

*Da poesia oral ao cordel:
nota sobre a transformação narrativa
na poesia popular nordestina*

From oral poetry to cordel:
note on narrative change in popular poetry from northeast brazil

Lawrence Flores Pereira
Universidade de Santa Maria

Resumo: O presente ensaio estuda as mudanças estilísticas e narratológicas do “ciclo do boi”, gênero que inclui narrativas orais como *Rabicho da Geralda* e as narrativas cordelistas escritas como *O Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros.

Palavras-chave: poesia oral e cordel. Ciclo do gado. Passagem da oralidade para a escrita.

Abstract: This essay investigates the stylistic and narratological shifts of the so-called “ciclo do boi”, one of the most popular genres in Brazilian oral poetry, which includes both orally transmitted narratives as *Rabicho da Geralda* and written and printed “cordel” narratives as *Boi Misterioso*, by Leandro Gomes de Barros.

Keywords: oral poetry from Brazilian northeast. evolution from oral poetry to written poetry.

“E assim (os vaqueiros) passam numa agitação estéril.

“Raro, um incidente, uma variante alegre, quebra a sua vida monótona.

“Solidários todos, auxiliam-se incondicionalmente em todas as conjunturas. Se foge a algum um boi levantadiço, toma da *guida* da põe pernas ao campeão, e ei-lo escanchado no rastro, jogado pelas veredas tiradas a facão. Se não pode levar adiante a empresa, *pede campo*, frase característica, daquela cavalaria rústica, aos companheiros mais vizinhos, e lá seguem todos, aos dez, aos vinte, rápidos, ruidosos, amigos - *campeando*, voando pelos tombadores e esquadrinhando as caatingas até que o bruto, *desautorizado, dê a venta* no termo da corrida, ou tombe, de rijo, mancornado às mãos possantes que se lhe aferram aos chifres.”
(CUNHA, 1923, p. 125)

Euclides da Cunha, que tinha um sentido agudo para observar o detalhe, captou, curiosamente, o mesmíssimo episódio da pastorícia do sertão que interessava aos cantadores de antanho e os cordelistas que imprimiram nos folhetos as vozes dos poetas. Na “gesta do boi” - ou seja, o conjunto de narrativas sobre a caça do boi anteriores ao aporte estilístico introduzido pelos folhetos de cordel - quase as mesmas imagens surgem, encantando a audiência ou o leitor. Trata-se do mesmo movimento, da mesma agonia pelos campos e caatingas. Antes de Euclides da Cunha, os próprios poetas haviam feito a descrição do momento inesquecível.

As estórias de bois erradios estão dentre as histórias mais tradicionais e primitivas dos interiores do Nordeste brasileiro até o final do século passado. Estórias como a do *Boi-Espácio*, do *Boi Vitor* e do *Rabicho da Geralda* (RG) são notáveis expressões do cosmo e dos interesses da chamada “civilização do couro”¹, daquele mundo rústico feito de esforços e provações. As estórias contam as peripécias de um boi rebelde que, ainda bezerro, foge à vista dos vaqueiros - e que, um dia, finalmente, é reencontrado, quer pastando em alguma várzea, quer perambulando distraído pelo campo. Sua presença desencadeia a euforia dos vaqueiros, que resolvem persegui-lo. Durante dias eles galopam e trotam

1 O termo “civilização do couro” foi consagrado pelo historiador João Capistrano de Abreu; cf. JOÃO CAPISTRANO DE ABREU. *Capítulos de História Colonial*. 4 ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1954.

pelos tabuleiros, penetram nas catingas calcinadas, caem dos cavalos, levantam-se, para, logo depois, derrotados, voltarem às fazendas. O boi é invencível, veloz, xucro e rebelde. Mas um dia a natureza toma conta do animal. Traz a seca que o obrigará a procurar, sedento e exausto, as várzeas e as veredas onde ainda correm os fios de água. Lá os seus caçadores o encontram, enfraquecido, e o matam.² Este é o roteiro mais comum, mas não o único. Pertence sobretudo às antigas histórias, as que foram coletadas por Silvio Romero e Rodrigues de Carvalho.

Ora, essas coletas, a despeito das alterações que possam ter efetuado nas narrativas, resguardaram um material oral, pré-literário e muito diverso daquele que encontramos, por exemplo, em estórias parecidas em folhetos de Cordel. O chamado “ciclo do gado” – termo genérico que compreende o conjunto das narrativas sobre perseguições de bois, sem levar em conta suas relações com a oralidade ou a escrita, com suas origens e contextos de produção – compreende dois momentos distintos: o das histórias pertencentes à gesta tradicional (*Rabicho da Geralda*, *Boi Vitor*, etc) e o das adaptações romanescas para o. O *Boi Misterioso*, escrito por Leandro Gomes de Barros pertence à fase do Cordel, do folheto ou, como se definiu às vezes, do “romance” poético nordestino. Nosso objetivo nesse artigo é aprofundar as distinções entre esses dois momentos. Antes de mais nada, o “romance do boi”, pertencente ao período cordelista, não faz parte do corpus folclórico da chamada “gesta do gado”, pela qual entendemos as narrativas orais, em geral não-autorais (anônimas) e que trazem características estruturais, temáticas, estilísticas e formais significativamente diferentes daquelas da antiga “gesta”. Essa é uma distinção que cumpre lembrar. Antes de especificar as histórias do ciclo do gado convém introduzir ao leitor alguns problemas de ordem terminológica.

