



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.9, jan./jun.2011



TRÊS VAQUEIROS, UM BOI E A (RE) INVENÇÃO DE UMA ESTÓRIA

Three cowboys, one ox and a (re) invention of one story

Héder Junior dos Santos
(Mestrando— UNESP/CNPq)

RESUMO

Esse artigo tem por objetivo analisar a vigésima quinta estória de *Tutaméia* (1967), de João Guimarães Rosa, intitulada “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, em que a própria temática das narrativas de tradição oral é retomada, acabando por nos apresentar seus porta-vozes, o processo de criação e recriação das mesmas e também o contexto rural de que são provenientes. Questões como invenção, verossimilhança, autoria, anonimato, origens e modo de difusão dessas estórias perpassam o conto. Portanto, Rosa não apenas retoma respeitáveis práticas da literatura tradicional que estão se dissolvendo na Modernidade, mas também se levanta como divulgador dessa manifestação cultural, demonstrando denso entendimento acerca do processo pelo qual ela se estabelece, sobrevive e significa entre os homens do sertão.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativas populares; oralidade; João Guimarães Rosa; conto; Modernidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the twenty-fifth story of *Tutaméia* (1967), written by João Guimarães Rosa, entitled “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. In this tale, we can find the oral narratives as theme, their spokesmen, the creation and recreation process of that narratives and also the rural context that these narratives comes from. Some issues as invention, verisimilitude, authorship, anonymity, sources and the broadcast mode of these stories permeate the tale. Therefore, Rosa, not only recaptures respectable practices of traditional literature that are dissolving into modernity, but also stands himself as a promoter of this cultural expression, showing us a dense comprehension about the process that is established, survived and meant to the wilderness men.

KEYWORDS

Popular narratives; orality, João Guimarães Rosa; tale; Modernity.

Uma obra de arte é tão mais “artisticamente popular” quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos sentimentos nacionais, e não entendidos como algo estático, mas sim como atividade em contínuo desenvolvimento.

Antonio Gramsci

O folclore existe para ser recriado
Guimarães Rosa

Introdução

Tutaméia (Terceiras estórias), último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa (1908 — 1967) em junho de 1967, ainda é uma obra pouco estudada em relação ao volume de análises críticas que cercam *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956), ou mesmo *Primeiras estórias* (1962). Enfatizar que o conjunto de narrativas rosianas em questão compõe um grande quadro sertanejo já é uma constante entre os estudiosos, que não deixaram de frisar em suas reflexões que tais ficções nos informam e descortinam diferentes faces da cultura do homem rural, sua linguagem, sua visão da família, sua compreensão sobre o amor e a amizade, sua formação não escolar, seu relacionamento com a natureza, seu pensar sobre Deus e a morte, seus costumes arraigados em velhas tradições, seu cultivo de valores que hoje parecem perdidos.

Assim sendo, ao nos defrontarmos com as estórias supracitadas, ficamos em face de um terreno rural permeado por uma lógica sócio-cultural bastante fecunda para as práticas de tradição oral, um contexto que tem na memória e, principalmente, nas relações de grupo, seu meio de existência e sobrevivência. Nesse sentido, as lendas, contos, causos, adágios, adivinhações, trava-línguas, provérbios, chistes, anedotas, dentre outras manifestações orais, povoam o imaginário do universo rural arquitetado pela prosa rosiana. Todavia, o que Guimarães Rosa faz é atribuir um olhar artístico às situações de oralidade, atentando não apenas à reprodução fiel das mesmas, mas trazendo à baila o

próprio contexto de enunciação das situações de oralidade, a presença de quem fala e o efeito de quem ouve, ou seja, faz emergir os elementos e o meio empregados para sintetizar um conhecimento ancestral.

