudo mereciam. Não recebiam dinheiro nenhum – só, lá de vez em quando, quem queria dava um presentinho – e estavam ali sempre às ordens.” E ainda ajudavam: lavavam e remendavam roupas, costuravam botão, preparavam remédios, “ainda hoje a Tomázia tinha pilado folhas novas de assa-peixe para pingar o caldo nos olhos do Placidino, que estavam com um começo de inflame. E, mesmo, o que seria de um pobre feioso e atoleimado assim, como o Placidino, sem afago nenhum, se não fossem elas?”. (ELL: p. 574). As tias não podem ser chamadas de prostitutas e não sofrem qualquer restrição por estarem “ali sempre às ordens”, antes circulam por todo o Pinhém, são as responsáveis pela lavagem das roupas da fazenda, trabalham nos eitos ou na fábrica-de-farinha e participam das festividades. “Irmãs de bondade” eis como eram consideradas.

Um dia, o Pinhém amanhece com a novidade da partida de Tomé. Saíra às escondidas no meio da noite. “Aristô sabia de tudo, o Tomé regulara com ele as providências, na véspera – “P’ra onde foi?” – se sabia? A ser, tinha ido para o Urubuquaquá, no meio-do-meio dos Gerais, ao de buritamas a butiquéras, muito longe dali, a maior fazenda-de-gado, a de um fazendeiro conhecido por “Cara-de-Bronze.” (ELL: p. 612). E Tomé em sua movência parte outra vez, do Mutúm para o Pinhém e deste para o Urubuquaquá. Por pertencer ao grupo dos “sem pique nem pouso”, Tomé Cássio vai embora. Jiní fica no Pinhém.

Diferentes do proceder das tias, Jiní que trai Tomé Cássio com Lélío, e depois Lélío com outro homem, passa a receber “homens, geral, e estava desencaminhando os casados”. As mulheres desgostavam dessa atitude. Conceição reclama: “- A mulatinha exige dinheiro valedio. Mesmo assim os homens estão lá, como periquitos na paineira!” Em resposta, as tias “caprichavam em aumentar os carinhos”. Aconteceu que o dono do Estrezado, fazendeiro de posses, se apaixonou por Jiní, casaram-se no civil e no religioso. Quando ele veio buscá-la trazendo comitiva de escolta composta por pajens e mucamas, ela troçou: “- O fumo bom, por

si se vende!”. E ao sair cuspiu no rumo da Casa do Pinhém e complementou: “Oxente, meu boi desgostou deste capim... Vão ver como eu hei de saber ser senhora-dona, mãe-de-família! Cambada de galos capões!”. (ELL: p. 620). A novela isenta-se de emitir valores morais conservadores, ao contrário, apregoa a libertação feminina ao não impor limites às tias no Pinhém e ao tornar Jiní, uma senhora-dona. Jiní ressoa Doralda de **Dão-Lalalão**, ambas passam de prostitutas rainhas a rainhas do lar.

Nessa mesma concepção libertária, há Manuela que esteve com dois homens, um forasteiro que prometeu casamento e Canuto. O vaqueiro havia rompido o compromisso diante do comportamento daquela moça. Ultimamente, Canuto disputava com Delmiro a atenção da recém-chegada no Pinhém, a bela Chica, “branca quase como leite, com os olhos azuis, uma beleza delicada”, irmã de Drelina e Tomé. A jovem usava um grande chapéu de abas passado com laço de fita na copa: “porque Drelina não consentia que ela tomasse sol, para não amorenar a maciez daquela pele.” (ELL: p. 592). E todos os parentes se envaideciam da beleza branca de Chica. Também esse biotipo é muito bem-visto nos registros da literatura de cordel.

Como o outro levou vantagem, Canuto mais se enfureceu, pois Delmiro ficou noivo de Chica. Rancoroso, diz a Lélio: “- Seu amigo Delmiro... Vai ver, o falso, traiçoeiro, que sempre vivia dizendo: que não se casava com moça pobre, mocinha daqui! Só a fio de enganar... O cão os lázaros!...’ – voz de quem ia chorar no pé do momento.” (ELL: p. 602). E num arroubo de raiva contou para o companheiro o motivo de ter desfeito o compromisso com Manuela.

Apanhado por um estranho furor diante de tal notícia, Lélio procurou em Rosalina, sua conselheira, uma iluminação para o caso. Ao que a velhinha simplesmente disse: “- Mas, só porque o Canuto é um bobalhão, e a Manuela uma boa moça, você não tem que ficar atalhado assim...”. Lélio estranhou as palavras e ela continuou: “A Manuela tem saúde e lealdade. Teve confiança num, depois teve no outro. Agora, olha: se o Canuto mesmo estava pensando que era o primeiro, ela precisava de contar a ele o que tinha acontecido com o outro.” (ELL: p. 603).

O pensamento de dona Rosalina simplifica uma questão altamente complexa para o sertanejo – a da honra. “Campo geral” ilustra bem essa situação através da traição de Nhanina ao marido com o cunhado. Vovó Izidra intenta conter em vão a tragédia: “xingava Tio Terêz de ‘Caim’ que matou Abel.” E dizia que por “umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes desmanchando com as famílias.” (CG: p. 286). Trata-se de uma questão de honra e honra no sertão, como observado por Koster, exige sangue, vingança, por isso, o desejo de Izidra de afastar os implicados na questão. Após a partida de Terêz, Nhanina inicia um romance com

Luisaltino, colega de Bernardo que viera para substituir Terêz no trabalho. O marido descobre mata o companheiro de labuta e depois comete suicídio.

As estrofes abaixo do romance da literatura de cordel **A louca do jardim ou O assassino da honra**, de Caetano Cosme da Silva revelam a necessidade de vingança para tal crime. Os versos afirmam que deve haver reação, pois até Deus assente e o homem desonrado está em seu direito, conforme crença sertaneja.

Só pune a honra o honrado  
 Porque é conhecedor  
 Pois o honrado conhece  
 Que a honra tem valor  
 E quem fere a honra alheia  
 Fica sendo devedor.

E o desonrado fica  
 Na maior lamentação  
 E quando sofre inocente  
 Já sente no coração  
 Uma sede de vingança  
 Pedindo a Deus punição.

E Deus que nunca dormiu  
 Nem de noite nem de dia  
 Vê quem é merecedor  
 De sua devocacia  
 E vê também quem merece  
 Pagar pela covardia. (SILVA, 2015, p. 01).

Os versos expõem uma moral conservadora e dividido entre essa moral e a estima por Manuela, Lélío sente em si um embate interior e critica-se por ser tão facilmente convencido: “O que as palavras de dona Rosalina abriam era uma claridade em seu espírito – uma claridade forte” ao mesmo tempo sentia-se zozzo, frouxo. Mais tarde, Rosalina completou: “– A única coisa que tem importância é o sentimento fundo de cada um, meu Mocinho... Um homem deve saber principiar pela mulher que ele ama, sem o rascunho de aragens passadas.” E disse ainda que:

“- Atrasmente, meu Mocinho: ao que Nosso Senhor, enquanto esteve cá em baixo, fez uma santa. Vigia que essa não foi uma pura-vingens, moça-de-família, nem uma marteira senhora-de-casa, farta-virtude. Ah, aí, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu, foi uma que tinha sido dos bons gostos – Maria Madalena.” (ELL: p. 605).

O raciocínio de Rosalina, que “semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava”, persuade Lélío a forçar Canuto ao casamento “dava era vontade de ir logo *buscar o Canuto a vara-de-ferrão, como um garrote baldoso*, e obrigá-lo, mostrando-lhe a morte e a sorte, preciso fosse.” Ao confrontá-lo, Lélío fala que se Canuto não se casar, ele

o faria. Canuto em prantos admite gostar de Manuela e estar sofrendo pela situação e que “tinha medo de ficar doido. Não sabia se resolver.”

“- Mas você casava? Você casa? Mesmo com o que eu contei a você?...”  
 À franca paciência, Lélío repetia a ele o que dona Rosalina tinha manifestado. Dizia e dizia. Rajado de um querer, que se acorçoava. Canuto baixava a cabeça, e, concordava, com os preceitos, feito uma máquina vagarosa. E, quando Lélío se interrompia, ele tornava a olhar, olhar de cachorro, constante pedindo que ele falasse mais. Lélío compôs o baque do fim: “-Você, Canuto, corre e resolve! *O que você me contou, é segredos de morte* – assunto que a gente, nós dois, já esquecemos... Agora – até um de nós se casar com ela – eu tomei a Manuela na lei de ser minha irmã. (ELL: p. 608) (grifo nosso).

Se Lélío toma Manuela como irmã para defender a honra da jovem, em **O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das três virtudes**, de Klévisson Viana, um irmão induz as três irmãs a dormirem a Tranquilino com o objetivo de forçá-lo a mentir para o fazendeiro. As mais velhas prontamente aceitaram, mas foram rejeitadas pelo vaqueiro leal. A mais nova se recusou, segue discurso em que a jovem apela em defesa de sua honra.

Por favor, não me obrigue!  
 A você, quero implorar...  
 Minha alma e minha honra  
 Não desejo macular  
 [por este ato vil  
 Deus há de castigar]!

O crápula, de relho em punho,  
 Com atitude tirana,  
 Surrrou logo a pobrezinha  
 Da forma mais desumana  
 [Deixando ali, estirada,  
 A inocente Mariana].

-Imbecil! Sangue com sangue,  
 Agora já estás sangrada!  
 Vai, então, e com mais sangue  
 Me traga a prenda estimada  
 [se eu perder a herança,  
 Só tu serás a culpada]! ((VIANA, 2006, p. 30).

No discurso de Mariana transparecem valores tradicionais relacionados à honra. Essa mesma mentalidade está patente também na estória do cavaleiro Roldão. Todavia, Rosalina desapega-se dessa tradição.

Delmiro conta a Lélío a novidade, “vexado muito e falando de arranco, explicou a Lélío que ia se casar com a Chica, porque tinha pensado – casamento é destino – e que tinha resolvido. Os projetos, aqueles de largar o vaquejo e ir negociar por uma conta, tinha de deixar, para outro tempo”. E emenda ratificando o discurso conformista próprio da mentalidade sertaneja: “esta vida era o que Deus quisesse, consoante.” (ELL: p. 607). Esperou a opinião de

Lélio que concordou com a mudança repentina do companheiro e o convidou para padrinho. Em pouco tempo, Adélia Baiana, viúva de Ustavo, fica noiva de Mingolô, para tanto, ele desmanchou seu noivado. E três casamentos em breve se realizariam quando o padre em setembro viesse – Canuto e Manuela, Delmiro e Chica, Mingolô e Adélia Baiana.

Lélio sentia que sua passagem pelo Pinhém terminara, ali nada mais o segurava. Mariinha, “tão franzina, tão nova”, gostava de outro homem e não aceitou a intempestiva declaração de amor de Lélio. “Quem havia de dizer, de adivinhar que Mariinha, ali no Pinhém, fosse a pessoa de mais opinião e firmeza, sabendo de frente o que queria? Mesmo sendo o impossível. Sem nenhuma vergonha do que todo o mundo tinha de pensar e dizer”. (ELL: p. 585). E por sua coragem e firmeza todos a respeitaram. É dona Rosalina quem informa a Lélio que a moça amava e sofria por seu Sencler. Mais uma vez Rosalina ilumina a vida de Lélio. O rapaz sente que deveria ir embora, no entanto algo o segurava ainda ali.

[...] Por muito tempo, o motivo não soubera explicar. Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina. Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, [...] sua voz sabia esperanças e sossego. [...] Assim dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflôr, valia que não se mede nem se pede – se recebe. Amizade que viera rompendo. (ELL: p. 585).

Por fim, os casamentos se cumpriram e tudo parecia uma despedida. Três dias depois, seu Sencler e dona Rute partiriam para a cidade para cuidarem de outros negócios. Todos se reuniram em frente à Casa, seu Sencler abraçou os vaqueiros e dona Rute cumprimentou a todos. Foi quando Mariinha que quis ficar entre os últimos, disse a Sencler: “Me leva! Me leva junto!...” Afe que rompeu num pranto. Mas não abaixava a cabeça, ficava ali, inteirinha, enclavinados os dedos, os outros nem quiseram olhar para ela, fazia mal-estar.” Sencler ficou sem jeito e dona Rute fingiu não ouvir, partiram. Depois falaram com respeito que Mariinha “não temera a fraga das pirambeiras, nem os pastos e frias águas da mata-virgem. E Lélio, primeiro que qualquer outro, admirava que ela fosse capaz de ser assim, queria mesmo que Mariinha fosse assim, assim continuasse. Agora, em calado, ele podia dar a amizade que ela havia pedido.” (ELL: p. 625). Mariinha se faz respeitar pela coragem demonstrada, valor por excelência do sertanejo, presente na poesia oral e na literatura de cordel.

Finalmente, o protagonista decidiu ir embora, contou a dona Rosalina e decidiram viajar para o Peixe-Manso. De madrugada fugiram, iriam por dias e dias viajar entre bois e buritis. “No escuro, alegres, entravam em estrada. “- Parece até que ainda estou fugindo com namorado, Meu-Mocinho... A perseguir, pelo furto da moça, puxe-te o danado doido tropel de

cascos – lá evém o pai com os jagunços do pai...” – assim ela gracejava. (ELL: p. 627). A cena evoca, em outra chave, o rapto consentido, costume corrente sertanejo e largamente observado na literatura de cordel, como em **A história sertaneja do valente Zé Garcia** e **A coragem de um vaqueiro em defesa do amor**.

O conto “Luas-de-mel”, integrante de **Primeiras estórias**” gira em torno de um rapto consentido – um jovem casal foge sob a proteção do maior coronel da região, Seotaziano. Este pede ao seu compadre Joaquim Norberto, proprietário da fazenda Santa-Cruz-da-Onça, que abrigue o casal. O enredo aparentemente tão simples e gasto, sob a pena rosiana, ganha contornos mitopoéticos ao entrelaçar espaço e tempo por meio de uma acurada linguagem simbólica e plurissignificativa. A história tende a produzir maior impacto no leitor por ser narrada em primeira pessoa, uma vez que, Joaquim Norberto fornece ao longo do relato suas impressões mais imediatas bem como as consequências do pedido de Seotaziano por meio de um sutil jogo de palavras e de sentidos. Em seu relato estão presentes o coronelismo, o compadrio e o jaguncismo; o poder, o amor e a violência; a obediência, a coragem e a honra – enfim, muitos dos elementos que conformam a vida sertaneja.

Ocorre que “No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade.” Joaquim Norberto que na mocidade havia cometido “desmandos, desordens e despraças” vivia atualmente uma vida enfasiada, balançando-se em rede, sofrendo de empacho e tomando chá trazido por sua “santa e meio passada mulher”, Sá-Maria Andreza. Certo dia recebeu uma mensagem de Seotaziano, “O chefe demais, homem de grande esfera, tigroso leão feito o canguçu, mas justo e pão de bom, em nobrezas e formato. Meu compadre-mor, mandador.” Balduino, “que valendo um batalhão com grande e morta freguesia” trazia a missiva e punha-se à disposição. Diante da solicitação do compadre só cabia o estrito cumprimento “Se ele riscou, eu talho”. (PE: p. 470-471).

A partir da petição de “forte resguardo” e da chegada dos noivos, para o velho casal um verdadeiro renascimento ou renovação se opera - Sá-Maria Andreza de mulher santa e passada aos poucos parece rejuvenescer aos olhos do marido que a descreve paulatinamente como Sá-Maria Andreza, minha mulher; Sá-Maria Andreza, minha conservada mulher; Sá-Maria Andreza, mulher; Sá-Maria Andreza, minha; minha sadia Sá-Maria Andreza; Sá-Maria Andreza, mulher minha; Sá-Maria Andreza. Já o empachado e inativo fazendeiro passa a sorrir, exercitar(-se), ordenar, convocar mais homens, chamar outros compadres para “despautas: o que decerto havia de haver – cachorro, gato e espalhafato.” (PE: p. 471-475).

Os noivos fugidos preenchem os requisitos da ordenação sertaneja – ela recatada e “das lindas”, ele “Tinha o garbo guapo”, “moço esporte de forte” e “*Tinha um rifle longo*”. No dia da chegada do casal, Joaquim Norberto conta que ficou mais carinhoso com a esposa, “Peguei na mão dela, meio afetuoso. *Repensei em todas as minhas armas. Ai, ai, a longe mocidade*. Os homens armados e amigos próximos chamados chegam a Santa-Cruz-da-Onça, assim como o padre “moço, espingarda às costas? Armado de ponto em branco; *rifle curto*.” A concepção do amor de Joaquim Norberto também sofre alterações, no recebimento da carta era “Essas doidices de amor”, depois da realização do casamento e, portanto, da véspera da lua-de-mel passou a “*Essas delícias do amor*”. (PE: p. 474). Os termos grifados podem receber mais de um sentido e esse jogo estende-se no decorrer da narrativa.

Após a cerimônia e o banquete, chega a noite e os homens esperam ansiosos. “A gente, a um passo da morte, valentes, juntos, tantos, bastantes. Ninguém vinha. A Noiva sorria para o Noivo, em fofos, *essas núpcias. E eu com a mente erradamente, de quem se acha em estado de armado*.” Sá-Maria sorri para Joaquim Norberto, vem a madrugada. “*Senti o remerecer, como era de primeiro, nesse venturoso dia. Recebi mais natureza – fonte seca brota de novo – o reboto, rebrotado*. Sá-Maria minha Andreza me mirou com um amor, ela estava bela, remoçada.” E continua: “Eu, feliz, olhei minha Sá-Maria Andreza; fogo de amor, verbigrácia. Mão na mão, eu lhe dizendo – *na outra o rifle empunhado* – ‘Vamos dormir abraçados...’”. (PE: p. 474). E foi que tudo saiu desconforme, pois o pai da noiva enviou o filho como intermediário e a paz se fez com o casal seguindo para uma festa em casa da noiva.

“Luas-de-mel” termina com os jovens partindo. “A estória de Lélío e Lina” também se encerra com um homem e uma mulher seguindo pela estrada. Nos dois textos os destinos dos personagens podem ser compendiados na seguinte passagem: “Mas tudo nessa vida ia vindo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem, no furta-passo de uma contradansa, vago a vago. Ou num desnorteio de gado.” (ELL: p. 612). Mais uma vez a mistura dá o tom insinuante e movente tão constitutivo da ficção rosiana. Lélío sai do Pinhém mais controlado do que quando ali aportou. Observou, sentiu, “viveu extrato”.

Formôs, tal qual no início da narrativa e apontando para a circularidade de destinos, o mais das vezes, “sem pique nem pouso”, nômades e interditos pela falta de oportunidades diante da desigualdade social em ambiente rural, ia à frente campeando sua alegria, “Lélío governava os horizontes.” “- Mãe Lina...” “- Lina?!” – ela respondeu, toda ela sorria. Eles se

olharam, “era como se estivessem se abraçando.” (ELL: p. 627). E Lélío toma as estradas e por enquanto e por isso mesmo, governa os horizontes.

### 4.3 Prosa Poética Rosiana - entre a letra e a voz

A última seção do trabalho enfatiza a retomada da matéria da tradição oral e escrita na escritura rosiana. Para essa parte, o livro seminal **Puras misturas**, de Sandra Guardini Teixeira Vanconcelos, um estudo sobre “Uma estória de amor”, importa, na medida em que comporta interessantes reflexões para nossa pesquisa, tais como as expostos no subtópico “Torto encanto: o círculo das histórias” integrante do capítulo “A esfera do sentido” que trata da relação entre os textos do ciclo do boi da poesia oral e da literatura de cordel com os textos de Rosa, nomeadamente, “Uma estória de amor”. Assim, Vasconcelos (1997, p. 109) anota que no Arquivo do escritor encontra-se “um número significativo de registros de versões e variantes destes romances, coligidos pelo autor. Vaca do Burel, Boi Pintadinho, Boi Liso, Rabicho da Geralda, Boi Espaço são alguns dos romances que frequentam as notas e páginas de anotações de Guimarães Rosa.”

