

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

ROBERTO SOARES FRANCISCO

Contadores de histórias, vaqueiros e um boi encantado: narrativas orais em *Uma estória de amor* e *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, de Guimarães Rosa.

PORTO ALEGRE

2016

ROBERTO SOARES FRANCISCO

Contadores de histórias, vaqueiros e um boi encantado: narrativas orais em *Uma estória de amor* e *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, de Guimarães Rosa

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

PORTO ALEGRE

2016

ROBERTO SOARES FRANCISCO

Contadores de histórias, vaqueiros e um boi encantado: narrativas orais em *Uma estória de amor* e *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, de Guimarães Rosa.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Alessandra Bitencourt Flach

Tiago Lopes Schiffner

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar à minha mãe, Terezinha, que sempre me incentivou ao estudo e me auxiliou nos momentos de dificuldades. Também pela paciência em aguardar esta conclusão de curso!

À Ana Lúcia L. Tettamanzy, que aceitou orientar este trabalho e pela confiança depositada em mim. Além do agradecimento pela orientação, faço questão de agradecer novamente à professora Ana Tettamanzy e também ao professor Pires Laranjeira, pela relação horizontal que estabeleceram dentro e fora da sala de aula, apontando que nem todos os docentes dentro da academia são motivados pelo egocentrismos e pela disputa intelectual. Sem os exemplos de vocês, talvez tivesse abandonado a universidade há muitos anos.

A vivência na Universidade vai muito além do espaço das aulas, minha participação no Movimento Estudantil trouxe experiências, discussões e que guardarei na memória por toda a vida. Agradeço a todos os colegas que construíram e lutaram comigo no Centro de Estudantes de Letras, durante os três anos que integrei sua gestão, por terem me proporcionado debates e estudos que a Academia não dá conta (ou não quer dar conta), por termos conseguido impulsionar um Movimento Estudantil forte e organizado na Letras, preparado para lutar por uma educação pública de qualidade, por acesso e permanência, contra os ataques dos governos aos trabalhadores e estudantes. A luta se faz todo dia e, apesar de sabermos que os desafios são grandes, certamente, a vida em coletivo, com companheiros dispostos a dividirem o fardo e lutar lado a lado por uma sociedade livre da exploração e da opressão, faz muito mais sentido

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito analisar como é elaborado o contexto de emergência da oralidade e da tradição oral na novela *Uma estória de amor* e no conto *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, de Guimarães Rosa. Dois pressupostos orientam esta reflexão: (1) a compreensão da obra do escritor mineiro como contituente de um *zona de contato* em que elementos tipicamente de contextos orais emergem dentro da literatura escrita de origem europeia; (2) a apreensão da oralidade presente no universo sertanejo de Rosa como um *discurso do encantamento*, em que não há fronteira que separa o real e imaginário. Para tanto, são abarcados nesta análise os contadores de histórias e suas performances narrativas, a (re)criação e circulação dos contos orais pertencentes ao *ciclo do boi* e o modo estes contos repercutem no imaginário e na significação do mundo dos personagens do sertão, imersos nesta comunidade oral. A análise evidenciou que a compreensão da obra de Rosa evidencia *zonas de contato*, enquadrando-a naquela que Lienhard chama de *Literatura Escrita Alternativa*, é um campo em aberto, capaz de suscitar diversas novas hipóteses interpretativas e novas significações para o estudo da oralidade e do universo sertanejo criados pelo escritor mineiro.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, sertão, oralidade, vaqueiros, contadores de histórias, *zonas de contato*, *discurso do encantamento*.

ABSTRACT

This work has the aim of analyze how the context of emergence of orality and oral tradition is elaborated in the novel *Uma estória de amor* and the short story *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, by Guimarães Rosa. Two assumptions are taken to guide this analysis: (1) the comprehension of Rosa's production as a constituent in a *contact zone* where typical oral elements emerge in the European originated written literature. (2) the apprehension of the orality present in Rosa's universe as an enchantment discourse, where there is no delimitation in the frontier between real and imaginary.

Therefore, this analysis embraces the storytellers and their narrative performances, the re-creation and circulation of oral short stories belonging to the ox cycle, and how these short stories reverberate in the imaginary and world signification of the sertão characters, immersed in this oral community.

This analysis confirms that the comprehension of Rosa's work as contact zones – fitted in Lienhard's Alternative Written Literature – is an open field, able to raise several new interpretative hypotheses and new significations for the orality studies and the sertanejo world created by this author.

Keywords: Guimarães Rosa, *sertão*, orality, *vaqueiros*, storytellers, *contact zones*, *enchantment discourse*.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	8
2. <i>Zonas de contato</i> num mundo permeado pelo encantamento	11
2.1. <i>As zonas de contato</i> expressas num sertão oralizado	11
2.2. Sertão: um mundo permeado pelo encantamento.....	17
3. Contadores de histórias, tradição oral e o <i>Ciclo do Boi</i> - (re)criação coletiva e circulação das narrativas orais.....	25
3.1. Os contadores de estórias e a tradição oral	25
3.2. Narrativas pertencentes ao <i>Ciclo do Boi</i>	27
3.3. Os três vaqueiros: (re)criação coletiva e circulação das narrativas orais	30
4. Joana Xaviel e velho Camilo: recriação, recepção e performance da narrativa oral.....	36
4.1. Joana Xaviel.....	36
4.2. Velho Camilo.....	40
5. O papel interventivo das narrativas: os contos orais e a significação do mundo sertanejo.....	43
6. Considerações Finais.....	47
Referências.....	48

1. INTRODUÇÃO

A narrativa de Guimarães Rosa compõem um mosaico sobre o universo sertanejo que nos permite desvelar diferentes facetas da cultura e da organização social do homem do sertão; encontramos ao longo de diversas narrativas aquilo que caracteriza o mundo rural construído pelo escritor mineiro: sua linguagem, sua visão sobre a família, sua estratificação social (em especial àquela da fazenda), sua religiosidade, os valores éticos e morais que o cerca e a forma como são vivenciados, sua apreensão do amor e da amizade, seu relacionamento com a natureza e sua distância do mundo letrado. A partir desta leitura, compreendemos que um dos elementos que preserva e desenvolve os valores da cultura sertaneja dentro do universo ficcional de Rosa é a oralidade/tradição oral – através dos contadores de histórias¹, pelas conversas entre os vaqueiros, pelas cantigas etc.

Distante do mundo letrado, este universo sertanejo é marcado por um contexto sociocultural propício ao desenvolvimento das narrativas orais, da tradição oral, através das lendas, contos, causos, adivinhas, provérbios, anedotas que povoam o imaginário das personagens nas narrativas. Nos dois textos analisados encontramos o contexto de enunciação das narrativas orais, tanto em seu momento de criação e transmissão, quanto em sua narração e performance.

Diante do tratamento estético que Guimarães Rosa confere à oralidade como consituente do ser/estar no mundo sertanejo, procuro analisar como o escritor mineiro cria em sua obra o contexto de desenvolvimento das narrativas orais, apontando alguns elementos da cultura oral/tradição oral presentes e apreender como é elaborado este universo sertanejo marcado pela oralidade. Os textos de Rosa selecionados foram a novela “*Uma estória de amor*” (publicada pela primeira vez em *Corpo de baile*, em 1956 e, posteriormente, em *Manuelzão e Miguilim*, lançado em 1964) e no conto “*Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*” (publicado em *Tutameia – Terceiras Estórias*, em 1967). Na novela, a análise recairá sobre as personagens Joana Xaviel e Camilo, dois contadores de histórias que narram contos que fazem parte da tradição oral brasileira e ibérica, ligados à temática do

¹ Optei pelo uso do termo “contadores de histórias”, pois, como veremos ao longo deste trabalho, os sertanejos no universo de Rosa não fazem distinção entre “história” e “estória”, amalgamando num mesmo relato eventos reais e imaginários. Esta opção também se dá pelo uso corrente do termo “contadores de histórias” ao longo da fortuna crítica pesquisada.

Ciclo do Boi; no conto, procuro analisar a (re)criação², circulação e transformação das narrativas orais pertencentes ao *ciclo do boi* a partir criação de um boi encantado elaborada por três vaqueiros – Jerevo, Jelázio e Nhoé.

A narrativa construída por Guimarães Rosa é marcada pela presença da oralidade como um elemento fundamental na forma como o homem sertanejo desenvolve suas relações sociais, bem como na forma como enxerga o mundo; por exemplo, é a partir dos contos orais, que a personagem principal de *Uma estória de amor, Manuelzão*, desenvolve um processo de reflexão sobre sua vida de vaqueiro (na festa na Samarra, a oralidade que caracteriza este sertão distante do mundo letrado não é marcada somente pela presença dos contadores de histórias, mas por uma infinidade de rimas, provérbios e canções que trespassam toda a narrativa).

A tentativa de compreender tradição oral, oralidade e narração de histórias dentro de uma obra literária levanta uma primeira questão: como compreender este “universo oralizado” que surge na escrita de Rosa? No segundo capítulo, para responder a esta pergunta, estabeleço um diálogo entre a *Literatura Escrita Alternativa*, teoria desenvolvida por Martin Lienhard, caracterizando os dois textos de Rosa como constituintes de uma *zona de contato* entre a oralidade e a escrita; e a noção de *discurso do encantamento*, desenvolvida por Nei Clara de Lima, que envolve o mundo sertanejo, os contadores de histórias e a tradição oral, que realizam seu discurso/retrato sem estabelecer diferenças entre real e imaginário.

No terceiro capítulo, a reflexão recai sobre os contadores de histórias, procurando compreender quem são, que papel desempenham e como surgem suas narrativas. Neste capítulo, também analiso a figura do boi, que se apresenta como temática recorrente nas histórias e canções que permeiam os dois textos, constituindo aquilo que se denomina o *Ciclo do Boi* na literatura brasileira.

Para que possamos apreender o modo como é representada a tradição oral e a oralidade dentro do universo das duas narrativas, no quarto capítulo analiso a (re)criação de histórias, o modo como elas se desenvolvem e circulam entre vaqueiros e contadores; também as apropriações que os contadores de histórias fazem dos contos que aprendem, configurando distintas performances, que provocam distintas recepções dos ouvintes.

Por fim, no quinto capítulo, discuto forma como as narrativas orais se constituem como elementos que constroem a identidade sertaneja, especialmente a do vaqueiro (através

² Como o repertório dos contos orais se constitui pela continua atualização de contos já existentes, optei pelo uso do termo “(re)criação”, como utilizado por FERNANDES (2007).

do modo como produzem o processo de reflexão sobre a vida sertaneja apresentada pela personagem *Manuelzão*).

2. Zonas de contato num mundo permeado pelo encantamento

2.1. As zonas de contato expressas num sertão oralizado

O intuito de analisar o tratamento estético conferido à oralidade e a forma como a mesma constitui o ser/estar no mundo sertanejo conduz a uma primeira interrogação: como analisar, isto é, a partir de que perspectivas e pressupostos teóricos partir para melhor apreender esta oralidade e sociedade oral criadas por Rosa?

Esta questão se faz pertinente, especialmente, diante da obra deste autor, que tem recebido extensa recepção crítica, constituída nas mais diversas concepções teóricas. Estudos de cariz linguístico e filológico, leituras metafísicas e esotéricas, estudos acerca das dimensões sócio-históricas e estudos folclóricos coabitam este vasto campo de crítica rosiana. Há também uma tendência crítica que procura apreender os textos de Rosa a partir de um cotejamento com a realidade brasileira. Este cotejar texto literário e realidade brasileira traz à tona questões como o experimentalismo da linguagem, regionalismo versus universalismo, caráter nacional e brasilidade; por último, os estudos desenvolvidos pela Crítica Pós-Colonial trouxeram questões sobre modernidade sem modernização, heterogeneidade cultural e hibridismo.

À complexidade que assume a noção de identidade nacional, parece pertinente partir de uma perspectiva em que a análise e a reflexão acerca do discurso da e sobre a nacionalidade (no nosso caso, a partir do sertão mineiro) não se constituam como uma prática isolada e estática, mas, pelo contrário, como prática marcada pelo entrecruzamento de sentidos, em constante processo de recriação, reformulação. A compreensão da obra de Rosa, no que concerne à análise da oralidade e tradição oral aqui proposta, não será orientada pela noção de que o que esta escrita nos apresenta é a memória de uma cultura/discurso oral impossibilitada ao longo da história de qualquer espécie de dialogismo. Pelo contrário, apreendo o caráter de resistência da cultura oral, que não está presa ao passado, mas, sim, está viva no presente e circulando por diversas fontes, inclusive àquela reservada à literatura escrita canônica, como é o caso da obra de Rosa.

Para entender esta oralidade não como memória de um passado distante, a compreensão da ficcionalização da oralidade elaborada pelo escritor mineiro, desde suas estratégias narrativas e pressupostos e as contradições que orientam a incorporação do oral, considero importantes os estudos acerca da cultura latino-americana propostos por Martin

Lienhard, que acentua em suas investigações as heranças heterogêneas e as relações conflituosas entre a oralidade e a cultura escrita, provenientes de nosso passado colonial.