Daí resulta a possibilidade de apreciarmos os contos de *Tutaméia* — curtíssimos, mas contos — levando em consideração a confluência do folclórico (popular) no erudito, do oral no escrito, quer dizer, observando como Guimarães Rosa torna artisticamente presente em sua obra um contexto de oralidade. Uma vez feitas essas considerações, podemos afirmar que esta investigação busca assinalar alguns elementos da cultura oral presentes na vigésima quinta estória de *Tutaméia*, intitulada “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. A escolha do conto a ser analisado aqui satisfaz ao critério de eleger aquele que expressa, por meio da ficção, o que Lenira Covizzi definiu como uma “teoria fantasiada da prática” (1978, p.102), isto é, um conto que retoma a própria temática das narrativas de tradição oral, seus porta-vozes, o processo de criação e recriação das mesmas como forma de inteligência dos sujeitos rurais sobre o meio que os cerca.

Consequentemente, optamos por aquele que recria o “processo mental do sertanejo simultaneamente nos planos do estilo e da fábula” (BOLLE, 1973, p.120), que nos comunica, de maneira mais acentuada e oralizante, a forma de pensar do homem do sertão, não originária de um cartesianismo, mas empírica, fruto do discernimento, das relações de grupo, da observação, de um amplo filosofar sobre as experiências do cotidiano, ainda que outras, igualmente ajustadas para os fins aqui propostos, não tenham sido incluídas no *corpus*. Portanto, dentro das quarenta estórias que compõem a referida obra, elegemos aquela que trata “do valor da fantasia, ou da imaginação, apta a engendrar a realidade”¹ (GALVÃO, 2006, p.173).

¹ Em “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese”, Walnice Nogueira Galvão oferece uma visão conjunta dos contos de *Tutaméia*. Para a estudiosa, haveria sete categorias possíveis: (1) estória de amor, mas nada banais; (2) estórias de ciganos; (3) as que envolvem bois e boiadeiros; (4) estórias de caçadas; (5) estórias que tratam “do valor da fantasia, ou da imaginação, apta a engendrar a realidade”; (6) “casos de crimes, verdadeira ou falsamente atribuídos” e (7) “Metamorfose e redenção”. Contudo, nosso trabalho leva em consideração

Nesse sentido, não poderíamos deixar de referir dois estudiosos brasileiros: Oswaldo Elias Xidieh (1993) e Luis da Camara Cascudo (1952, 1984, 2003). Em relação aos textos que analisam a obra do nosso autor-objeto, nos ativemos àqueles que tratam dos aspectos da oralidade, cultura brasileira e sociedade, dentre os quais os de Roberto Schwarz (1991), Fernando Correia Dias (1991), Walnice Nogueira Galvão (1986, 2006), Wille Bolle (1973) e novamente Antonio Cândido (1991); além da assimilação de conceitos importantes de Mikhail Bakhtin (1987, 1990) e Walter Benjamin (1986), referentes à criação artística. Não poderíamos deixar de mencionar ainda as declarações de Rosa presentes na entrevista concedida a Günter Lorenz, nas conversas com seus tradutores e nos próprios prefácios de *Tutaméia*, além do conto aqui analisado, que compõe o principal argumento para as ideias defendidas nessa investigação.

O conto rosiano e o processo de (trans) formação de uma narrativa oral

Três vaqueiros, Jelázio, Jerevo e Nhoé inventam um boi [...] Eles querem que os outros vaqueiros acreditem nesse boi, procuram contar vantagem: só eles o teriam desafiado. Mas ninguém acredita. Morre a mulher de Jerevo; na volta do enterro, eles rememoram o boi; morre Jelázio, falando no boi; Jerevo se muda para longe... Depois de muitos anos, numa fazenda afastada, Nhoé entra numa roda de vaqueiros e ouve falar de um boi.

Willi Bolle

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” é a vigésima quinta estória de *Tutaméia*. Nessa ficção, Guimarães Rosa retoma a temática das narrativas de tradição oral, seus porta-vozes, o processo de criação e recriação das mesmas e também o contexto rural de que são provenientes. Questões como invenção, verossimilhança, autoria e anonimato, origens e modo de difusão dessas estórias perpassam o conto supracitado.

também outras estórias que não aquelas alocadas na quinta categoria, tendo em vista que as mesmas são ilustrativas dos aspectos que pretendemos estudar.