O ciclo do boi: problemas terminológicos

Houve sempre alguma indeterminação conceitual na distinção entre as histórias de boi originárias da tradição oral do Nordeste e as versões posteriores criadas mais tarde por poetas de cordel como Leandro Go-

2 Em algumas versões da antiga gesta do gado há uma curiosa repartição do boi, a separação da sua carcaça, cornos, patas, etc, destacando cada uma de suas utilidades. Curiosamente, o mesmo procedimento da partição ocorre na variante do Bumba-meu-Boi do Pará, o “Boi-bumbá”, o que nos leva a supor alguma relação entre a gesta e este auto folclórico. Sobre o Boi-bumbá cf. verbete em CÂMARA CASCUO. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia e USP, 1988.

mes de Barros. Essa indeterminação conceitual, sugerida por alguns folcloristas como Gustavo Barroso, não foi compartilhada por estudiosos mais prolíficos e informados. Câmara Cascudo tinha claras as diferenças a separarem estes dois períodos e assinalou várias vezes, de passagem e descomprometidamente, alguns dos elementos diferenciais, sobretudo prosódicos, que faziam das várias histórias representantes diferenciados de práticas textuais e culturais diversas. Foi, contudo, Bráulio do Nascimento, que estendeu uma linha demarcatória reta entre elas e seccionou dois períodos diversos dessas narrativas, mostrando seus pontos de contato ocasionais. (NASCIMENTO, 1986) O termo “ciclo do gado”, empregado primeiramente por Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e Cantadores*, foi também adotado por Téo Brandão. Tudo leva a crer que o empregavam num sentido genérico. De um lado, aplicavam-no tanto aos romances da tradição escrita (cordel), como às histórias tradicionais e orais em que o boi aparece (gesta); por outro lado, aplicavam-no tanto aos poemas narrativos casuais que os cantadores improvisavam por ocasião das vaquejadas, como às histórias de boi em geral. Bráulio do Nascimento usa, para designar o corpo inteiro das histórias de boi, o termo “ciclo do boi”. A julgar pelo material analisado em seu trabalho, não incluiu nessa categoria os poemas de vaquejada, mas tão somente as histórias de boi, orais ou escritas. Além de “ciclo do gado”, Câmara Cascudo usou o termo “gesta” para designar tanto as histórias de bois como histórias de roteiro semelhante narrando as fugas de onças, touros e bodes rebeldes. Além destes termos, usou-se “romances de vaqueiros” (Amadeu Amaral, Celso Magalhães e Sílvio Romero) e “Ciclo dos Vaqueiros” (Gustavo Barroso).

Usaremos os termos “gesta do boi” ou “gesta do gado” para definir aquelas histórias pertencentes à tradição oral. A razão desta escolha, adotada provisoriamente para fins de argumentação ao longo desse artigo, está, em parte, na evidência razoável de que essas histórias, centradas em ações vivas e carentes de personagens complexos e temas “romanescos”, possuem algo que pertence à gesta, à façanha épica, ainda que estejamos falando de narrativas simples, despojadas do aparato complexo do épico clássico ou mesmo do romance cavaleiresco. Esse padrão inclui, portanto, as antigas histórias do *Rabicho da Geralda*, do *Boi Vitor*, do *Boi Pintadinho* e outros. Por outro lado, termos como “romance do boi” ou “romance do gado”, ainda que seja *especificamente* correto seu emprego para a totalidade das histórias, serão reservados, em nosso

estudo, às histórias oriundas da tradição escrita como o *Boi Misterioso*, ou seja, à tradição do folheto e do Cordel. Para fins operacionais, evitaremos - repito - aplicar os termos “romance”, “romance do boi” e “romance do gado” para as histórias do *Rabicho*, do *Boi Vitor* e de outros. Por outro lado, sempre que utilizarmos os termos “ciclo do gado” ou “ciclo do boi” estaremos nos referindo de maneira genérica ao corpus de histórias - sejam elas gestas (de origem oral ou coletadas) ou romances (escritos, em cordel) - que têm no boi um de seus personagens principais. Estarão incluídos nesse padrão a gesta do boi/gado e o romance do boi/gado, ou seja, tanto os romances da tradição oral (*Rabicho da Geralda*, *Boi Pintadinho*, etc.) como outros da tradição escrita (*Boi Misterioso*, *Boi Mandigueiro*, etc.). Usaremos os termos, portanto, no mesmo sentido que lhes dá Bráulio do Nascimento, sem fazer distinções específicas entre os dois períodos singulares.

A razão desta distinção - que não se faz aqui com fins tipológicos e com a qual não se pretende impor um padrão classificatório para outros estudiosos - está em que ela tanto facilita a nossa redação como torna clara uma distinção que é fundamental para o nosso trabalho: a diferença entre isso que aqui chamamos de gesta do boi e aquilo que chamamos de romance do boi. Por que não se quis colocar nesses termos a distinção feita entre a gesta e o romance do boi? A resposta deve ser breve: embora, por um lado, oralidade e gesta e, por outro, escrita e romance, coincidam *temporalmente* na história do ciclo do boi e da poesia popular em geral, nosso trabalho não se limita a demarcar a passagem da oralidade à escrita. Esta coincidência temporal não prova que a transformação da gesta em romance tenha tido como causa apenas a adoção da escrita e o concomitante abandono da oralidade pelos poetas. Um cantador não muda seu estilo simplesmente porque deixou de cantar os seus versos e recorreu à escrita para publicá-los. Há outros fatores culturais tão importantes quanto o dualismo oral-escrito que devem ter condicionado essa mutação. Em outras palavras, não é por ter sido escrito em folhetos que o romance se afastou tão sensivelmente da gesta do gado. Quando o romance em folhetos se tornou um fenômeno de difusão notável no Nordeste, a oralidade continuou viva na poesia dos cantadores, mas já substancialmente modificada, estruturada sob outros princípios poéticos e sob outras figurações que não eram as mesmas da antiga poesia oral. Ora, era oral a poesia dos cantadores, dos pelejadores que se dedicavam também a transmitir e recriar histórias,

mas era diferente de uma outra poesia oral que fora praticada antes nos interiores do Nordeste. Essa modificação das formas enunciativas professou-se no próprio seio da poesia oral. Ora, as histórias do boi, parte do corpus “fundador” da poesia do Nordeste, devem ter sofrido transformações mesmo quando ainda eram um fenômeno em grande parte restrito à oralidade. Por outro lado, a linha que separa oralidade e escrita, no âmbito da poesia sertaneja, varia muito, tendendo não raro a deslocar-se imperceptivelmente. A oralidade influencia a escrita, mas a escrita (e a leitura) de fato contribuíram na transformação das antigas tradições das narrativas orais.