Ainda conforme Vasconcelos, no capítulo “A montante do tempo” (1997, p. 137-175), no “espaço imaginário das histórias, abre-se uma saída para o cotidiano”, ou seja, Manuelzão percebe suas inseguranças, sobretudo, através das estórias de Joana Xaviel e Camilo e descobre a possibilidade de se impor diante da injusta ordem existente em suas faces social, econômica e familiar. Além disso, as estórias contadas pelos dois contadores são o ponto alto não só dessa possibilidade de descoberta como o auge da intrincada relação entre a escrita e a oralidade com a qual “Rosa arranca este mundo oral de sua mudez e o faz falar, para narrar a história de sofrimento nele gravada.”

Os delineamentos das estórias orais deixam entrever, o mais das vezes, o mundo real transposto com suas tantas carências e violências, como a de **João mais Maria** ouvida por Miguilim, **O Rabicho da Geralda**, **O Boi Espaço**, **Boi Pintadinho** e muitas outras. As estórias assim como a festa da Samarra, a casa-rancho e as ofertas à santa tinham de ser de muitas mãos. Verdadeira criação coletiva que fala a cada indivíduo da comunidade, contudo, a mesma estória - seja em forma de quadra, canto, conto ou romance – pode enviar diferentes mensagens a cada destinatário. As estórias da poesia oral, as da literatura de cordel e as rosianas exprimem os modos de vida de um sertão antigo ou em vias de extinção.

No entanto, muitas das situações narrada três formatos persistem até os dias de hoje sob as tantas formas que a desigualdade social pode assumir em um país fundamentado na extrema repressão às parcelas dominadas da sociedade, como exemplificam o genocídio

indígena, a escravização africana e o aviltamento do povo gestado a partir dessas violentas condições. No cerne desses problemas está a separação abissal entre a elite (rica e branca ou de pele mais clara) e o povo (pobre e mestiço com pele em tons tendendo para os mais escuros). Um interessante exemplo da desigualdade social no que tange à concentração de terras, riquezas e oportunidades pode ser vislumbrado na quadra popular muito em voga durante a Revolução Praiera, ocorrida em Pernambuco entre 1845 a 1850 que fala sobre o grande poder da família Cavalcanti, possuidora de grandes extensões de terras desde que Filippo Cavalcanti recebeu a doação de uma sesmaria em 1572 para montar seus engenhos na região.

“Quem viver em Pernambuco  
 não há de estar enganado:  
 Que, ou há de ser Cavalcanti,  
 ou há de ser cavalgado.”

A desigualdade social promoveu a existência de um menosprezo estrutural das classes dirigentes aos direitos, até mesmo os mais básicos, de um povo inserido em um projeto de nação excludente tanto na época colonial, imperial e republicana. Todas as consequências desse processo altamente assimétrico podem ser observadas nos preconceitos raciais, sociais e/ou culturais presentes nas poéticas reportadas. É, portanto, a partir desse duro cotidiano que os artistas arrolados elaboram suas histórias que servem tanto como um meio de distração como de renovação das forças para a luta diária pela vida e um meio de iluminação. Sigamos nessa seção tais contornos em “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” e “Décima do Boi e do Cavalo ou “Romance do boi Bonito”.

#### **4.3.1 O auto da Samarra**

### **I**

Desde **Sagarana**, Guimarães Rosa demonstrou seu pendor para com o universo oral, a afirmação pode ser comprovada pela constante inserção de trovas ou quadras iluminando determinados aspectos da trama e a larga utilização de diálogos, onomatopeias, máximas e linguagem sertaneja. As epígrafes das nove narrativas do livro de 1946 anunciam tal disposição, já que todas se compõem a partir de diversos modos de composição da oralidade, tais como velhas cantigas solenes ou alegres, cantigas de batuque, trechos de histórias ou de diálogos, cantigas de treinar papagaios, cantigas de espantar males, cantigas de roda, coro do boi-bumbá e provérbios. A epígrafe de “Conversa de bois” traz o coro do boi bumbá:

“ - Lá vai! Lá vai! Lá vai!...  
 - Queremos ver... Queremos ver...  
 - Lá vai o boi Cala-a-Boca!  
 Fazendo a terra tremer!...” (S: p. 211).

A epígrafe sinaliza para a realização de um poderoso evento. De fato, na novela ocorre um extraordinário processo existencial experimentado pelos bois que figurativamente passam por uma espécie de ressurreição e retomam em outra chave o folgado. O evento acontece através da tomada de consciência pela qual os animais e o menino-guia passam durante a viagem. Assim, no trajeto, Tiãozinho e os bois passam a ser outro ao se juntarem em pensamento: “Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!...”. (S: p. 233). A transformação (espécie também de mistura, desdobramento) de Tiãozinho e dos bois em outro ser remete à operada por Guimarães Rosa em sua escritura ao conjugar escrita e oralidade e, assim, criar um outro ser, uma escrita oralizada.

Os procedimentos para remeter ao oral em **Sagarana** continuam em **Corpo de baile**. As epígrafes do livro de 1956 misturam pensamentos filosóficos de Plotino e Ruysbroeck e o festivo “Coco de festa”, de Chico Barbós, violeiro do sertão que aparece em “Uma estória de amor” animando a festa na Samarra, como Chico Braabóz. Tanto o Coco como o Boi Bumbá apresentam grande carga de ludicidade e inventividade popular bem como de representatividade das relações socioeconômicas onde tanto a dança dramática como a canção reinterpretem desigualdades sociais. A música do violeiro põe em cena, em seus catorze versos, o desejo, o querer. Segue trecho final:

“Quero o galo, quero a galinha do terreiro,  
 Quero o menino da capanga do dinheiro.  
 Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo;  
 Do cumbuco do balaio quero o tampo.  
 Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!  
 - eu do guampo quero o chifre, quero o boi.  
 Ou’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco?  
 Eu quero o tampo do balaio do cumbuco...”

Ainda acerca da oralidade em **Corpo de baile**, podem ser destacadas a narratividade de “Uma estória de amor”, a musicalidade de “O recado do morro” e a poeticidade de “Cara-de-Bronze” executadas por contadores, violeiros ou poetas. Os três contos ou poemas metaliterários ou parábases remetem, respectivamente, como já visto, à ficção/estórias, canção e poesia. Podem ser mencionados, ainda e de relance, o poder da fala e da escuta em “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”. Já “Dão-lalão” parece escapar um pouco mais a esse escopo, sua matéria parece exigir mais de outros sentidos, sobretudo, tato e visão.

Diversos críticos escreveram sobre a inscrição da oralidade na escrita rosiana. Entre eles, destacamos o pensamento de duas estudiosas que se dedicaram a “Uma estória de amor”: Doralice Alcoforado e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. Vasconcelos (1997, p. 11-15) acerca do manuseio consciente de Guimarães Rosa em sua escritura da matéria popular, anota que a novela trata fundamentalmente da incorporação da tradição oral à festa da Samarra, enlaçando “um momento de cruzamento da experiência coletiva e da experiência particular”. Assim, dois fios conduzem a trama: o da festa e o da vida interior de Manuelzão ambos coalhados de “quadras, romances e cantigas”. Para Vasconcelos, a novela é uma história de vaqueiro que segue, repete e amplia as histórias de vaqueiros contadas pelo casal de contadores. Essa construção tematiza sob diversificados enfoques a arte de contar estórias. Logo, as estórias de vaqueiro de Joana e Camilo dentro da estória são tecidos dos fios narrativos que alcançam tanto a exterioridade da festa quanto a interioridade do protagonista.

Doralice Alcoforado (2008) em “Uma estória de amor”: um diálogo intercultural destaca, entre outros pontos, o “Romanço do boi Bonito”, uma formulação rosiana a partir da matéria popular que apresenta, de modo evidente, o manuseio consciente da poesia oral por parte de Guimarães Rosa seja em recriá-la, valendo-se para tanto do emprego de procedimentos formais e conteudísticos a ela atinentes, seja em teorizá-la em seu processo de produção(1), circulação(2) e recepção(3) ao explicitar os princípios geradores das três fases através, respectivamente, do enfoque nos contadores(1), da contação(2) e do impacto causado pela estória contada(3). Nesses termos, “A partir do desenvolvimento narrativo de “Uma estória de amor” vai-se delineando uma teoria da transmissão oral como também do conto popular.” (ALCOFORADO, 2008, p. 160).

O “Romanço do boi Bonito”, para Alcoforado, pode ser observado como um produto cultural que reflete a estratificação social de seu contexto gerador, assim, há um representante do poder – o importante fazendeiro – em posse de seu poderio – uma grande propriedade, a Fazenda Lei do Mundo, localizada no território do Seu Pensar. Os nomes da fazenda e do território são altamente sugestivos acerca da convergência entre ficção e realidade. Essa convergência entre fato e ficto evoca os pensamentos de Manuel Diégues Jr. (1986) e Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006) já enunciados no capítulo anterior acerca da representação dada nos folhetos e romances do cordel.

Nesse espaço entrecruzado, o velho vaqueiro da Samarra exercita uma profunda reflexão pessoal cujo ápice se dá no encaixe do Romanço à sua estória, desse modo, “o espaço mágico do faz de conta se instala e Manuelzão vicariamente, vai realizar através das aventuras,

das emoções, da vitória e das honrarias do vaqueiro do romance, que passam a ser as suas próprias.” (ALCOFORADO, 2008, p. 158). Isso porque Manulzão deseja, quer “o galo”, “a galinha do terreiro”, “o menino da capanga do dinheiro”, “o boi”, “o chifre”, “o guampo”, elementos inacessíveis a ele, assim, como o cavú e tantos outros já observados.

O desejo e o querer, o trabalho e a sujeição, a dominação são também os móveis da encenação do Bumba-meu-boi. Esse folguedo, segundo Hermilo Borba Filho (1982, p. 6-7) em **Apresentação do bumba-meu-boi**, escrito em 1967, funde “a realidade e a imaginação. Ao lado de cenas fingidamente reais, fazem-se referências ao próprio espetáculo, os mesmos intérpretes, às vezes mesmo sem máscaras, desempenham vários papéis, os homens vestidos de mulher nem sequer tentam se fingir de mulher, a ausência de cenários não os preocupa, subvertem-se as unidades de tempo, lugar e ação, os objetos usados são quase sempre uma contrafação da realidade.” A fusão entre realidade e imaginação continua ainda influenciando seja no que se refere à duração e à montagem do espetáculo.

A longa duração do espetáculo que pode chegar a oito horas, começando por volta das vinte e uma horas e findando às cinco horas da manhã, faz com que intérpretes e plateia tomem cachaça, “bebem os atores e bebe o público, numa variante atual das comemorações a Dionísio – deus do teatro.” Nessa atmosfera, brigas e até mortes são passíveis de acontecer a qualquer momento. “A cachaça está correndo, um espectador mais sisudo pode não gostar das liberdades do Mateus, das Marradas do Boi, das investidas de Jaraguá.” Isso porque as liberdades, marradas e investidas mencionadas são todas direcionadas ao público. A duração se deve ainda à estrutura do enredo, pois cada um dos atores após sua fala faz a própria coleta, por meio “de piadas, as mãos estendidas, criando uma representação à parte na caça ao numerário. O sistema da sorte que consiste em colocar um lenço sujo no ombro do espectador nem sempre funciona e por isto os atores ‘assaltam’ de mil maneiras engenhosas e cômicas”. (BORBA FILHO, 1987, p. 8-10).

Quanto à montagem do folguedo, “A pobreza da região influiu no espetáculo, tanto na sua estrutura como no seu enredo.” Assim, vestimentas mais simples são adotadas, além disso, os atores só trabalham mediante pagamento, seja em forma de contrato ou do sistema de arrecadação durante o espetáculo, ou seja, a coleta. Assim o “Dinheiro é ideia fixa no auto: dinheiro que falta para fazer a figura, dinheiro que se arrecada, dinheiro que é falado em todas as cenas.” Trata-se de espetáculo realizado fundamentalmente por negros, conforme Borba Filho. Assim, “os negros transformam sua humildade em piadas, autoflagelando-se” a comicidade que visa a agradar ao público, no fundo é um blefe traduzido, sobretudo, pela

zombaria que Mateus e Bastião, fazem com seu amo, o Capitão, assim, partem da humildade para atingirem a astúcia. “Mateus e Bastião, principalmente Mateus, são heróis negros, enrolando todo o mundo com uma falsa ingenuidade, inclusive na sua condição de escravos – o auto tem características do regime imperial no Brasil.” (BORBA FILHO, p. 10-15). Espetáculo, enfim, onde o desejo e o querer são performatizados e representam a carência experienciada tanto pelo elenco quanto pela plateia.

No auto, há menções ao ciúme (de que nos fala Henry Koster); à desigualdade social e racial; à figuras como escravos, senhores, valentões; ao rapto ou roubo de mulheres, ao mandonismo e à injustiça. Segue trecho altamente ilustrativo acerca dos aspectos levantados e suas implicações sociais e culturais:

Capitão – Vai dizê seu viva, moleque.

Mateus – Sinhô, nêgo véio não sabe dizê viva. Não aprendeu.

Capitão – E eu não te mandei ensiná, moleque? Não gastei dinheiro? Como é que agora não sabe dizê?

Mateus – Mas sinhô, tu tá vivo, o povo tá tudo vivo.

Capitão – Eu sei, moleque, que o pessoá tá tudo vivo, se eles não tivesse vivo aqui não teria ninguém, que aqui não é lugá de morte.

Mateus – Bom, sinhô, e que é que eu vou dizê?

Capitão – Mateus, diz qualqué coisa da tua teoria, moleque.

Mateus – Sinhô, eu vai dizê quarqué coisa e o povo não manga, não sinhô?

Capitão – Você diz quarqué coisa e que agrade o pessoal.

Mateus – Bom, sinhô, agora então eu vou dizê, sinhô. (*Declama.*)

Em casa de gente pobre  
Abano serve de leque,  
Fio de branco é menino,  
Fio de negro é moleque.

Cantadeira – Viva,

ora viva,

o dono da casa viva. (BORBA FILHO, 1987, p. 21).

Na cena acima tematiza-se o dinheiro e suas implicações socioculturais, tais como a escravidão, a sujeição e a desigualdade. Também se dá mostra da centralização do dinheiro para o espetáculo como motor propulsor da trama, além da interação entre intérpretes e espectadores, do blefe e da astúcia de Mateus. Esse auto popular aproxima artes, como dança, música e teatro, trata-se ainda de uma representação que agrega o religioso e o profano. Nasce de um motivo religioso ligado originalmente às festas de Natal e de Reis tendo como motivo principal a celebração da vida e da morte de um boi, com o tempo passou a aglutinar personagens diversos, como o Arlequim da *Commedia dell'arte*; a Caipora das lendas indígenas; o Diabo da tradição cristã; o Babau, o Jaraguá e o Morto-que-carrega-o vivo, figuras fantásticas; a Pastorinha e o Romeiro do Pastoril; Caboclo do Arco, Valentão, Fiscal, Guarda,

Padre, Sacristão, Boticário, Curador, figuras altamente representativas do sertão. Nasce, portanto, de um motivo religioso e dele o povo se apropria.

Os personagens a ele associados podem variar de uma encenação para outra, não havendo qualquer rigidez ou fixação, eles podem desaparecer e serem substituídos por outros mais populares num dado momento. Mas, todos, desejam ou querem a mesma coisa “o tampo do balaio do cumbuco”, voltando ao Coco de Chico Bràaboz. Ambas as composições tematizam, em última instância, o dinheiro e lançam mão da fabulação, criatividade, dança, teatralização e música. A voz e suas ondulações ou ritmos as move e as histórias contadas envolvem o ouvinte ou o espectador que também querem “o galo”, “a galinha do terreiro”, “o menino da capanga do dinheiro”, “o boi”, “o chifre”, “o guampo”.

## II

O Batuque dos Gerais, epígrafe de “Uma estória de amor” expressa em sentido metafórico a ideia de movimentação da voz que termina por envolver quem a ouve. Já em sentido denotativo remete à ideia de movimentação do corpo e de trabalho incessante. Nesse emaranhado de fios vive o protagonista sua saga.

“O tear  
o tear  
o tear  
o tear

quando pega a tecer  
vai até o amanhecer

quando pega  
a tecer  
vai até ao  
amanhecer...” (EA: p. 358).

Assim, no primeiro caso a epígrafe aponta para o ato de contar, tecer histórias e no segundo para o ato de fiar um tecido. Ambos reportam ao fabrico de um tecido e, assim, os propósitos da novela são plenamente aludidos; na mistura dos dois pode repousar uma interpretação mais completa, ainda que uma possa sobrepujar a outra, já que o peso da simbologia - poesia (3 pontos) e valor metafísico-religioso (4 pontos) - importava mais para Rosa (2003, p. 90-91) do que o da referencialidade – cenário e realidade sertaneja (1 ponto) e enredo (2 pontos) - conforme escala estabelecida pelo escritor em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri. Contudo, as marcas do tempo, da sociedade se impõem tanto no símbolo quanto no

referente. Veremos a seguir tais marcas no Auto da Samarra elaborado a partir da escrita oralizada de Guimarães Rosa.

Tanto o Auto da Samarra quanto a escrita oralizada de Rosa remetem à mistura. Foi demonstrado que o auto do Bumba-meu-Boi funde dança, música, representação, além de motivos religiosos e profanos. Surgiu de um motivo religioso e dele o povo se apropriou. Algo semelhante se desenvolve na festa da Samarra que “tinha de ser de muitas mãos”. Assim, a religiosidade se faz presente desde o início com as oferendas, “trenzada”, “estúrdias alfaias”, “trastes” trazidos pelo povo daquele baixio para a capela de Nossa Senhora. As disparatadas ofertas fornecem para Manuelzão um ponto de interrogação acerca da fé dos presentes - ingenuidade ou esperteza? De todo modo, os fiéis, aquele povo do baixio cria, inventa e traz sua contribuição para o Auto da Samarra.

Na abertura do evento, a linha religiosa domina a cena. Primeiro surgem as oferendas. Na sequência, ocorre a reza quando o padre, muito moço, chega a cavalo e sem perder tempo passa a exercer seu ofício e “somente indagava quantas crianças havia de estar ali, de bom batizar, quantos homens homens e mulheres morando em par, para irem logo no sacramento”. A preocupação do padre reflete a escassez de párocos no sertão e a consequente realização de cerimônias conjuntas ou comunitárias, como observado no capítulo sobre a literatura de cordel. No início, o comando parece estar nas mãos de poucos - do padre e do anfitrião. “Manuelzão instava o povo para rezarem o terço, a mando do padre.” A cantoria ficava a cargo, sobretudo, das mulheres, a “reza era mais delas. Houve um declarado de respeito, os outros abrindo espaço, para caminho, quando chegou o senhor do Vilamão.” (EA: p. 368-369).

Além do padre e do anfitrião, outra figura usufrui de especial consideração – o fazendeiro mais rico da região. Para o senhor do Vilamão, o povo abre caminho numa reverência não ensaiada. Já o padre é recebido por três foguetes que Manuelzão mandara Promitivo soltar em honra à importante aparição e por um louvor prazeroso e ajuntamento do povo que desejava ver o recém-chegado. Assim, o respeito parece demandar da autoridade conferida pelas instâncias religiosa e socioeconômica e ocorrem de modo natural para os ilustres convidados citados. Contudo, para Manuelzão transforma-se em motivo de dúvida, desconforto e dá vazão a mais um de seus desassossegos – seria alguém capaz de lhe faltar com o devido respeito? “Não, ninguém lhe faltaria com o respeito ali, na Samara ele era o chefe.” (EA: p. 359).