Como podemos entrever na epígrafe acima colocada, estamos em face de uma narrativa sobre três vaqueiros (Jerevo, Nhoé e Jelázio) que coletiva e oralmente dão forma, por meio da “invenção despropositada”, ao boi Mongoavo; cada um deles contribuindo com um elemento para a construção dessa personagem.

Para isso, os três sertanejos se utilizam de frases soltas, despretensiosas, aparentemente sem sentido, desarticuladas, sintéticas, formadas por períodos simples, contendo um número mínimo de palavras, “*Sumido...*” (ROSA, 1976, p.111, grifo do autor), “*O maior*” (ibid., p.111, grifo do autor), “*... erado de sete anos...*” (ibid., p.111, grifo do autor), “*Um pardo!*” (ibid., p.111, grifo do autor), “*... porcelano*” (ibid., p.111, grifo do autor). Ao serem observados em conjunto, tais enunciados parecem sinalizar outra narrativa, com certas marcas de ancestralidade, arquetípica, “e que nem cabendo destes pastos” (ibid., p.111), já constitui o imaginário dos indivíduos desse solo, principalmente dos três vaqueiros. O produto de suas divagações configura uma descrição pouco precisa de um boi, que é composto ao passo que os três homens, como que instituindo suas formas, esforçam-se para resgatar uma “rês semi-existida diferente” (ibid., p.111), pertencente a uma tradição; como já mencionado, a uma ancestralidade imaginativa que passa a ser reinventada.

Pode-se considerar que esse conto já traz no próprio título uma relação com os romances tradicionais (no sentido de poema narrativo, gesta, não o gênero literário em si). Neles, o título longo compõe uma espécie de síntese do que será narrado². Seu objetivo não é causar um suspense, mas valorizar o próprio relato da peripécia; o destino das personagens é apontado no título, que funciona como enunciação do que será narrado. Portanto, o leitor de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” tem conhecimento de que se deparará com uma narrativa sobre um boi, mas que a mesma é inventada, que não existiu de fato. Em outras palavras, um acordo é

² A partir do texto *Literatura popular em verso: antologia* (1986), de Manoel Cavalcanti Proença, podemos citar alguns exemplos de títulos, majoritariamente extensos e que sintetizam a estória a ser narrada, como “A chegada de Getúlio Vargas no céu e o seu julgamento”, “A verdadeira história de Lampeão e Maria Bonita”, “Pavoroso desastre de trem no dia 31 de outubro de 1949 – 7 mortos e 9 feridos” e “Naufrágio dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarino”.

estabelecido entre o narrador e o leitor, que, por sua vez, acata a categoria de fantasia em que o conto se apresentará. No entanto, um desvio acontece: enquanto o narrador dos contos tradicionais recorre à antiguidade e ao testemunho de outros para legitimar o que irá contar, o narrador do conto rosiano é dissimulado, possibilita-nos ter dúvida e não quer comprometer-se com os efeitos de possíveis imprecisões ou invenções do narrado. Desse modo, a estória é iniciada por meio de uma pressuposição:

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados vis-a-visantes acorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou casca branca. Só apreciavam o se-espíritar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranqüilidade. (ROSA, 1976, p.111)

Como é possível notarmos, não se trata de uma frase assertiva, categórica. Instaure-se, de imediato, a possibilidade da dúvida, do incerto. É como se o narrador postulasse, “Sem que eu tenha certeza de onde a ação se desenvolveu precisamente, vamos considerar que os três vaqueiros estivessem à barra do campo, de tarde, para descanso”. É nessa ambivalência espacial que o narrador confere algo de universal ao conto, tomando por base aspectos da particularidade rural, como se essa mesma situação oral emoldurasse o que acontece com muitas pessoas [principalmente, com aquelas pertencentes à plebe rural, de que fala Oliveira Vianna (1955)], que têm nas relações de grupo seu modo de ser, estar e se expressar.