A gesta do gado e o romance do gado: variações de histórias

A gesta do gado faz parte do corpo “folclórico” e compreende todos aqueles textos de caráter mais ingênuo – frutos de coletas de folcloristas e escritores – narrando as aventuras dos bois indomáveis que, no imaginário das gentes, corriam os interiores do nordeste brasileiro até o advento da poesia popular escrita em folhetos. Grosso modo, o que melhor a caracteriza é, em grande parte, sua fonte oral. Não se lhes conhecem os autores, nem suas origens verdadeiras. Essas histórias são o retrato fiel da “civilização do couro”, do mundo da pecuária dos sertões. Foram todas criadas em quadra e não em sextilhas. As principais histórias e suas versões são as seguintes: 1 *O Rabicho da Geralda*: a) Versão cearense de José de Alencar; b) Versão cearense de Rodrigues de Carvalho; c) Versão goiana de Americano do Brasil; d) Versão goiana de J. A. Teixeira. 2 *Boi Espaço*: a) Versão sergipana de Silvio Romero. b) Versão cearense de Silvio Romero. c) Versão pernambucana de Pereira da Costa. d) Versão goiana de Americano do Brasil. 3 *O Boi Vitor*: Versão cearense de Rodrigues de Carvalho. 4 *O Boi Pintadinho*: Versão cearense de Rodrigues de Carvalho. Além destes há o *Boi Surubim*, *O Boi Adão*, a *Vaca do Burel* e outros.³ (NASCIMENTO, 1986, p. 212)

Em termos genéricos e superficiais, o que melhor diferencia o romance do gado da antiga gesta é seu caráter menos ingênuo e mais elaborado. Não pertencendo à tradição oral, boa parte dessas narrativas versificadas são criações individuais de poetas populares que, desde a

³ O recenseamento das gestas orais foi feito definitivamente por Bráulio do Nascimento. Baseio-me aqui nos seus dados.

segunda metade do século XIX, passam a fundir histórias tradicionais com novos aportes originários em grande parte de fontes escritas diversas. Embora seu tema seja oriundo da antiga gesta, é um fenômeno mais moderno, datado do início deste século. Quanto à sua forma estrófica, é a da sextilha, e não mais, como na antiga gesta, a quadra. Os romances do gado são os seguintes. 1. *Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros; 2. *Boi Mandiqueiro*, de José Bernardo da Silva; 3. *Boi Treme-Terra*, de Manuel A. Campina; 4. *Boi Estrela*, de Manuel A. Campina; 5. *Boi Calçado*, de Antônio Vicente Serra; 6. *Boi de Sete Chifres*, de Rodolfo Coelho Cavalcante; 6. *Barbatão*, de José da Silva.

A despeito da notável abundância de histórias em cada um dos gêneros ou períodos em questão, concentraremos nossa atenção em dois exemplares conhecidos dos dois períodos e gêneros. Para o “gênero” da gesta, limitamos nosso estudo à narrativa do *Rabicho da Geralda*, e, para o período do romance, a história do *O Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros. Essa delimitação tem três motivações. A primeira diz respeito ao fato de que, malgrado a grande variedade de histórias e versões, tanto a gesta do gado como o romance do gado, cada qual separadamente, possui características estilísticas, formais, narrativas e conteudísticas relativamente repetitivas. Isso torna possível que, ao estudar um exemplo de cada um desses fenômenos narrativos se descubra resultados que podem ser aplicados a todos os outros casos de cada gênero. Com relação às diferenças e similaridades entre a gesta e o romance do gado, é possível afirmar que, geneticamente, os textos do *Rabicho* e do *Boi Misterioso* podem talvez estar interligados: há coincidência de alguns poucos, mas significativos versos nas duas histórias, coincidência essa que dá indício de que Leandro Gomes de Barros, autor do *Boi Misterioso*, conheceu a história do *Rabicho da Geralda*, tendo possivelmente nela se baseado ao escrever seu romance. O *Rabicho* é escolhido inicialmente por ser um dos romances mais populares em seu tempo e por trazer formas estilísticas e narrativas comuns a quase todas as outras histórias da gesta.

Escolhemos o *Boi Misterioso* para a segunda parte do nosso estudo por ser essa a mais antiga história do boi no período do “romance de cordel”. Embora um produto típico da poesia de folheto e possuindo todas as diferenças em relação à gesta, seu roteiro possui pontos de encontro com o do *Rabicho*, o que facilita, em parte, a confrontação das duas fases. Se tomássemos, por exemplo, o romance do *Boi Mandiqueiro*, obra mais

tardia, teríamos dificuldades para levar a cabo a comparação. Essa obra já está plena de interferências de outros gêneros de histórias e tornaria o confronto por demais óbvio em sua diferença: ao compararmos dois textos admitimos, antes de tudo, que existem entre eles algumas semelhanças aparentes, sobre as quais basearemos a nossa argumentação diferencial. Ora, entre o *Boi Mandigueiro* e o *Rabicho da Geralda* há um abismo tão profundo que toda a comparação tenderia à redundância: não teríamos suficientes pontos de apoio e contato nos quais firmar o estudo.

Lawrence
Flores Pereira

150

As versões

Existem quatro versões da história *O Rabicho da Geralda*. Duas delas foram coletadas no Ceará, a primeira por José de Alencar e a segunda por Rodrigues de Carvalho. As outras duas foram coletadas em Goiás respectivamente por Americano do Brasil e José A. Teixeira. A versão goiana de José A. Teixeira, intitulada *Du Bizerru*, na verdade não possui nenhuma semelhança com o *Rabicho da Geralda*. Não há nada em seu roteiro, em seu estilo e em sua poética, assim como em seus personagens que nos permita considerá-la, como o quis Teixeira, uma versão “simplificada” do *Rabicho da Geralda*. É, sem dúvida, uma variação das várias histórias de boi populares no Brasil inteiro, mas nada possui de semelhante tanto com o *Rabicho* como a outras histórias, entre as quais a do *Boi Espaço* ou do *Boi Vitor*. Faz parte da gesta do boi, mas tem um caráter diferente das histórias encontradas no Ceará e em outros estados nordestinos. Apesar de algumas diferenças, as versões de Rodrigues de Carvalho e de José de Alencar são relativamente parecidas. A versão de Alencar, no entanto, é uma fusão de cinco outras versões, como anotou Câmara Cascudo.