Alguns signos de distinção social chamam a atenção de Manuelzão e do povo, além da batina do padre e do cavú do senhor do Vilamão, há a chamativa baeta vermelha de Lói, outro importante convidado. A vestimenta dos mais abastados “até ofendia os pobres”. E nesse

ambiente em que tantos estavam desagalhados, a reza cantada prossegue sob o domínio das mulheres. “E a gente ia rezar com o povo. Que rezavam a continuação do terço, cantado: as mulheres entoavam, os homens no cantarol baixinho” (EA: p. 370). O povo profere a oração cantada e na procissão esse canto imprime o tom da cerimônia. Essa “fé de movimento” ilumina a noite.

Para lá, para a Capela, e parecia até que para o céu, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e subindo, ladeira arriba; concisos caminhavam. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo. [...] - uns inventavam um canto, ensinado por Chico Bràaboz, o preto da rabeça. Chico Bràaboz, que tinha feições finas de mouro, nariz pontudo. Ele recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as dansas, as cantigas. Os outros acompanhavam, sustendo, o coro estremeceia aquela tristeza corajosa: - “... *À Senhóora do Socôôo-rru...*” -; o restante era um entôo sem conseguidas palavras. [...] Ladeira acima, no corpo da noite, a dupla fila de gente, a voz deles, todos adorando o que não viam. Primeiro as mulheres, em seguida os homens, as chamazinha tremeleando, o cortejo ia dos altos, trançando as curvas. (EA: p. 374-375).

Vale destacar a presença dos cantos de Chico Bràaboz, o violeiro de “muitas memórias: as músicas, as dansas, as cantigas.” O povo participa muito mais nessa fase do cortejo e passa a ditá-la, ou melhor, recitá-la. Além disso, a procissão que parecia seguir para o céu, Manuelzão não a ordenara, ela aconteceu espontaneamente. “Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo.” Nesse ponto, o Auto da Samarra começa a tomar proporções mais nítidas. E o cortejo chega ao destino: “Chegava-se à Capela. Sem ninguém mandar, só somente, cada um ia colocando sua vela acesa no topo de cada mourão do cemitério. Tudo alumiaava. Entoava-se o Bendito. Louvado Deus seja, que só tira de mim, só me dá o porfim.” (EA: p. 375).

Depois da cerimônia religiosa noturna chega a hora do descanso. Nesse instante, Manuelzão é enredado pela contação que na cozinha Joana Xaviel operava. Em outro momento, o mais marcante da novela, o protagonista se vê em meio a outra contação. Mas, ela não lhe chega de súbito aos ouvidos como a de Joana Xaviel e não lhe causa ao final inquietação, ao contrário, ele a solicita e a narrativa o conforta. Assim como o Auto da Samarra abre espaço para a contação, o Auto do Bumba-meu-boi similarmente o faz quando entra em cena o Matuto da História. Segue trecho:

*Capitão* – E o sinhô sabe para quê mandei chamá-lo?

*Matuto da História* – Não sei não, mas se eu soubesse não vinha cá.

*Capitão* – Eu mandei chamá o sinhô porque me informaro que o sinhô contava uma história bonita do seu sertão. Então eu desejei vê sua história aqui, *muita gente aí esperando pra vê você conversá.*

*Matuto da História* – Pois bem, seu Capitão, eu vou começá na minha história.

*Capitão* – Comece, seu matuto. (BORBA FILHO, 1982, p. 92-93)(grifo nosso).

Também esse fragmento entremostra a interação entre atores e público e a corrosão da autoridade do Capitão realizada não só por Mateus e Bastião, mas pelo Matuto da História ambas expressas nos grifos. A primeira fala do Matuto aponta para a carnavalização das rígidas relações sociais. Em sua apresentação, o contador atrai toda a atenção dos ouvintes e desperta o riso ao faltar com o respeito ao Capitão repetidas vezes. O intuito da contação do Matuto da História difere do de Joana Xaviel ou de Camilo, já que visa o riso, o humor. Os outros dois contadores citados desejam entreter o público de outra forma.

Falta de respeito parece a Manuelzão uma das estórias, a “danada de diversa” contada por Joana Xaviel que lhe atormentou a noite. “Manuelzão aceitava de escutar as estórias, não desgostava, de certo que não vinha nunca para a cozinha, fazer roda com os outros; ele não gastava lazer com bobagens. Mas, se ouvindo de graça, estimava.” (EA: p. 381). Mais uma vez, reitera-se o compromisso do velho vaqueiro com o trabalho e sua dificuldade em se divertir. Há ainda ao final do fragmento alusão ao fator socioeconômico influenciando sua disposição em desfrutar de tempo livre. Outro trecho deixa mais evidente tais características do anfitrião e retoma a questão do desenvolvimento autônomo da festa, ou seja, dela se fazendo, tomando forma por si. Segue:

Quieto, devia de aproveitar para repensar mais os arranjos, escogitando meios. Verdade, que bem não carecia – cada apreparo terminara disposto, cada providência em ordem. Antes ela mesmo já tinha rompido em movimento, o rojão de suas partes se sucedendo: crente que a gente já estava no meio da festa festejada. Amanhã, raiava o diazinho, a festa recomeçava mais... [...] Era homem de ponto. Só o trunfo de rebentar as durezas – não perdia retreta de vadiação. Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia. (EA: p. 379).

E Joana Xaviel narra muitas estórias. Entre elas, a de Dom Varão, “um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua Casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem.” A estória dentro da estória de Dom Varão aponta para o conflito amoroso maior de **Grande sertão: veredas** entre Riobaldo e Diadorim. Ao final, “a Rainha ensinava ao filho três estratagemas, astúcia por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedia esse final, o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, tudo dava certo.” Essa narrativa agrada os ouvintes porque atende às expectativas, ou seja, há um final feliz para os protagonistas. A estória da Carolina também agrada e causa “a risada alegre de Promitivo, ele também na cozinha, escutando as estórias.” Mas “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” deixa todos perplexos, como logo mais veremos. Joana Xaviel quando contava gera ao seu redor um “torto encanto” e, assim, durante a estória

de Dom Varão:

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante a gente via o florear das quartadas, que tinham, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. (EA: p. 377).

As estórias dentro da estória, técnica rosiana bastante empregada em seus contos, novelas e romance, desempenham, o mais das vezes, o papel de iluminar aspectos da narrativa principal. O enredo de “Uma estória de amor” gira em torno das reflexões de Manuelzão e as estórias de Joana Xaviel vão despertar em Manuelzão emoções reprimidas e servem como uma importante etapa de reflexão pela qual o protagonista passa até encontrar a iluminação final tão desejada. As compridas estórias atravessam a noite e para cada figura Manuelzão cria associações, assim, o rei, a princesa e o vaqueiro lembram, respectivamente, o senhor de Vilamão, Leonísia e o próprio Manuelzão. É a mesma transculturação, transfiguração, aclimatação ou regionalização que ocorre no cordel, conforme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006), já comentada no capítulo anterior.

A esse respeito, o livro de Nei Clara de Lima (2003) em **Narrativas orais: uma poética da vida social** esclarece que as narrativas orais são o ponto de partida para o desenvolvimento da cultura popular e constroem, conforme a autora, uma “poética da vida social” na qual real e imaginário enredam-se. A tradição oral produz, então,

[...] um grande número de imagens mentais e afetivas segundo as quais os moradores interpretam a si próprios, o seu passado e a sociedade em que vivem. Condensando e entrelaçando crenças religiosas e moralidades, acontecimentos históricos e ficcionais, concepções de tempo e espaço, estas narrativas constroem uma espécie de poética da vida social (LIMA, 2003, p. 12 e 13).

As narrativas orais constituem uma leitura da condição de existência unindo realidade e ficção, verdadeira interpretação estética da experiência da vida em sociedade dos que as contam e ouvem. Desse modo, os fatos da história são relatados não sem antes passarem por um severo processo reflexivo o qual resulta na construção de visões de mundo, bem como seus valores e formas de organização.

Todas essas construções estão presentes não só nas estórias dos contadores e na música dos violeiros, mas no desenvolvimento da festa da Samarra desde seu motivo de realização mais recôndito que provavelmente repousa no desejo de Manuelzão de inscrever seu nome entre os chefes da região, passando pela diferenciação hierárquica dos convidados, até

chegar à própria encenação de Manuelzão enquanto chefe da Samarra e a seu conseqüente dilaceramento interior ao perceber a farsa em que se encontra - “A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encajado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois...” (EA: p. 417-418). Manuelzão encena, sobretudo, diante dos “ilustres”, gestos e frases que vira algum fazendeiro executar.

A contação de Joana Xaviel assume a função para Manuelzão de escancarar tal farsa. Após as estórias de Xaviel, o dia amanheceu e logo cedo o padre oficiou a missa. “Assim era como nos Santos Evangelhos.” O povo dava grandes demonstrações de fé e respeito. “Dando de repente, a missa já tinha se terminado, todos levantavam, nessa mistura, função do povo – era a festa. O padre já havia pronunciado o casamento de três casais, deu-se um afino nas violas. O leilão principiava.”. Era a vez da música e da dança profanas. “os violeiros deusdavam. Seo Velho, mais os filhos. A sanfona. Chico Brãaboz.” Havia ainda o grande violeiro Pruxe e seu sobrinho Maçarico, “o maior dansador”. Dançava-se o lundú e a mazurca, tomava-se cerveja, vinho e cachaça, soltava-se foguete, gastava-se dinheiro. “A festa era o asmo, um acontecido de muitos, os espaços, uma coisa que não se podia pegar. Assim correndo bem.” (EA: p. 393-399). Seguem algumas composições executadas pelos cantadores que “deusdavam”, reinavam absolutos:

*I) “Se mandar chorar eu canto,  
Se mandar cantar eu choro,  
Se mandarm’embora eu fico,  
se mandar ficar vou-m’embora.*

*Se não mandar nada, eu esteja  
No bojo desta viola!  
Saio de fora pra dentro,  
Entro de dentro pra fora.”*(EA: p. 396).

*II) “Eu subi p’lo céu arriba  
Numa linha de pescar:  
Preguntar Nossa Senhora  
Se é pecado namorar!”* (EA: p. 396)

*III) “Travessei o São Francisco  
Numa canôa furada:  
Arriscando a minha vida,  
Sempre assim não vale nada...”* (EA: p. 397).

Os cantos acima são também verdadeiras poéticas da vida social que falam de amor, de resistência, de trabalho, enfim, das dores e alegrias da existência. A desobediência da quadra I recorda o espírito insubmisso das falas de Mateus do Bumba meu boi. As estórias e os cantos transcritos integram um dos procedimentos que perfazem a escrita oralizada de Guimarães

Rosa.

Esta pode ser notada não só na fixação de cantos, estórias e falas, mas na expressão do pensamento dos integrantes da cultura oral e na tentativa de inserir na obra ficcional uma “teoria aplicada” sobre a oralidade ao registrar o contexto, os porta-vozes, os recursos ou técnicas empregados, a permanência, a sabedoria, a divulgação das estórias. Indo ainda mais longe nesse projeto, o escritor convida o leitor a tornar-se participante do ato enunciado. A “teoria” referida de Rosa além de inscrita na produção literária também se encontra em passagens de suas entrevistas, cartas e peças metaliterárias, como os prefácios de **Tutameia**. Seguem trechos ilustrativos:

[...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. [...] Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever... (Trecho de “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, 2009, p. XXXVIII).

“[...] Aprecio a autêntica música sertaneja; gosto das modas de viola. Usei algumas em meus livros, recriando-as, em forma de contracções. O folclore existe para ser recriado. Receio demais os lugares-comuns, as descrições muito exatas, os crepúsculos certinhos, tipo cartões-postais. Se abusa muito disso na ficção nacional.” (Trecho de carta de Rosa a Paulo Dantas. In: DANTAS, 1975, p. 28).

[...] *Tudo enumeravam com vagar; comentavam, [...] preenchiam, repetido em redondilha. De raro, quadra aceitável formava-se, aprendiam-na os companheiros, achava fortuna; todas consoante módulo convencional, que nem o dos cancioneiros e segréis. Logrei eu mesmo uma ou duas, já ora viradas talvez folclore...* (Trecho de “Sobre a escova e a dúvida. T: p. 662).

O primeiro trecho trata sobre o processo de criação rosiano que inclui a inserção de estórias e causos da oralidade em sua produção literária provindos de suas lembranças da infância. O segundo, salvo certa contradição, entre apreciar “a autêntica música sertaneja” e a frase posterior onde afirma que “o folclore existe para ser recriado”, revela a técnica utilizada pelo escritor de recriação da matéria popular, no caso, através das modas de viola. O terceiro traz a experiência em campo do escritor na recolha de material para sua escritura. Em suas viagens ao sertão convivia com vaqueiros e anotava suas impressões acerca da fauna, flora e sociedade nas famosas cadernetas de viagem, “A Boiada 1” e “A Boiada 2”. O excerto cita ainda a enumeração - que como já visto nos capítulos da poesia oral e da literatura de cordel - é um recurso altamente apreciado em tais poéticas

Também sua ficção pode ser examinada, (apesar do risco de parecer redutora, a hipótese pode ser confirmada) como um projeto de centralização da poesia oral em suas mais distintas formas que busca explicitar seus diferentes aspectos. Assim, por exemplo, o processo de criação, divulgação, transformação e recepção pode ser rastreado em alguns de seus contos

(“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Sobre a escova e a dúvida”), novelas (“O burrinho pedrês”, “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e ensaios ficcionais/crônicas (“Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Entrevista com o vaqueiro Mariano”).

A festa ou auto da Samarra passa por duas etapas: na primeira a religião sobrepuja o profano, na segunda a posição se inverte. Após o reinado do profano com os homens que “dansavam” e os violeiros que “deusdavam”, o fim da festa ou do auto da Samarra aproxima-se. É noite. Manuelzão está envolto em pressentimentos de morte iminente e se reconhece no velho Camilo, deseja protegê-lo e imagina que antes de partir com a boiada daria uma última ordem: “- Mas não desrespeitem o velho Camilo!....” Adiantava? Assim o que a gente quer, e o querer não fica em pé, mas se desvém no ar. Que nem quando se adocece, o corpo não obedece mandado.”. Ironicamente, o velho Camilo “todo vivido e desprovido de tudo” é o único que tem algo a oferecer a Manuelzão o qual presente tal fato. “Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias” (EA: p. 418). O velho Camilo daria só daria a resposta se fosse em forma de estória. Era preciso, pois mandá-lo contar.

- Seo Camilo, o senhor conte uma estória!

[...]

- Caso eu tenho, por contar...

O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora. Ele, assaz começou: (EA: p. 418).

As pessoas já acudiam ao ouvir a voz singular do velho Camilo porque o ato de ouvir e contar estórias ultrapassa o mero passatempo, as narrativas orientam e representam ao conduzirem, respectivamente a um aprendizado e a um reconhecimento de si, do outro, do mundo. Camilo e Joana seduzem seus ouvintes porque suas narrativas identificam-se com o contexto em que foram gestadas, ou seja, têm como alfa e ômega as experiências tanto de quem ouve como as de quem conta inevitavelmente entrelaçadas. Torna-se difícil separar as estórias da vida porque elas adquirem significação quando postas ao lado das experiências cotidianas. Nesse instante, a voz deusdá.

Do entrelaçamento da poética rosiana com os poemas orais e os folhetos e romances do cordel trata a última seção do trabalho que busca os rastros do real e do oral em “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” e “Romanço do boi Bonito ou Décima do Boi e do Cavallo”.

### 4.3.2 *A Destemida e a vaca Cumbuquinha*

No trecho da entrevista a Lorenz já reproduzido no início desse capítulo, Rosa afirma: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel.” A afirmação poderia ser encaminhada para Manuelzão. Aceitando a premissa rosiana, admite-se que em meio à realidade opressora - espécie de lenda cruel, sem direito, o mais das vezes, a um final feliz - os sertanejos vivem cercados pelas estórias multicoloridas. A ficção poderia servir, assim, como meio de evasão, de catarse e/ou de revelação.

Logo, os sentimentos reprimidos dos ouvintes podem ser transpostos para a realidade e essa movimentação emocional conduz a conhecimentos antes não vislumbrados, pois a experiência da contação permite que os ouvintes percorram o próprio passado, o presente ou o futuro em busca de compreensão, de solução. A ficção pode configurar-se, em última instância, como um recurso de descoberta e/ou auto-descoberta ao ser empregada como expediente contra as contingências cotidianas impostas. Eis o caso de Manuelzão que ao longo da festa ou do auto da Samarra se depara com sua história através das quadras cantadas pelos violeiros e das estórias contadas por Joana e Camilo que têm o poder de fazê-lo divisar uma série de figuras e cenas que se vinculam à sua vida.

Esse entrever de figuras e cenas dá-se em grande medida em função do desempenho, da *performance*, sobretudo, dos contadores que com suas artes seduzem os ouvintes. Em outros termos, é pelo corpo que os contadores chegam ao coração dos que os ouvem. Interessado em examinar o alcance da poesia sobre o homem, Zumthor (2007, p. 17) afirma que lhe importa fundamentalmente “por que e como, isto é, em razão de quais energias e graças a quais meios a ‘poesia’ (no sentido amplo e radical pelo qual tomo esse termo, que compreende a nossa ‘literatura’) contribui para criar, confirmar (ou rejeitar?) o estatuto do homem como tal. Indo nesse sentido, seja para confirmar ou rejeitar o estatuto de Manuelzão, Joana Xaviel

[...] Às artes, começava outra estória:

- “O seguinte é este...” Aí, uma vez, era um homem doado de rico, feliz de rico, mesmo, com extraordinárias fazendas-de-gado. Tinha um amigo, que era vaqueiro, muito pobre, pobre, pobre. A mulher do vaqueiro se chamava a Destemida. (EA: p. 378).

“A Destemida e a vaca Cumbuquinha” descende das estórias orais, folhetos ou romances do cordel e contos que centralizam a figura do vaqueiro fiel, como “Boi Cardil”, “O

Rabil”, de Portugal e “Boi Barroso”, da Espanha. No Brasil, notabilizam-se duas versões “Quirino, o vaqueiro do rei” e “O boi Leição”. Há de se notar de antemão nos títulos a diferenciação de gênero das estórias da tradição que trazem personagens masculinos e a criação rosiana que realça personagens femininas.

Ainda que haja variações, as estórias da tradição têm um enredo comum: a) um rei/fazendeiro possui um boi de sua grande estima cuidado por um criado/vaqueiro que não mente; b) uma aposta é lançada para testar a fidelidade do empregado; c) uma bela jovem é enviada para convencer o herói a matar o animal; d) apesar de, geralmente, sucumbir à vontade da moça, o protagonista sempre confessa a verdade; e) o patrão ganha o desafio e o empregado é recompensado. A partir do desafio proposto, entra em cena uma bela jovem utilizada como instrumento de sedução, provavelmente tal movimentação motivou na (re)criação rosiana o realce à figura feminina. Tradicionalmente, a mulher na literatura de cordel se aproxima do diabo e sua sedução é vista como algo diabólico, trata-se de uma sobrevivência da mentalidade medieva.

## I

Iniciemos a análise de quatro histórias da oralidade matriciais - “Boi Cardil”, “O Rabil”, “Quirino, o vaqueiro do rei” e “O boi Leição” - para a composição de “A Destemida e a vaca Cumbuquinha”.

A antiguidade de “O boi Cardil”, coligido por Teófilo Braga (2013) em Algarve e transposto para **Contos tradicionais do povo português**, publicado em 1883, pode ser notada pelo fato de que o posto de fazendeiro ainda é ocupado por um rei. O monarca se orgulha de possuir o boi Cardil e o entrega a um criado de confiança. Um fidalgo, ferido nos brios, ao ouvir os elogios do soberano à fidelidade do empregado, põe em questão tal virtude:

[...] O fidalgo riu-se:  
 - Por que te ris? – perguntou o rei.  
 - É porque ele é como os outros todos, que enganam os amos.  
 - Este não!  
 - Pois eu aposto a minha cabeça como ele é capaz de mentir até ao rei.  
 (BRAGA, 2013, p. 233).