Os estudos de Lienhard (2003) apontam que a cultura europeia, que ele caracteriza através de seu *fetichismo da escrita*, entra em choque com as culturas autóctones predominantemente orais, em *La voz y sua huella*, aponta que o discurso dominante, europeizado e elitista não expressa realmente (e nem expressou ao longo dos séculos de colonialismo) a apreensão do mundo e a sensibilidade de diversas comunidades/sociedades marginalizadas desde o implemento do projeto colonial, sejam as comunidades indígenas, sejam as comunidades negras ou mestiças. É a partir deste pressuposto que Lienhard sugere a existência de uma *Literatura Escrita Alternativa*, quem tem como marco precursor, como escrita primária, não a escrita europeia e o cânone ocidental, mas uma escrita pré-colombiana. A *Literatura Escrita Alternativa* é concebida para além do sistema gráfico e alfabético ocidental, considerando texto os sistemas gráficos que satisfaziam necessidades sociais de preservação e conservação de aspectos cosmogônicos, visões de mundo, armazenamento de informações e dados sobre diversas áreas como a história, a guerra, os governos, as linhagens, a economia, utilizados por povos andinos antes da chegada dos espanhóis. Lienhard aponta como exemplos desta escrita os *kipus*, *glifos* e *códices maias* (tipos de sistemas notariais), as pinturas corporais, os desenhos em tecidos, os petróglifos, considerando-os como escrita gráfica; esta diversidade textual, posto que o texto emerge em diversas formas, corresponde a distintas opções, interpretações e relações semióticas que variam de acordo com a função social que lhe é conferida.

Para Lienhard (2003), junto a estes textos escritos, na formação desta literatura, se encontra a memória oral, encarregada de conservar e reproduzir os discursos cosmogônicos, históricos e de suprir a ausência de elementos linguísticos que a escrita deixa de fixar. Esta memória, ao mesmo tempo individual e coletiva, se conserva e se atualiza devido à transmissão oral; segue respondendo, portanto, através das recordações, as inquietações dos indivíduos.

A *Literatura Escrita Alternativa* proposta por Lienhard está alicerçada em três pressupostos: o primeiro é a *escrita* pré-colombiana, enquanto sistema semiótico que sugere distintas leituras; o segundo, a oralidade, enquanto função social; por último, a influência da escrita e dos textos ocidentais e sua ênfase na escrita alfabética. Percebo a obra de Rosa a partir dos pressupostos apontados por Lienhard; e, ainda que pareça contraditório procurar num texto escrito aspectos desta oralidade que ainda responde a funções sociais e não como memória de algo já plasmado no tempo, é justamente este caráter híbrido (que caracteriza a

Literatura Escrita Alternativa) entre cultura escrita europeia e tradição oral que subjazem os textos de Rosa que evidenciam esta resistência da oralidade.

Lienhard chama atenção para a resistência da cultura oral presente na *Literatura Escrita Alternativa*, ou seja, naquela literatura que não pode ser analisada sem referir culturas marginalizadas (ao longo da história dos países latino-americanos); também evidencia o fato de que a principal forma de contato com a literatura na América Latina se dá de modo oral, através da televisão, apontando como mais fato que atesta esta herança oral latino-americana:

Resultado de las prácticas escriturales más variadas el conjunto de los textos nacidos en pleno enfrentamiento entre la oralidad – especialmente indígena – y la tradición letrada de procedencia europea, revela de diversas maneras la resistencia y la pujanza de los universos de cultura oral, destruyendo así la imagen que reduce toda la literatura latinoamericana (escrita) a un apéndice – algo folklórico – de la literatura occidental. Híbridos en menor o mayor grado, los textos que integran este conjunto no se entienden ni se explican sin referirlos a las culturas marginadas por la conquista o por las posteriores reestructuraciones coloniales o neocoloniales. (...)

Híbridos, tales textos, finalmente, permiten hacer vislumbrar el conjunto del continente literario latinoamericano, en el cual la literatura de tradición europea – la que se autoproclama “latinoamericana” – no constituye sino una práctica entre otras, desde luego privilegiada por su vinculación con los sectores dominantes sucesivos. Hasta la generalización de los medios de comunicación audiovisuales, la realidad mayoritaria del ejercicio de la literatura en el subcontinente ha sido, sin la menor duda, la práctica oral (...). (LIENHARD, 2003, p. 69)

Mesmo não se constituindo como uma prática de oralidade, visto que esta só pode ser apreendida quando experienciada concretamente, ou seja, estando presente no ato de sua realização, o tratamento estético que Rosa confere à oralidade e, sobretudo, a forma como ela caracteriza o ser/estar do sertanejo no mundo, “ofrece siquiera unos atisbos de lo que pudo ser todavía el continente sumergido de las literaturas orales; al mismo tiempo, su propia existencia atestigua que entre los dos universos, el de la escritura y el de la oralidad, siempre ha habido zonas de contacto, de conflicto, de intercambio.” (LIENHARD, 2003, p.70). O que procuro evidenciar, a partir desta leitura de Lienhard, é este caráter de *zona de contato, conflito e intercâmbio* entre a escrita e a oralidade que marca os textos de Rosa.

En este contexto de búsqueda y de experimentación con varias hipótesis comunicativas que vienen a “inscribirse” las literaturas escritas alternativas. La práctica literaria, expresión particularmente consciente de la comunicación verbal, juega a su conveniencia, pero dentro de ciertos límites, con las realidades idiomáticas. Según el contexto lingüístico y su propia cultura, el tipo de discurso en que se inserta y el público a que se dirige, el escritor o autor del texto elige el o los lenguajes más adecuados a su proyecto literario. (...)

Al lado de las actitudes “cultas” vuelve veces a manifestarse, como sucede en una serie de escritores de Perú actual, una actitud estético-política de valorización

consciente y radical de los lenguajes híbridos creados por los setores (casi) ieltrados. (LIENHARD, 2003, p. 55 e 57)

Uma das vertentes que caracteriza esta literatura alternativa é a produção de obras de autores imersos na cultura escrita europeia que privilegiam elementos da cultura oral e popular, escritores-antropólogos, o que percebemos na obra de Rosa:

Otros textos alternativos son el resultado de una trayectoria más bien inversa: tratando de romper el enclausuramiento cultural de la literatura “oficial”, ciertos escritores-antropólogos de origen urbano se apropian en sus trabajos de una serie de elementos semióticos de origen oral-popular, si no cogen, “directamente”, la palabra de los sectores marginalizados. (LIENHARD, 2003, p.70)

Assim, cotejar os pressupostos de Lienhard com a obra de Rosa, além do entendimento da importância da oralidade mesmo quando mediada pelo espaço da escrita, nos permite apreendê-la como veículo de expressão de grupos marginalizados no decorrer do percurso histórico brasileiro; senão diretamente elaborada por estes grupos, sua narrativa apresenta-se, no mínimo, como um espaço que propicia *zonas de contato* entre a escrita e a oralidade, que evidencia os conflitos gerados por estas relações assimétricas. Ora, tanto a novela *Uma estória de amor*, quanto o conto *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, estão repletas de momentos narrativos recheados de histórias da tradição oral contadas por diversos personagens, bem como, no caso da festa de *Manuelzão*, encontramos canções, provérbios, etc. Além da funcionalidade estética que Rosa confere a estes elementos da oralidade, os mesmos apontam uma expressividade empenhada em mediar o discurso oral de grupos marginalizados, no caso os habitantes do sertão, questionando o tratamento tradicionalmente reservado por outros escritores e críticos ao discurso oral e a escrita. Esta *zona de contato* estabelecida nas obras de Rosa parecem contrariar as práticas hierárquicas correntes que submetem a oralidade à escrita, o popular ao culto, a multiplicidade à homogeneidade; conjugam, portanto, contradições e antagonismos da formação social brasileira, especialmente no que tange às relações entre oralidade e escrita.

Os elementos que constituem esta *zona de contato* e que levam à compreensão dos textos de Rosa como *Literatura Escrita Alternativa* são bastante recorrentes em *Uma estória de amor*, e, ainda que não se configurem como elementos centrais na novela, nos permitem visualizar como esta memória de comunidades marginalizadas se expressam a partir da oralidade.

Esta perspectiva, de abordar os textos de Rosa com enfoque sobre seu caráter de *zona de contato*, parece ser mais fácil de perceber a partir da leitura de alguns trechos da novela

Uma estória de amor, que, por trazer à baila diversas personagens e situações de oralidade, permite vislumbrar alguns rasgos destas vozes marginalizadas na narrativa. Recheadas por estes momentos que evidenciam esta *zona de contato*, em que heranças tanto indígenas quanto africanas emergem dentro de um espaço europeizado (a literatura escrita), a performance de *Camilo* para a *Démia do boi e do cavalo* permite apreender alguns destes momentos em que se fazem presentes estas heranças. Elizabeth da S. Mendonça, chama atenção para o início da narrativa de *Camilo*, que utiliza a palavra *Maranduba*, vocábulo tupi que se refere a história inverossímil ou fabulosa: “Na novela, há um chamado para a audiência da estória do velho *Camilo* que usa um termo de origem indígena, conforme o trecho: ‘Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho *Camilo* se acomodar. *Maranduba* vai-se ouvir!’” (MENDONÇA, 2015, p. 201)

Quando começa a narrar *A décima*, *Camilo* transforma-se completamente, de velho pedinte, de pouca palavras e frases curtas, surpreende a todos, torna-se outro, “mas saído em outro velho *Camilo*, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte.” (ROSA, 2003, p. 247) Para Mendonça, esta postura que se assume perante o *Camilo velho contador de histórias*, a forma como ele se apropria da palavra, em meio a uma roda de pessoas, comparando-o a um índio xavante quando toma posse da palavra, pode ser aproveitada para apreender estes rasgos de culturas não europeias, permite vislumbrar esteticamente uma *zona de contato*:

Assim, como Guimarães Rosa em seu léxico faz uso de palavras de origem indígena, nos remetemos à fala do líder xavante Ailton Krenak que afirma:

Quando um velho Xavante conta uma história, ele se transforma. Brota em seu corpo frágil uma força nova. Ele cria gestos, sons, expressões, movimentos. Transporta quem está ouvindo para um tempo mágico. Revive, a cada história, o tempo da Criação. Traz para o presente os ancestrais mágicos que criaram todas as coisas. Incorpora sua força. (WALTY, 2003, apud MENDONÇA, 2015, p.38)

A forma como se constitui a performance de *Camilo* e os elementos à sua volta permitem visualizar a forma como emergem estes rasgos de vozes distintas das tradicionalmente reservadas à literatura, dentro de um espaço europeu por excelência (a literatura escrita, e mesmo a novela em si), e como estes espaços em que a oralidade está enraizada na constituição da sociedade, como é o caso do sertão de Rosa, apresentam estreitas relações com culturas marginalizadas por séculos pelo *fetichismos da escrita*, mas que ainda se fazem presentes em momentos importantes e de relevância para a comunidade, como atestamos com as contações de histórias e toda sorte de eventos orais que permeiam a festa na Samarra.

Mendonça aponta o modo como elementos indígenas e africanos emergem na narração no momento da contação da estória de Camilo:

(...) o universo cultural indígena mistura-se ao africano pela simbologia da fogueira e também pela palavra “dunga”³, usada repetidas vezes na estória de Camilo. Com isso, Guimarães Rosa deixa entrever a mestiçagem cultural presente em sua narrativa e busca, na poesia oral, dialogando através de universos múltiplos, misturados, a reatualização da performance mito-poética.

No fim da festa, à noite, o cenário é armado remetendo à fogueira africana debaixo da árvore, espaço ocupado pelo griot das sociedades tradicionais africanas para contar estórias. No seguinte trecho, observa-se essa imagem na narrativa: “Tinham levantado as luzes que servissem – as lamparinas de folha. Acendiam o candeeiro, velas. [...] Traziam tamboretas para as pessoas, uns caixotes. [...] No que tinham feito também umas fogueiras, temperando o fresco da noite. (MENDONÇA, 2015, p. 38)

Por fim, Mendonça (2015) aponta mais uma emergência destas culturas não europeias na escrita de Rosa, *Camilo* parece assumir a imagem de um *griot* africano. O contador começa a se transformar e, de velho pedinte que passava despercebido por todos (menos *Manuelzão*), singulariza-se pelo poder de sua voz, pelo poder da palavra. O espaço para a contação da história de *Camilo*, tal como um *griot* em África, é antecedido por acender uma fogueira: “Com facho, tocha, rolo de cera aceso, e espertem essas fogueiras – seo Camilo é contador!” (ROSA, 1984, p. 242).

É importante mencionar que a autoridade conferida pela velhice de *Camilo* também emerge do fato dele ser o porta-voz de um tempo anterior ao vivido pela maioria das personagens, de *Manuelzão* inclusive; o contador de histórias tem memórias do tempo anterior à alforria dos escravos. “Camilo José dos Santos... E informou a idade de oitenta anos para fora: tinha uns oito ou dez, na Alforria do Cativoiro.” (ROSA, 2003, p. 167)

Outro momento que nos permite vislumbrar estas vozes marginalizadas é a lembrança do tempo da escravidão, a partir de fragmentos da “estória da Carolina”, contada por Joana Xaviel, que apresentam elementos ligados ao século XIX, como uma Princesa e o uso do pelourinho.