Infelizmente José de Alencar colaborou nos versos anônimos que recebeu em cinco versões, denunciando a popularidade do *Rabicho*. Em vez de publicar as cinco versões, fundiu-as num romance único, artificial, imitando o reprovado processo de Almeida Garrett. Mil vezes a versão incompleta ao romance *reconstruído*. (ROMERO, 1985, p. 98)

Com efeito, o cotejamento das duas versões acusa diferenças dignas de nota. Mas suas semelhanças são ainda mais notáveis. Os roteiros são quase os mesmos, as formas poéticas se assemelham muito e mesmo as palavras em alguns momentos coincidem de tal maneira que o leitor

tem dúvida de qual das versões realmente sofreu alterações profundas. Preferimos, portanto, adotar, no nosso estudo, a versão mais confiável de Rodrigues de Carvalho. A datação da coleta desta versão coloca alguns problemas. Há uma menção a esse respeito junto ao título do poema no *Cancioneiro do Norte*. “(Quixeramobim - Ceará - 1792, segundo informação do pranteado historiador cearense, Antônio Bezerra de Menezes, que guardava “O Rabicho da Geralda” entre os seus papéis)” (CARVALHO, 1967, p. 220) A informação é muito imprecisa. Não sabemos se o ano de 1792 corresponde à data em que a história foi coletada ou àquela em que, ficcionalmente, se passou a história. A última alternativa parece completamente ilógica. Por que razão o historiador forneceria a data em que se passou uma história que, aliás, é fictícia? Essa conclusão, aparentemente lógica e óbvia, foi a que levou muitos folcloristas e estudiosos a aceitarem essa história como a mais antiga tanto do *Rabicho da Geralda* como de todo ciclo do gado. Ora, no próprio texto dessa versão do *Rabicho* aparece uma data que é a do ano de 1792. 1792, na história, é o ano em que o próprio herói e narrador da história, o Rabicho, menciona como sendo o da grande seca que o obrigou a buscar as águas das veredas, onde finalmente encontrou a morte nos tiros disparados pelos três rapazes: “Chega enfim - noventa e dois - / Aquela seca comprida; / Logo vi que era causa / De eu perder a minha vida.”

Se, como relata a história, a morte do boi ocorreu naquele ano de seca, como é possível que a história tenha sido composta, cantada - ou mesmo coletada - nesse mesmo ano? Estaria o cantador narrando acontecimentos que haviam se dado naquele mesmo ano? Isso é pouco provável, pois o boi refere-se à seca como algo distante, usando o pronome demonstrativo “aquela”(seca). Certamente Carvalho equivocou-se com as datas. O ano anotado por Antônio Bezerra em seus papéis não era o da coleta ou mesmo o da composição, mas antes o que ele encontrou mencionado nos próprios versos. Em que data, então, poder-se-ia fixar a coleta do romance? Esta versão possui semelhanças tão notáveis com a versão de 1874 de José de Alencar que creio seria um pouco incerto recuar sua data até as primeiras quatro ou cinco décadas do século dezanove e bem mais plausível fixá-la entre 1840 e 1870. Entretanto, essa datação deve ser considerada apenas em seu caráter hipotético.

Embora tenha sido publicado pela primeira vez em 1912, o *Boi Misterioso* foi reeditado várias vezes ao longo da primeira metade século vinte. Em nosso trabalho usaremos a versão que consta na seleção de

Manoel Cavalcanti Proença para *Literatura Popular em Verso*⁴ que corresponde às versões dos folhetos publicados por João Martins de Ataíde, que adquiriu o espólio literário de Leandro Gomes de Barros. Escolhemos essa versão por ser a mais conhecida e constante nas seletas mais renomadas. As diferenças entre a primeira versão, de Leandro Gomes de Barros, e a segunda, de João Martins de Ataíde são tão insignificantes que seria aqui, considerando os nossos objetivos específicos, infrutífero comparar os dois textos. As pequenas modificações feitas por Ataíde sobre o texto de Leandro Gomes de Barros não modificaram nem o roteiro nem o estilo do texto original: aqui e ali um termo diferente, mas nada que tenha alterado o caráter do romance. (NASCIMENTO, 1986, p. 222) Quanto à datação do *Boi Misterioso*, Bráulio do Nascimento a situa por volta do ano de 1912. (NASCIMENTO, 1986, p. 197)

O Rabicho da Geralda

O que melhor caracteriza a história do *Rabicho*, assim como todas as narrativas da gesta do gado que circulavam no nordeste brasileiro até o final do século passado, é seu narrador que não é em terceira pessoa, mas em primeira pessoa. Quem narra, curiosamente, é o próprio animal. No *Rabicho da Geralda*, é o próprio boi, com efeito, quem conta sua história. Essa curiosa escolha que de fato traz alguns problemas para a definição de “gesta” tem por efeito mais visível o de atrair a simpatia de quem ouve a história. O que ouvimos é a voz de um animal perseguido, que fala de sua vida nas serras, de suas diversas fugas. Nós o acompanhamos em sua jornada, até que ouvimos suas últimas patéticas despedidas. O uso dessa primeira pessoa que traz a voz do animal desaparecerá da maior parte das histórias posteriores de perseguição do gado no romance do gado registrado em folhetos. O narrador então se tornará onisciente, talvez humano, abrangerá um plano espacial e temporal mais amplo e complexo. Os cordelistas, ao escolherem um narrador onisciente nas novas versões romanescas da perseguição ao boi, não estarão simplesmente optando por uma narrativa diferente, mas criando um “distanciamento” entre o ouvinte/leitor e o animal.

Apesar de o narrador do *Rabicho* ser o próprio boi, isso não quer dizer que o conteúdo de sua narração se restringe àquilo que ele pode ver, ouvir e sentir. Aquilo que é objeto da narrativa não está restrito

4 *Literatura Popular em Verso. Antologia*, Rio de Janeiro: MEC e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964.

ao que, sensorialmente, está ao alcance de seus sentidos nos momentos supremos das perseguições. Narra episódios ocorridos na fazenda, conversas entre os vaqueiros, e nos apresenta situações das quais, como animal, não poderia ter participado como personagem. Ainda assim, todos os episódios que ele narra, mas dos quais não participa, são breves e secundários, não servindo senão para lançar luz ao acontecimento relevante das perseguições. Assim acontece, por exemplo, na cena em que o Rabicho conta a chegada do vaqueiro Inácio Gomes na fazenda da Concórdia. “Na fazenda da Concórdia / Chegou ele a uma hora; / Muita gente já dizia: / O rabicho morre agora.”