Além disso, a narrativa é repleta de reticências, marcas gráficas que nos levam a fazer determinada leitura, a qual não é sustentada explicitamente pela argumentação do narrador, que se isenta de qualquer responsabilidade. Por exemplo, em nenhum momento do conto é mencionado que a estória ouvida por Nhoé na fazenda era fruto de sua invenção com os companheiros, mas isso fica subentendido, assim como certo tratamento irônico dado pelo narrador, que até então vinha descrevendo as desventuras dos três homens e o imprevisto com que compunham a estória. Tal ato repentino contrasta com as

proporções que a estória ganha e com a fama dos três homens, “Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido” (ROSA, 1976, p.114).

Ainda pensando nas relações tradicionais de grupo e sua presença no conto em análise, podemos dizer que a própria ação dos vaqueiros de se sentarem e inventarem uma estória exige uma relação de coletividade. É ainda a cena inicial (anteriormente transcrita) que nos permite entrever que os momentos de descanso, quando os sertanejos estão relaxados, já tendo cumprido suas rotinas de trabalho, tornam-se bastante propícios e fecundos para o “(re) nascer” de uma narrativa, para o testemunho, para o aflorar da memória. Como nos ensina Luis da Camara Cascudo:

Depois da ceia faziam roda para conversar, *espairecer*, 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 campeio*, 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. (1952, p.11-12, grifo nosso)

Nota-se uma afinidade entre o trio de vaqueiros do conto. Não apenas nas lidas de trabalho com o gado, mas pelo fato de tais sertanejos comporem coletiva e harmonicamente sua estória. Assim é que um tema, fortemente disseminado entre os vaqueiros, como as proezas de um boi violento, longe de ser uma simples exposição de fatos corriqueiros, atrai a atenção de muitos, merece espaço privilegiado nas rodas dos contadores. As pessoas se identificam com o tema, pelo fato de o mesmo estar muito ligado às suas práticas diárias.

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, 1986, p.26-27).

No entanto, no momento em que os três vaqueiros se transformam em narrativa, tornando-se personagens, quando a experiência recebe certo tratamento artístico, com elaboração de linguagem e emprego de recursos que visam a tornar a estória sedutora e convincente, há um distanciamento da matéria narrada e a realidade de quem ouve. Isso porque a estória, no contexto performático em que se constitui, leva a uma experiência de sacralização desses mesmos temas tão ordinários. À maneira como as personagens recebem a estória dos três vaqueiros e reproduzem a mesma, delineiam uma nova interpretação do “caso de sua infância, do mundo das inventações” (ROSA, 1976, p.111), atualizando o relato.

Ainda numa leitura inicial, podemos atribuir uma percepção cômica aos fatos apresentados no conto. Eles nos levam a considerar ridículo que o caso dos vaqueiros tenha adquirido verdade com o passar do tempo e tenha imposto respeito e admiração naqueles outros homens, que retomam e exaltam as peripécias dos três vaqueiros, “ao bom pé do fogo” (ROSA, 1976, p.114). É significativo que ao final da narrativa, sem se darem conta, os sertanejos estavam diante de um daqueles vaqueiros – Nhoé –, que velho e cansado, e se mantendo no anonimato, não corresponde ao ideal heroico que marca a descrição daqueles três homens. Nesse sentido, o efeito rizomático parece ser um dos alvos a ser alcançado nessa ficção. Mas qual a função dessa comicidade? Na fábula, ela encobre o sentido complexo de que trata “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, que seria a problemática da própria formação das narrativas de transmissão oral e do tratamento de verdade que elas adquirem no meio em que se desenvolvem.