A preta chegou nos agrades da cadeia, e deu o recado: que ele pudesse ir, que a Princesa chamava. Quando voltou. Arengou à Sinhá...”

“Minha senhora dona,
Que milagre que é um?
Que milagre que é um?
A senhora por aqui?”

.....
- “Me puseram preso no pelourim...” (ROSA, 2003, p. 191 e 192)

³ Segundo Martins (2008 apud Mendonça, 2015), *dunga* é vocábulo de provável origem africana

Além das narrativas orais em *Uma estória de amor*, o próprio dar a voz aos sertanejos, da forma como Rosa o faz, momentos em que ocorre uma valorização destes sujeitos e de seu mundo, permeados pelos escritor-antropólogo de que fala Lienhard é em si mesmo um exemplo de *zona de contato*. Alessandra Flach (2007) aponta elementos acerca da perspectiva sertaneja em Rosa que contribui para compreender seus textos como *zonas de contato*:

Ao dar palavra ao sertanejo, Rosa valoriza seu lugar e sua sabedoria como válidas e importantes formas de pensar a vida, provavelmente diferentes daquelas que resultam de uma formação intelectual letrada acadêmica, mas, ainda assim, significativas e necessárias. Além disso, é sua particular maneira de pensar e criar as mais inusitadas situações, desacomodando o leitor acostumado a uma forma de pensar mais linear, mais orientada pela pretensa segurança daquilo que se define com a Razão.

Com base nessa construção, a obra de Rosa constitui-se quase como um paradoxo. Se o autor tende a privilegiar uma forma de pensamento que é, em certa medida, pouco dominada por boa parte de seus leitores, os quais, supõe-se, são constituídos de pessoas com uma formação intelectual de tradição escrita, e prioritariamente oral, como é o universo das estórias de Rosa, de que forma os leitores as entendem e, eventualmente, se reconhecem nelas? Uma possibilidade de resposta talvez seja o fato de que o autor realmente se apropria do modo de pensar sertanejo – vinculado à natureza, metafórico, sintético, expresso através de provérbios e frases enigmáticas -, mas o faz a partir da reelaboração da linguagem, que é própria da escrita, e, a partir dela, aborda questões possíveis de serem associadas a qualquer pessoas, seja ela sertaneja ou não. É um autor que conhece e aprecia a cultura sertaneja que toma como mote de suas estórias e que domina a cultura escrita e a ela recorre para *reinventar* (e não *transcrever*) determinado conjunto de idéias, estilos e tendências que percebeu através de seu contato com o interior do Brasil.” (FLACH, 2007, p. 99)

2.2. O sertão: um mundo permeado pelo encantamento

O universo sertanejo criado por Guimarães Rosa, povoado de contadores de histórias, vaqueiros valentes e bois indomáveis, é marcado pelo entrelaçamento entre o real e o sobrenatural. A festa de *Manuelzão*, repleta de gente de diversas regiões do sertão mineiro, nos revela um imaginário em que as fronteiras que delimitam o real e o sobrenatural não existem, ou, pelo menos, são muito tênues; o caso de *João Urúgem* é exemplar desta percepção da realidade imbricada pelo sobrenatural (como veremos a seguir), a história de sua vida, marcada por forte injustiça, tem um desfecho e sequência marcados pela presença de algo que escapa à realidade. Aprender esse amálgama entre real e imaginário é fundamental para a compreensão da importância que os contos orais e os contadores de história desempenham dentro deste universo sertanejo. Assim a noção de *discurso do encantamento*, proposta por Lima (2003), é a base a partir da qual o imaginário do universo sertanejo é apreendido nos

dois textos, pois as narrativas dos contadores de histórias e dos vaqueiros, dentro do contexto ficcional,

(...) não são apenas ficções, no sentido de coisa imaginária, ilusória. Elas juntam, num mesmo plano discursivo, aquilo que a lógica ocidental distingue como real e irreal. Esta coalescência retórica, a de amalgamar o real e o imaginário, desfazendo a oposição atribuída a esses dois planos, é o que denomino *discurso do encantamento*. Nele se encontra a diferença que busco examinar como singularidade de um modo de pensar que está presente no imaginário coletivo de setores da população brasileira. (...) a retórica do encantamento condensa exemplarmente a simultaneidade do histórico e do mítico, do sociológico e do alegórico, instâncias de que a tradição oral se serve para relatar acontecimentos da história local e formular moralidades. (...) As alegorias e metáforas que constituem o que considero uma estética própria da oralidade são (...) modos de atribuir significados para eventos relevantes da história do lugar, ou seja, modos de observar e compreender o mundo. (LIMA, 2003, p.30 e 31)

O *discurso do encantamento*, esta retórica em que não há oposição entre real e imaginário, é o ponto de partida que utilizamos para caracterizar esta *zona de contato* advinda da oralidade presente no universo sertanejo de *Uma história de amor* e *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*.

Encontramos na *Samarra* uma sociedade permeada pelo sobrenatural, corporificada em figuras presentes e ausentes na festa. Pensemos, por exemplo, em *João Urúgem*: homem meio-bicho, apartado do convívio social após ser acusado de um crime que não cometeu, vive solitário, não se sabe bem onde (mas que se especula que seja num lugar fora do comum). Ele é um exemplo de como o sobrenatural está presente, literalmente corporificado, na festa de *Manuelzão*.

Mesmo tinha viajado de vir ali, estúrdio, um homem-bicho, para vislumbrar a festa! O João Urúgem, que nunca ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas viaja solitário, no pé-da-serra. Desde não se sabia mas, desde moço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio expor que ele não executara – tinha ido viver sozinho no pé-da-serra, onde o urubú faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terras aos borbos, jorra tesa, com força, o inteiro ano. João Urúgem, que morava numa choupana em árvores e môitas, que os degraus de sete lajeados – cada laje mais larga e chata – separavam da beira da lagôa, onde o jacaré-de-cabeça-azulada põe o focinho fora d'água, quando o sol sai tarde, e espirra mau-agouro e olha mau olhado. João Urúgem fedia a mijo de cavalo. Viera de lá, por conta da festa da capela – isso se entendia, ele não sabia mais falar corretamente com os outros, parece que chora pensando que estava rindo. (ROSA, 2001, 169-170)

O modo como os sertanejos narram/transmitem/contam a história do crime não cometido por *João Urúgem* e todo o caráter sobrenatural que envolve sua figura nos permite apreendê-la como uma “retórica que conjuga episódios históricos e ficcionais (LIMA, 2003, p. 11)” posto

que “estas narrativas constroem, pela linguagem das alegorias, quadros interpretativos da sociedades da qual emergem” (LIMA, 2003, p. 11).

Incomunicável, João não falava “corretamente como os outros”, por isso, o sobrenatural corporificado é permeado de especulações – “quem sabe também o que ele não comia? Já não devia de se lembrar mais da culpa do furto, se esquecera”, “tinha achado uma mina de ouro, não queria que ninguém tomasse.” (ROSA, 2001, p. 170). Até mesmo de canibalismo, estas especulações recheadas por um caráter sobrenatural acusam *João Urúgem*: “(...) Esse Urúgem comeu o cachorrinho de um vaqueiro... Pode ser até que come gente...” (ROSA, 2001, p. 210). Com a língua cortada e, portanto, impedido de expressar-se oralmente neste universo fortemente marcado pela oralidade, o “meio-bicho” é mistificado também pela sua incapacidade de se fazer ouvir, o que o animaliza, aparta-o dos demais seres humanos. Figura peculiar, até mesmo os cachorros “estranhavam o indício dele, iam para lá, latir.” (ROSA, 2001, p. 170)

Em meio às suas reflexões acerca da pobreza, *Manuelzão* volta seus pensamentos para a situação material de *João Urúgem*, como se veste e como vive, que logo se mostram também permeadas pelo sobrenatural, pelo selvagem e pela presença de bois bravos.

Criaturas feito João Urúgem, não podia mais haver, era até demoniamento. João Urúgem, no caminho do pé-de-serra – uma rua, uma grande estrada morta. Se as pessoas não fossem lá levar, vez, vez, alguma peça velha de roupa, o homem se prazia nú, na bronca. Manuelzão só tinha espiado aquilo numas duas chegadas, capeando gado fujão. Boi bravo ganhava para aquelas brenhas, amontoavam, ficavam comendo de folha de árvore no excesso do mato, só para não se dar pra vaqueiro ver. Consoante que o zebú, esse sabia até erguer em pé, a mor de colher folhagem alta. O lugar era da mãe do demo. Manuelzão tinha avistado um corujão lá – espedaçando uma cobra com as bicadas – era uma jararaca-verde, venenosa, não se esquecia. (ROSA, p. 199 e 200)

O mudo *João Urúgem*, exilado do convívio social, gera ao seu redor uma série de histórias sobrenaturais acerca do lugar místico e selvagem em que vive e de sua capacidade de se comunicar com os animais: “João Urúgem conversava com os entes do mato do pé-da-serra – se dizia.” (ROSA, 2001, p. 204). Essa mistura de realidade e imaginário, esta alegoria constituída pelo *discurso do encantamento*, criada a partir da história de um crime mal resolvido no passado, condensa nesta personagem “(...) a produção de uma poética da vida social que se origina e se sustenta da própria coletividade, num incessante movimento de interpretação das experiências coletivas por meio de alegorias e metáforas” (LIMA, 2003, p. 16). É justamente o imaginário permeado pelo sobrenatural que permite à sociedade conviver com *João Urúgem* e com aquilo que lhes ocorreu no passado, em especial quando *Manuelzão*

nos diz que “João Urúgem guardava raiva antiga de todo o povo dos lugares do Baixío, por conta do falso que contra ele tinham em outro acusado;” (ROSA, 2001, p. 200).

É esse convívio com o sobrenatural, a forma como real e imaginário estão presentes no cotidiano sertanejo e como, imbricados, constituem e intervêm na história e no ser e estar no mundo, que nos permite compreender o convívio com *João Urúgem* e a “presença” de *Uapa* na festa na *Samarra*; bem como apreender o que leva os três vaqueiros a criarem uma história em que são eles próprios os heróis. É neste sentido que a noção de *discurso do encantamento*, utilizada por Nei Clara de Lima (2003), parece pertinente para apreender o universo sertanejo elaborado por Guimarães Rosa.

É possível perceber como este universo sertanejo constituído por esta oralidade marcada pelo *discurso do encantamento* permite aos três vaqueiros inventarem uma história em que desafiam um boi sobrenatural, bem como permite que uma vaca *velhaca* engane um vaqueiro com sua perspicácia, como é narrado em *Uma estória de amor*. Nei Clara de Lima (2003) interpreta as narrativas orais como *mitopraxis*: “uma totalidade que amalgama discurso e prática social sem conferir qualquer espécie de hierarquia que distinga um do outro em termos de superioridade/inferioridade, objetividade/subjetividade, realidade/irrealidade.” (LIMA, 2003, p. 17)

A figura onipresente do vaqueiro *Uapa* também se apresenta permeada pelo sobrenatural, como *João Urúgem*. A chegada de *Simião Faço* e seu irmão *Januário* na *Samarra*, junto de outros vaqueiros, nos permite perceber os vaqueiros como transmissores de novidades, como sujeitos que trazem notícias e causos de suas andanças pelo sertão, bem como apreender como esta oralidade é permeada pelo *discurso do encantamento* que envolve este universo sertanejo; os dois irmãos relatam a história de um serviço que realizaram antes de chegar à festa: ajudaram a atravessar três mil e seiscentas cabeças de gado por um rio, pertencentes a *Seo Vevelho*, homem rico, que certificava a história, posto que estava ali presente para as festividades. Ouvir o relato dos feitos dos vaqueiros e ouvir *estórias*, com a letra *e*, como utilizado pelo narrador em *Uma estória de amor*, são a mesma coisa para *Manuelzão*, percebemos assim, como nos relatos dos vaqueiros é comum e esperado encontrar um caráter fora do comum:

Manuelzão, como os dois campeiros escutava, não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. – “Estória” – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-baixo-serra-acima, quando a maior parte do acontecia era cansativo e dos tristonhos (...). (Rosa, 2001, p. 175)

Em pelo menos dois momentos *Manuelzão* atribuí aos viajantes a capacidade de tornar o mundo maior através das histórias que contam. Além deste trecho citado acima, dos dois vaqueiros, encontramos *Manuelzão* pensando sobre as pessoas que chegavam à *Samarra* e as histórias de suas andanças pelo sertão, sempre permeadas pelo imaginário:

Mundo grande! Mas, ainda muito maior, quando a gente podia estar em sua casa, e os outros vinham, empoeirados de sete maneiras, por estradas sertanias – e pediam um café, um gole d’água. Cada um tinha visto coisa, e só contava o que valesse (...). Essas narrativas, que aumentavam o mundo para Manuelzão, eram todas permeadas pelo sobrenatural: “A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá tempo. Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha de inventar a devoção de uma mentira. E gabar os mais sofridos – que de si já eram tantos. (ROSA, 2001, p. 177).