Uma das características da história do Rabicho está na rapidez da narrativa que raramente é interrompida por descrições. Com exceção das três primeiras estrofes introdutórias, tudo é ação, correria, perseguição e quedas, e as três expedições sucedem-se uma depois da outra, sem interstícios ou interpolações, sem *feedback* narrativo e descrições detalhadas, sem colorido pictórico a desacelerar seu movimento fulminante. Muitas vezes, mesmo as ações parecem inconclusas, mencionadas rapidamente demais para que a mente do leitor as retenha com perfeição. Passam velozes demais, aos solavancos e não deixam muitas pistas. Não há qualquer espécie de trama, de problematização da narrativa que poderia torná-la mais lenta e morosa, por meio quer de discussões entre os personagens, quer através do desenho intrincado da narrativa. Uma ação desencadeia imediatamente uma segunda, e essa cadeia de atos só pode ser interrompida pela derrota de uma das partes. Pouco se fala do que acontece entre uma expedição e outra.

Não há um tempo pretérito que sugira distanciamento temporal, perdido nas sombras de antanho, mas apenas passagens no passado imperfeito, soltos, postos ali somente para lançar luz à situação atual. Logo no começo da história, na apresentação que faz de si mesmo, o Rabicho conta seus primeiros dias, relata sua fuga, lembrando, rapidamente, no imperfeito, o tempo em que se internou na serra a salvo dos homens. Está apenas situando o leitor e nada mais; não conta seu passado perdido de bezerro. O instante pleno do presente é dominante, a fuga do boi, a ruidosa derrubada do vaqueiro, os derradeiros momentos antes do sacrifício, enfim, o movimento alucinante de uma aventura cheia de acontecimentos.

Ao nível da forma, o uso da quadra contribui muito para a impressão de uma narrativa rápida e ininterrupta. Cada estrofe é como que uma partícula independente, portadora de uma informação que

raramente transborda para a estrofe seguinte. Cada quadra é um quadro emoldurado que não encontra continuidade sintática e mesmo semântica no próximo segmento estrófico. Nesse sentido, há um princípio musical que rege a versificação, uma frase que encerrada na estrofe de quatro versos. Lembremos que tradicionalmente, no canto ou na declamação, ou mesmo na peleja e na discussão, o cantador faz uma pausa após o último verso de cada estrofe, fechando-a semântica e sintaticamente, o que impede o período iniciado na primeira estrofe de estender-se à próxima. Em tão exíguo espaço é que se encadeiam os verbos de ação, prestos, que, devendo aparecer pelo menos uma vez em cada estrofe, aparecem ainda muito mais, ocasionalmente até duas vezes num único verso “Montaram, fizeram linha...”. Uma exceção na qual essa regra musical da quadra parece ser transgredida está talvez na passagem relatando o súbito aparecimento de Manoel Moreira, um período bastante extenso para os padrões da antiga poesia popular, que preenche com grande perfeição o espaço de oito versos: “Passados bem cinco dias, / Estando eu na ribanceira, / Quando fui botando os olhos, / Vejo vir Manoel Moreira // Um dos Vaqueiros de fama / Que naquele tempo havia, / Que muita gente supunha / Só ele me pegaria.”

Um dos aspectos mais interessantes é o frescor do vocabulário e do estilo do *Rabicho da Geralda*. As formas verbais no indicativo dão conta tão somente da ação eficaz. No *Rabicho* não existem formas subjuntivas, e por uma razão muito simples: não existe aqui qualquer espécie de subordinação frasal a mediar a ação. Isto não quer dizer, obviamente, que não existam orações subordinadas. Existem, mas sua função é a de dar expressão ao lugar e ao tempo: são, na sua maior parte, orações adverbiais temporais como as que iniciam com a conjunção “quando”, postas ali apenas para situar a ação e o tempo em que ela transcorre. Quanto ao vocabulário, os substantivos ou os adjetivos derivados de outras palavras estão de todo ausentes da narrativa que só conhece os termos das coisas imediatas. Por exemplo, termos moralmente conotados como “pobreza”, “honestidade”, que aparecerão no romance do boi, são termos impensáveis em uma história em que agir é mais importante que avaliar – e mesmo os qualificativos de classe social não parecem ser privilegiados. A maior parte dos substantivos são concretos, isto é, “o cabra”, “o riacho”. Os substantivos abstratos como “sabedoria”, “antiguidade”, mais corriqueiros na poesia popular do início do século XX, eram usados rarissimamente na antiga gesta do gado. As consequen-

ências do emprego tão sintético de termos revelam o caráter elementar e agencial dos versos da “gesta do boi”. Em parte, o frescor do texto, a impressão de alegre fluidez e mesmo a velocidade da narrativa - que, de certo modo, ecoa formalmente o caráter afoito dos eventos - devem-se muito ao emprego de termos simples e concretos. Quão mais palavrosa e verborrágica e, portanto, menos ingênua virá a ser a poesia do folheto de Cordel.

Os personagens do *Rabicho* são planos em seu contorno expressivo, sem características pitorescas que os diferencie entre si. Tudo o que fazem, fazem-no como que por pura reação, sem qualquer espécie de reflexão. Suas aparições são tão rápidas e fugazes - narradas às vezes em apenas três estrofes - que muitas vezes os eventos sequenciados tornam-se obscuros. Nada dizem ou comentam sobre o tamanho do seu adversário, o boi, e muito menos fazem juízo a seu respeito. Se vão ao seu encalço, não o fazem senão porque isso é tudo o que se espera de um vaqueiro e de um fazendeiro. Ao contrário do que veremos no romance do boi, a caçada não é um prêmio a ser conquistado, não há donzela prometida para aquele varão intrépido que tiver a sorte e a perícia de matar o animal fugidivo. Afora o pequeno diálogo que travam o fazendeiro e um passante, logo no início da história, esses homens jamais são mostrados em palestras amigáveis, nem mesmo sobre sua presente atividade ou sobre o aspecto do boi. Quando param, é porque estão cansados, e eis que eles voltam para casa, fatigados, esfomeados, derrotados, falando pouco, queixando-se talvez, mas não muito.