A situação cômica que resulta do contato de Nhoé com uma versão de sua estória traz à baila a noção de autenticidade das narrativas orais e o quão problemático, se não impossível, é chegar à narrativa-mãe. Além disso, corrobora o argumento de que a estória “verdadeira e significativa” é aquela que se materializa no momento em que é contada e benquista por seus

ouvintes, e que se utiliza dos próprios elementos tradicionais, fortemente conhecidos pelo grupo em que está sendo narrada. Daí compreendermos a atitude tomada por Nhoé de não se envaidecer, indignar-se, desmentir, ou mesmo esclarecer a narrativa do Boi Mongoavo e as circunstâncias que a formaram, mas de entender que no caso da oralidade as estórias estão em contínua transformação.

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só os três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido... Tossiu firme o velho Nhoé, suspirou se esvaziando, repuxou sujigola e cintura. Se prazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável. (ROSA, 1976, p.114)

É o entrecruzamento do destino dos três vaqueiros da estória inventada posteriormente e o destino dos vaqueiros da estória do narrador de Guimarães Rosa, que nos permite entender como se dá o processo de (trans) formação de uma narrativa oral. É por meio da metalinguagem, da estória dentro da estória, que entrevemos o brotar de uma narrativa. Nesse sentido, podemos observar, mais uma vez, o interesse e conhecimento de Rosa acerca das estórias de tradição oral, que tanto inspiraram sua produção artística.

Com a finalidade de definir o que seria “o conto tradicional”, entendendo o mesmo como uma manifestação cultural, de transmissão por meio da oralidade, Luis da Camara Cascudo nos ensina que “É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais” (2003, p.13). Guardadas as devidas proporções, o conto em análise toca nessas questões de antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Importa destacar a distinção entre a criação literária, que se vale do código escrito, e o processo de (re) criação das narrativas orais. Elas se aproximam na medida em que têm na imanência do “narrar” seu ponto de convergência. Daí podermos encontrar nas estórias de Rosa uma identificação com as situações de oralidade, tendo em vista que o

autor parece buscar no modelo oral uma forma de reforçar/defender o espaço do contar, bem como todo o contexto de interação, identificação e experiência que a prática de ouvir e contar histórias implica num ambiente não-letrado.

Ao defender a antiguidade do conto tradicional como uma de suas características importantes, Cascudo refere-se à necessidade de aceitação que o conto precisa ter para sobreviver, e isso é configurado pelo seu tempo de existência. Como não é possível estabelecer com precisão a gênese do conto, apela-se para a indeterminação do tempo e espaço, a qual, paradoxalmente, confunde-se com antiguidade. O fato de um conto ser antigo, ou seja, tão arraigado na cultura a ponto de ser confundido com ela, legitima a autoridade do seu discurso. A fórmula do “Era uma vez...” é reiterada justamente para marcar esse tempo antigo e indeterminado que reforça o poder do que será dito. No conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, a questão da antiguidade é posta através da percepção de Nhoé, o último dos três homens, quando o mesmo se depara com sua história, na boca do povo da fazenda, já transformada.

Ainda que o tema da história seja composto por elementos bem conhecidos do seu trabalho como vaqueiros, a situação inusitada e não planejada que deu origem ao caso parece bem mais significativa para os três do que o produto dessa criação. Em mais de um momento, sempre que um fato crucial acontecia na vida dos três (a morte da esposa de Jerevo ou a peste do gado, por exemplo), eles relembavam o momento daquela experiência criadora, referiam-na como uma espécie de ritual, de iniciação, quase como algo interdito. Não divulgam a história da criação a terceiros. Pertence a eles. Não pode ser revelada, pois isso seria o mesmo que dessacralizá-la, banalizar a experiência por que passaram.