Entre as façanhas que *Simião Faço* e *Januário* contam para *Manuelzão*, outra figura lendária entra em cena na narrativa – o vaqueiro *Uapa*, que mesmo não comparecendo à festa, que não se corporifique, como *João Urúgem*, sua lenda se faz presente e é incorporada para o rol de lendas/mitos que povoam o imaginário de *Manuelzão* e de outros vaqueiros presentes na festa. Símbolo do vaqueiro valoroso, *Uapa* também é uma espécie de ente sobrenatural, com poder sobre a natureza – conseguia se comunicar com seus cavalos, que obedeciam todas as suas ordens; além, é claro, de ser um ótimo vaqueiro no que diz respeito ao trabalho em si, trabalha por ele e pelos demais, como o relato dos dois irmãos nos revela. Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro* (2001), apresenta o verbete **VAQUEIRO MISTERIOSO**, em que aponta a lenda de um vaqueiro muito semelhante ao vaqueiro *Uapa*:

VAQUEIRO MISTERIOSO. Em todas as regiões brasileiras de pastoreio, Nordeste antigo, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, Bahia, há a tradição de um vaqueiro misterioso, sabedor de segredos infalíveis, mais destro, mais hábil, mais afoito, melhor cavaleiro que todos os outros reunidos. Usa vários nomes. Ninguém sabe onde ele mora nem a terra em que nasceu. Aparece nas horas de vaquejada ou apanha de gado novo, ferra ou batida para campear. Vence todos os companheiros. Recebe o pagamento e desaparece, para surgir vinte, cinquenta léguas adiante, em outra fazenda, repetindo as façanhas sobrenaturais. (...) Aparecendo em uma fazenda, o vaqueiro desconhecido cerca e encaminha para o curral, ele sozinho, quase toda a gadaria e em pouquíssimas horas. Galopa léguas e léguas em minutos. Imobiliza touros possantes com um gesto ou uma palavra. Seu cavalo é um relâmpago. (...) No copo, garfo e alegria é sem igual. (CASCUDO, 2001, p. 718 e 719)

Os irmãos contam que *Uapa* estava com a comitiva de vaqueiros de Goiás, que havia partido antes da travessia das mais de três mil cabeças de gado pelo rio, *não o viram*, portanto, *mas ouviram falar* dos vaqueiros que rumavam de volta para Urucúia. *Uapa* era “o rei de

todos, montado em seu mais bonito alazão. Tinha três outros cavalos, e todos obedeciam a ele, afalados, amadrinhados, sabiam o querer de seu assovio” (ROSA, 2001, p. 174); como dito acima, além de seu poder sobre a natureza, era um ótimo vaqueiro: “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.” (ROSA, 2001, p. 174)

Importante notar o modo como estas narrativas permeadas pelo encantamento são incorporadas à realidade. *Manuelzão*, em dois momentos, incorpora *Uapa* ao seu mundo, torna-o real. Num primeiro momento, desconfiado

Sobreestava a festa. Tudo virava outro, com o mundo de povo de fora, principal. Há-de, quem devia de vir, para exaltar a longe os festejos, era esse Uapa, com seus cavalos companheiros, vaqueiro maior de todo Urucúia e de todas as partes. Manuelzão tinha vontade de confirmar. Contavam que ele regia o dôido correr da boiada mais aos azúis, igual só estivesse brincando de prenda em salas. Vai ver, nem era. (ROSA, 2001, p. 201)

Mas depois, aceita-o de vez ao seu mundo, como percebemos durante sua conversa sobre a festa com Promitivo: – “Sei dizer, um para estar aqui era um, muito conhecido, por nome o Uapa, vaqueiro no Alto Sertão. Que se diz – vaqueiro fiel no real, que vive em mágica com os bois e seus mestres cavalos... Ah, esse Urucúia tem muito gado...” – Manuelzão ponderava. O Promitivo assentia”. (ROSA, 2001, p. 221)

Pensando na narrativa sobre os três vaqueiros que criam sua própria lenda, lembramos que após criarem sua narrativa, procuram torná-la pública, contando-a durante as folgas das vaquejadas. Mas o que explica o fato deles tornarem pública uma história sobrenatural em que eles são os heróis da narrativa? Como é possível que os três vaqueiros possam ligar suas pessoas ao sobrenatural? Ora, é justamente o fato da dicotomia natural/sobrenatural não existir que autoriza Jerevo, Jelázio e Nhoé a (re)criarem sua história, que, no futuro, entrará para o rol de lendas sobre os embates entre vaqueiros e bois contadas pelos vaqueiros à volta da fogueira.

A cultura sertaneja se desenvolve a partir das narrativas orais, formando aquilo que Nei Clara de Lima denomina como a *poética da vida social*, na qual estão amalgamados o real e o imaginário. Dessa forma, as narrativas orais representam o modo como um grupo de pessoas interpreta a si mesmo, a história do local onde vivem e a sociedade que formam e constituem. A tradição oral forma, 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, por contarem eventos através de alegorias. (LIMA, 2003, p. 12 e 13)

Dessa forma, a partir da simbiose entre o sobrenatural (bois encantados, lobisomens, homens meio-bicho, assombrações, vaqueiros misteriosos, etc.) e o real, as narrativas orais constituem, através das alegorias que criam, uma leitura da condição de existência dos povos que as contam e ouvem. A tradição oral pode ser apreendida como uma interpretação estética da experiência em sociedade, da vida em sociedade. Dessa forma, diversos fatos da história são relatados e sofrem um processo de reflexão através das alegorias construídas pelas narrativas orais.

A tradição oral constrói, então, visões de mundo, seus valores e suas formas de organização.

Por isso concebo as histórias de lobisomens, santos e assombrações como parte da tradição oral, como as canções e ditos que, em muitas localidades do Brasil, constituem formas expressivas em torno das quais pessoas e grupos de pessoas articulam suas visões de mundo, seus valores e suas experiências. As narrativas orais, além de expressão da comunicação humana – a oralidade – cuja particularidade, por si mesma, merece ser pesquisada, constituem o material em que são esculpidas imagens-matrizes construídas *na e pela* linguagem oral, através das quais proponho interpretar alguns dos muitos fios com que a vida social é entretecida. (VASCONCELOS, 2003, apud LIMA, p.15).

A forma como as narrativas orais se desenvolvem dentro dos dois textos estudados, considerando-as *poéticas da vida social*, parece ser pertinente para compreender o universo sertanejo, marcado fortemente pela oralidade e por uma miríade de narrativas em que história e estória não apresentam distinção; além disso, a diferenciação entre o fantástico e o real maravilhoso, desenvolvida por Alejo Carpentier no prólogo de *O reino deste mundo* (1971), chamando a atenção para o fato de que a América Latina tem um contexto cultural próprio de emergência do maravilhoso, diferente daquele próprio à Europa, também parece pertinente para compreender o universo sertanejo elaborado por Guimarães Rosa. A leitura de Lima (2003) sobre Carpentier (1971) nos apresenta uma visão didática acerca das diferenças entre o maravilhoso latino-americano e o fantástico europeu:

Esse acréscimo – a categoria realidade – que Carpentier introduz no maravilhoso é o que fornece sua especificidade latino-americana. O pressuposto da fé, a crença nos prodígios imanentes a seres e objetos reais é que fazem com que o maravilhoso possa ser não apenas criação própria da América Latina, mas também um fato cultural no seu sentido antropológico pleno: o universo mental de populações concretas. (...) torna-se o real maravilhoso, especificidade primeiramente

cultural e depois literária, pois é o universo dos mitos, lendas e histórias latino-americanas que fornece, por meio da crença, a unidade da novela realista maravilhosa. (...) Enquanto o fantástico, através de um princípio psicológico, a fantasticidade, opta por produzir a inquietação física (medo) e intelectual (dúvida) no leitor, gerando a cisão entre o real e o irreal, o realismo maravilhoso dispõe do encantamento como efeito discursivo, que conduz o leitor a perceber o real e o irreal como contíguos e não disjuntivos. Assim, a natureza pode ser lida como sobrenatureza e, inversamente, o irreal ganha estatuto de realidade, por meio da desconstrução da antinomia real/irreal, dada pela fórmula da naturalização do sobrenatural e sobrenaturalização do natural. (LIMA, 2003, p. 39 e 40)

Este *discurso do encantamento* que trespassa o imaginário e o discurso dos sertanejos criados por Rosa, , sem conferir qualquer espécie de hierarquia entre real e imaginário quando se relata um fato, amalgamando história e estória, é a base a partir da qual partimos para compreender os textos analisados de Rosa como *Literatura Escrita Alternativa*. Esta oralidade permeada pelo sobrenatural que evidenciamos nas personagens de *Uma estória de amor* e em *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, presente em diversas comunidades brasileiras enraizadas na tradição oral e/ou distantes da cultura letrada, é aqui percebida como uma de *zona de contato* que permeia as duas narrativas.

3. Contadores de histórias, tradição oral e o *Ciclo do Boi* - (re)criação coletiva e circulação das narrativas orais

3.1. Os contadores de histórias e a tradição oral

Encarnados pelas personagens Joana Xaviel e Camilo, os contadores são aqueles sujeitos que dominam a arte performática de narrar histórias e que se constituem como os depositários de todo um conjunto de narrativas e conhecimentos que escutam e aprendem ao longo de suas vidas. O narrador nos aponta o modo como *Camilo* aprendera suas histórias, que não criava de sua própria cabeça, mas ouvia e aprendia, apontando o processo de aquisição de histórias como derivado da experiência de ouvi-las: “Um que ouvindo, glosava: - ‘Isso ele decifra de idéia...’ Mas não tirava de idéia, não, não desinventava. Aprendera, em qualquer parte. Aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardava, mas como tolas notícias.” (ROSA, 2001, p. 181). Na tradição oral

A originalidade narrativa reside não na construção de novas histórias, mas na administração de uma interação especial com sua audiência, em sua época – a cada época – a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. Porém, os narradores também introduzem novos elementos em velhas estórias. (ONG, 1998, p. 53)

O cenário da festa na *Samarra* é marcado pela predominância de pessoas excluídas do processo de escolarização, o que se torna evidente quando *Manuelzão* procura alguém para ler a carta que recebe de *Federico Freyre* e recebe uma série de desculpas dos participantes da festa para não a lerem, “que escondem, no fundo, a dificuldade que esses homens rudes, acostumados ao duro trabalho com o gado, enfrentam para lidar com o mundo das letras” (VASCONCELOS, 1997, p. 103). A oralidade representa a esfera pela qual a identidade dos sertanejos se constitui, bem como a esfera em que ocorre a formação moral e ética dos habitantes deste sertão rural, que pouco contato tem com a cultura letrada, assim os contadores de histórias, dentro desta sociedade, são:

portadores de novidades, notícias e conhecimentos no seio de culturas, nas quais a única “tecnologia” que permitia transmitir o conhecimento era a da voz humana e nas quais, para o conhecimento existir, era indispensável um ajuntamento de ouvintes, uma comunidade de escuta, capaz de acolher e reconhecer a palavra do

poeta, de a integrar ao saber da comunidade, de a divulgar, em seguida, em todas as ocasiões em que iam se apresentar. (LEMAIRE, p, 5, 2015)

Vich e Zavala (2004) chamam atenção para o papel de construção de identidade e de memória coletiva que a tradição oral exerce nas comunidades em que predomina a oralidade:

(...) muchos discursos orales son formas de memoria colectiva a través de las cuales los sujetos encuentran fundamentos para constituir identidad y repensar su presente, en efecto, la oralidad es una de las instancias mediante las cuales las sociedades construyen un archivo de conocimientos destinado a interpretar y negociar el pasado. Actualizadas en situaciones concretas, algunas *performances* orales funcionan como rituales que escenifican las esperiencias vividas y aspiran a intervenir en las políticas de la memoria. (VICH e ZAVALA, 2004, p. 18)

A tradição oral expressa, então, o sentimento de comunidade, posto que se configura como a memória coletiva de um determinado grupo social.

De esta manera, las *performances* orales constituyen prácticas fundamentales en fijamiento de una memoria colectiva que siempre está inscrita en contextos situacionales y diferenciados. Como fenómeno dinámico y cambiante, la *performance* oral permite la transmisión del pasado y vivifica e integra el sentido de comunidad. (VICH e ZAVALA, 2004, p. 18)

Dentro dessa sociedade em que a oralidade se constitui como uma característica dominante, podemos compreender a importância atribuída aos contadores de histórias. Numa comunidade em que a escrita não é fator predominante (e no caso do sertão rural representado por Guimarães Rosa, a escrita constitui a exceção e não a regra), os contadores, nas diversas designações e funções que assumem, cumprem o papel de preservar o conhecimento acumulado pelas sociedades em que estão inseridos e, não somente preservar, posto que lhes compete também a função de serem os veículos de transmissão dos saberes acumulados ao longo do tempo.