Não nos é dado saber com precisão os costumes desses homens, mas só seus atos. No entanto, pela total ausência de pintura expressiva do quadro e de traços palpantes, descobre-se, por exclusão, quão desnecessários são os pormenores pinturescos para que se tenha uma ideia justa dos princípios dos vaqueiros. Eles são o que são, homens que sonham em capturar um animal. Assim que se determinam, seguem cegamente o caminho traçado pela sua impetuosidade, sem indagações, sem desviarem-se, sendo barrados em sua determinação somente quando o boi os derruba. O estilo é “monocromático”, sem minudências explicativas da história, reflete perfeitamente seu teor desprovido de caráter, psicologia, idealização e descrição. Seu mundo é simples, seu espírito será simples.

É porque não se diferenciam muito entre si que também não conseguimos atribuir a este ou a aquele um maior valor, uma virtude mais notável. José Lopes, apesar de ser ele próprio um vaqueiro, é, antes de

tudo, um fazendeiro, mas nem por isso a posição com que se apresenta é superior ao dos outros vaqueiros. Quando todos vão para a perseguição, sabemos que José Lopes é o chefe, ainda que não uma iminência hierárquica. Em nenhum momento um vaqueiro lhe pede “permissão” para fazer isto e aquilo. A autoridade do fazendeiro deve ser, com certeza, incontestável e definitiva, mas não pesa como um fardo humilhante sobre os vaqueiros que professam uma liberdade orgulhosa e soberana. Existe um intercâmbio direto entre as duas partes, uma união e uma solidariedade tácita, quase uma comunicação muda entre pares. Ao receber a notícia de que o Rabicho foi encontrado, o fazendeiro, como um pai que orienta o filho, deixa claras suas ordens, que são recebidas com efusão ativa pelos outros vaqueiros, ávidos, também eles, de provarem-se em aventuras. Não há contestações e muito menos a situação épica tradicional da reunião do “conselho”. Não se pode sequer dizer que os seus vaqueiros sejam considerados “empregados”. Esse termo, que aparecerá muitas vezes como um verdadeiro estigma na Poesia de Cordel, não aparece aqui e não parece definir a ocupada pelos vaqueiros, homens mais livres e orgulhosos. Vivem todos eles na sua rude harmonia, por assim dizer, e por isso mesmo o poema sugere um ideal de convivência no interior do patriarcalismo sertanejo. Eles todos possuem nomes, mas é impossível vislumbrar suas feições, seus traços, não se pode trazer à mente sequer um esboço pálido de sua personalidade. Em nenhum deles destaca-se o menor relevo de caráter, o menor realce de imagem, a menor característica. Quando vão ao encalço do boi, dizem as mesmas coisas, gritam da mesma maneira. Quando se faz rápida menção a alguns traços de Inácio Gomes, o último dos vaqueiros a perseguir o boi, são detalhes inexpressivos servindo mais para preencher a estrofe do que para colorir com figuração descritiva seu caráter.

Essa ausência de relevo está presente também naquilo que podemos auferir da narrativa do boi. Fato estranho, sem dúvida, ele narra sua vida rebelde e indomável. O que se esperaria é que seu tom, o acento por ele dado ao relatar os fatos, lançasse alguma luz, senão sobre seu caráter e razões, ao menos sobre a sua aparência física, mas estamos aqui bem longe da poética sofisticada e insinuante das pelejas que levaram ao último grau o retrato descritivo e mesmo caricato. O boi é, nas suas palavras, o “liso, rabicho”, e nada mais de específico nos é dito a seu respeito. Ele não fala das razões de sua fuga tampouco: bois fogem, foi assim desde sempre. Quando essa criatura finalmente se vê capturada,

um não sei que de acento trágico surge para consolar com piedade um certo enfado que nos provocou a narrativa monotonamente acelerada - é o efeito do destino que nos comove, não sua pintura. Por outro lado, o boi narra a história como um ser dotado de alguma razão. Mesmo assim, o boi não é antropomorfizado e mesmo os vaqueiros parecem ver nele algo além de um boi. Ele está sozinho, em sua comovente existência bestial, uma massa rebelde, filho dileto dos campos que o acobertaram por exatos onze anos, até ser visto pelo caboclo e depois morrer pelas mãos dos rapazes. Sua figura é, portanto, moralmente plana e, para os vaqueiros que o perseguem, ele é apenas um boi rebelde, e não uma entidade demoníaca, um gênio estranho, cuja potência maléfica e ameaçadora eles sentem-se obrigados a abater. Não há qualquer mistério na sua existência que desperte a inquietação dos vaqueiros. Ele é simplesmente um boi arredio, e, pelo menos em uma primeira apreensão, isso é tudo o que ele parece ser. Leandro de Barros, décadas mais tarde, comporá a história do *Boi Misterioso* e apresentará o boi como uma entidade misteriosa, à semelhança de aparições demoníacas.

O Boi Misterioso: construção do mistério

Quando Leandro Gomes de Barros recriou a história do *Boi Misterioso*, ele fez opções diferentes das praticadas na chamada gesta do boi, e operou uma “transfiguração” estilística, formal e simbólica considerável. A mudança que levou a cabo não era apenas estilística, mas no próprio *ethos* da antiga história. Onde, na antiga história, o boi não parecia associado a nenhuma entidade eticamente marcada, na nova história é visível o aproveitamento da linguagem “moralizante” assim como o acréscimo de temas que Leandro Gomes de Barros, ciente de seu apelo exótico, incluindo superstições, credences, alguns vagamente investidos de linguagem religiosa, ainda que nem sempre de modo explícito. Em *O Boi Misterioso*, já de início, o narrador não é em primeira pessoa e não se concentra sobre o boi, mas é reservado ao contador-poeta, um narrador com claras características de onisciência controlada. O primeiro efeito desta escolha nada arbitraria e motivada pelo próprio tema misterioso da história, é o de afastar o boi, colocá-lo numa posição tão distante quanto necessário para torná-lo uma incógnita misteriosa. Não se ouve mais sua voz de narrador, simpática, narrando a própria vida, a compaixão do leitor não é mais chamada a simpatizar com o animal e a narrativa triste de sua vida de fugas e o mundo dos homens agora

está mais próximo. O efeito da escolha do narrador em terceira pessoa é óbvio: o boi se transforma muito mais em um “ente” que vive em *algum* lugar, alhures talvez, perdido talvez no meio das catingas, inatingível, no convívio selvagem com outros seres não menos misteriosos – surgindo apenas episodicamente, trazendo terror e euforia.