Então, podiam só indagar o que do Boi, repassado com a memória. Não daquele, bem. Mas, da outrora ocasião, sem destaque de acontecer, senão que aprazível tão quieta, reperfeta, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevivido, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade. Daí, mencionavam mais nunca o referido urdido – como não se remexesse em restos. (ROSA, 1976, p.113)

A divulgação acontece por meio da memória dos três homens. Não se trata da lembrança da estória em si, mas da lembrança de uma experiência que une os três, como se, através dela, pudessem tomar parte de outra realidade, diferente do plano do aqui e agora. Cada vez que a estória, ou melhor, o momento em que ela se constituiu 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, a estória das façanhas do boi, a estória superficial, desprovida de profundidade conferida pela significação particular que os vaqueiros dão a ela, esta sim se torna propriedade coletiva, sendo divulgada como mais uma criação de origem incógnita, de rápida assimilação.

Novamente, os momentos de descanso e de reunião são a opção para divulgá-la, e seus ouvintes, tanto quanto seus divulgadores, são profundos conhecedores da matéria da narração. Isso é explicitado no conto no momento em que Nhoé se percebe diante de sua estória, de parte dela, já modificada, com outros possíveis sentidos.

Chegou a uma estranhada fazenda, era ao anoitecer, vaqueiros repartidos entre folhagens de árvores [...] vozes pretas, vozes verdes, animados de tudo contavam. Dava nova saudade. Ali, às horas, ao bom pé do fogo, escutava... Estava já nas cantiguinhas do cochilo. (ROSA, 1976, p.113-14)

No que toca à divulgação da estória do boi inventada pelos três homens, percebemos 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 uma identidade própria, em sintonia com as expectativas dos seus divulgadores, sendo transformada, recontada ao longo do tempo. Independentemente do meio através do qual a estória se difunde, uma e outra alternativas contribuem para sua permanência e divulgação.

Dessa forma, a persistência dos repertórios orais, última característica apontada por Camara Cascudo, pressupõe que, para um conto fazer parte de um conjunto de narrativas tradicionais, deve existir recorrência de temas e formas. Mesmo havendo certa liberdade de criação, a cada vez que alguém se

apropriada de uma estória e confere a ela novos detalhes, outras maneiras de expressá-la, há algo que permanece. A repetição de temas e formas, na verdade, atende a uma necessidade de preservação das narrativas e, ao mesmo tempo, de fidelidade a uma tradição.

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo do arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em um outro tempo e que sustentam a sua identidade. (BOSI, 2000, p.15)

O sucesso da estória requer muito mais do que a competência do contador para prender a atenção dos ouvintes. É preciso que haja identificação com o narrado, reconhecimento da tradição dos temas, aceitação do papel assumido pelo contador, disposição para ouvir e interagir no momento em que ocorre a narração e, principalmente, um pacto comum entre o grupo, no sentido de reconhecerem a particularidade do momento e a importância de preservarem os repertórios orais. Obviamente, todos esses aspectos não são aceitos e seguidos de forma consciente e refletida. Estão subentendidos na relação que se estabelece entre quem conta e quem ouve. O grupo sabe quando a estória deve começar, o que se vai ouvir, como será contada, quais os limites da invenção e o que deve ser repetido tal como a tradição legitimou. A presentificação de um passado um tanto desconhecido e idealizado é necessária para legitimar as práticas do presente, a fim de validar a identidade através de sua identificação com o passado, já que o tempo impõe autoridade, justifica, afama.

A distinção entre o discurso dos três homens, em tom de conversa, remetendo às partes de uma estória ancestral, e o produto transformado, reelaborado artisticamente, que é a estória constatada na fazenda, nos permite opor aquilo que Antonio Cicero define como *mythos* e *epos*. Para ele,

Os *mythoi* são [...] o conteúdo dos discursos, as coisas sobre as quais se fala; os *êpea*, por outro lado, são os discursos

propriamente ditos, tomados como coisas, objetividades, presenças. (2005, p.243).