Aposta aceita. O fidalgo foi para casa e lá uma filha nova e formosa vendo a aflição do pai se dispôs a ajudá-lo a ganhar a aposta. Após pedir e receber a licença do pai, “vestiu-se de veludo carmesim, mangas e saia curta, toda decotada, e cabelos pelos ombros e foi passear”. Ao encontrar o “rapaz que era rapaz” declarou seu amor a ele. “O rapaz ficou

atrapalhado, e não queria acreditar naquilo, mas ela tais coisas disse e jeitinhos deu que ele ficou pelo beijo. Quando o rapaz já estava rendido, ela exigiu-lhe que em paga do seu amor matasse o boi Cardil”. (BRAGA, 2013, p. 233). Realizado o desejo, a jovem foi embora e ao chegar em casa, relatou a novidade ao pai. O fidalgo correu para dar a nova ao rei que furioso mandou chamar o criado.

- Veio o criado, e o rei fingiu que nada sabia; perguntou-lhe:  
 - Então como vai o boi?  
 O criado julgou ver ali o fim da sua vida, e disse:  
 Senhor! Pernas alvas  
 E corpo gentil,  
 Matar me fizeram  
 Nosso boi Cardil! (BRAGA, 2013, p. 233- 234).

O senhor exigiu e recebeu maiores explicações sobre o acontecido. Ao contar a verdade, o rei ficou satisfeito e disse ao fidalgo: “Não te mando cortar a cabeça, como tinhas apostado, porque te basta a desonra de tua filha. E a ele não o castigo, porque a sua fidelidade é maior do que o meu desgosto.” (BRAGA, 2013, p. 234). Ao passo que o soberano colhe a vitória ao provar que seu julgamento se mantém, o fidalgo perde duplamente, pois seu plano fracassa ao não fazer o criado sucumbir à mentira e ao expor a filha à desonra.

Os mesmos motivos estão presentes em “Quirino, o vaqueiro do rei”, versão norte-riograndense do texto anterior. Nessa narrativa, também figura um rei dono de muitas terras e que possui um boi de grande estima, o boi barroso. Esse animal e uma de suas melhores fazendas foram confiadas “ao negro Quirino, que tinha fama de não mentir. O rei vivia gabando o vaqueiro, apontando-o como modelo de veracidade. Essa opinião despertava inveja entre os fidalgos”. Um deles contradisse o monarca e a seguinte aposta foi fixada: “dez fazendas de gado, com touros escavadores e duzentas vacas leiteiras com os chifres dourados”. Ao chegar em casa, o fidalgo pediu ajuda à bela filha Rosa para vencer a competição e disse:

[...] Por dinheiro, Quirino não peca. Com ameaça, Quirino não peca. Abaixo de Deus, a mulher pode com tudo que tem fôlego.  
 Rosa se vestiu como uma mulher do povo e foi até a fazenda onde estava o boi barroso. Encontrou Quirino e conversou com ele fazendo tanto trejeito, dando volta no corpo que o vaqueiro ficou alvoroçado e se apaixonou por ela. (CASCUDO, 2000, p. 150).

Após meses morando juntos e esperando um filho, Rosa pede a Quirino que mate o boi barroso, pois estava com desejo e queria comer o fígado assado. Essa situação também é encontrada no Bumba meu boi na passagem em que Catirina deseja comer o fígado do boi mais estimado do patrão. O homem dobrou-se à vontade da mulher. Alguns dias depois, o vaqueiro deveria prestar contas ao seu senhor e o fidalgo, avisado pela filha de que o animal fora morto,

estaria presente.

No dia marcado, Quirino partiu e durante o trajeto pensou em dizer “saiba el-rei meu senhor que o boi barroso saltou um serrote e quebrou o pescoço.” Imediatamente, recusou tal pensamento: “Isto não é palavra de Quirino, vaqueiro do rei!”. Novamente, pensou em dizer que o boi barroso ia passando o açude e se afogou.” E outra vez, repele a mentira: “Isto não é palavra de Quirino, vaqueiro do rei!”. Finalmente, resolveu a questão e chegou ao palácio onde o soberano e o fidalgo o aguardavam. O diálogo entre o patrão e o empregado obedecia sempre a mesma sequência de perguntas e respostas.

- Pronto, meu amo!
- Como vai, Quirino?
- Com a graça de Deus e o favor do meu amo!
- A obrigação?
- Em paz e salvamento!
- As vacas?
- Umas magras e outras gordas!
- E o boi barroso? (CASCUDO, 2000, p.151).

A resposta sempre era “Vai forte, valente e mimoso!” No entanto, dessa vez, o rei escutou: “Saiba, o senhor meu amo que o boi barroso deu o fígado para o meu filhinho não morrer!” Ao que o rei retrucou: “Que história é essa, Quirino?”. O vaqueiro contou o acontecido e o fidalgo “ficou preto de vergonha”. (IDEM). A história finda com Quirino recebendo como dote, repassado pelo rei, o montante da aposta para casar com Rosa.

Em ambas as narrativas, o trabalhador mata o boi, mas a integridade do soberano em depositar sua confiança em um servidor considerado respeitável não sofre abalo. Tão importante quanto a fidelidade do empregado parece ser o julgamento do empregador, pois nele repousa, em um primeiro momento, a base do sistema de trabalho vigente fundamentado em uma ponta na lealdade e sujeição de um e na outra extremidade na vantagem desproporcional do outro que tem seus bens resguardados e aumentados.

Ou seja, em última instância, as exigências impostas ao empregado mascaram uma relação assimétrica norteadas não por uma pretensa aproximação entre as partes, mas pela exploração. Além disso, a vida do vaqueiro é posta em jogo pelo rei/fazendeiro em um desafio, brincadeira, ou melhor, armadilha aviltante realizada à revelia do empregado.

Em “Quirino, o vaqueiro do rei” há também pontos diferenciais em relação a “O boi Cardil”. No que diz respeito ao empregado fiel, enquanto essa utiliza o termo criado, aquela já emprega o vocábulo mais específico – vaqueiro. Além disso, o vaqueiro adquire cor, trata-se de um negro; fato que evidencia a influência da miscigenação em terras brasileiras. E alguns personagens recebem nomes, caso dos jovens Quirino e Rosa.

Em relação à convivência entre a fidalga e o empregado, a versão norte-riograndense é bem mais rica no detalhamento, pois registra que o casal ficou meses morando juntos o que resultou na gravidez de Rosa. Já a outra história (mais idealizada) não fornece maiores informações e infere-se que talvez algo mais carnal existiu entre o casal já que o rei fala sobre a desonra da jovem (ou a desonra estaria na mera aproximação entre seres pertencentes a classes sociais diferentes). E no que tange à atitude do pai em relação à filha, na versão portuguesa (bem mais recatada) a boa filha ao perceber a angústia paterna se dispõe a ajudar (parece haver aqui um mascaramento das relações de poder envolvendo pai e filha); já na versão brasileira o pai ordena à filha o que fazer. Contudo, há uma rigidez maior na versão portuguesa em relação à premiação, pois o soberano resolve apenas não punir o criado por sua infração.

Em “O Rabil”, versão recolhida por Adolfo Coelho (2009, p. 194) em Coimbra e publicada em 1879 em **Contos populares portugueses**, há “um lavrador muito rico que tinha um criado muito fiel” a quem confiava seus bens. O boi mais caro ao lavrador era o Rabil. Para experimentar a fidelidade do trabalhador, certo dia o patrão disse à filha que fosse ter com o empregado e fizesse a seguinte proposta: caso matasse o boi Rabil, casaria com ele. A jovem foi várias vezes falar com o criado e “como ela fosse muito alta e muito formosa já o rapaz ia sentindo grande paixão por ela.” Um dia ela o confrontou: “Se queres que eu case contigo, mata o *Rabil*.” Ele respondeu: “Senhora, ainda que eu morra por não casar consigo, nunca mataria o *Rabil*, pois é o boi que seu pai mais estima.”

Diante da negativa, a moça propôs que ele dissesse que o Rabil aparecera morto. E ele novamente se nega a mentir. Tanta foi a insistência e tal paixão ia sentindo o criado que já estava resolvido a matar o boi. “Dizia ele para consigo: “Como farei isto? Mentindo a meu amo cometo um pecado e, dizendo-lhe a verdade, não me deixa ele casar com a filha”. Então resolveu ensaiar a situação, pegou o capote e o chapéu do amo, vestiu um pau para fingir ser o patrão e de frente para ele pôs-se a dizer:

“Senhor meu amo,  
Pernas altas e cara gentil  
Me fizeram matar o boi *Rabil*.” (COELHO, 2015, p. 194).

Repetidas três vezes aquelas palavras, disse: “Nada, eu não mato o *Rabil*; antes quero morrer de paixão pela *Cara-gentil* da filha do meu amo.” Quando acabou de pronunciar sua decisão, o amo que escutara tudo lhe disse: “Já que tantas provas me tens dado da tua fidelidade há de casar com minha filha e o *Rabil* hei de mandá-lo matar para ser comido no dia da boda.” E assim casaram-se o criado e a *Cara-gentil*. (COELHO, 2015, p. 195).

Assim como o sete, a aparição do três nos contos populares é recorrente, apenas para citar e muito brevemente, o número se faz presente tanto nos títulos (da tradição inglesa, **Os três porquinhos**, **Cachinhos Dourados e os três ursos**; da tradição russa, **A história dos três mendigos maravilhosos**; da tradição italiana, **As três princesas**; da tradição alemã, **Os três aprendizes**, **As três plumas**, **As três fiandeiras**) como nos enredos (da tradição árabe, em **Aladim e a lâmpada maravilhosa** o gênio concede três desejos; na tradição francesa, em **Chapeuzinho Vermelho**, a menina faz três perguntas ao lobo; da tradição portuguesa, em **A rapariga dos gansos** o três surge reiteradamente: são três gotas de sangue derramadas sobre a princesa, são três os seus sofrimentos e no terceiro dia ela é salva.) Além disso, normalmente o terceiro filho (a) é o afortunado (a), como em **O gato de botas**, da tradição francesa).

Em “Quirino, o vaqueiro do rei” após pensar em duas desculpas para dar ao patrão, na terceira vez o protagonista toma a decisão de dizer a verdade. Em “O Rabil”, após repetir três vezes palavras mentirosas, ele se decide pela verdade. Mas é em “O boi Leirão” que o três mais aparece. Trata-se de uma versão colhida em Alagoas por Câmara Cascudo, 2000, p. 194). Nessa história, um homem muito rico possuía uma grande fazenda e entre seu gado destacava-se o boi Leirão, “a fulô do curral”. “E possuía também um vaqueiro que nunca havia faltado com a verdade.” Em visita a um compadre vizinho, o fazendeiro comentou sobre tal virtude do vaqueiro.

- Qual nada, compadre! Eu não acredito. *Se eu que sou um homem branco e rico, minto, quanto mais o seu vaqueiro!...*
- Pois, meu compadre, você pode mentir, eu não duvido; mas eu lhe afianço que o meu vaqueiro nunca mentiu nem mente.
- Mentira, compadre!...
- Não mente.
- Então vamos fazer uma aposta! (CASCUDO, 2000, p. 194) (grifo nosso).

Na passagem em itálico, a referência ao distanciamento social e econômico se faz de modo mais significativo do que nas histórias anteriores. Algo análogo ocorre como já visto no cordel **História do boi Leitão ou O vaqueiro que não mentia**. Podemos atribuir tal acentuação aos efeitos da colonização operada em terras brasileiras. Os compadres ricos apostaram todos os haveres que possuíam, chamaram juiz, escrivão e testemunhas para lavrar a aposta por escrito. Em uma atualização temporal, a palavra empenhada parece não valer tanto quanto o registro em papel; parece que estamos diante de uma manifestação em que a voz suja à escrita. Para ganhar o prêmio, o compadre que propôs a aposta, às escondidas, mandou chamar a mais nova de suas três filhas e deu as seguintes instruções:

- Minha filha, você vai fazer os gostos de seu pai. Siga por este “comprafiado” até chegar na fazenda do compadre. Chegando lá procure a casa do vaqueiro e *arranje todos os meios para morar com ele*. Uma vez em sua companhia *faça tudo para lhe agradar e iludir*, e quando fizer três semanas deseje comer o “figo” do boi Leição!... *Peleje com ele e só me saia de lá depois que ele tiver matado o boi*, que o amor de uma mulher bonita consegue tudo no mundo, quanto mais fazer um vaqueiro mentir!... (CASCUDO, 2000, p. 195) (grifo nosso).

Outra vez, uma mulher, a exemplo de Catirina, deseja comer o fígado do boi. A presença do três se faz tanto no número de filhas do antagonista como no de semanas estabelecido para que a jovem passasse com o vaqueiro. A fala do pai nas narrativas anteriores surgia mais encoberta pela moralidade, contudo, no excerto acima ele ordena claramente à filha que faça uso de todos os seus atributos para seduzir o vaqueiro como os trechos grifados evidenciam.

Como instituído pelo pai, a filha procede. Ao final da tarde, o vaqueiro encontra a bela jovem sentada no chão em frente à porta de sua casa. Ela lhe disse que fugiu de casa por causa da violência paterna. “E começaram a viver juntos: a moça tudo fazendo, no arranjo da casa e nos carinhos que fazia ao vaqueiro, para lhe agradar.” Passado o prazo estipulado, a moça desejou comer o fígado do Leição. O vaqueiro rejeitou. “Mas ela tanto agradou, tanto pediu e tanto fez, que o vaqueiro não resistiu, baixou o machado no boi Leição e matou.” (CASCUDO, 2000, p. 196). Ela apenas provou a iguaria e no dia seguinte foi embora.

Ao chegar em casa, contou ao pai a novidade, este imediatamente partiu alegre para a fazenda do compadre. Após saber da morte de Leição, o fazendeiro enviou um mensageiro para que sem demora o vaqueiro comparecesse à casa-grande. O rapaz selou o cavalo e partiu. No caminho, “encontrou um toco, da altura de um mourão de cancela. Parou um instante imaginando. Depois vastou o cavalo para trás, pinicou-o com as esporas, fez carreira, deu uma esbarrada violenta de encontro ao toco e o cumprimentou”. (CASCUDO, 2000, p. 197). Passou a travar um diálogo com o toco no qual dava desculpas para a morte de Leição.

A conversa sempre tinha o mesmo início: “Bom dia, senhor meu amo.” Ao que o outro respondia: “Beija a mão, meu vaqueiro.” O diálogo sofreu alterações apenas mediante as desculpas sobre a morte do boi de estimação do patrão. Pensou em dizer que uma cobra mordeu, o boi, mas se arrependeu, “Mas isso não é conversa de homem, não é história que eu conte ao meu patrão, que eu nunca menti...”. Depois pensou em dizer que o animal caiu de um penhasco e quebrou o pescoço. “Mas isso é uma grande mentira. Eu não conto uma história dessa ao meu amo.” (CASCUDO, 2000, p. 197). Na terceira vez, após repetir os mesmos cumprimentos iniciais, formulou a seguinte resposta:

Vindo eu, uma boa tarde,  
 Duma bonita vaquejada,  
 Chegando na minha porta,  
 Achei uma 'pilingrina' assentada;  
 No passar do meu batente,  
 Vi-lhe bonitas pernas e lindo rosto,  
 Palpitou-me o coração  
 E eu matei o boi Leição!... (CASCUDO 2000, p. 197).

Tais palavras confortaram-lhe o coração, “Ah, isso é que é conversa de homem!”. Tocando as esporas no cavalo foi ao encontro do patrão. Quando chegou, o terreiro da casa-grande “estava coalhado de gente, que tinha vindo de toda parage”, somente para ver o vaqueiro mentir. Aproximou-se do fazendeiro e tal qual se dera na terceira vez perante o toco, o diálogo ocorreu. Suas palavras mal foram proferidas “e o povo todo prorrompeu em palmas e vivas que foi uma coisa nunca vista!... O vaqueiro foi tirado do cavalo, nos braços.” (IDEM).

A visão de mundo da mulher enquanto ser enredador - descendente de Eva e culpada por desencaminhar Adão, resquício da medievalidade - se observa ao longo das narrativas, afinal, conforme propalado, “Abaixo de Deus, a mulher pode com tudo que tem fôlego” e “uma mulher bonita consegue tudo no mundo”. Portanto, a mulher é o ser pecador, diabólico, cheio de sortilégios e seduções, por sua boca destilam-se as mais doces e enganadoras palavras, “mel de maribondo”, reportando Manuelzão em descrição à Joana Xaviel. Porém é válido notar que as moças, em sua maioria, são joguetes nas mãos dos pais que as usam para obter alguma vantagem, ação semelhante ocorria quando dos casamentos arranjados. Essa disposição vigora no romance do cordel **O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das três virtudes** com a diferença de que é o irmão da jovem e não o pai desta quem joga com o corpo feminino.

## II

“Esses Lopes”, conto de **Tutameia**, aborda vários pontos levantados até aqui através da narrativa em primeira pessoa de Flausina que já velha conta a saga vivenciada ao lado dos Lopes, “má gente, de má paz”. Lembra quando era só uma menina. “Só que o que mais cedo reponta é a pobreza. Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” Não valia. A personagem relata que “Mas, primeiro os outros obram a história da gente”, numa alusão à obediência filial e marital que lhe cabia. Assim, seus ingênuos sonhos foram brutalmente interrompidos por um dos Lopes, “Zé, o pior, rompente sedutor” que passava a cavalo em frente à sua casa.

Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele. Mais aprendi

lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Aguentei aquele caso corporal.

Fiz que quis: saquei *malinas lábias*.

[...]

Ninguém põe ideia nesses casos: de se estar noite inteira em canto de cama, com o volume do outro cercando a gente, rombudo, o cheiro, o rressonar, qualquer um é alheios abusos. A gente, eu, delicada moça, cativa assim, com a abafa daquele homem, sempre rente, no escuro. Daninhagem. [...] Eu ficava espremida mais pequena, na parede minha unha riscava rezas, o querer outras largas. (T: p. 566-567) (grifo nosso).

O rapto é aqui retratado sob outro prisma, não é consentido, mas vivenciado em função do medo. Para vencer sua situação de cativa, Flausina teve que sacar “malinas lábias”, recurso de sobrevivência que lembra tanto a coragem do vaqueiro como a astúcia do amarelo. Além disso, ela aprendeu a ler, juntou dinheiro e virou “cria de cobra. Na cachaça, botava sementes de cabeceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade”. Já “Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abranda. [...] Sem muito custo morreu.” Depois ainda foi forçada a ser a mulher de outros dois Lopes, todos mortos através de suas artimanhas. O conto rosiano centraliza a mulher e a violência doméstica, pela voz de Flausina ressoam seu sequestro e estupros. A protagonista relata ainda os meios por ela empregados para escapar dos Lopes, entre eles o envenenamento, também tematizado na estória de Joana Xaviel.

Flausina é a de “malinas lábias” e Joana Xaviel é a de “lábias lérias”. Por Joana não possuir as qualidades já elencadas de uma mulher respeitável, ela está sob a suspeição da comunidade, já Flausina conta com tais requisitos e age sem despertar suspeitas. Joana carrega o estereótipo da mulher sedutora e não confiável, mais um motivo para que aquela descabida estória levante suspeitas.

Em “A Destemida e a vaca Cumbuquinha”, “o homem rico prezava toda a confiança no vaqueiro” e, por isso “deu a ele a melhor maior fazenda, para tomar conta.” O vaqueiro tinha que “zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração.” Foi quando a Destemida passou a “exigir do marido, a sentido rogo: que queria comer a carne da Cumbuquinha, que precisava, porque era um desejo e ela estava grávida de criança, mesmo precisava.” A despeito dos pedidos dos filhos que rogavam para que a vaquinha não fosse morta, a Destemida que “tinha o relógio de não ter nenhuma piedade” insistiu nos pedidos e o “vaqueiro pobre”, enfim, cedeu ao desejo da mulher. (EA: p. 379).