A arte da palavra, de possuir a capacidade de narrar histórias e passar às futuras gerações os ensinamentos relevantes para uma determinada sociedade, sejam de cariz moral, religioso, de organização da sociedade que circunda a fazenda e respeito aos diversos papéis exercidos em seu interior, está geralmente ligada às pessoas mais velhas, com experiência de vida. A imagem de *Camilo* dentro da narrativa, por exemplo, é sempre associada à velhice, à experiência de vida e à sabedoria que dela advém. Neste sertão afastado da escrita, em que o conhecimento é armazenado no corpo e transmitido pela voz (ZUNTHOR, 2001), os contadores de histórias acumulam conhecimento e experiência que lhes permite transformar aquilo que falam em sabedoria para os menos experientes. “Seo Camilo, escute, o Manuelzão

aqui está indagando umas coisas, ele quer negociar com a vida. O senhor me responda, o senhor que já viveu o de outros e o seu: quais são as horas melhores?” (ROSA, 2001, p. 233) Assim são, “(...) as pessoas mais velhas (...) são os depositários da memória coletiva, as ‘que sabem e se lembram por todos’” (LIMA, 2003, p.21)

3.2. Narrativas pertencentes ao Ciclo do Boi.

As narrativas orais presentes em *Uma estória de amor e Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* estão inseridas na tradição das narrações ligadas à temática do boi. A figura do boi é uma constante nas narrativas orais brasileiras, vale destacar a importância que a pecuária apresenta na organização social e geográfica de diversas regiões do país. Segundo Santana (2008), com forte presença da figura do boi, diversas narrativas de vaqueiros e tropeiros, do sertão aos pampas, incorporam a lida com o gado de tal forma que determinam alguns parâmetros literários vindos de regiões de fora do centro cultural (a região sudeste, especialmente). Santana aponta como expoentes dessas narrativas que tematizam o boi, dentro da produção literária, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos, que estariam ligados ao ciclo do gado na literatura brasileira.

As histórias narradas por *Joana Xaviel e Camilo* e aquela criada pelos três vaqueiros estão vinculadas ao universo de uma tradição que pode ser percebida em diversas obras de diferentes regiões do Brasil, como também na cultura ibérica.

O destaque que o boi ganha dentro do conto de Rosa equivale ao lugar que ele ocupa na paisagem rural brasileira e à importância da atividade pecuária em muitas regiões do país. Desde o século XVII, o boi constitui-se num fator determinante de ocupação de terra, auxiliando na aceleração do processo de povoamento de áreas extensas e transformando a fazenda de gado em centro de poder. (VASCONCELOS, 1997, p. 107)

Ora, como discutimos acima, as sociedades marcadas pela oralidade, como é o caso do sertão representado nas duas narrativas analisadas, apresentam, a partir de sua tradição oral, sua reflexão a respeito do mundo que as cerca. Assim, se tratando de uma sociedade que se organiza economicamente em torno das fazendas de pecuária, marcada pela figura dos vaqueiros e dos senhores de terra, tanto os contos orais apresentados na festa da *Samarra* como aquele contado pelos vaqueiros na fazenda *Pintassilga* só poderiam estar englobados no *Ciclo do Boi*.

Os contos orais presentes em *Uma estória de amor – Destemida e a vaca Cumbuquinha e Décima do boi e do cavalo* apresentam uma das características fundamentais da produção oral: a construção de novas leituras de contos que marcam as narrativas orais brasileiras e ibéricas. “A tradição oral não se constitui, essencialmente, pelo repertório de histórias formado ao longo dos tempos, mas pela contínua atualização destas histórias, o que requer ininterruptas (re)criações de conteúdos a cada contexto.” (FERNANDES, 2007, p. 49).

As (re)criações realizadas pelos contadores de histórias em *Uma estória de amor*, apresentam diversas variantes, alinhando-se naquilo que Câmara Cascudo chamará de *Ciclo do Gado*. Esse ciclo, formado por inúmeras narrativas que tem o boi como elemento central, povoa inúmeras manifestações populares sertanejas, registrando a importância que a pecuária, como atividade econômica e social, tem nessa região. Percebemos que dentro de uma organização social marcada pela pecuária, o boi recebe um papel simbólico, especialmente porque

Aí, os vaqueiros assumem papel fundamental, pois a eles se atribuem tarefas para cuja execução são necessárias coragem e experiência: amansar, curar e proteger os animais, preparar os campos de pastagens, transportar boiadas, etc. Acostumado à vida livre nos pastos extensos, o gado era reunido no curral apenas durante a ‘apartação’, época em que a habilidade dos vaqueiros em localizar e perseguir os bois desgarrados era testada e confrontada com a força e rapidez do animal que se rebelava contra o jugo do laço e do ferrão. Desses embates e correrias pelo campo, nasciam as lendas que envolviam tanto os bois quanto os vaqueiros e que acabaram dando origem aos romances de bois que conhecemos. (VASCONCELOS, 1997, p. 107)

Os romances que apresentam o boi como motor da narrativa, demarcam não somente a cultura popular brasileira, mas também a cultura popular ibérica. Teófilo Braga, por exemplo, em seu *Contos Tradicionais do Povo Português*, que teve sua primeira edição em 1883, apresenta em sua recolha a história d’*O Boi Cardil*, uma narrativa em que um boi está no centro da trama. Sandra Vasconcelos (1997) aponta para o fato de que as histórias com origem ibérica, quando entram em contato com a cultura popular brasileira, acabam por se mesclar com a paisagem local. “Coalhado de reis e vaqueiros, princesas e mãe-da-lua, fazendas e engenhos, e guerreiros vestidos de cetim, o imaginário das histórias mescla a velha tradição do romanceiro ibérico aos dados da realidade do sertão.” (VASCONCELOS, 1997, p. 106). Assim, a história sobre *Dom Varão*, contada por *Joana Xavier*, que transporta os reis europeus para os engenhos brasileiros – “Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas...” (ROSA, 2001, p. 182) – é uma das muitas (re)criações elaboradas a partir de

romances ibéricos. O próprio narrador de *Uma estória de amor*, apresenta clareza quanto ao caráter reelaborativo dos contos narrados pelos contadores de histórias; o que podemos perceber quando ela fala sobre a narração de *Dom Varão*, realizada por *Joana Xaviel*: “Ela recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro ... (ROSA, 2001, p. 182)

O processo de recriação apresentando pelas personagens *Joana Xaviel* e *Camilo* apresenta essa apropriação dos contos que circulam dentro do sertão, de boca em boca, tão típico da tradição oral.

Repetindo um procedimento que é natural no processo de transmissão oral, este cruzamento realizado pelo autor é parte de uma acomodação que sofrem os romances tradicionais ao transmigrarem para um novo meio. Enquanto os velhos romances penetram e se enraízam no nosso país, o povo vai substituindo lentamente, pela própria força da transmissão oral, os elementos que lhe parecem estranhos por outros mais condizentes com sua experiência e realidade. Isso explica a existência das versões e variantes, que são nada mais nada menos que adaptações aos costumes e linguagens locais de núcleos temáticos que permanecem variáveis. (VASCONCELOS, 1997, p. 106)

No caso do boi misterioso criado por *Jerevo*, *Jelázio* e *Nhoé*, a composição coletiva da história e o modo como os vaqueiros constroem a figura de seu boi lendário, encaixando os elementos que o tornariam especial e digno de uma narrativa nos permite perceber como a temática do boi é disseminada entre os vaqueiros no sertão. Também é possível perceber as características que *Jerevo* e *Jelázio* vão atribuindo ao seu boi como características básicas de grande parte dos bois que conformam as narrativas do *Ciclo do Boi*, lembremos que os vaqueiros adjetivam seu boi encantado como “*Sumido*”, “*O maior*”, “*erado de sete anos*”, de cores variáveis (“*porcelano*” para *Jerevo* e “*pardo*” para *Jelázio*): “De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando urrava – mongoava; e que ne cabendo nestes pastos...” (ROSA, 2001a, p. 113-114)

A história dos três vaqueiros, bem como toda sorte de narrativas que circulam pelo sertão estão intimamente ligadas às suas relações de existência/sobrevivência/subsistência. Walnice Galvão (1986) chama a atenção para a importância do boi dentro do universo sertanejo:

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão, arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum; junto às culturas de vazante como as plantações de algodão e amendoim; — Lá está o gado, nas planícies como nas terras, no descampado como na mata. As reses pintalgam qualquer tom da paisagem sertaneja, desde a sépia da caatinga no tempo

das secas até o verde vivo das roças novas no tempo das águas”. (GALVÃO, p.26-27, 1986)

As narrativas pertencentes ao ciclo do boi apresentam um caráter arquetípico, representado pelas figuras do boi e do vaqueiro valente sempre presentes nas diversas narrativas, contudo não devemos apreendê-las, por isso, como narrativas fixas, sem potencial criativo. Pelo contrário, a constante atualização das narrativas (realizada a cada narração), pela troca de personagens e de suas funções, troca de local, posturas diversas do narrador perante à audiência, episódios e acontecimentos diferenciados, aponta para o imenso caráter criativo da tradição oral.

3.3. Os três vaqueiros: (re)criação coletiva e circulação das narrativas orais

A lenda/mito de um boi encantado povoa o universo sertanejo de Guimarães Rosa, e as representações desse mito disseminam-se no imaginário pelas narrativas orais (como também pelas cantigas, pelas lendas, pelos provérbios) através de suas repetições e constantes (re)criações de histórias povoadas de vaqueiros corajosos e bois indomáveis. O sertanejo conta e reconta a lenda de um boi fantástico, belíssimo, forte e, por vezes, inteligente, que somente pode ser vencido por um vaqueiro corajoso e/ou puro de coração. Estas narrativas atravessam gerações, pois são representações/fazem parte do cotidiano do vaqueiro no sertão; e elas se transformam à medida que vão sendo incorporadas pelas novas gerações ou chegam à novas localidades, gerando distintas interpretações, distintas performances e enredos, mas todos permeadas pela figura de um boi encantado, especial.

Mas se o *velho Camilo* e *Jonana Xaviel* não inventavam suas histórias (como referido acima, *Camilo* não criava suas histórias, mas aprendia ouvindo-as; enquanto a versão de *Joana Xaviel* sobre a história da *Vaca Cumbuquinha* era uma recriação de um conto conhecido de seus ouvintes - como veremos adiante), por quem e como são elaboradas essas histórias permeadas pela presença de um boi sobrenatural?

O início da narrativa de *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* reforça a ideia de que os momentos coletivos entre os vaqueiros, permeados pelo contar e ouvir causos, são propícios para a criação e recriação das lendas presentes nas narrativas orais:

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados vis-avisantes acorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou cascabranca. Só apreciavam os se-espitirar da aragem vindade em árvores repassar-se, sábios com essa tranquilidade (ROSA, 2001a, p.113)

A partir do modo como o narrador inicia seu relato podemos, num primeiro momento, encontrar certa despreocupação com relação à veracidade daquilo que será narrado, possibilitando dúvida. Ao começar sua narrativa com “Ponha-se que estivessem” (ROSA, p. 113), utilizando o verbo “pôr” com o sentido de “imaginar”, “supor”, assume uma atitude de incerteza, imprecisão, sugerindo ao seu narratário que aceite hipoteticamente a estória que lhe será narrada. Porém, como partimos do pressuposto de que este conto tem como questões centrais a invenção, a verossimilhança, a autoria, o anonimato, as origens e o modo de difusão dos contos orais, parece mais pertinente entender este caráter de imprecisão introduzido por *ponha-se que estivessem* não como uma falta de preocupação com a veracidade da narrativa que seguirá, mas como a elaboração de uma cena exemplar para a criação de narrativas orais. A inexactidão introduzida pelo narrador no conto é aqui concebida como a constituição de um momento universal propício para a elaboração de histórias, um momento qualquer em que vaqueiros estejam com tempo livre, comungando um certo momento.

Logo no início, a história criada pelos vaqueiros evidencia seu caráter de recriação, de como bebe da fonte de tantas outras narrativas, pois assim que um dos vaqueiros enuncia a palavra “Boi”, o narrador liga a história que se inicia aos contos que o vaqueiro ouviu em sua infância, pertencente a um mundo imaginário:

“Então que, um quebrou o ovo do silêncio: - “Boi...” – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das invenções (...).” (ROSA, 2001a, p. 113).

Seja durante uma festa, como a ocorrida na *Samarra*, seja durante a “*folga de rodeio vaquejado*”, percebemos a narrativa sobre um boi encantado como uma experiência partilhada entre os vaqueiros, que escutam, contam, recontam, recriam/reapresentam essas narrativas trespassadas por diversas vozes. Pensando somente na novela e no conto analisados, encontramos pelo menos quatro versões diferentes de narrativas que desenvolvem sua trama em torno da figura de um boi: *Destemida e a vaca cumbuquinha*, *A Décima do boi e do cavalo*, a narrativa recriada por *Jelázio*, *Jevésio* e *Nhóe* e a história escutada por *Nhóe* na velhice, numa fazenda desconhecida.