Assim, podemos afirmar que a estória dos três homens constitui-se um *mythos*, pois, ainda que os vaqueiros façam referências a outras narrativas, ela recupera o momento, não sendo, portanto, uma reiteração. Não é possível recuperar o momento em que acontece o discurso. Contudo, essa mesma estória vai sendo retomada por outras pessoas e acaba tornando-se *epos*, ou seja, um discurso completo, capaz de ser reiterado a qualquer momento. Isso não significa que seja isento de qualquer transformação. As intervenções acontecem, podemos considerar, em um plano mais superficial, que não chega a intervir no *status* da estória, em sua essência.

O que o narrador de Rosa parece fazer nessa narrativa é romper com essa dualidade entre *mythos* e *epos*, a formação da narrativa (*mythos*) e a sua plenitude (*epos*) não são momentos tão distintos, a ponto de haver reconhecimento do *mythos* (quando Nhoé está na fazenda) através do *epos*, o que não é tão comum nessas narrativas orais, ou seja, a presença do *epos* no *mythos*. A consideração de tais conceitos ao abordar a estória de Rosa é pertinente no sentido de que leva a problematizar a relação entre o discurso em si e o discurso produzido a partir dele: “A fixidade de um tema ou *mythos* é sempre relativa à fixidade ou reiterabilidade do discurso, ou seja, do *epos* de que ele é tema” (CICERO, 2005, p.277).

Em outras palavras, o *mythos* se torna *epos* na medida em que é composto a partir de um *epos*, como acontece com a estória dos três homens. Segundo o estudioso mencionado, “É ao *epos*, e não ao *mythos*, que se atribui [...] ‘forma’ [...] ‘formosura’ e [...] ‘regra’ e ‘modo’ (CICERO, 2005, p. 251). Daí o fato de a estória ouvida da boca dos contadores receber um caráter performático, ser receptiva a novos enfoques, permitir a reelaboração. A estória dos três homens, por si só, por mais significativa e marcante em um momento determinado, deixa de existir como registro do encontro deles.

A estória do Boi Mongoavo, que é produto da criação dos três vaqueiros, surge, em princípio, como uma “interferência” das lembranças da infância de

um dos vaqueiros, o que demonstra a reiteração do tema. Em seguida, conforme ela vai se tornando mais concreta, até, enfim, compor as características do boi e dos três valentes vaqueiros que o contiveram, é possível perceber a opção do autor por um motivo popular bastante recorrente nas narrativas orais, que são os causos de bois, reunidos por Câmara Cascudo (1984), sob a denominação de "Ciclo do gado". Na versão de cordel de Leandro Gomes de Barros, a fúria do animal é descrita da seguinte forma:

Leitor vou narrar um fato
De um boi da antiguidade
Como não se viu mais outro
Até a atualidade
Aparecendo hoje um desses
Seria grande novidade.
[...]
Muitos cavalos de estima
Atrás dele se acabavam
Vaqueiros que em outros campos
Até medalhas ganharam
Muitos venderam os cavalos
E nunca mais campearam

Notamos que o boi da "antiguidade" difere do restante do gado por suas façanhas, que ultrapassa de forma significativa as proezas de qualquer outro boi. Seu tamanho e sua força são tão grandes que ele é considerado um ser encantado. Nem mesmo os mais gabaritados vaqueiros foram capazes de vencê-lo. Pelo contrário, acabaram humilhados. A estória é rica em detalhes referindo as tentativas dos vaqueiros em submetê-lo. No entanto, somente um vaqueiro, este também misterioso, que aparece de repente, domina o boi pela conversa, estabelecendo um acordo. Esse inusitado tratamento, no qual o vaqueiro misterioso reconhece o valor do animal, faz com que o boi deixe de perturbar os moradores da fazenda. Em um final maravilhoso, como ocorre nas estórias de fadas, vaqueiro e boi são tragados pela terra, permanecendo, de certa forma, unidos, sem que um deles seja dado como vitorioso, permanecendo apenas a fama dos dois, contada e recontada ao longo do tempo.