O vaqueiro mentiu para o patrão, “tinha informado falso, o minto de que a Cumbuquinha rolara num barranco e se morrera, quebrado os quartos”. Joana Xaviel, a que “gerava torto encanto”, para Manuelzão e os demais ouvintes deveria estar errada, pois, conforme os preceitos da comunidade estipulados pelas estórias da oralidade, vaqueiro não

mente para o fazendeiro. E o conto prossegue rompendo expectativas e se torna cada vez mais inusitado. A mãe do fazendeiro descobre o que houve com Cumbuquinha. “Então a Destemida, mediante venenos, matou a mãe do homem rico, antes que ela fosse delatar ao filho os exatos. O Homem Rico chorou um pouco, sem sofismar, daí pois mandou se fazer o enterro mais bonito que se pudesse.” (EA: p. 380). O uso de veneno para cometer assassinatos é historicamente tido como uma prática feminina.

Já na mitologia grega, há Clis, mulher que personifica a morte, a tristeza e a miséria. É a deusa dos venenos. Os mitos relatam sua antiguidade, veio antes dos Titãs, podendo ser uma criação anterior ao Caos ou filha dele. Depois surgem as mulheres traídas, como Medeia, esposa de Jasão, e Dejanira, desposada por Hércules - ambas envenenaram seus maridos após serem abandonadas ou preteridas. A tradição de mulheres envenenadoras perdurou no período Medieval e na Idade Moderna, Lucrecia Borgia encarna o papel máximo na literatura. A Destemida desconhece limites e aproxima-se de Medeia em sua crueldade. A contadora continua a narração:

- “Quando acabaram de aprontar a defunta, ela ficou um apreço enorme... Os apreços dessa mulher...” Mais a Destemida ainda se encaprichou de conseguir roubar as todas alfaías, e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório. A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam estranharam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. (EA: p. 380).

A estória de Joana Xaviel estampa sua marca, seu modo de ver e de sentir, remete, assim, a dois aspectos da oralidade: primeiro, à própria autoria das estórias em sua movência, pois os textos não têm fixidez, a palavra é volátil; segundo, a estória parece escancarar a raiva, o desespero da contadora diante daquela comunidade que desconfia de suas atitudes e que censurou sua estória de amor com Camilo. Por isso, a narrativa de Joana não referenda os preceitos aceitos pela comunidade.

A Destemida, diferente das jovens dos contos da oralidade dos quais procede, não é uma donzela, não está, portanto, sob o domínio do pai, e não se deixa reduzir a marionete ou a um papel coadjuvante. O marido não tem poderes sobre ela, trata-se, pois, de uma mulher forte que movimenta a trama, a partir de suas ações o enredo se desenrola. Nessa narrativa, o vaqueiro perde duplamente seu relevo ao desempenhar papel meramente secundário e ser descrito como homem desleal e mentiroso.

Outro ponto diferencial é que não há boi de prestígio, mas uma vaca. Há uma inversão de papéis, portanto, o feminino ganha o foco desde o título, à mulher e à vaca cabem

a primazia nessa “lenda cruel”. Por outro lado, ao centralizar a mulher no papel de envenenadora, a narrativa rosiana não confirmaria o preconceito existente? De todo modo, vale afirmar que “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” promove uma subversão de valores ao dar altivez ao motivo feminino, já que o texto está inserido em uma longa série que canta o masculino e seus valores.

Dois outros deslocamentos chamam a atenção: O primeiro diz respeito ao desfecho que premia a maldade - Manuelzão não consente. Rejeita a fraude, a violência como meios de ascensão social. Para o vaqueiro, a estória estava incompleta, teria de ter uma segunda parte, “Só essa parte é que era importante.” O próximo deslocamento refere-se ao foco no vaqueiro que é “pobre, muito pobre” - Antes se focalizava a riqueza do fazendeiro, agora observa-se a pobreza do vaqueiro. Trata-se de um deslocamento em consonância com os moldes da história mais atual que olha não mais a vida dos reis, como outrora, mas, sobretudo, a do homem comum.

Finalmente, cabe realçar que “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” e “Esses Lopes” não se configuram contos de exemplo visto que em ambos caem por terra os ensinamentos empregados enquanto reforço da ideologia dominante presentes nos quatro contos da oralidade trazidos à baila. As construções rosianas partem das estórias da oralidade, mas não se satisfazem em segui-las, apontam outros caminhos, suscitam possibilidades. Eis o que “A Destemida e a Cumbuquinha” representa para Manuelzão e por isso gera-lhe tamanho estranhamento e desconforto, por induzi-lo à reflexão de si e de sua condição.

#### **4.3.3 Romanço do boi Bonito ou *Décima do Boi e do Cavalo***

Composta de fragmentos e resíduos de diferentes histórias de boi, a *Décima* constitui-se num mosaico de desenho claro e estruturado que preserva e transforma, simultaneamente, a matéria de que é feita. Dessa maneira, seu arcabouço formal é semelhante, em quase tudo, ao dos romances de boi que a tradição oral e escrita conservou nos folhetos e memória dos contadores. (VASCONCELOS, 1997, p. 118).

Para Vasconcelos (1997, p. 120), a *Décima* narra, em última instância, “o instante em que o homem doma a força bruta do animal e a transforma em força pacífica, em calma, em capacidade de trabalho e de sacrifício”. Seria, assim, um relato mítico que conta como o animal perdeu a fala, o canto e se entregou ao trabalho e à sujeição humana. Além do boi, cabe aos

pássaros papel de destaque. Afora a dominação do boi pelo homem a “Décima do Boi e do Cavalo” ou “Romanço do boi Bonito” entoa também o canto de sujeição do homem pelo homem, já que nessa estória ou canto o rico fazendeiro tem sua vontades satisfeitas pelos vaqueiros.

Ele quer, ele ordena, é a partir de sua voz que a trama ganha movimento. Assim era no princípio, agora e para sempre, para retomar a aura de antiguidade e sacralidade de que se reveste o poético conto cosmogônico, verdadeira colcha de retalhos onde se encontram “fragmentos e resíduos de diferentes histórias de boi”. Esmerado tecer em patchwork que conjuga tradição e inovação, enredos da oralidade e do cordel e (des)enredos rosianos, tempos diferentes e distantes na voz de Camilo, ‘o velho delicado’, o único, mesmo sendo o mais desprovido, a oferecer algo a Manuelzão. A voz singular e inesperada de Camilo oferecerá a Manuelzão outras respostas, outras possibilidades.

## I

O velho contador inicia o relato: “Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo – só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro ficou sendo de posse-dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo.” Eis a proposição sobre a qual o enredo se desenrola. Nenhum outro homem possui capacidade para montar o cavalo encantado do finado fazendeiro. “Só o cavalo era bendito.” (EA: p. 419). Fazendeiro e cavalo parecem pertencer a uma raça mais antiga de seres, talvez uma remissão às eras de ouro mitológica ou edênica cristã. Note-se a degradação causada pelo tempo: o herdeiro não consegue domar o cavalo bendito, ele não é bom vaqueiro como o pai fora.

As pessoas acolhem o chamado do contador, achegam-se para escutá-lo e os preparativos para a contação são realizados. Eis um trecho que atesta as duas situações de recepção da narrativa *in loco*:

“A vir venham, gente e gente, para rodear, pra escutar. Aqui quem ainda estiver faltando: [...] As moças. *Deixar também esses meninos.* [...] Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar. Maranduba vai-se ouvir! Aí, toquem as violas sereno, de cinco, seis cordas dobradas, de mississol-remilá. O violão tem os mil dedos, fez-se o violão para gerar. Seo Velho Camilo em fim de festa, carece de recomeçar. [...] Com facho, tocha, rolo de cera acêso, e espertem essas fogueiras – seo Camilo é contador!” (EA: p. 419) (grifo nosso).

Os ouvintes logo reconhecem que se trata da “Décima do Boi e do Cavalo” ou

“Romanço do boi Bonito”. Ambos os títulos parecem apropriados, o primeiro por centralizar as figuras do cavalo (do cavaleiro por extensão) e do boi e o segundo por tematizar o fulcro do enredo. A aura de antiguidade se destaca. No chamamento transparece, entre outras, uma atitude de ensinamento que faz lembrar na passagem grifada ao que Jesus falou no livro de Lucas, 18:16 - “Deixem vir a mim os meninos e não os impeçais”. Em fim de festa, Camilo carece de recomeçar, eis o movimento que em breve também será o de Manuelzão. Quanto à arrumação para a contação, **História sertaneja do valente Zé Garcia** também mostra o respeito ofertado ao contador pelos demais e a formação da roda para escutar o que lhe sai da boca. E Camilo retoma o fio:

- “Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos. Havia o homem – a corôa e o rei do reino – sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim de terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho...

Nos pastos mais de longe da Fazenda, via um boi, que era o Boi Bonito, vaqueiro nenhum não aguentava trazer no curral...

O sinal desse boi era: branco leite, cor de flôr. Não tinha marca de ferro. Chifres de bom parecer. Nos verdes onde pastava, tantos pássaros a cantar. (EA: p. 419).

Os ouvintes reconhecem a si e identificam o entorno de acordo com a descrição dos personagens e exposição dos fatos. Prontamente, a figura do “senhor de cabedal e possanças” com “barba branca para coçar” é associada à do senhor de Vilamão que é “tão branco, idosamente”.

Se nas estórias da literatura de cordel os animais excepcionais, como Misterioso e Mandingueiro, correntemente, estão associados ao demoníaco e para demonstrar tal ligação são pretos “da cor de carvão” e portam o signo salomão, na criação rosiana eles passam a ser brancos e benditos. A presença do preto, em termos mais gerais, no que tange à abrangência ocidental, é indicativa de caos, morte e aflição; junto ao vermelho para a cultura cristã evoca o mal, as trevas, o inferno. O branco seria a contracor do preto, daí sua presença solar na bandeira do Vaticano ao lado do amarelo. Há uma inversão ou inovação na descrição dos animais análoga ao motivo feminino verificado em “A Destemida e a vaca Cumbuquinha”, o texto rosiano, portanto, “preserva e transforma” concomitantemente, ou seja, traz o enredo tradicional da oralidade e do cordel e o desenredo criacional rosiano.

A relevância dessa cor na composição do poema atinge o veio estrutural ao incidir sobre a forma e o conteúdo. Já que os animais são brancos, benditos, logo, bentos, abençoados, venturosos, sobre eles repousa a bênção que significa, conforme Chevalier (2009, p. 129)

“santificar, tornar santo pela palavra, aproximar do santo, que constitui a mais elevada forma de energia cósmica.” Essa concatenação de ideias e/ou imagens - branco/bênção/palavra - está em afinação com as apreciações de Rosa a Lorenz sobre o seu “compromisso do coração”, compromisso humanista, que se realiza a partir da metafísica de sua linguagem, engendrada sobre o seguinte tripé: servir ao homem, meditar sobre a palavra e descobrir-se a si mesmo.

Nesse sentido, a “Décima do Boi e do Cavalo” torna-se altamente ilustrativa, pois a contação de Camilo leva à reflexão de Manuelzão e sua conseqüente tomada de decisão ou descoberta. Seguem outros trechos da estória:

Que todos me oiçam, que todos me oiçam: o seguinte é este. Grande tempo há já passado... O fazendeiro raivava. E depois se entristecia. Vaqueiro no campo todo dia. [...] Trabalhavam o boi, ele não vinha. Espaço de um ano, dois... [...] Trabalhavam o Boi – o Boi partiu no mundo.

O cavalo, cavalão, que engordava, só nos pastos, noite e dia. Desesperação do fazendeiro, filho do finado homem. Mais aquelas corridas vãs, a fama do Boi crescia. Sertão longe, se falava, nesse Boi, que se prazia.

Deu vez, veio um vaqueiro, de fora. Saiu na fazenda. Pediu serviço.

- Beija mão, meu vaqueiro.

- Vosmecê é meu patrão. (EA: p. 420).

O mesmo desenvolvimento das estórias da tradição oral e escrita aqui se repetem – um boi insubmisso foge e alcança notoriedade, o fazendeiro não tolera tal desregramento e um vaqueiro predestinado se oferece para vencer os perigos da arriscada empreitada. O vaqueiro que surgiu na fazenda advém da estirpe dos misteriosos que desfilaram pelas narrativas do cordel de Leandro Gomes de Barros, Gonçalo Ferreira da Silva e José Costa Leite. Ele não revela seu nome: “- O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu perdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino.” (EA: p. 420).

É a herança indígena relativa ao poder do nome, já explicada por Kopenawa, transladada mais uma vez para a literatura. E o vaqueiro Menino “montou no cavalo em que ninguém não amontava. Campeão, cavalo-de-fábrica. Pegou uma vara de ferrão, muito bôa, que era do finado homem derribar. Andava só pelos campos se calando com o Cavalo.” A presença da vara de ferrão e sua conseqüente antiguidade em relação às estórias da tradição escrita mostra a ligação da Décima em análise com as estórias da tradição oral.

O vaqueiro de fora mostra desde o início sua singularidade, somente ele montou o arisco cavalo branco e empunhou a vara de ferrão do finado fazendeiro. Ele também mantém uma intensa interação com a montaria, fato que despertou um estranhamento e, logo, alguns passaram a chamá-lo de perturbado. Essa interação evidencia o laço de Menino com as forças da natureza e/ou do intangível. Teria Menino alguma descendência indígena? Em cima do

cavalo ele “veio vindo palaciado. –‘Montou? Esse montou? Mas é o assombrado, cavalo que não é possível!...’ O Menino reconheceu: - ‘Relevem, que eu não sabia...’ Sabendo agora já estava.” (EA: p. 420). A destreza de Menino como notável cavaleiro faz lembrar, entre outros, o valente Zé Garcia. Também remete aos cavaleiros do ciclo carolíngio, e, assim como o cavalo só deveria ser montado pelo dono, a espada só poderia ser empunhada pelo cavaleiro.

Vai, um dia, se disse ao Fazendeiro: mandasse arrear vaqueirama, os mais de todas as partes, dando um bom prometimento, com recadistas e embaixada. No tempo do trovoar. Viesses os vaqueiros que quisessem – dar campo ao gado e correr o boi. Que sim – que o Fazendeiro disse: que essa usança era boa e justa, *em sua casa-da-fazenda alpendrada, com janelas avarandadas, com sua baixela de ouro e prata, com sua filha por casar.*

Teve mundo, deu mundo. Mas então veio aquela vinda de gente, sem esbarrar, de toda banda, e só vaqueiros de fiança, com nomes de pronta fama, produzidos no campeonato. Teve rebuliço de festa. Correu voz. (EA: p. 420) (grifo nosso).

O trecho em itálico parece reunir um apanhado de informações e/ou imagens advindas de fontes variadas, desde as históricas fornecidas por Capistrano de Abreu até as literárias presentes em **O Sertanejo** e nas estórias da tradição oral e escrita. E “Correu voz”, os vaqueiros mais experimentados acamparam na fazenda com seus cavalos. Camilo os descreve ao modo, sobretudo, dos poetas de bancada que dispõem de mais espaço em relação aos cantadores da tradição oral. E Camilo faz uso da enumeração, herança da tradição oral:

Ser esses. Foi mais de muito. Lá vem seo Pedro Calungo, montado em seu Papa-Léguas, zaino castanho cabos-negros, redondeiro e bebe-em-branco. Lá vem Quirino Quincota – sobre o amame aquartelado – guarda-pé de couro de onça, flôr de rosa no gibão. Lá vem Jerônimo São Juca, montado de marialva, em seu baio dourado, transtravado e rinchador. Lá vêm da Cava da Grota, em sete pretos melroados, todos sete encapotados, clinudos, ventrilavados, os sete irmãos Beladôr.[...] No seu arlequim Merépa, lá vinha João Anacleto, com Pixo e Pingo Anacleto, dois filhos do sobredito, todos três do Siará, só. Merêncio, filho de Firmino, vem num ruão argel e lhalvo, cantado noutras estórias, chamado Amigo-de-Deus. E os que não vi e não sei. Os cavalos dos vaqueiros... (EA: p. 420-421).

Mais de mil vaqueiros chegaram e um grito solene evoca uma atmosfera idealizada da medievalidade cavaleiresca – “Rendam armas, companheiros! Vamos derripar esse Bô!” E eram tantos os homens reunidos que deu para produzir até um abecê com os nomes dos vaqueiros. E não faltou sequer a alusão ao til, outra herança da tradição recuperada por Rosa. E “O fazendeiro arrumou festa, tinham vindo violeiros, assavam carne de capados. Matou cento e dezoito bois, a cebola se acabou, não havia sal que chegasse, mandaram providenciar. *As negras no almofariz. Pediram auxílio de alegria.*” O fim do bota-sela deu início a uma grande movimentação. “Os cavalos pateavam. Os berrantes já tocavam. Povo por aí aboiando. *Mas coragem para ser usada – a lei na lua da sela. As varas que davam sombra, florestal de tão*

*enormes.*” (EA: p. 422).

Os grandes preparativos para a refeição dos vaqueiros também se viram, por exemplo, em **História do boi Misterioso**. A aguda poeticidade e imagística de Rosa se encontram por toda a Décima. Destacam-se aqui os fragmentos que trazem uma aliteração, “a lei na lua da sela”, digna dos sertanejos que devem ser valentes, tais como os vaqueiros e jagunços. Há ainda a imagem poética hiperbólica, recurso tão caro à tradição oral, das varas formando sombra como se fossem os longos galhos de uma floresta. Temos nessa cena o princípio da honra, do destemor – traço dos cavaleiros medievais.

E o fazendeiro deu ordem: “- Tento, tento, vaqueirama! Hoje é o dia desse Boi? O galardão que falei, *é em honras* e dinheiros. A quem der conta de derribar e passar por riba – me trazer esse boi, no curral. E por casar tenho minha filha...”. (EA: p.423) (grifo nosso). A premiação, portanto, engloba reconhecimento e poder. O fazendeiro prossegue descrevendo os sinais do boi. O longo trecho importa por expôr, retomar e também se afastar de muitos aspectos já elencados como os trechos em grifo salientam.

- Tento. Esse boi que hei, é um Boi Bonito: muito branco é ele, fubá da alma do milho; *do corvo o mais diferente*, o mais perto do polvilho. Dos chifres, ele é pinheiro, quase nada torquesado. O berro é uma lindeza, o rasto bem encaçado. Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos passarinhos. Das aguadas onde bebe, só se bebe com carinho. Muito bom vaqueiro é morto, por ter ele frenteadado. Tantos que chegaram perto, tantos desaparecidos. Ele *fica em pé e fala, melhor não se ter ouvido...*

- Dubá, eh, dubá! fazendeiro. Vamos sério esse boi!

- Eh, dunga!

- Esperem aí, meus vaqueiros, quando eu tenha terminado. Meu belo Boi não é reimão – é pasteiro no refrigério. Mas às vezes esse Boi some, sumindo por sol e lua. Às vezes esse Boi canta, cantado de sol e lua. Esse boi tem sis na baba, fecha os olhos de mentira. Ele ri com a boca esconsa e chora de um sõe risonho. Não chora. *Vaqueiro que tem coragem, ele mata ou põe encantado. A vaqueiros bem-tementes, no carrascal tem deixado.* O reservo ele onde sedêia é – do Campo do Amargoso, mais além, em terra sobeja, pastio: na Vargem da Água-Escondida... Me traz esse boi? É favor, é favor...

Como num coro de igreja. Os vaqueiros mal-sofridos:

- Vós mandando, fazendeiro. O Boi é meu – eh dunga!

- Deus vos salve, bons vaqueiros, porque tenho terminado. (EA: 422)

(grifo nosso).

Note-se que Bonito está constantemente atrelado aos passarinhos que esvoaçam ao seu redor. A fala do fazendeiro não se limita à mera descrição do boi Bonito, antes elogia o animal que desafia seu potentado. Na realidade, a existência de um adversário tão imponente o engrandece, há uma alta consideração por esse combate magnífico que aponta para uma admiração e faz lembrar, em medidas diferentes, as palavras de Alencar em **O nosso cancionero** e as de Krenak em **As alianças afetivas**. O liame do boi Bonito com o riachinho que passava pela Samarra que secou já foi amplamente divulgado pela fortuna crítica,

Vasconcelos (1997, p. 138-142), por exemplo, observa no texto rosiano a recriação de formas arquetípicas que correlacionam a passagem do tempo (velhice), a fertilidade humana (do rei/ do mandante da Samarra) e a fertilidade natural (do reino/ da Samarra/ do riachinho seco).