Outro aspecto que complexifica a história do *Boi Misterioso* é o uso, não mais da quadra, mas da sextilha. Por volta do final do século XIX a quadra - forma mais predominante na poesia popular do Nordeste e que servia de base formal para a narrativa de *Rabicho da Geralda* - passou a ser menos utilizada em narrativas, sendo gradativamente substituída pela forma estrófica mais extensa da sextilha. A poética estrófica adotada na tradição poético-narrativa do Nordeste, diversamente de outras tradições, enquadra-se em um tempo recitativo que coincide com o tempo da forma estrófica. No entanto, minha compreensão é que a crescente predileção dos cantadores e cordelistas por aparelhos estróficos mais extensos quando a literatura escrita de cordel se estabeleceu fomentou, junto com outros muitos fenômenos e eventos intertextuais e sociais, a complexificação das narrativas populares no período, em grande parte também pela apropriação que uma “nata” de poetas populares cordelistas fizeram do material disponível no cancionário popular. Com efeito, comparada à quadra, a sextilha, embora ainda uma forma estrófica fechada, abarca uma maior quantidade informações. O poeta tem de preencher o tempo de mais dois versos, desenvolver mais duas parcelas, rimar mais uma vez. Nas pejejas essa forma poética é aproveitada com muito mais eficiência. A tarefa do improvisador é sempre agradar pelo brilho dos seus versos. Mas, no romance versificado, os poetas não parecem preocupados absolutamente em dar aos seus versos um colorido interessante. A impressão às vezes é de versos apressados: “Partiu em cima do boi / andou perto de pegá-lo / com dezoito ou vinte passos / talvez pudesse alcançá-lo / era sem limite o gosto / que tinha de derrubá-lo.” (BM, 194-7)

A passagem desajeitada pode ser comparada à viva e veloz narrativa do *Rabicho da Geralda*, em quadras: “Quando o caboclo me viu / Saiu por ali aos topes/ Logo foi dar novas minhas/ Ao vaqueiro José Lopes.” Já a sextilha é mais lerda, carrega o fardo de mais palavras, e a sua relativa extensão abate um pouco o movimento da declamação e da leitura. Eis, por exemplo, um tema semelhante em *Boi Misterioso*: “O vaqueiro conhecendo / o boi ser do seu patrão, / viu que devia pegá-lo / que tinha autorização / ajuntou ambas as rédeas / esporou o alazão.” (BM, 187-92)

A linguagem do *Boi Misterioso* é consideravelmente mais complexa que a do *Rabicho da Geralda*. Antes de tudo, a história é mais complexa, com mais cenas e diálogos, e os pontos de vista são mais sinuosos, obrigando ao uso de modos e tempos mais complexos e de períodos mais extensos. Não há mais, portanto, a simplicidade dos versos do *Rabicho*. A primeira e talvez a maior diferença - e que revela uma complexificação e uma qualidade diferente dessa narrativa - está nos próprios verbos. Eles variam com muito mais frequência em tempo e modo. Passa-se do pretérito perfeito ao imperfeito com a mesma desenvoltura com que se conjugam os verbos ora no indicativo, ora no subjuntivo. A variedade de modos e tempos verbais reflete, de um lado, a flutuação da narrativa que acompanha as interpolações rememorativas e, de outro, a maior complexidade dos pontos de vista. Conjugações subjuntivas como a da terceira estrofe (“Ele nunca achou riacho / que de um pulo não saltasse / e nunca formou carreira / que com três léguas cansasse / como nunca achou vaqueiro, / que dele se aproximasse”) (BM, 19-24) seriam impensáveis no *Rabicho da Geralda*. Além de o antigo narrador em primeira pessoa ser abandonado nessa narrativa, o narrador em terceira pessoa que o substitui é capaz de fazer afirmações genéricas englobando as ações “gerais” do boi, uma forma de narrativa muito diferente da do *Rabicho*, que se concentrava nas ações imediatas. O narrador fala das qualidades do boi de um modo genérico e relativo, como um contista o faria antes de iniciar o relato de sua história. Ora o boi do *Rabicho* era a encarnação da imediatez total - o presente animalesco. Já na história de Leandro Gomes de Barros, nenhuma menção é feita sobre quaisquer das perseguições e não se recorre à narração detalhada e específica de uma das escapadas do boi. O narrador é senhor dos fatos e pode generalizar à vontade. Essa técnica narrativa, emprestada certamente ao conto, era totalmente estranha à antiga gesta do gado. Lembremos apenas que toda a dimensão narrativa que o boi-narrador do *Rabicho da Geralda* abrangia era a da ação pura e imediata. Ele jamais abandonava o pretérito narrativo para introduzir considerações tão genéricas acerca deste ou daquele vaqueiro. O modo subjuntivo no *Boi Misterioso* aparece em outras construções como nos versos: “Diz a história: ele indo / em desmedida carreira, / se acaso engalhasse um chifre / num galho de catingueira / conforme fosse a vergõntea, / arrancava-se a touceira.” (BM, 13-8) Mais uma vez é a força magnífica do boi que o poeta procura ressaltar, mas de uma maneira complicadíssima, caminhando sobre o pedregulho retardador

de orações reduzidas conformativas (*conforme fosse a vergôntea...*), condicionais (*se acaso engalhasse um chifre...*) e temporais reduzidas (*ele indo em desmedida carreira...*) que, a despeito de enriquecerem a cena com detalhes, frustram o efeito metonímico da imagem dos chifres arrancando as touceiras. São muitas considerações para uma única ação.