A leitura do conto “*Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*” nos leva a apreender a criação dos contos orais como oriundo dos momentos coletivos dos vaqueiros, dos momentos em que estão reunidos e partilham suas histórias, durante os

momentos de descanso e/ou descontração, o que nos permite caracterizar as narrativas orais como uma ação coletiva; lembremos que encontramos os três vaqueiros sentados em momento de descanso e criando conjuntamente a história de seu boi sobrenatural. Luís Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura Oral*, aponta os momentos de descanso como aqueles propícios para o nascimento das narrativas orais:

Depois da ceia faziam roda para conversar, espalhar, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, amigos, vizinhos. Café e poranduba. Não havia diálogo, mas uma exposição. Histórico do dia, assuntos de gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeão, façanhas de um cachorro, queda de um grotão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, valentes, tempos de guerra do Paraguai, cangaceiros, cantadores, furtos de moça, desabafos de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte. (CASCUDO, 1952, p.11-12)

Encontramos durante a festa na *Samarra* uma cena que nos ajuda a elucidar como os momentos de confraternização, coletivos, de comunhão entre os vaqueiros, são recheados de relatos sobre seu trabalho, sua lida com animais (especialmente com bois e vacas); e, como elaborados a partir do *discurso do encantamento*, esses relatos são trespassados por elementos sobrenaturais. Enquanto perambula no meio daquele “remoinho de gente” (ROSA, 2001, p. 230), *Manuelzão* chega aos ranchos dos vaqueiros no curral, observa os ôdres de couro, o que lhe lembra das agruras do racionamento e falta de água a que estão sujeitos aqueles que realizam a travessia do sertão⁴ e acaba por escutar uma conversa entre *Acizilino* (velho companheiro de *Manuelzão*, trabalharam juntos na juventude, mas agora era empregado na *Samarra*) e outro vaqueiro, que estavam afastados da festa – “Aqueles descansavam, um bocado, da festa?” (ROSA, 2001, p. 236), conversando sobre o trabalho e a lida com as vacas que fogem da fazenda. A narrativa do vaqueiro sobre a história da tentativa de captura da vaca executada por ele é marcada por elementos que poderíamos estender para um universo, senão encantado, pelo menos marcado por alguns elementos que configuram aquele boi sobrenatural pertencente ao *Ciclo do Boi*. Ele relata a tentativa infrutífera de capturar uma vaca traiçoeira, que fora encontrada na companhia de outro boi, que não pertencia ao mesmo dono da vaca que ele campeava. Mas a vaca sumiu na serra.

É lá que ela estava, naquela serra, pra fora daquela serra, estava até com um boi do Seo Sejasimim. É velhaca. A bezerra dela é que é desgraçada de brava.
 – ... amojando??
 – Não, amojando, não. Ela está apartada, com bezerro grande. Mas, amojando, não. Isso é contar miséria.

⁴ Só para termos uma noção sobre a que tipo de viagem *Manuelzão* se refere, basta observar que a viagem realizada entre Fortaleza (Ceará) e Salina (Minas Gerais), referida pelo vaqueiro, tem de cerca de 1700 km.

– ...
 – Eu sabia que ela por lá, na beira das Pedras. Mas quando campeei lá, não achei. A que eu achei, eu peguei e truxe... O que não posso agora é campear ela... Porque temos que ir levar o gado. Temos de ajuntar, separar os machos, os do João Herculino. Não podemos campear ela, não... (ROSA, 2001, p. 236)

A vaca que o vaqueiro não consegue encontrar não é uma vaca comum, mas uma vaca *velhaca*, ou seja, uma vaca traiçoeira e/ou maliciosa, que, além de tudo, é mãe de uma bezerra muito brava. O tom sobrenatural está nessa caracterização da vaca como uma criatura portadora de aspectos humanos – o ser traiçoeira e maliciosa –, capaz de ludibriar o vaqueiro e manter-se longe da fazenda; a vaca comum, o vaqueiro conseguiu encontrar e levar consigo, como lemos em seu relato. Da vaca, senão sobrenatural, mas com certa astúcia humana, sabe-se que estava junto ao boi do Seo Sejasmim, talvez, conferenciando com ele, como na fábula *Conversa de bois* (que não faz parte do corpus de análise desta monografia), em que os bois reunidos durante uma viagem, conversam e conferenciam sobre a vida. De qualquer forma, além da margem de especulação que podemos fazer acerca dos aspectos sobrenaturais desta vaca, o relato do vaqueiro nos leva a compreender que este somente não consegue capturar aquele animal porque ele apresenta certa astúcia ou, no mínimo, é diferente das vacas comuns.

A história contada para Acizilio, diante daquela inventada, que os três vaqueiros tornaram pública, nos permite apreender como os relatos dos vaqueiros se constituem como fontes de repertórios para elaboração de histórias, como seus relatos, permeados pelo sobrenatural presente no universo sertanejo, são fonte de constante e contínua (re)criação de enredos. O verbete *VAQUEJADA*, presente no dicionário de Câmara Cascudo, nos permite encontrar, mais uma vez, estes momentos de descontração entre os vaqueiros como aqueles propícios para a (re)criação de novas histórias, novos vaqueiros heróis e novos bois indomáveis:

VAQUEJADA. (...) A vaquejada é festa popularíssima no sertão e reúne grande número de curiosos. Algumas atraem vaqueiros famosos que vêm de longe, com seus cavalos citados na tradição oral. É a ocasião em que os cantadores, sempre presentes, improvisam a descrição da festa e se o animal é valente e já conhecido, a *estória* do touro immortalizando-o, como o boi Surubim, o Rabicho da Geralda, a Vaca do Burel (fazenda no rio São Francisco), o boi Mã-de-pau etc. (CASCUDO, p. 719)

Diante desta percepção das vaquejadas como eventos coletivos e festivos, que reúnem vaqueiros de diversos lugares, entre eles alguns vaqueiros famosos, montados em cavalos famosos, é mais fácil compreender porquê *Jerevo* e *Jelázio* afirmavam sobre o “*de vero boi*”, que capturam em companhia de *Nhoé*; os momentos em que os vaqueiros estão reunidos,

durante a folga entre as vaquejadas, são propícios para a troca de histórias, para contar e recontatá-las, bem como para a introdução de novas narrativas. Pois nestes espaços os vaqueiros, “Senão que, reunidos, arrumavam prosa de gabanças e proezas, em folga de rodeio vaquejado. (ROSA, 2201, p. 114).

É esse caráter circular, de constante entrecruzamento de vozes pelas inúmeras narrativas contadas, que nos permite compreender porquê, ao final do conto, quando *Nhoé* se depara com uma versão da história (re)criada conjuntamente com seus amigos na fazenda desconhecida em que se encontra, não procura tomá-la como de sua autoria, bem como não se apresenta como um dos três vaqueiros que venceu o *Boi Mongoavo*; a partir do silêncio de *Nhoé*, Guimarães Rosa traz à baila duas das marcas das narrativas orais: o anonimato de sua autoria e seu caráter de contínua transformação – a herança que a história de *Nhoé* herdou de tantas outras narrativas do *Ciclo do Boi* – por isso podemos imaginá-la como uma narrativa provavelmente trespassada por inúmeras (re)criações (muitos anos se passaram entre a criação do boi e o momento em que *Nhoé* escuta a narrativa na fazenda desconhecida), (re)criada e reproduzida coletivamente, entre vaqueiros e por contadores de histórias.

A constante (re)criação de histórias, mitos e lendas adquire um caráter circular: na medida em que vaqueiros narram seus feitos, permeados ou não pela *retórica do encantamento*, outros vaqueiros ou contadores de histórias reproduzem e/ou (re)criam os feitos narrados, que por sua vez são reproduzidos e/ou (re)criados novamente por outros vaqueiros ou contadores de histórias, assim sucessivamente.

No prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil* (1986), Câmara Cascudo apresenta quatro elementos que considera as características fundamentais dos contos orais:

- a) Antiguidade.
- b) Anonimato.
- c) Divulgação.
- d) Persistência.

“É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.” (CASCUDO, 1986, p.16) Em *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, nos deparamos justamente com estas características apontadas pelo folclorista brasileiro.

Alessandra Flach (2007), tece alguns comentários que são muito pertinentes para apreender este conto de Rosa a partir das características que Cascudo aponta como pertencentes ao conto oral popular. No que tange à antiguidade dos contos tradicionais, como sua gênese é

impossível de ser localizada, acolhe-se a indeterminação temporal como a marca desta antiguidade do conto. Esta antiguidade também é marcada pela aceitação que o conto precisa receber para perdurar pelo tempo, assim

No conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, em que Rosa retoma tanto a temática das narrativas da tradição oral quanto o contexto em que se constituem, a questão da antiguidade é posta através da percepção de Nhoé, o último dos três homens, quando o mesmo se depara com sua estória, na boca do povo da fazenda, já transformada em *epos*: “Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado, riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora.” Ora, “refalar” remete a uma estória conhecida que é repetida por outros, da mesma forma que a expressão “havia tempos” remete à indeterminação do tempo e à ancestralidade da estória. (FLACH, 2007, p. 58)

O anonimato, posto que é impossível determinar quem inventou primeiro estas narrativas marcadas pela presença de um boi encantado, também se evidencia neste conto

Outra das características citadas por Cascudo é o anonimato (...) a impossibilidade de determinar quem, por primeiro, divulgou a estória, já que há livre apropriação da mesma. (...) Rosa, no conto em questão, exemplifica esse aspecto através do confronto entre o autor (o vaqueiro Nhoé) e sua obra (a estória nas voz das pessoas da fazenda) e do estranhamento causado por este contato. Tanto Nhoé não domínio sobre o fim da sua estória quanto aqueles que narram não sabem precisar como se originou a estória, tampouco se preocupam em fazê-lo. (...) ganha autonomia (...). Daí que as variações na estória não comprometem sua permanência, sua originalidade (...). Tais variações são consequências das intervenções que a história sofre, devido ao fato de não haver submissão à “idéia original” de um autor. (FLACH, 2007, p. 59)

No que tange a divulgação e persistência do conto oral, outras características elencadas por Cascudo,

acontece, por um lado, por meio da memória dos três homens. Não se trata da lembrança da estória em si, mas da lembrança de uma experiência que uniu os três (...). cada vez que a estória, ou melhor, o momento em que ela se constitui é relembrado por um dos três vaqueiros, ela se presentifica, se atualiza, ocorre uma nova tentativa de interpretá-la. Dessa forma, a estória permanece, sobrevive. (...)

Por outro lado, no entanto, a estória das façanhas do boi, a estória superficial, desprovida da profundidade conferida pela significação particular que os vaqueiros dão a ela, esta sim torna-se propriedade coletiva, sendo divulgada como mais uma criação de origem incógnita, de rápida assimilação. (...)

No que se refere à divulgação da estória do inventada dos três homens, percebe-se a co-ocorrência de dois processos. De um lado, a preservação de uma experiência particular que deu origem à estória. De outro, a autonomia que a narrativa assume, adquirindo identidade própria, em sintonia com as expectativas de seus divulgadores, sendo transformada e recontada ao longo do tempo. (FLACH, 2007, p. 64)

4. Joana Xaviel e Camilo: (re)criação de contos, performance da narrativa oral e recepção dos ouvintes

As narrativas apresentadas pelas personagens *Joana Xaviel* e *Camilo* apresentam diversos elementos que caracterizam a tradição oral e a narração de histórias. As cenas que narram os momentos em que atuam os contadores construídos por Guimarães Rosa apresentam três momentos distintos e imersos por este movimento de recriação das narrativas orais: (1) apropriação desses indivíduos dos contos que tematizam o boi, pelo menos em duas de suas versões (das quais falaremos a seguir); (2) o modo como constroem as (re)criações dessas histórias; e (3) a maneira como essas recriações são percebidas pelo público ouvinte. Por último, essas cenas apresentam a performance dos narradores orais, o jogo de entoação de vozes, de representação de personagens e outros elementos que mobilizam em sua performance. Os contos *Destemida e a vaca Cumbiquinha* e *Décima do boi e do cavalo* configuram duas temáticas distintas dentro do conjunto de contos que formam o *ciclo do boi*.

4.1. Joana Xaviel

A primeira narrativa, de *Joana Xaviel*, pode ser agrupada no conjunto de histórias que tratam do “Vaqueiro/Criado que nunca mente”, temática que motiva o conto *O Boi Cardil*, que compõe a recolha de contos da tradição oral portuguesa realizada por Teófilo Braga, ou os contos *Quirino, vaqueiro do rei* e *O Boi Leição*, que compõe *Os Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, por exemplo. Os contos que compõe esse eixo temático do *Ciclo do Boi*, ainda que apresentem uma infinidade de versões, são compostos, grosso modo, pelos seguintes elementos (VASCONCELOS, 1997, p. 112).