Optamos, assim, por continuar pincelando as nuances adquiridas pela cor branca na composição literária rosiana em dois contos de **Primeiras estórias** – “Um moço muito branco” e “Substância”. O extraordinário Boi Bonito parece ser de outra raça, além da descomunal força e excepcional rapidez é de um branco surpreendente. “branco leite, côm de flor”, “muito branco ele é, fubá da alma do milho; do corvo o mais diferente, o mais perto do polvilho.”

Também em “Um moço muito branco” (PE: p. 465- 469), o protagonista que aparece sem que se saiba de onde viera era “Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade. Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça.” O moço muito branco provoca grande impressão por onde passa e sua singular tez (muito considerada no sertão, como já vimos) abre-lhe portas e corações, sendo bem-vindo e até disputado por dois fazendeiros da região. Envolto em uma aura de mistério por não ter memória ou fala, o moço, “claro como o olho do sol”, “espiador de estrelas” espalha ou distribui bondade e opera alguns milagres ou feitos prodigiosos. Um dia, “Com a primeira luz do sol”, o moço se fora, tidas asas.” O moço e Boi Bonito são misteriosos, aparentam ser de raça diversa e estão sob o signo do sol.

Sob constante sol, em “Substância” (PE: p. 502-506) encontra-se a jovem e bela Maria Exita, “historiada de desgraças, trazida havia muito tempo para servir na fazenda” em seu duro trabalho de quebrar duros blocos de polvilho nas lajes, substância mais branca “que o algodão, a garça, a roupa na corda.” Nesse conto, a maestria de Rosa em brincar com as palavras atinge um grau sumamente elevado que o título, o nome da protagonista feminina e algumas passagens comprovam ao assumirem cargas semânticas variadas. De todo modo, o branco domina a narrativa desde a abertura, como a gradação acima de tons brancos revela, até o fecho através do polvilho manuseado por Maria Exita - “Alvíssimo, era horrível aquilo. Atormentava, torturava: os olhos da pessoa tendo de ficar miudinhos fechados, feito os de um tatu, ante a implacável alvura, o sol em cima.” O branco portanto, pode machucar, turvar a visão, assim como o amor que Sionésio, o fazendeiro, desenvolve pela moça bonita que trabalhava o polvilho, elemento “solar e estranho.” Enfim, o par se une sob o “Alvor. Avançavam parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.”

Os pássaros podem remeter à instabilidade, volatilidade e inconstância, mas,

correntemente, simbolizam um voo ascensional em que se parte do terrestre para o celeste, logo, estão associados ao elemento ar e ao alijamento das contingências humanas, encarnam, assim, o levantar vôo da alma. Esses seres aparecem cantando e com destaque nos pastos verdes onde o boi Bonito pasta. O branco barbatão tem seus mistérios ou ambivalências, pois “fecha os olhos de mentira. Ele ri com a boca esconsa e chora de um sõe risonho. Não chora.” O touro, conforme Chevalier (2009, p. 894), congrega em si “todas as ambiguidades. Água e fogo: é lunar, na medida em que se associa aos ritos de fecundidade; solar pelo fogo do seu sangue e o brilho do seu sêmen.” Bonito encarna as forças da natureza em sua plenitude solar e lunar, ligando-se tanto à luz como ao mistério.

O fazendeiro pede a captura desse animal misterioso e os “vaqueiros malsofridos” “como num corpo de igreja” atendem o chamado. A passagem faz lembrar Carlos Magno e seus doze pares ao ilustrar a obediência desses em relação àquele. Por outro lado, os vaqueiros são malsofridos. O vaqueiro Menino montado no cavalo branco aos vaqueiros se dirige em tom epopeico:

- Esse Boi já me sonhou, este Cavalo tudo sabe. *Pra vida ou pra morte alegre eu vou*, com tão lustrosa companhia de vós todos. Mas, vamos ter avença, vamos assentar: *aqui todo o mundo carece de ser valente! Pois só dá descanso de bem-morrer é no meio da valentia*. Sus e guar, meus companheiros, vamos fazer ventanias! (EA: p. 423) (grifo nosso).

Kunz (2011, p. 84) no arigo “Carlos Magno sertanejo a respeito do destemor dos cavaleiros diante da morte escreve: “O ardor na luta diz a nobreza da alma e o açoite cruel do real. Todos, heróis de uma mesma linhagem, herdaram, através dos séculos, a exemplaridade do modelo antigo, sua coragem, sua honradez.” E os homens partem para o confronto.

“Até o fazendeiro montou, na sua besta de estima. Na bôa sela campeira, com toda niquelaria. Para assistir ao vaquejo, desigual de maravilha. Sem perigos, ficando vendo, do alto de uma serrinha.” A longa comitiva saiu “parecia pra uma guerra. Sairam com o sol saindo, no rastro da madrugada. Por longo o campo embebia as sopas brancas do aruvalho.” Os berros do aboio foram ouvidos por hora e meia. Note-se que o comandante não corre risco algum, já seus comandados estão expostos e podem encontrar a morte durante a travessia. E o aboio de som longo e profundo faz as vezes dos honos de guerra entoados pelas cornetas dos cavaleiros medievais antes da batalha. Alta manhã no topo de um monte os homens avistaram um campo habitado por muitos pássaros. “Urubús assaz andavam, que faz tempos não comiam. Gaviões de unha de ferro, albuquerques papagaios.” (EA: p. 423-424). Ali pararam. Havia muito gado para puxar. O vaqueiro mais velho aconselhou os demais:

- Estou vendo: no meio de vocês e de vós, uns com medo. Beijos brancos, ossos tremendo. É melhor voltarem daqui, à fraca – o Boi deve de estar venteando esse apego de receio, já estará sentindo gente de almas por baixo!
- Tenho medo mas é de não ser o primeiro a derribar – dou...
- Já nasci com o beijo branco, cedo eu fui desmamado.
- Só tenho medo do começo, porque não estou acostumado.
- Pai, medo tenho, mas não volto, que eu ficava desonrado!
- Não tenho coragem nem medo. Tenho o Cavalos baseado... – disse o Vaqueiro-Menino. (EA: p. 424).

Homem que demonstra fraqueza fica desonrado no sertão, sobretudo, vaqueiro medroso ou imperito. É preciso “fazer ventanias”. “Carece de ser valente!” Vaqueiros e jagunços nesse ponto convergem e a plangente “Canção de Siruiz”, contida em **Grande sertão: veredas**, lhes cabe ao falar das travessias da vida que exigem reflexão e ação. A canção está para Riobaldo como a Décima para Manuelzão – ambas tematizam seus destinos.

Riobaldo, ainda jovem, ouviu o referido cântico e ele pareceu uma “toada toda estranha”, contudo, gravou seus versos e jamais os esqueceu. Nos momentos decisivos de sua existência o herói a relembra sem saber o porquê. Para compreendê-la, ele tem que experienciá-la. Profecia, canto e/ou mensagem, a trova executada pelo jagunço Suruiz no raiar do dia como resposta a um companheiro que perguntou: “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” ressoa bonita e desatinada.

*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 de solidão:  
Quando vou p’ra dar batalha,  
Convido meu coração... (GSV: p. 79).*

Cada um dos versos acima servem para Riobaldo e lhes dizem algo. Também essa canção poderia ganhar significação para os vaqueiros que do alto de um monte observam o campo onde suas habilidades serão testadas. Nessa arena tem início as correrias dos vaqueiros em torno do gado. “Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: *qualequal, qual e qual, qual e qual, qual e qual, qual e qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual...* Sobaixo de tantas patas, a terra sotrateava.” Os vaqueiros partem para o combate e “Como o gado se

corria. Corria tudo porfia.” Aqui o narrador opina: “Se conhece o homem valente por economizar valentia: o ladino, se guardava, o tolo se estrepolia. Vaquejava antes da hora. Assim mesmo se prazia. Festejada: muito mocotó passou, mas boi se botou no mato...” entre tantas derrubadas e escapadas, o narrador faz menção a alguns bois da tradição oral: “*Sorubim* de azul e rajas. Se viu o *espácio* lavrado. Sujo das folhas dos ramos, um touro preto gaiteava. Preto, mas de testa branca. Raspava o pé nos terrenos, os homens desafiava. Boi de éra, maior!” (EA: p. 424) (grifo nosso).

## II

Acrescente-se ao rol dos destinatários rosianos a receberem mensagens sobre seus destinos o forte sitiante Pedro Orósio, protagonista de **O recado do morro**, conhecido pelos amigos como Pê-Boi e chamado de Sansão por “Seo Alquiste ou Olquiste”, o viajante alemão que percorria o sertão em busca de informações sobre fauna, flora e cultura.

Vale notar que a diversidade de nomes dos personagens dialoga com a própria variação da forma do recado que de um grito executado pela natureza, passa a um relato pouco articulado, depois se transforma em profecia não apreendida e, por fim, chega a motivo de descrédito. Nesse instante, Laudelim, o violeiro, recolhe o que parecia insignificante – “Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. [...] Ave, matutava.” (RM: p. 445).

A iluminação de Laudelim salva Pedro de seus sete falsos amigos – Ivo, Jovelino, Martinho, João Lualino, Zé Azogue, Veneriano e Hélio Dias Nemes - que atentavam contra sua vida por invejarem sua força e talento com as mulheres.

O recado do Morro foi escutado pelo eremita Malaquias também chamado de Gorgulho. Ele o repassou a seu irmão também eremita Zaquias cognominado Catraz ou Quahacôco. Ambos parecem desajuizados. Depois, o recado chegou a Guégue, o bobo de uma Fazenda e ao menino Joãozezim, também morador da mesma fazenda onde Guegue morava. Fechando o circuito estão Nomindome, conhecido também por Jubileu ou Santos-Óleos, ex-seminarista que perambulava pelo sertão anunciando o fim do mundo e o Coletor, homem achacado e velho que imaginava ser rico.

Todos esses seres desvalidos e/ou ensandecidos anunciaram a mensagem que entre outras palavras fugidias dizia que: “o fim de morte, vem à traição, em hora incerta, é de noite [...] E o Rei, com seus sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos

ermos, morro a fora...”, mas nenhum foi ouvido. Somente o violeiro Laudelim, “que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia de seus porfins”, plasmou o recado desdobrando-o em uma longa canção, segue uma de suas estrofes: “A viagem foi de noite / por ser tempo de luar. / Os sete nada diziam / porque o Rei iam matar. / Mas o Rei estava alegre / e começou a cantar...”. (RM: p. 477-484).

A alegria do Rei é a alegria de Pedro, pois “Êle, Pê-Boi, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagoinhas, poços d’água.” Ele era o rei das conquistas amorosas, o rei dos caminhos do sertão e ele “queria cantar” e, finalmente, a canção, a “estória cantada” revela-se para ele, tal qual Manuelzão, Pê-Boi alcança o sentido do narrado. O ardil armado não tem êxito, pois “Ah, ele Pedro Orósio tinha ido lá, e lá devia de ter ficado, colhendo em sua roça num terreol – era o que de profundos dizia aquela cantiga memória: a cantiga do Rei e seus Guerreiros”. E mais percebeu: “Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aquêles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu no lugar.” (RM: p. 487-489). Pedro, o homem forte como um boi, luta com os emboscadores e escapa à armadilha. O colossal Pê-Boi só deseja voltar para trabalhar em sua roça o que o aproxima da força pacífica e capacidade de trabalho do boi em contraste com a força guerreira e arrebatadora do touro, tal como um touro preto avistado pelos vaqueiros, “boi de éra, maior”.

O fazendeiro acompanha o corre-corre e insatisfeito reclama: “O que é um mal-usar! Pois pra isso marquei brinde?! Ou pra o Boi Bonito pegarem?...’ E ele estava quiçá. Suas ordens não prezavam.”. E foi quando os homens viram e reclamaram do vaqueiro Menino que permaneceu acomodado e desapeado debaixo de uma árvore enquanto os demais corriam. “Mandria! Menos-vergonha!”. Ao que ele respondeu: “Não saí fora do jogo. Esperei só começarem...”. A atitude de Menino o diferencia e a partir desse ponto ele ganha cada vez maior realce. (EA: p. 425). Já na atitude dos demais vaqueiros ecoa a dos companheiros bazofiadores da literatura de cordel, entre eles os constantes em **A vaca Misteriosa** e **História do boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso**.

Se para Riobaldo sua vida está atrelada às duas margens carregadas de simbolismo – a esquerda e a direita do Rio São Francisco, para Bonito dois lugares adquirem relevante significação – o Campo do Amargoso ou Campagem do Amargoso e a Vargem da Água-Escondida ou Lagoa-Abaixada. O primeiro se converte em verdadeiro campo de batalha onde a cor vermelha do sangue esparrama-se pelo chão. Local ermo “onde não há casa nem telhas”, portanto, intocado pelo homem e território onde as forças da natureza ainda reinam poderosas,

por isso, a vitória de Bonito, o boi-sete, sobre a grandiosa comitiva ali se confirma. São avistados numa malhada seis bois. “Todos seis virando feras – flôr-do-gado. Menos o sete que faltava.” (EA: p. 425). Visão fabulosa formavam, pois a luz do sol sobre as águas fazia parecer que os seis andavam sobre as águas. E nesse instante, surge o impetuoso boi Bonito.

... Ah, e aquele? Boi Bonito, bandoleiro. Ninguém viu – o senhor viu boi? Boi Bonito, que investia. A loirana, que deu neles, na hora da assoprada. Ar grosso. A espuma riosa, nos freios, que se mascavam. Cercou-se esse Boi Bonito: era o sétimo faltado. Não fizessem!

- Apê! Erê! Eh, dunga!

Vaqueiros picam de esporas, largam rédeas, largam almas – vão com as varas abaixadas. Das ferraduras nas pedras, flores de um fôgo azulado. Mas ninguém aguentava o impeito. O afêrvo. Rebentava esse estrupiz – sangue animal e de gente – no mundo correndo, irosos, cavalos com feias faces, cavalo como que corre: que correndo, esgandalhado: pra os lados dá com a cabeça, no freio está maltratado. Galeavam. Gritos de arrepiar as carnes. Sem guisa, malsorteante, no barranco despenhado. (EA: p. 425).

As correrias, os gritos e as feias faces dos cavalos fazem lembrar uma das cenas mais marcantes de **Grande sertão: veredas** – a da matança dos cavalos desenrolada na fazenda dos Tucanos quando o grupo de jagunços de Riobaldo, sob a chefia de Zé Bebelo, se encontra sitiado pelo bando do Hermógenes na casa-grande abandonada. Em ato direcionado para desestabilizar os inimigos encurralados, os comandados de Hermógenes atiram nos animais de montaria dos adversários – “os cavalos desesperavam em roda , sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar de um rolo, que reboleou, ...” (GSV: p. 221).

A matança inflige aguda dor aos jagunços, nela parece transparecer para além da amizade afetuosa e orgulho que nutre o sertanejo pelo cavalo, o profundo amor e respeito por esse animal, uma herança árabe, conforme Soler (1995). Mas se no romance escorre pelo chão somente o sangue dos cavalos, na Décima em pauta escoo o precioso líquido vermelho de cavalos e vaqueiros.

E o confronto prossegue com Bonito castigando os oponentes: “Quem se fere, quem se foge. Este cai longe, mole, rodopêia, este grita, jogado em árvore, este o cavalo morre por cima dele, este sangra do gibão sete-rasgado. Tanto com o dôido tropeio, tomar vingã não podiam.” E muitos na confusão retrocederam, o Boi derrotou “esses mais de mil”. E eles fugiam daquela criatura possante. “Cavalo correndo sem dom, e o dono desamontado.” E o boi Bonito crescia. “Aquele Boi era touro. Esse boi, olhando os ares”. (EA: p. 426).

E coisa inusitada se passou. O vaqueiro Menino em seu cavalo passou a seguir devagar Bonito e os três subiram e descaram vales e morros. “O Boi sumiu, fez partida – do

Vaqueiro se escapava. O que de muitos não temeu, de um, de um só se receava?” O Boi-sete intenta resistir, mas sua representação numérica indica que ele está sob o signo de um ciclo completo. O tempo das forças pujantes se foi, um outro ciclo chega e o anterior está em vias de se fechar. Por isso ele foge?

Todos as vacas admiráveis e os touros indomados examinados ao longo do trabalho parecem fazer par antitético com os olímpicos cavalos montados por destemidos vaqueiros. O ciclo de Bonito está prestes a ser concluído, conforme o trio avança sempre pela direita em direção à Lagôa Abaixada. Em termos ocidentais, a esquerda é misteriosa, lunar, feminina, de mau agouro e a direita é diurna, solar, masculina, favorável. Para o lado direito caminham em disparada Menino e Bonito.

O boi aparecia e desaparecia e em seu encaço correndo mais que o vento seguiam Menino e o Cavallo, “fechou as barrigas-das-pernas, contra a sela, contra as abas. Formaram carreira. Corre de riba, corre de baixo, levando esse Boi de vista, se debruçou do cavallo.” A seleção vocabular denota a cadência da intensa movimentação e homenageia passagens da tradição oral e escrita. “Corre no duro, corre na lama, corre no limpo e no fechado.” E continua: “Assunga o casco do Boi, assenta o casco do Cavallo. [...] – o Boi desentrou de rompe, de rempe veio o Cavallo. A uma profunda grota: o Boi resumiu e voou; o Cavallo juntou as quatro, voado, assim pularam o valo. Sempre iam em rumo direito, nunca se desatravessavam.” (EA: p. 426). E em surdo, o Boi disse:

- “Homem, longe de mim, homem!” – “Boi que não!” – o Vaqueiro pensava. [...]

O Boi desapareceu. O Cavallo sabia. O Vaqueiro sabia. [...]

Capão. Cerradão. Vai daqui, vai dali, vai daqui, vai dali, vai daqui, vai dali.... Toda volta que o Boi dava, rés-vés o Cavallo também dava. [...] Daí em vante, que iam, para a Lagôa-Abaixada.

Tudo que podia o Boi: dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi... Tanto o Cavaleiro atrás: popóre, popóre, popóre...[...] O Boi fronteu um tabocal fechado. Vedo tapume. Tacou o chifre ali, arrombou. Por aqui saiu, por ali entrou. O Cavallo atrás estava. [...]; (EA: p. 426).

Acima a cadência e a homenagem citados dão o tom da perseguição. Enfim, o trio chega em um campo de muitas águas, onde “os buritis faziam alteza com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde, verde, verde, verdeal.” Ali um riachinho se explicava: com a água ciririca – “Sou riacho que nunca seca...”. Impossível a Manuelzão não se identificar com a mensagem da narrativa, já que n“Aquele riachinho residia tudo.” E suas águas perenes falam de continuidade, de longevidade, falam de Adelço, seu sucessor, falam de esperança no futuro. Ali era a casa de Bonito. Ali ele parou. O animal diversas vezes raspou o pé no chão. Menino “mandou o medo embora. *Num à-direita* e

desapeou, e pulou para o lado dele.” (EA: p. 427) (grifo nosso). Empunhou a vara de ferrão. Destemido, Menino desapeia e segurando sua vara se aproxima do oponente; a cena alude à intrepidez do cavaleiro Roldão empunhando sua famosa espada Durandal, vara e espada são extensões do braço do homem combatente.

[...] Mas o Boi deitou no chão. – tinha deitado na cama. Sarajava. O campo resplandecia. Para melhor não se ter medo só essas belezas a gente olhava. Não se ouvia o bem-te-vi; se via o que ele não via. Se escutava o riachinho. Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, carneiro de lã branquinha. Mas o Boi se transformoseava: aos brancos de aço de lua. Foi nas fornalhas de um instante – o meio-tempo daquilo durado. (EA: p. 427).