Conto o que contou-me um velho
Coisa alguma eu acrescento

Já completaram trinta anos
Eu estava na flor da idade
Uma noite conversando
Com um velho da antiguidade
Em conversa ele contou-me
O que viu na mocidade

A repetição de temas, assim, exerce uma função de conservação dos repertórios orais, bem como do próprio ritual promovido pelo fato de ouvir e contar histórias, o qual, em certa medida, remete aos mitos, em uma espécie de continuidade de um ciclo, no intuito de fazer persistir sua condição original. Segundo Lévi-Strauss, as transformações pelas quais os mitos passam, até, por fim, disseminarem-se através das narrativas orais, afetam “ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica” (1976, p. 261).

Considerações finais

Como foi possível demonstrarmos nessa análise, a vigésima quinta história de *Tutaméia* apropria-se de temas e formas da literatura oral. O que ocorre é um trânsito harmônico entre a escrita e a fala, entre a elaboração erudita no papel e a manifestação orgânica da própria cultura popular. Fica claro que o ponto de convergência entre a literatura escrita e a oral se dá pelo fato de ambas almejarem transmitir um dado conhecimento, uma apreensão peculiar da realidade, ou melhor, são elaboradas esteticamente como forma de compreender, explicar e organizar o mundo circundante. Guardadas as devidas proporções, Guimarães Rosa busca no modelo oral uma forma de reforçar e/ ou defender o espaço do contar, do fantasiar, bem como de todo o contexto de interação, identificação e experiência que a prática de ouvir, contar e (re) inventar histórias implica num ambiente não-letrado, rústico:

[...] apesar de todas as contingências da vida social e das suas injunções que tendem a carrear para um mesmo rumo os diferentes grupos de que se constituem as sociedades, e que, apesar, enfim, da imposição de formulas civilizadas e urbanizadas de vida sócio-cultural aos grupos rústicos, estes resistem, e a sua cultura encontra meios de permanecer. (XIDIEH, 1993, p.81)

Nesse sentido, podemos afirmar que Rosa não apenas retoma respeitáveis práticas da literatura tradicional que estão se desmanchando, mas também se levanta como divulgador dessa manifestação cultural, demonstra denso entendimento acerca do processo pela qual ela se estabelece, sobrevive e significa entre os homens do sertão. Nas palavras do referido autor, “O folclore existe para ser recriado” (apud DANTAS, 1975, p. 28); ou seja, coloca sua literatura como uma espécie de defensora daquilo que se fala e como se fala entre o povo. Daí ser considerada, a nosso ver, uma forma artística de resistência, por não confeccionar “uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos, de modo a modificar-lhes a vida sócio-cultural” (XIDIEH, 1993, p. 81). Pelo contrário, Rosa valoriza esse terreno, sua cultura oral, os porta-vozes e principalmente a maneira como é transmitida, bem como o efeito que ela causa em seus espectadores, através do desempenho. Portanto, dá credibilidade e verossimilhança ao que é ensinado através das manifestações orais, sem que o resultado seja uma produção “artificial” ou distanciada, sob o ponto de vista intelectual.

Referências

BAKTHIN. Mikhail. *Questões de literatura e estética* (A teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. I).

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.294-309.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CASCUDO. Luis da Camara. *Literatura oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. (col. Reconquistas do Brasil).

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. (col. Reconquistas do Brasil).

_____. *Contos tradicionais no Brasil*. 12. ed. São Paulo: Global, 2003.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (crise da mimese/mimese da crise). São Paulo: Ática, 1978. (col. Ensaios).

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de *Grande Sertão: Veredas*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.390-407.

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.

_____. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (col. Perspectivas do Homem).

PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PROENÇA, Manoel Proença. *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. (col. Reconquista do Brasil).

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos).

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.527-535.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.378-389.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *Sobre a arte como atitude intelectual*. Texto apresentado para exame de qualificação junto ao IFCH/Unicamp, mimeo, 1995.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares*. Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993. (col. Reconquista do Brasil (2ª série)).

Artigo recebido em 19/02/2011 e publicado em 1/10/2011.