- 1) Um fazendeiro (ou um rei na cultura ibérica) tem um boi de estimação e um vaqueiro fiel e avesso à mentira, que nunca mente, portanto;
- 2) um compadre (ou vizinho, ou fidalgo) do fazendeiro aposta que o vaqueiro (servo ou criado) pode ceder à mentira;
- 3) o compadre envia sua filha para seduzir o vaqueiro e convencê-lo a matar o boi para que ela (grávida, em algumas versões) possa comer-lhe o fígado;
- 4) o vaqueiro cede aos apelos da mulher e mata o boi;
- 5) o vaqueiro tenta inventar uma mentira para justificar ao fazendeiro a morte do boi;

- 6) incapaz de mentir, o vaqueiro confessa a verdade ao fazendeiro e o compadre perde a aposta;
- 7) o fazendeiro recompensa o vaqueiro, que se casa com a moça.

Como podemos depreender o conto o “Vaqueiro que nunca mente” é uma narrativa exemplar, de ação moralizante, oferecendo um modelo de conduta para os ouvintes, valorizando a verdade e a obediência. A situação descrita nesse conto é baseada em três elementos básicos (VASCONCELOS, 1997): (1) a confiança do poderoso e rico fazendeiro/rei, (2) a posse de um boi muito estimado que fica aos cuidados do vaqueiro/criado, (3) esse vaqueiro/criado é leal e verdadeiro (características de verdadeiro herói).

Nesse universo, portanto, todas as faltas são redimidas e a remissão vem para todos – o que torna a função moralizante do conto absolutamente clara. (...) essa história objetiva inculcar em seu ouvinte um comportamento e um código de honra baseados na lealdade e no repúdio à mentira. A produção simbólica, ao fazer dessa representação das relações sociais e de trabalho matéria-prima da qual se constrói o imaginário dessas histórias, cumpre papel fundamental na justificação de relações de poder, mascarando a verdadeira natureza dessas relações sob a capa de uma fidelidade desejável e criando um imaginário que possibilita sua aceitação e reprodução. (VASCONCELOS, 1997, p. 113)

A versão de *Joana Xavier* para o “Vaqueiro que nunca mente” é uma (re)criação que parte de uma base comum conhecida pelas mulheres que a ouvem na cozinha, e por Manuelzão (como apontaremos quando tratarmos sobre a recepção dos ouvintes), contudo, a narrativa da contadora subverte completamente o caráter moral das versões anteriores. Alguns dos elementos que subjazem o “Vaqueiro que nunca mente” estão presentes, encontramos o fazendeiro rico, sua vaca de estimação, o vaqueiro leal e uma mulher que pedirá a morte do animal.

“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 chama a Destemida...

(...) O homem rico prezava toda a confiança no vaqueiro, deu a ele a melhor fazenda, pra tomar conta. O vaqueiro podia comportar lá o que por si entendesse, mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração. Foi quanto foi para a Destemida exigir do marido, a sentido de rogo: que queria comer carne de Cumbuquinha, que precisava, porque era um desejo de grávida de criança, mesmo precisava (...) O vaqueiro pobre matou a Cumbuquinha... (ROSA, 2001, p. 185 e 186)

Contudo, ainda que alguns dos elementos que compõem o conto do “Vaqueiro que nunca mente” estejam presentes, a versão contada por *Joana Xavier* destoa completamente do

padrão desse conto; aqui, o vaqueiro mata a vaca estimada a pedido de sua mulher e mente para o fazendeiro rico, inventando uma mentira para justificar a morte do animal. Contudo, não somente a vaca é morta, como também a mãe do rico fazendeiro é envenenada por Destemida, que assumirá o papel de uma cruel vilã, que ainda rouba as roupas da defunta e põe fogo na casa onde acontecia seu velório. “A estória se acabava assim aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, nas triunfâncias.” (ROSA, 2001, p. 188).

A mudança radical do desfecho da narrativa gera uma confusão nas ouvintes, que conhecem a temática básica do conto e estranham aquele final em que o mal não recebe castigo, em que os valores da lealdade e da honestidade são esquecidos, premiando-se justamente valores contrários. Diz-nos o narrador

todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não (...). Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! (...) ainda que nem não se achassem mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (ROSA, 2001, p. 188)

Percebemos aqui uma das características da tradição oral, no que diz respeito à produção do enredo e à recepção dos ouvintes: ainda que a transmissão oral configure uma enorme quantidade de variedades de contos e que cada contador de estórias realize alterações, marcando sua própria versão da narrativa, ele não pode alterá-la ao ponto de desconfigurar os elementos que constituem os valores e códigos morais básicos da sociedade ouvinte, que espera uma punição para o mal e uma recompensa para bem. Isso se torna mais claro pelo estranhamento que as ouvintes tem quando escutam a narrativa de *Joana Xaviel*, elas não aceitam que a deslealdade e o mal sejam recompensados.

Márcia Abreu tece algumas considerações sobre o cordel e sua tendência para o final feliz que contribuem para a compreensão da recepção dos ouvintes de *Destemida e a vaca Cumbuquinha* e seu estranhamento com seu desfecho. Segundo Abreu (2006) mesmo nas recriações de histórias com final trágico (como o *Corcunda de Notre Dame*, ou *Romeu e Julieta*, por exemplo) existe uma tendência para o final feliz, para que os mocinhos sejam recompensados e felizes no fim:

Algumas vezes, modificações fortes têm de ser feitas. (...) em certos casos, passagens de enredo ou o comportamento de algumas personagens parecem inadequados. A versão de *O corcunda de Notre Dame*, por exemplo, modifica radicalmente o final imaginado por Victor Hugo, fazendo Phebo e Esmeralda terminarem felizes e casados, ao contrário do que ocorre no romance francês, em que ela morre enforcada e ele casa-se com outra. Nos folhetos de cordel, jovens apaixonados e virtuosos são felizes para sempre no final da história – e é assim que o mundo deveria ser, não é? (Abreu, 2006, p. 71)

O último elemento que destacamos da narrativa de *Joana Xaviel* é sua performance, que é repetidamente descrita pelo narrador, apontando a importância da mesma para a tradição oral:

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho 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. Joana Xaviel virava outra. (ROSA, 2001, p. 183)

A performance de *Joana Xaviel* era tal que alterava a percepção que os ouvintes tinham da figura da contadora de histórias que, quando imitava uma bela princesa, transformava-se numa bela princesa. “Quando garrava a falar estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura.” (ROSA, 2001, p. 189). Ora, a transformação por que passa *Joana Xaviel* vai ao encontro daquilo que a performance tem como seu poder, o de materializar palavras: “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.” (Zumthor, 2000, p. 64).

A performance de *Joana Xaviel* se torna importante porque nos possibilita a interpretação que os ouvintes fazem daquilo que é narrado e “(...) muchos de los significados dependen de cómo la audiencia va interpretando los actos y no necesariamente las intenciones con las que los hablantes se introducen en ella.” (VICH e ZAVALA, 2004, p. 15).

A performance da contadora apresenta inúmeros elementos da performance de narrar estórias

Primeiro, menciona a capacidade de tornar presente aquilo que está sendo narrado, através de sons, dos movimentos. Segundo, exemplifica a fusão da intérprete com o narrado. A contadora “vira outra”, ou seja, assumia a essência dos personagens, reproduzindo suas vozes, seus gestos, suas posturas, até o ponto de haver certo choque entre aquela imagem que “antecipava belezas” e a “caipôa barranqueira”. Ela transcende a própria existência, perde a condição de “caipôa”, torna-se uma espécie de sacerdotisa, mediadora entre o mundo das estórias e o mundo da realidade, cujos expressivos olhos “enviavam” aos espectadores as sensações experienciadas. Terceiro, chama a atenção para a capacidade de sedução

das narrativas (...), de despreendimento da realidade e imersão no universo das estórias.” (FLACH, 2007, p. 121)

4.2. Camilo

A *Décima do boi e do cavalo*, narrada por *Camilo*, tem como temática a descrição da captura de um boi indomável por um vaqueiro valente. Esse boi, encantando, figura como um ente sobrenatural, capaz, em muitas de suas variantes de falar e cantar, de voar e mesmo de possuir um mugido que amedronta os vaqueiros que o querem capturar. “A *Décima* é, na verdade, um amálgama de diferentes versões de um mesmo núcleo temático, tendo nas histórias de boi o arcabouço formal sobre o qual Guimarães Rosa constrói sua própria história.” (VASCONCELOS, 1997, p. 116).

A *Décima* narra a estória das proezas de um vaqueiro exemplar, chamado *Menino*, que, montado num cavalo encantado, que ninguém mais consegue montar, captura o *Boi Bonito*, um boi encantado, indomável que já havia tirado a vida de muitos bravos vaqueiros que o desafiaram.

Em prosa poética que recria procedimentos estilísticos próprios da cultura oral – rimas internas, repetição, hipérbole e enumerações, por exemplo –, incorporando recursos como o ritmo e a aliteração, sua *Décima* apresenta, em determinados momentos, uma prosa metrificada, alternando redondilhas de cinco e sete sílabas. (VASCONCELOS, 1997, p. 116)

Vasconcelos aponta o seguinte trecho exemplo de todos os elementos que configuram a tradição oral expostos acima:

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 um lindeza,
o rasto bem encaldado.
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... (ROSA apud VASCONCELOS, 1997, p. 117)

Todos os recursos de que se vale Camilo na construção de sua narrativa são mnemônicos, característica da tradição oral.

Vasconcelos (1997) aponta para a proximidade que a *Décima* apresenta em relação às características do conto maravilhoso propostas por Vladimir Propp, em *As raízes históricas do conto*.

- 1) Dano ou desejo de possuir algo – o herdeiro da fazenda deseja o Boi Bonito.
- 2) Partida do protagonista – corresponde, na *Décima*, à chegada do forasteiro à fazenda.
- 3) Encontro com um doador do objeto mágico – o vaqueiro Menino monta o cavalo encantado. O cavalo é objeto pelo qual o vaqueiro vai encontrar o objeto de sua busca.
- 4) Duelo com o adversário – o vaqueiro persegue o Boi e o duelo dá lugar ao canto de ambos; o Boi, no entanto reconhece a superioridade de seu oponente, se rende e deixa-se amarrar.
- 5) Regresso e perseguição – o vaqueiro volta à fazenda para relatar sua empresa.
- 6) Prova – realizada (a captura do Boi), o vaqueiro chama todos os companheiros para comprovar seu feito.
- 7) Subida ao trono e matrimônio – a recompensa reivindicada pelo vaqueiro, apesar da promessa do herdeiro de dar ao vencedor honras, dinheiro e a filha e, casamento, é o Cavalo e a liberdade do Boi que o herói recebe.

A *Décima* simboliza o poder do homem sobre a natureza, representado pela captura do *Boi Bonito* pelo vaqueiro *Menino*. Ao contrário do conto de *Joana Xaviel*, o conto de *Camilo* apresenta um mundo ordenado, em que aquilo que é recompensado é o heroísmo e não a maldade. O mundo da fazenda, em que o vaqueiro corajoso é o herói é a temática da *Décima*. *Camilo* mantém o essencial dos contos a partir dos quais constrói sua narrativa, mantendo-se fiel aquilo que os ouvintes esperam.

Al respecto se ha insistido en la relación que todo orador establece con su audiencia pues ella determina la retórica de su enunciación. En efecto, en las tradiciones orales por ejemplo encontramos que los participantes, al crear algunos alineamientos e imponer ciertas interpretaciones sobre los que se dice, transforman continuamente la forma y el contenido de la narración (...).” (VICH e ZAVALA, 2004, p. 15)

A recepção dos ouvintes da *Décima* é diferente daquela de *Destemida*, aqui, o narrador descreve a emoção dos ouvintes:

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. (...). Seo Vevelho foi por si mesmo buscar cachaça-queimada, pra trazer para o Velho Camilo. O senhor Vilamão, tão branco, idosamente, batia palmas avivas, parecia debaixo de um luarado.” (ROSA, 2001, p. 261)

Camilo, tal como *Joana Xaviel*, também se empenha na performance, procurando cativar mais ainda seu público. “Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada.” (ROSA, 2001, p. 261).

5. O papel interventivo das narrativas: os contos orais e a significação do mundo sertanejo

Os contos apresentados em *Uma estória de amor*, exercem na narrativa um papel interventivo, na medida em que o mundo imaginário das narrativas orais são os elementos que trazem à baila, para a personagem central, *Manuelzão*, a reflexão a respeito de sua própria vida e de sua condição social. O processo de percepção de sua realidade decorre a partir das atuações dos contadores de histórias, inclusive a valorização de si mesmo e dos princípios que tem como fundamentais oscilam na medida em que os contos que ouve na festa se modificam em relação às formas habituais dos contos, ou seja, em relação aquilo que se espera ouvir.

Como veremos adiante, o estado de ânimo de *Manuelzão* é influenciado pelas diversas situações de oralidade em que se encontra, se, por um lado, a narrativa de *Joana Xaviel* remete a personagem central ao questionar sua existência enquanto vaqueiro, a narrativa do *velho Camilo*, uma louvação à valentia do vaqueiro e seu poder sobre a natureza reordena o mundo de *Manuelzão*, reconciliando-o com sua vida no sertão. FLACH (2007), a partir das palavras do próprio escritor, aponta que ele projeta nas narrativas orais que elabora, no tange ao contexto da performance, o potencial para esclarecer e orientar os caminhos dos personagens que as ouvem.