Animal e natureza estão em total reciprocidade, ambos refulgem sob o olhar de Menino, momento extraordinário marcado pelo branco e que funde realidade e encanto e anuncia o fechamento de um ciclo como as palavras de Menino e Bonito comprovam. Menino permanece sempre à direita, posição tradicionalmente auspiciosa. Vale a transcrição completa do excerto:

*“- Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
deste pasto acostumado!*

*-Um vaqueiro como você,  
ô meu mão,  
no carrasco eu tenho deixado!”*

O de ver que tinha o Boi: nem ferido no rabicho, nem pego na maçaroca, nem risco de agulhada o Vaqueiro mais citou. O Cavalão não falava.

*“-Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
com os chifres que Deus te deu!  
Algum dia você já viu,  
ô meu mano,  
um vaqueiro como eu?”*

Dele ganhou uma resposta, com um termo sério e sentido:

*- Te esperei um tempo inteiro,  
ô meu mão,  
por guardado e destinado.  
Os chifres que são os meus,  
ô meu mão,  
nunca foram batizados...  
Digo adeus aos belos campos,  
ô meu mão,  
onde criei o meu passado?  
Riachim, Buriti do Mel,  
ô meu mão,  
amor do pasto secado?... (EA: p. 427-428).*

O boi indomado mais próximo do touro por sua belicosidade se transformoseia e sua fala, último resquício de sua liberdade, adquire cada vez mais um tom de fatalidade, reflexo da mentalidade conformista sertaneja, como já visto. Menino o trata por mano e põe em evidência outra vez uma espécie de aliança afetiva entre os combatentes. Bonito, por sua vez, o chama de mão, trata-se de um signo poderoso, a mão parte do corpo mais evidenciada ao longo da narrativa de Manuelzão surge novamente para reforçar as ideias de atividade, poder e dominação. A conversa é um verdadeiro tributo às estórias da oralidade, não faltam na fala do vencido o reconhecimento da derrota, o louvor ao vencedor e a despedida.

Até menção ao rabicho há. Bonito ar sentar isenta-se de um combate corporal e vaqueiro e boi entram em um duelo verbal, peleja ou desafio. A primeira resposta de Bonito expressa sua altivez ao informar que muito vaqueiro como Menino já havia deixado para trás, no entanto, a pergunta formulada por Menino o obriga a reconhecer o valor do oponente. Com a derrota, o Boi declara poder cumprir seu destino e se despede dos seus pastos e passado. O velho Camilo canta o recitado, nele o vaqueiro tem “voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada.” O recitado leva os ouvintes às lágrimas. “Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorara.” (EA: p. 428).

Zumthor (1993, p. 222) fala sobre a *performance* enquanto encontro entre poeta, obra e público marcado por relações de reciprocidade, “diálogo sem dominante nem dominado, livre troca.” A *performance* dá vazão à “palavra viva” que adquire significados para os ouvintes/expectadores no exato momento de sua enunciação. Instaura-se, assim um “*locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva.” A palavra viva, convertida em obra viva ou *performance* exige “o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou de emocionar”. Naquele “*locus* emocional”, iluminado por fogueiras e tochas, o contador através da voz movimenta os personagens o que leva as mulheres a chorarem e os homens a se emocionarem. Estamos diante da “palavra viva”, “texto em situação” onde

[...] Uma pessoa expõe-se nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. Eu a recebo, eu adiro a esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber. A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca. (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

A voz de Camilo se ergue tal qual a do poeta de bancada e mencionando Kunz (2011, p. 62) no artigo “A revanche poética do cordel” ambos se postam através da palavra “entre a

miséria efetiva, vivida, e o poder de intervenção irreal”. Camilo recebeu de seo Velho um copo de cachaça-queimada. Eis um deferimento que Manuelzão tentou receber. O senhor do Vilamão, tão branco e idoso batia palmas. Eis outro sinal de respeito que Manuelzão em vão tentou receber durante a festa na Samarra. Por outro lado, a “Décima do Boi e do Cavalo” fornece a Manuelzão a resposta procurada. A estória lhe proporciona uma verdadeira “revanche poética”, conforme Kunz (2011, p. 71), “A revanche é poética, generosa, sonhadora. Apoia-se na ficção, que é desejo, que contesta o medo conservador, perturba a ordem estabelecida e a continuidade habitual das coisas. Vigora-se na ficção, que é resistência, desejo e resistência.”

Ainda para Rosa, “A estória não quer ser história.” (T: p. 529). Manuelzão estende a mão e para ninguém aponta. A boiada ia sair – ele abraça o Adelço e Leonísia. Nesse abraço está a incorporação da aceitação da própria condição do velho vaqueiro que finalmente se harmoniza com o entorno.

E a estória continua. Menino amarra Bonito. “Mas, da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido.” O ato de beberem juntos daquela água, externa a formação de uma aliança afetiva. O vaqueiro desconhecia o caminho de volta para a fazenda, contudo, o cavalo era “conhecedor deste mundo todo.” O cavaleiro afrouxou a rédea e ambos seguiram e mais uma vez tem-se a formação de uma aliança afetiva. Chegaram ao destino na véspera do galo cantar, ainda todos dormiam. Os cachorros deram aviso da chegada, o fazendeiro de camisolão veio ver o que se passava. Menino deu as novas, os demais vaqueiros não acreditaram. “Formaram uma questão ali, chegaram em ermos de brigar. Antão o fazendeiro ficou brabo” e confiou na palavra do recém-chegado. “Não tem melhores alvissas?” Mandou armar festa, “com tocada de viola e dansa: té, té, té, té, té, té, té, té – até o dia clareou. Fizeram noite, dansando. As iaiás também.” No romper do dia, Menino guiou a comitiva que saiu da fazenda.

- Seo Camilo, a estória é boa!  
 - Manuelzão, sua festa é boa!  
 - Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada for sair...  
 - Laço lação! Eu gosto de ver a argola estalar no pé-do-chifre e o trem pular pra riba!  
 - Aprecio, por demais, de ajudar numa saída de gado. Vadiar mais os companheiros...  
 [...]  
 Tenção de caluda, companheiros, deixa a estória terminar. (EA: p. 429).

O “Romance do boi Bonito” diversamente de “A Destemida e a vaca Cumbuquinha” é tão bem aceito pelos ouvintes que sua mais imediata recepção causa reações e confirma os valores mais caros à comunidade. Os fatos narrados por Camilo provocam a plateia, para tanto ele faz uso da voz e do corpo que trabalha por meio de ações e gestos. E a

interação contador-estória-público inaugura uma comunicação poética única que Zumthor chamaria *performance*. Nesse instante performativo, festa e estória, presente e passado se misturam, se desdobram. A contação faz lembrar o gosto pela viagem, pelo movimento. E a estória termina:

- "... O Boi estava amarrado, chifres altos e orvalhados. Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o Boi vestia, linda mais luz se fazia. Boi Bonito desse um berro, não aguentavam a maravilha. E esses pássaros cantavam.

- Vosmecê, meu Fazendeiro, há-de me atender primeiro dino. Meu nome hei: Seunauvino... Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este Cavalo.

- Atendido, meu Vaqueiro, refiro nesta palavra. O Boi, que terá por seus os pastos do fazendado. Ao Cavalo, é já vosso. Beija a mão, meu Vaqueiro.

- [...] Fim final. Cantem este Boi e o Vaqueiro, com belo palavreado...".  
(EA: p. 429).

O desfecho traz novamente a força do branco e do sol, ambos evocam à ideia de passagem, de valor-limite e, em última instância, de vida-morte-renascimento. Nesses termos, pode-se pensar no fechamento de um ciclo (o homem subordinado à natureza ou ainda Manuelzão comanda) e abertura de outro (o homem sobrepuja a natureza ou ainda Adelço comandará).

Embora, haja a formação de alianças afetivas entre Menino, Bonito e o Cavalo, o vaqueiro ocupa a posição de comando. Menino, enfim, revela seu nome: Seunauvino. Como *Riobaldo* é também "rio", *Seunauvino* igualmente é "nau", ambos são movimento, aportam e partem. O vaqueiro vencedor faz seu pedido, tem seus desejos satisfeitos e beija a mão do fazendeiro. Harmonização e subordinação se enlaçam nessa passagem.

Eis o caminho escolhido por Manuelzão, o velho vaqueiro que renasce em Menino e que renascerá em Adelço, o futuro comandante (visível) da Samarra. Manuelzão é Menino, é Adelço. Em breve ele sairá com a boiada, os pressentimentos de morte importam menos, aportar e partir importam mais. Movimentação ou movência definem Manuelzão, Menino e tantos outros vaqueiros da poesia oral e da literatura de cordel.

Em suma e de modo geral a respeito dos personagens primordiais dessa pesquisa – o boi e o vaqueiro: se nas estórias da poesia oral, o boi domina a cena, se nas da literatura de cordel prevalece o vaqueiro, na rosiana há um esforço para equilibrar tais seres, embora o vaqueiro seja o pastor do boi bravo, ou seja, é o guia, tem, portanto, posição de dominância.

## 5 “FIM FINAL. CANTEM ESTE BOI E O VAQUEIRO COM BELO PALAVREADO”

Sair de casa, mão que sim, pé na noite, fim de estrelas, rio de orvalho, pão do verde, galope e sol, deus no céu, mundo rei, tudo caminho. Escolher de si, partir o campo, falar o boi, romper à fula e à frouxa, dar uma corra, bater um gado; arrastar às costas o couro do dia.

Rer, adviver, entender, aguisar, vigiar, corçoar, conter, envir, sistir, miscuir, separar, remover, defender, guaritar, conduzir. (Guimarães Rosa, 2009, v. 2, p. 1026).

A lida do vaqueiro exige-lhe o nomadismo “Sair de casa, mão que sim, pé na noite, fim de estrelas, rio de orvalho, galope e sol, deus no céu, mundo rei, tudo caminho.” O árduo trabalho “Escolher de si, partir o campo, falar o boi, romper à fula e à frouxa, dar uma corra, bater um gado; arrastar às costas o couro do dia” demanda momentos de pausa para abastecer corpo e espírito cansados e sedentos de conforto. E que bom conforto não há na escuta de uma boa estória contada quando sua mensagem preenche o espaço tanto quanto os corações e as mentes dos envolvidos nessa enunciação.

Vou contar, assim, a estória de Jerevo, Nhoé e Jelázio, “vaqueiros dos mais lustrosos”, que um dia se encontraram: “Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso.” Esses são os protagonistas de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, metanarrativa de **Tutameia** que trata sobre a criação de estórias, e, portanto, se relaciona com o “Romanço do Boi Bonito” e com as tantas estórias das tradições oral e escrita.

Então que, um quebrou o ovo do silêncio: - “Boi...” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

- “Sumido...” – outro disse, de rês semi-existida diferente. – “O maior” – segundou o primeiro. – “... erado de sete anos...” – o segundo recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: “Como que?” – de detrás do ramame de sacutiaba Nhoé precisou de saber.

- “Um pardo!” – definiu Jelázio. – “porcelano” – o Jerevo ripostou. Variava cores. Entanto, por arte de logo, concordaram em verdade: seria quase esverdeado com curvas escuras rajadas, *araçá* conforme Jelázio, *corujo* para o Jerevo, pernambucano. Dispararam a rir, depois se ouvia o ruídozinho da prensa dos lagartos.

- “Que mais?” – distraía-os o fingir, de graça, no seguir da ideia, nhenganhenga. De toque em toque, *as partes se emendavam*: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava – mongoava; e que nem cabe nos pastos...

Assim o boi se compôs, ant’olhava-os. Nhoé quis que se fossem dali – por susto do real, [...]. (T: p. 622) (grifo nosso).

Esse boi, o Mongoavo, adveio da infância, do mundo das inventações ou do Quilombo do Faz-de-Conta, surgiu a partir da quebra do ovo do silêncio, constituído, portanto,

pela palavra em uma criação coletiva na qual “as partes se emendavam”, ele “se compôs” e “ant’olhava-os”. Tomou forma e se concretizou a ponto de assustar os homens que o inventaram. Nesse ponto, quem detém o poder sobre quem? Os homens sobre o boi que inventaram ou a criatura sobre os criadores?

Outro boi também surge inventado em **Tutameia**, desta vez no conto “Hiato”. Trata-se de uma criação do medo do velho vaqueiro Nhácio e do jovem Põe-Põe. E o boi surge: “Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto empedernido. Ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: é de além dele. Tudo era possível e não acontecido.” (T: p. 580). Nhácio e Põe-Põe inventam. Igualmente o fazem Jerevo, Nhoé e Jelázio que decerto no campeão, entre os demais, não lembravam mais a “fiada conversa.”

A conversa fiada pelos três homens, não no sentido de sem proveito, tolice, bobagem, ninharia ou tutameia como a expressão normalmente denota, mas de fios entretecidos, de histórias tecidas e que remetem à epígrafe de “Uma estória de amor” que nos fala que o tear “quando pega a tecer vai até o amanhecer”. Aqui o amanhecer reporta ao além, ao inalcançável, pois uma vez tramada, a estória toma forma, fôlego e se emancipa de seu criador. Depois, ocorre que Jerevo e Jelázio dão notícias do boi como costumam fazer os vaqueiros quando reunidos: “Senão que, reunidos, arrumavam prosa de gabanças e proezas, em folga de rodeio vaquejado; então por vantagem o Jerevo e Jelázio afirmaram: de vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só pelos três.” Os demais companheiros “tinham de desacreditar o que peta, patranha, para se rir e rir mais”. Em seguida, os companheiros “mudaram de dispor, algum introduzindo que quiçás se aviesse de coisa esperta, bicho duende, sombração, nisso podiam crer”. (T: p. 622-623)

Essa introdução do sobrenatural na constituição do boi reporta à cosmovisão sertaneja e aos bois da tradição escrita, como Misterioso e Mandingueiro. Nhoé não participa dessa atividade de desenvolvimento do boi e, ainda assim, “O Boi tomava vulto de fato, vice-avesso.” (T: p. 623). O vice da expressão rosiana “vice-avesso” parece ter o sentido de vingar, vicejar, crescer, progredir, prosperar, luzir. Note-se que nesse trecho, o boi surge, pela primeira vez, escrito com letra maiúscula, pois já não se trata de um boi, mas O Boi. O emprego do artigo definido denota a excepcionalidade desse boi, como visto no capítulo sobre a poesia oral, a utilização “do artigo definido que, nesse caso, não apenas especifica o animal, mas sublinha sua unicidade e em escala gradativa o distingue, o notabiliza e o mitifica, pois, esse ser especial é merecedor de um canto que vence tempos e espaços e termina por consagrá-lo na comunidade

em um processo culminante de mitificação.”

O tempo se passa, morreu de febre a mulher de Jerevo que mantinha um caso amoroso com Jelázio. E no retorno do enterro “podiam só indagar o que do Boi, repassado com a memória.” Com o transcorrer dos anos, o Boi sofrera transformações e não se afigura o mesmo do dia alegre quando de sua criação. Mais para diante, o Jelázio também morreu. “De mais, quando foi da peste no gado de todas as partes, o Jerevo avisou decisão: que se removia, para afastado canto, onde homem cobrava melhores pagas.” (T: p. 624). Jerevo integra o grupo dos “nômades da monotonia” ao lado de Genésio, Tranquilino, João Desastrado, Lélío, Manuelzão, Grivo e Tomé Cássio. Com a migração forçada de Jerevo em busca de melhores condições de vida, sobrou apenas Nhoé.

O derradeiro dos vaqueiros mudou afinal de ideia. “Recurvado. Perfazia tenção em gestos. Tanto não sendo. Sem poder – nas mãos e calos do laço. Que é que faz da velhice um vaqueiro? Tirava os olhos das muitas fumaças. Todo o mundo tem onde cair morto. Achou de bom ir embora.” (T: p. 624). O nome de Nhoé lembra “Noé”, o construtor da arca responsável por salvar a criação divina (os animais), além de “Nhô”, indicativo de sua idade avançada que lhe confere por consequência autoridade e sabedoria. A postura de Nhoé difere das de Jerevo e Jelázio por se tratar “de certificativo homem, de severossilhanças”. O velho vaqueiro ainda que vulnerabilizado diante da velhice - evocando Manuelzão - cumpre o fado nômade proposto ou imposto ao vaqueiro. Parte em busca de meios para sobreviver e nesse percurso

Voltava para conturva distância, pedindo perdão aos lugares. Será que lá com parentes, ele penava de pobre de esmolos. Chegou a uma estranhada fazenda, era ao anoitecer, vaqueiros repartidos entre folhagens de árvores. – “*O senhor que mal pergunte...*” – queriam que ao rol deles entrasse. – “*A verdade que diga...*” – vozes pretas, vozes verdes, animados de tudo contavam. Dava nova saudade. Ali, as horas, ao bom pé do fogo, escutava... Estava já nas cantiguinhas do cochilo.

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado, riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzea e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido... (T: p. 624).

Nhoé ouviu a narrativa sem nada dizer, suspirou e, após uma marcha sofrida por distantes caminhos, finalmente encontrou contentamento e conforto. “Se prazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável.” Nhoé cujo nome significa “descanso, alívio, conforto”. A narrativa de Mongoavo está para Nhoé como a “Décima do Boi e do Cavalo” está para Manuelzão. Ambos ouvem o recado que bem poderia vir do morro, vem de bocas abençoadas, vem...

O caminho para chegar a esse termo foi longo, passou por muitas narrativas que

tratam sobre “o boi e o povo do boi” em diferentes registros que vão da oralidade, às espécies de oralidade escrita (poesia oral) e escrita oralizada (literatura de cordel). A composição do trabalho de certo modo assemelha-se a de **Corpo de baile** ao propor a ligação das partes para formar um corpo por meio de fios condutores variados. Ao mesmo tempo, a pesquisa também comporta outras leituras, já que os capítulos sobre a poesia oral, literatura de cordel e prosa poética rosiana ainda que se liguem podem funcionar, em alguma medida, como universos autônomos.

Por todo o trajeto o “povo do boi” cantou e contou seu mundo. Não há fecho, não há amarras para as histórias das tradições oral e escrita que devem continuar sendo criadas e recriadas, como fizeram Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, José de Alencar, Juvenal Galeno, Guimarães Rosa e tantos outros artistas da palavra. Elas devem ainda falar, comunicar. As histórias observadas em cada capítulo falaram e movimentaram leituras e interpretações. Isso porque a leitura ou o ato interpretativo é também *performance*, logo exige um sujeito e uma obra em comunicação. Para tanto o mundo da obra e o meu mundo se encontram, se deslocam. Em termos zumthorianos, o “mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos.” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). Do deslocamento desses mundos, dessa movência apreendo uma realidade dada na temporalidade sempre contingente do pesquisador com seu objeto.

No gesto de observar, meditar e explanar forjou-se essa tese que se apoiou em uma perspectiva comparatista empenhada em focalizar a cultura sertaneja em seu cotidiano através do *corpus* abordado. A pesquisa buscou evidenciar que, ainda que as obras examinadas advenham de campos literários distintos e possuam suas especificidades, uma aproximação por meio do viés sociocultural é possível, pois pelas obras ressoaram as vozes sertanejas ante uma realidade adversa, o mais das vezes.

Os capítulos sobre a poesia oral, literatura de cordel e prosa poética rosiana receberam cada qual uma imagem que poderiam propiciar uma síntese do trabalho. Desse modo, o capítulo 2 ganhou a figura 1: O Boi. Afinal, na poesia oral o animal assume o primeiro plano, e chega em muitos romances a narrar a própria história. Logo, na poesia oral prevalece a exaltação ao boi, indício histórico que remete aos primeiros tempos da colonização do sertão quando as forças da natureza imperavam. Nesse contexto, o boi insubmisso aproxima-se do índio arredio. O capítulo seguinte sobre a literatura de cordel estampa a figura 2: O Vaqueiro e o Boi. Os personagens aparecem sob outra ordenação - o homem surge à frente do animal, uma alusão ao novo estado da referida colonização quando as terras já estavam devassadas e o

homem parece dominar o meio. Finalmente, o capítulo sobre a poética rosiana traz a imagem 3: Entre Bois e Vaqueiros. A representação intenta colocar homem e animal em posição de consonância, aspecto valorizado por Rosa em sua escritura e propalado em sua fortuna crítica.