Uma estória de Amor –: trata das “estórias”, 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. [...] A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido. (ROSA, 2003, apud FLACH, 2007, p. 91-92)

Quando *Joana Xaviel* subverte a estória do boi e do vaqueiro que nunca mente, conhecida por todos os seus ouvintes, desconstruindo o caráter exemplar e de ação moral da mesma, premiando a maldade, ao invés de puni-la, ela deflagra em *Manuelzão* uma reflexão sobre a condição de sua própria vida. É, portanto, a partir de um conto oral que a personagem central compreende sua condição histórico-social, colocando sua identidade em questão. Ao deparar-se com o mal sendo recompensado, *Manuelzão* passa a refletir sobre certo e errado, riqueza e pobreza, trabalho e lazer.

As reflexões desenvolvidas por *Manuelzão*, que decorrem da narração de *Destemida e a vaca Cumbuquinha*, perpassam diversos elementos da organização do trabalho no mundo sertanejo. Encontramos uma reflexão sobre o caráter alienante do trabalho: “Uma festa é que

devia de durar sempre sem-fim; mas o que há, de rente, de todo o dia, é o trabalho. Trabalhar é se juntar com as coisas, separar das pessoas.” (ROSA, 2001, p. 194). Também a consciência de convenções sociais sem sentido, mas contra as quais nada pode fazer, como acontece quando se questiona sobre os motivos de *Camilo* e *Joana Xaviel* não viverem juntos:

Velho assim não podia gostar de mulher? A decência da sociedade era não se deixasse, os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida. Regra às bostas. Mas, ele, Manuelzão, era que podia mãezar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste, triste. Tinha lá culpa?! Todos viviam falando contra, depondo que aquilo era um estória feia, que apropriava escândalo?” (ROSA, 2001, p. 232)

Dá-se conta ainda que a dura vida de trabalho como vaqueiro não lhe propiciou um futuro estável e que, pelo contrário, dentro daquela organização social estratificada, sua condição não variava muito daqueles que não apresentavam posse alguma:

A Samarra. Aqui o gado aumentava. Mesmo mais do que a carne de sustento de se comer, e o de vendido de dinheiro, aquele trem, aqueles bois, formavam um consenso de respeito, uma fama. Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. 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 (...). Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... (...) Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece estou num erro... (ROSA, 2001, p. 245)

O conto de *Joana Xaviel*, que suverte a imagem heroica do vaqueiro honrado que nunca mente, levanta questionamentos que fazem com que *Manuelzão* tenha dúvidas sobre sua identidade de vaqueiro. E será esse o motivo de sua desmotivação para tocar a boiada depois dos três dias de festa.

A narração de *Camilo*, por sua vez, cumpre o papel de reordenar o mundo de *Manuelzão*. Ao narrar a história do *Boi Bonito*, o boi indomável, *Camilo* narra o poder do homem sobre a natureza, simbolizado na figura do vaqueiro herói. É a narrativa do velho contador de histórias que permite *Manuelzão* valorizar sua condição de vaqueiro, de subalterno na estrutura social da fazenda. Mendonça (2015) concebe a performance de *Camilo* na narrativa como um *ato de louvação*, comparando o velho contador de história de Rosa aos contadores de histórias africanos, que a partir de suas palavras, são capazes de alterar os estados de ânimo de seus ouvintes:

Os louvadores e historiadores orais, (os jeliw ou griots), que trabalham com a palavra, a música e o canto, são agrupados com os artífices manuais, que trabalham sobre materiais concretos como o ferro, o couro, e a madeira. [...] o jeli é visto como um transformador tanto do invisível quanto do concreto, capaz de transformar as emoções das pessoas e gerar nestas bem-estar físico e nobre postura corporal e fisionômica. Ele [...] é capaz de transformar a raiva e o ódio em tranquilidade. (FARIAS, 2004, apud MENDONÇA, p. 30)

Os dois contos orais alteram o sentido que Manuelzão dá à sua vida. A história da *Destemida*, que tematiza a mentira e o mal:

desperta em Manuelzão todo um emaranhado de sensações e lembranças que o mergulham no confronto com seu passado e o devolvem, inquieto e frágil, a um presente de insegurança e incógnitas. A narrativa de Joana serve, portanto, de instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só.” (VASCONCELOS, 1997, p. 123)

É a quebra com o previsível no conto popular que permite *Manuelzão* se perceber como homem pobre e solitário, sua condição real de existência, da qual não parece provável que vá se libertar. No fundo, se é possível para este vaqueiro sem posses extrair alguma *moral da história* do conto *Destemida e a vaca Cumbuquinha*, é a de que os pobres somente podem ficar ricos violando os códigos morais e éticos da sociedade; *Destemida*, após praticar diversas maldades contra o fazendeiro rico, na voz de Joana Xaviel, *subida por si*, acaba o conto *graduada de rica, na vantagem e nas triunfâncias*. É uma apreensão de que não é possível enriquecer pelo trabalho que a narrativa de Joana Xaviel desperta em *Manuelzão*, inquietando-o sobre a insegurança de seu futuro e desvirtuando a imagem do vaqueiro herói.

A história da *Décima*, contada por *Camilo*, seguindo sua gramática poética, é o elemento que recompõe a ordem no mundo de *Manuelzão*, que põe fim ao seu conflito interior.

A *Décima*, por sua vez, se constitui numa epifania positiva, que tem como função primordial recompor a ordem dentro do mundo de Manuelzão. Inversamente à história da *Destemida* que, ao tratar da questão do mal, remete seus ouvintes a um mundo demoníaco, infero e desconjuntado, a *Décima* recoloca tudo em seu devido lugar, apresentando um mundo claro e ordenado, no qual as relações de trabalho obedecem a uma ética desejável. (VASCONCELOS, 1997, p. 124)

Ainda que não acompanhem as reflexões que *Manuelzão* desenvolve após a narração de *Camilo*, suas últimas falas, após a performance, denunciam que seu mundo, em que o trabalho do vaqueiro é valorizado, fica evidente para o leitor. Percebemos, então, no final da narrativa, que as dúvidas a respeito da vida de vaqueiro e a sua falta de vontade em

tocar novamente a boiada são extinguidas após a narração da estória de Camilo. Vejamos os últimos momentos da narrativa que apontamos para a reconstrução do valor da figura do vaqueiro:

- Deus vos salve, Fazendeiro. Vaqueiros, meus companheiros. Violeiros...
 Fim final. Cantem este Boi e o Vaqueiro, com belo palavreado...”
 - Espera aí, seo Camilo...
 - Manuelzão, que é que há?
 - Está clareando agora, está resumindo...
 - Uai, é dúvida?
 - Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar!
 A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada,
 forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
 - A boiada vai sair!” (ROSA, 2001, p. 263)

Assim, na medida em que oscilam em relação à gramática poética, ou seja, a base comum da história de que partem, os contos alteram o sentido da vida e da condição de homem vaqueiro em *Manuelzão*. Eles exercem um papel crucial na história central, na medida em que são as narrativas orais que metaforizam a situação pela qual passa a personagem central.

Os dois contos constituem uma *poética da vida social*, na medida em que, a partir das alegorias que constroem, refletem aspectos da existência dos sertanejos. Encontramos nas duas narrativas a pobreza que aflige o sertanejo e os modos de ascender socialmente. Ao ouvir as narrativas, Manuelzão percebe não somente a história de sua vida, mas também a história coletiva dos vaqueiros e das pessoas que formam a comunidade em que está inserido. São as alegorias construídas que permitem ao protagonista de *Uma estória de amor* confrontar seu passado e projetar seu futuro, extraindo para si o sentido das histórias que ouviu, dos valores e moralidades presentes para sua vida prática, sua existência real.

O que se depreende a partir dos distintos significados que *Manuelzão* confere à sua vida como vaqueiro através das performances que presencia é que a performance dos contadores de histórias interfere na vida de quem presencia este ato comunicativo, altera seu estado de espírito. A performance permite aos seus destinatários desvelar e perceber coisas sobre si mesmo e sobre a sociedade em que está inserido.

6. Considerações finais

As narrativas presentes nos textos de Guimarães Rosa são expoentes daquilo que a tradição oral representa nas sociedades em que o mundo letrado está distante: a constituição da identidade dos sujeitos que conformam a comunidade em que estão inseridos. Através dos contos que tematizam vaqueiros e bois excepcionais (seja pela beleza ou valor, seja pelo caráter sobrenatural), as narrativas de *Joana Xavier*, *Camilo* e dos três vaqueiros compreendem reflexões acerca da vida social dentro de um sertão marcado pela pecuária e pelo poder e controle que a fazenda (e o fazendeiro) exerce sobre a população que dela vive. Os contos orais se constituem a partir de um conjunto de diversos textos da cultura popular brasileira e ibérica, reunindo uma série de elementos que mesclam o sobrenatural à vida cotidiana, que tem como fundamento falar de moralidade, organização social, condição histórica dos sertanejos, apresentando-se como experiências da tradição cultural do sertão, da memória coletiva sobre essa cultura, cabendo aos contadores de histórias a tarefa de narrá-las.

A relação de *Manuelzão* com os contos que ouve aponta para o poder de penetração e de capacidade reflexiva que as performances para os contos que formam a tradição oral podem exercer sobre seus ouvintes. Dessa forma, ao apresentar o conflito do vaqueiro com sua condição de existência, resultado da reflexão propiciada pela narração de *Joana Xavier*, Guimarães Rosa desconstrói algumas das noções que trespagam a crítica literária no que tange aos contos orais, especialmente aquela que subvaloriza a tradição oral porque, por ser mais aditiva que subordinativa, devido ao caráter evanescente da palavra, a oralidade geraria somente um tipo de pensamento agregativo, situacional, que apresenta pouca propensão para a abstração e para categorias analíticas, que seriam somente possíveis numa narrativa escrita. (LIMA, 2003).

Também percebo ao final das análises aqui realizadas que a apreensão estética do sertão e sua dimensão oral, além de seu caráter ficcional, abre margem para a compreensão deste universo povoado por contadores de histórias, violeiros e suas canções, provérbios, ditados, causos contados pelos vaqueiros, como uma espécie de empenho de Guimarães Rosa em mediar o discurso de grupos marginalizados em diversas dimensões, através da representação deste universo oralizado e rico culturalmente, que se espessa através das *zonas de contato* que emergem na literatura de Rosa.

Alguns algumas indagações surgiram na medida em que este trabalho foi sendo desenvolvido e, por não serem o foco principal de análise, não foram sanadas: (1) O quanto a imagem heroica do vaqueiro expressa pelo *discurso do encantamento* serve como forma de

encobrir as desigualdades que circundam o espaço da fazenda de gado? (2) Por que *Joana Xaviel*, justamente a personagem que mais desvia dos padrões comportamentais da comunidade presente na festa, narra uma história que subverte a moralidade dos contos orais?

Por fim, é importante ressaltar que as reflexões desenvolvidas neste trabalho não se constituem como um ponto de chegada, mas como uma nova possibilidade de apreensão acerca das tensões existentes entre a oralidade e a sua representação literária.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura Letrada: Literatura e Leitura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- ABREU, Márcia. **Histórias de Cordéis e Folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador. Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov**. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português**. Lisboa: Dom Quixote, 1987, Volume I.
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. S. Pedro, Portugal: Edições Saída de Emergência, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 3ª edição, 2001.
- _____. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global Editora
- _____. **Literatura oral**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- FERNADES, Frederico. **A Voz e o Sentido: Poesia Oral em Sincronia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.
- FLACH, Alessandra Bittencourt. **Nós os fabulistas: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese**. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.20/21, ano X, p.144-186, dez. 2006.
- LEMAIRE, Ria. **Fonte de informação e conhecimento, folclore ou literatura? O cordel como fenômeno multicultural**. Disponível em <http://docslide.com.br/documents/livro-ria-lemaire.html>. Acesso em: 27/11/2016.
- LIENHARD, Martin. **La voz y la huella**. 4 ed. México: Ediciones Casa Juan Pablos, , 2003.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas Orais: Uma Poética da Vida Social**. Brasília: Ed. UNB, 2003.

MENDONÇA, Elizabeth da S. **A performance do velho camilo: uma estória-louvação em uma novela de Guimarães Rosa**. In: Revista Boitatá, número 19, 2015.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

RÓNAI, Paulo. **Rondando os segredos de Guimarães Rosa**. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 17 – 25.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi**. In: Tutameia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

SANTANA, Rogério. **O Ciclo do Gado na Literatura Brasileira**. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/ROGERIO_SANTANA.pdf. Acesso em 08/09/2016.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucites, FAPESP, 1997.

VICH, Victor e ZAVALA, Virginia. **Oralidad y Poder: Herramientas metodológicas**. Buenos Aires: Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.