Assim como as imagens, as epígrafes do trabalho também servem para explicá-lo. Via de regra, na poesia oral uma ética mais afetiva foi posta em favor do boi, como a quadra do Reisado do Cavalo Marinho e do Bumba-meu-boi ilustra: “Este boi bonito / Não deve morrer; / Porque só nasceu / Para conviver.” Mais frequentemente, na literatura de cordel predominou um pensamento mais combativo como os versos de “Boi Luzeiro ou A pega do Violento, Vaidoso e Avoador”, do Cordel do Fogo Encantado, proclamam: “Vem rodar no meu terreiro, / boi luzeiro / Vem soltar fitas na seca / Vem tacar fogo no mundo /Violento Vaidoso e Avoador.” Finalmente, a prosa poética de Rosa pincela, por nuances várias, diversos aspectos da convivência entre bois e vaqueiros, assim desse convívio que vem acompanhado pelo lendário surge “uma vida poderosa – tudo calma ou querela”. Nesse convívio o motivo da viagem, tão caro a Rosa, se faz presente a partir do “manso migrar sem razão” que homens e animais realizam pelas longas estradas, conforme citação presente em texto integrante de **Ave, palavra**.

Não significa, entretanto, afirmar que o escritor mineiro se vale somente dessa ética que se relaciona, sobretudo, a um conteúdo metafísico, pois para além dessa compreensão suprassensível, há em sua produção uma arguta apreensão sociológica da realidade sertaneja onde utilizando as palavras de Candido “o externo se torna interno”. Assim sendo, tanto a obra de Guimarães Rosa como as de Leandro Gomes de Barros, João Melchíades Ferreira da Silva e Luiz da Costa Pinheiro apresentam paisagens literárias nas quais o componente social desempenha considerável função na constituição das narrativas.

As obras desses artífices da palavra oferecem a seus destinatários, aludo mais uma vez a Kunz (2011, p. 65), “uma revanche poética”, já que “a ficção é o lugar de desobediência à História.” Fato que possibilita a investigação dos rastros do real em tais representações. Entre pontos de aproximação e de distanciamento, as obras dialogam e mostram representações multifacetadas em registros distintos nos quais ecoa pela voz do povo do boi seus hábitos, costumes, lutas, resistências e movências.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Capistrano de. **Capítulos de história colonial: 1500-1800**. 7. ed. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 2000.
- ABREU, Capistrano de. **Caminhos antigos e povoamento do Brasil**. São Paulo: Xerox do Brasil / Câmara Brasileira do Livro, 1996.
- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, São Paulo: Mercado das letras / Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ADORNO. Theodor W. **Introdução à Sociologia**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- ADORNO. Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3. ed. Recife: FJN / Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *Uma estória de amor: um diálogo intercultural*. In: **Anais do III Seminário Internacional Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: 2004.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais. Boitátá. In: **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. Londrina: EDUEL, 2006. p. 1-11
- ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas / São Paulo: Pontes, 1994.
- ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 19---. Disponível em: [http://www.portalentretextos.com.br/download/livrosonline/o\\_sertanejojosedalencar.pdf](http://www.portalentretextos.com.br/download/livrosonline/o_sertanejojosedalencar.pdf). Acesso em 10 de out. 2017.
- ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Editora Universitária / Universidade Federal da Paraíba, v. 1, 1978.
- ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Editora Universitária / Universidade Federal da Paraíba, v. 2, 1978.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.
- ATHAYDE, João Martins de. **O touro do Umbuzeiro ou O curandeiro misterioso**. Juazeiro

- do Norte: Tipografia São Francisco, 1955. Disponível em: Cordelteca.  
<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=20188>. Acesso em 10 mar. 2019.
- AZEVEDO, Ricardo. Vestígios de tradições populares no imaginário brasileiro. *In*: Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira (org.). **Mitopoéticas da Rússia às Américas**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- BAPTISTA, Paulo Nunes. **O filho do valente Zé Garcia**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2012.
- BARROS, Leandro Gomes. História do boi Misterioso. *In*: **História do boi Misterioso e outros cordéis**. São Paulo: Hedra, 2004.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Literatura popular em verso**: antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade Federal da Paraíba, tomo III, v. 2, 1977.
- BARROSO, Gustavo. **Através do folk-lores**. São Paulo: Melhoramentos, 1927.
- BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. 2. ed. João Pessoa / Paraíba: Conselho Estadual de Cultura / SEC / UFPB, 1997.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Literatura popular em verso**: antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 4, 1977.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. Rio Grande do Norte: Manimbu, 1977.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica trinitariana do Brasil, 1995.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-meu-boi**. 2. ed. Recife: Editora Guararapes, 1982.
- BRADESCO-GOUDERMAND, Yvonne. **O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste**. Tradução de Theresinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português – I**. Braga: Vercial, 2013.
- BRANDÃO, Théo. Romances do ciclo do gado em Alagoas. *In*: **Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore**. Rio de Janeiro, v. 2, 1973.
- BRASIL, Thomás. Pompeu de Sousa. População do Ceará em 1889. *In*: **Revista do Instituto do Ceará**. Ano IV, p. 253-272, 1890. Disponível em: Portal da História do Ceará.  
<https://www.institutoceara.org.br/revista.php>. Acesso em: 22 jun. 2018

BRÍGIDO, João. Epheméridades do Ceará. *In: Revista do Instituto do Ceará*, v. XIV, 1900. Disponível em: Portal da História do Ceará. <https://www.institutodoceara.org.br/revista.php>. Acesso em: 22 de jun. 2018.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CABRAL, João Firmino. **A coragem de um vaqueiro em defesa do amor**. São Paulo: Editora Luzeiro, [20--].

CABRAL, João Firmino. **Exemplo do Ateu e o Vaqueiro que tinha fé em Deus**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2006.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. **Correio da Manhã**, 7 de abr. 1956. 1º Caderno, p. 8. *In: João Guimarães Rosa Banco de Dados Bibliográficos*. <https://www.usp.br/bibliografia/artigos.php?p=&s=grosa&pagina=5&ordenar=3>. Acesso em: 10 jul. 2020.

CANDIDO, Antonio. **A formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Martins Editora, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática: 1987. p. 140-162.

CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. **Cultura insubmissa**: estudos e reportagens. Fortaleza: Nação Cariri, 1982.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Gilmar. Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel). *In: Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, v. 38, n. 1, p. 14-18, 2007.

CARVALHO, Gilmar. Cordel, cordão, coração. Texto apresentado no **Grupo de Estudos linguísticos do Nordeste**. Fortaleza: 2002.

CARVALHO, Gilmar. Processo criativo e leis do mercado. *In: Poetas do povo do Piauí*: imaginário e indústria cultural. São Paulo: Terceira margem, 2001.

CARVALHO, Rodrigues. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **A vaquejada nordestina e sua origem**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais / MEC, 1969.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1955.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Coisas que o povo diz**. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **O Boi de Sete Chifres**. 3. ed. Salvador: Tipografia Ansival, 1977.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. Origem da literatura de cordel e a sua expressão de cultura nas letras de nosso país. *In: Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **História da vaca endiabrada (Flor do Norte)**. Salvador: [s. n.], 1957. Disponível em: Cordelteca.  
<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=14943>. Acesso em: 02 fev. 2019.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **O boi que falou no Piauí**. 2. ed. Salvador: Casa do Trovador, 1976. Disponível em: Cordelteca  
<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=14943>. Acesso em: 02 fev. 2019.

CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. **Antologia da literatura de cordel**. Fortaleza: [s.n.], v.1, 1978.

CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. **Antologia da literatura de cordel**. Fortaleza: [s.n.], v. 2, 1978.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera Costa e Silva... [et al.]. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Adolfo. **Contos populares portugueses**. 6. ed. Alfragide: Bis, 2015.

CONCEIÇÃO, Antônio Ribeiro (Bule-Bule). **Quatro touros endiabrados e um vaqueiro corajoso**. Salvador: Licotixo Produções, 2011.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas do viator. *In*: João Guimarães Rosa. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CRUZ, Nelci Lima. **A história do boi do Bebedor**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2008.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2017.

DUBY George; ARIÈS, Philippe (dir.). **História da vida privada**: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EVANGELISTA, João Lucas. **A vida de um vaqueiro valente ou A vaquejada no Céu**. Juazeiro do Norte: [s. n.], 1980.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. São Paulo: EDUSP, 2016.

FERREIRA, Kelly Cristina Medeiros. **A saga do burro e do boi**: um estudo de *O burrinho pedrês e Conversa de bois*, de João Guimarães Rosa. Fortaleza: Premium / SECULT, 2010.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. **Entre texto e imagem**: um estudo sobre as ilustrações em *Sagarana*. SP, 2012. 178 f. p. 77, il. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde25022013110807/publico/Dissertacao\\_Integral.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde25022013110807/publico/Dissertacao_Integral.pdf). Acesso em: 08 ago. 2021.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2013.

GOMES, Paulo de Tarso Bezerra Gomes (Paulo de Tarso). **A verdadeira história do boi Vermelho**. Tauá: [s. n.], 1988.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. *In*: **Festa**: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. Instván Jancsó e Iris Kantor (org.). São Paulo: Hucitec / EDUSP, v. II, 2001. Disponível em: [https://www.academia.edu/37958681/Festa\\_Trabalho\\_e\\_Cotidiano](https://www.academia.edu/37958681/Festa_Trabalho_e_Cotidiano). Acesso em: 13 abr. 2020.

HISTÓRIA do imperador Carlos Magno e dos doze pares da França. Lisboa: Typografia de Mathias Joze Marques da Silva, 1864. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca/0045/>. Acesso em: 28 fev. 2020.

HOFFLER, Angélica. **A floresta no cordel**. Fortaleza: SECULT, 2006.

HORIZONTE, Zilmar do. **A pega do boi Fantasma**. Fortaleza: EGS Editora e Gráfica, [20-?].

JOBIM, Renato. A volta de Guimarães Rosa. **Diário Carioca**, 8 de abr. de 1956. 2ª Seção, p. 3. Disponível em: João Guimarães Rosa Banco de Dados Bibliográficos. <https://www.usp.br/bibliografia/artigos.php?p=&s=grosa&pagina=5&ordenar=3>. Acesso em: 10 jul. 2020.

JÚNIOR, Manuel Diégues (org.). **Literatura popular em verso**: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986

KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **As alianças afetivas**: entrevista com Ailton Krenak por Pedro Cesarino. Disponível em: [https://www.academia.edu/37323976/As\\_alianças\\_afetivas\\_entrevista\\_com\\_Ailton\\_Krenak\\_por\\_Pedro\\_Cesarino](https://www.academia.edu/37323976/As_alianças_afetivas_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino). Acesso em 12 de set. 2019.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Tradução de Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

KUNZ, Martine. A revanche poética do cordel. *In*: **Cordel**: a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2011. p. 60-71.

KUNZ, Martine. Carlos Magno sertanejo. *In*: **Cordel**: a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2011. p. 73-85.

KUNZ, Martine. Rodolfo Coelho Cavalcante: um caso de peleja entre oralidade e escrita. *In*: Mediações performáticas latino-americanas. Belo Horizonte, 2003. p. 151-161.

KUNZ, Martine. “Melancia e Expedito: cordel na fala e na escrita. *In*: **Revista de Ciências Sociais**. Revista de Ciências Sociais (Fortaleza), v. 38, p. 77-90, 2007.

LEITE, José Costa. **A vaca misteriosa que falou profetizando**. [S. l.: s. n., 20--?]. Disponível em: Literatura de Cordel - C0001 a C7176 - DocReader Web (cnfcp.gov.br). Acesso em: 25 mai. 2021.

LEITE, José Costa. **O vaqueiro Zé de Melo e o Boi Misterioso**. João Pessoa: [s. n., 20--?].

LEITE, José Costa. **O coco do boi Tungão**. Condado: [s. n., 20--?].

LEITE, José Costa. **O boi do pé da cajarana**. Condado: [s. n., 20--?].

LIMA, Deise Dantas. **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa**. Niterói: EDUFF, 2001.

LIMA, Nei Clara. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de cordel**: antologia. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994.

- MACEDO, Eduardo. **Gesta do touro Corta-Chão**. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2013.
- MACEDO, Eduardo.. **ABC do touro Afogado**. Fortaleza: Editora Nordestina, 2018.
- MACEDO, Eduardo.. **O boi Morre-Não-Morre**. Fortaleza; Rimais Editora, 2016.
- MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.
- MELLO, Cléa Corrêa. A construção discursiva do nacional em Guimarães Rosa. *In: Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.
- MELO, Veríssimo. Literatura de cordel: visão história e aspectos principais. *In: LOPES, Ribamar. (org.). Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982, p. 7-50.
- MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. Para uma leitura sociológica da literatura de cordel. *In: Revista Ciências Sociais*, v. 8, n. 1-2, p. 7-87, Fortaleza, 1977.
- MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. “Da classificação por ciclos temáticos da narrativa popular em verso: uma querela inútil”. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 13, n. 1/2, p. 41-53, jan./dez. 1988.
- MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. *In: Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. “O texto rosiano - documentação e escrita”. *In: Scripta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Cespuc. Belo Horizonte: PUC Minas, v. 2, n. 3. p. 71-79, 1998.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. História, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- NOBRE, João Damasceno. **As profecias do boi Misterioso**. São Paulo: Prelúdio, [20--?].
- NOGUEIRA, Walnice Galvão. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade em *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- NOGUEIRA, Walnice Galvão. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. *In: ROSA, João Guimarães. Ficção completa*. Eduardo Coutinho (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, v. 1, 2009.

OLIVEIRA, Franklin de. Corpo de baile. **Correio da Manhã**, 12 mai. de 1956. 1º Caderno, p. 8. Disponível em: João Guimarães Rosa Banco de Dados Bibliográficos. <https://www.usp.br/bibliografia/artigos.php?p=&s=grosa&pagina=5&ordenar=3>. Acesso em: 10 jul. 2020.

PAULA, Francisco Firmino de. **História do boi Leitão ou O vaqueiro que não mentia**. São Paulo: Editora Luzeiro, [20--?].

PEREZ, Renard. Escritores brasileiros contemporâneos: Guimarães Rosa. **Correio da Manhã**, 7 de abr. de 1956. 1º Caderno, p. 8. Disponível em: João Guimarães Rosa Banco de Dados Bibliográficos. <https://www.usp.br/bibliografia/artigos.php?p=&s=grosa&pagina=5&ordenar=3>. Acesso em: 10 jul. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2003. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIMENTEL. Altamar de A. **Estórias do diabo**. Brasília: Thesaurus, 1995.

PIMENTEL. Altamar de A. **O diabo e outras entidades míticas no conto popular**. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

PINHEIRO: Luis da Costa. Boi Mandingueiro e o cavalo Misterioso. *In*: LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de cordel**: antologia. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994. p. 557-623.

PROENÇA, Manoel Cavalcante (org.). **Literatura popular em verso**: antologia. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Catolicismo rústico no Brasil. *In*: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: USP, n. 5, p. 104-123, 1968.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 63. ed. São Paulo: Record, 1992.

RAMOS, RICARDO. Corpo de baile. **Para Todos**, n. 2, jun. de 1956. p. 3. Disponível em: João Guimarães Rosa Banco de Dados Bibliográficos. <https://www.usp.br/bibliografia/artigos.php?p=&s=grosa&pagina=5&ordenar=3>. Acesso em: 10 jul. 2020.

REINALDO, Gabriela. **Uma cantiga de se fechar os olhos**: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

REVISTA INSTITUTO DO CEARÁ. **Documentos gerais das sesmarias – 1896**. *In*: Portal da História do Ceará. Disponível em: [http://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=33122&catid=442&Itemid=101](http://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=33122&catid=442&Itemid=101). Acesso em: 12 fev. 2018.

RICOEUR, Paul. Poética da narrativa: história, ficção, tempo. *In*: **Tempo e narrativa**. 2. ed. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. v. 3 - O tempo narrado,

parte II, cap. 5. O entrecruzamento da história e da ficção. p. 310-328.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro / Governo do Estado de Sergipe: Vozes, 1977.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Eduardo Coutinho (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, v. 1, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Eduardo Coutinho (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, v. 2, 2009.

ROSA, João Guimarães. **O burro e o boi no presépio**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ROSA, João Guimarães. **A boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**. Brasília, Distrito Federal: Senado Federal, 2010.

SANTOS, Apolônio Alves. **O vaqueiro Chico Bento**. Guarabira: Tipografia Pontes, [20--?].

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura / Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, José Vidal. **Epopéia do boi Corisco ou A morte do vaqueiro desconhecido**. Canindé: Gráfica e Editora Canindé, [20--?].

SANTOS, Manuel Camilo dos. O filho de Garcia. *In*: PROENÇA, Manoel Cavalcante (org.). **Literatura popular em verso: antologia**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SANTOS, Valeriano Felix. **O boi de Itaberaba**. [*S. l.: s. n.*, 20--?].

SILVA, Antonio Porfírio da. **A pega da besta braba da serra Azul**. Fortaleza: Tupynanquim / SEDUC, 2006.

SILVA, Caetano Cosme. **A louca do jardim ou O assassino da honra**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2015.

SILVA, Gonçalo Ferreira. **Lenda do vaqueiro misterioso**. Guarabira: Tipografia Pontes, [20--?].

SILVA, Henrique José da. **A pega do boi Bargado no sertão jaguaribano**. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

SILVA, João Melchíades Ferreira da. **História sertaneja do valente Zé Garcia**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2011.

SILVA, João Melchíades Ferreira da. **Roldão no leão de ouro**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2007.

SILVA, Minelvino Francisco. **A vaca misteriosa**. São Paulo: Editora Luzeiro, 1980.

SILVA, Minelvino Francisco. **História do vaqueiro Damião**. São Paulo: Editora Luzeiro, 1980.

SILVA, Minelvino Francisco. **O touro preto que engoliu o fazendeiro**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2005.

SILVA, Minelvino Francisco. **História do touro da Floresta Negra**. São Paulo: Editora Luzeiro, [20--?]. Disponível em:  
<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB&Pesq=o%20touro%20da%20floresta%20negra&pagfis=37786>. Acesso em: 21 maio. 2021.

SILVEIRA, Alcântara. Corpo de baile. **O Jornal**, 27 de mai. de 1956. Revista, p. 3. Disponível em: João Guimarães Rosa Banco de Dados Bibliográficos.  
<https://www.usp.br/bibliografia/artigos.php?p=&s=grosa&pagina=5&ordenar=3>. Acesso em: 10 jul. 2020.

SINDEAUX, Jesus Rodrigues. **Vaqueiros afamados na pega do Barra Azul**. Fortaleza: Tupynanquim, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUSA, José Bernardino de. **O ciclo do carro de bois no Brasil**. 1958. São Paulo: Companhia Nacional, 1958. Disponível em:  
<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/455/1/GF%2015%20PDF%202%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 06 de junho de 2018.

STARLING, Heloísa. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Os mundos de Rosa. *In: Revista USP / dezembro-fevereiro*, n. 36, 1997-1998.

\_\_\_\_\_. Caminhos do sertão, impasses da modernidade. *In: O eixo e a roda*. Belo Horizonte: UFMG, v. 12, 2006.

\_\_\_\_\_. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIANA, Antônio Klévisson. **O boi dos chifres de ouro ou O vaqueiro das 3 virtudes**. 2. ed. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

VIANA, Oliveira. **História social da economia pré-capitalista no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

VOGT, Carlos, LEMOS, José Augusto Guimarães. **Cronistas e viajantes**. São Paulo: Abril, 1982.

ZILBERMAN, Regina. Corpo de baile: romance, fragmentação, polifonia. *In: Corpo de baile*

– romance, viagem e erotismo no sertão. Ana Helena Krause Armange ... [*et al.*]. Regina Zilberman (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2017.