Noutra dimensão, o aparelho verbal do novo romance é muito mais complexo e presta-se à expressão de pensamentos e indecisões que seriam inimagináveis no *Rabicho*. Isto fica patente nas próprias formas verbais que expressam as reações dos personagens, muito mais dubitativas do que ativas. Sem mencionar o uso constante do discurso indireto para narrar o testemunho dos personagens, que força o uso de termos como “ele disse” e de orações subordinadas (*O Coronel perguntou-lhe, o que tinha acontecido, respondeu que tal desgraça, nunca tinha acontecido...*), mencionemos, a título de ilustração, o primeiro encontro do vaqueiro com o boi na fazenda Venturosa. A cena vem logo depois do desaparecimento do bezerro com sua mãe. Quando o vaqueiro encontra novamente o boi, o narrador descreve a sua reação: “O vaqueiro conhecendo / o boi ser do seu patrão / viu que devia pegá-lo / que tinha autorização / juntou ambas as rédeas / esporou o alazão.” (BM, 187-92) A ação é novamente amortecida pela subordinação que dá um caráter reflexivo ao trecho. Outro detalhe estilístico que merece menção é o uso que se faz de substantivos derivados como “nascimento”, “novidade”, “antiguidade”, formas de termos que estavam ausentes no *Rabicho da Geralda*. Esse uso mostra que Leandro Gomes de Barros dominava um registro mais culto, mas também mais ideológica e moralmente carregado. No *Boi Misterioso*, a presença de termos ideologicamente conotados como “atraso” (no sentido de “atraso civilizatório”) mostra o quanto estamos distantes da simplicidade ingênua, direta da antiga poesia popular.

Diferentemente do narrador do *Rabicho*, o narrador do *Boi Misterioso*, por ser onisciente e se posicionar fora dos fatos e das ações, demora-se em vários lugares. Três lugares destacam-se: a fazenda, a catanga e o campo. A fazenda é o centro social, o lugar onde as expedições são tratadas e organizadas, onde os vaqueiros hospedam-se antes de partirem e onde, no final da história, festeja-se a noite de São João. Seu espaço não é mencionado, como no *Rabicho da Geralda*, simplesmente para lançar luz sobre alguns fatos cuja importância na narrativa é apenas acessória. Ao contrário, é na fazenda que o boi faz sua penúltima aparição, a mais terrível de todas, quando literalmente invade a festa,

pisoteia o fogo, incendeia a casa e põe em debandada anfitriões e convidados. É uma cena fundamental no roteiro da história. O campo e a catinga são os lugares das perseguições. Lá o narrador distribui a cada uma das personagens sua atenção, variando sempre o foco narrativo, inserindo, constantemente, diálogos e narrativas. A amplitude espacial não se limita, todavia, à menção dos sítios. O narrador do *Boi Misterioso*, mais sutil que o do *Rabicho da Geralda*, domina a técnica da seletividade, escolhe o que deve ser mostrado e aquilo que não deve, com vistas à sugestão gradativa do mistério e o afastamento visual do animal perseguido. Com efeito, o foco narrativo oscila muitas vezes, como quando o vaqueiro Sérgio, vindo de Minas Gerais, põe-se ao encalço do boi. (BM, 570-sq.) Quando os dois, em plena corrida, adentram a catinga escura, sumindo, tudo o que o leitor espera é que o narrador agora os acompanhe pelo matagal, descrevendo a fuga do bicho, os gritos do vaqueiro, o galope do cavalo suado e cansado, tal como ocorre no *Rabicho da Geralda*. Mas, surpreendentemente, o foco narrativo fixa-se, não na perseguição, mas sobre o coronel Sisenando e os outros vaqueiros, companheiros de batalha, que, postados fora da mata, ouvem, apreensivos, os ruídos da refrega. O que está acontecendo no meio da catinga é um mistério tanto para os colegas de Sérgio como para o leitor, para o qual só é dado ouvir as conversas travadas pelos vaqueiros, que opinam preocupados sobre a sorte do vaqueiro mineiro e do boi.

“Eram seis horas da tarde / Estava o grupo reunido, / sem saberem do vaqueiro / que atrás do boi tinha ido, / via-se a batida apenas / por onde tinham seguido. / Um dizia: ele morreu / outro: que tinha caído / outro dizia: o vaqueiro / arrisca-se ter fugido / não pôde pegar o boi / voltou de lá escondido.” (BM, 589-600)

No *Boi Misterioso* já nem ouvimos a voz do boi. Não bastasse o distanciamento causado pela mudança do narrador, preferiu que o animal não aparecesse com nitidez aos olhos dos vaqueiros e do leitor. Distancia-o, coloca-o à margem do foco visual da narração, engendrando suspense e mistério.

À relativa maior complexidade do plano espacial do *Boi Misterioso* corresponde a sua maior complexidade temporal. O tempo transcorrido na história é imenso e abrange, na sua totalidade, pelo menos trinta e sete anos desde a cena em que a vaca misteriosa recebe a visita dos três

vultos de mulheres que lhe prometem proteção a seu bezerro. (BM, 55 e sq.) Não deixa de ser curioso que o poeta apresente uma datação, ainda que, esforçando-se o narrador em dar datas, dias, horários e anos, haja contradições patentes. Na introdução (BM, 43-4), afirma que tudo se deu em 1827, mas quando fazemos as contas com base nas datas mencionadas, vemos Leandro Gomes de Barros não era exímio calculador. 1824 é o ano da primeira seca, e 1825 o da segunda, a que prenuncia o nascimento do boi misterioso. (BM, 155 e sq.) Mais ou menos um ano depois, em 1826, o coronel Sisenando, fazendeiro e proprietário do animal, vê chegar a vaca misteriosa com seu bezerro, já gordo e bem criado. (BM, 157-80) Depois da cena, ocorrida em 1826, boi e vaca desaparecem, e o “misterioso” só será visto por um vaqueiro, na fazenda Venturosa, “cinco ou seis anos depois”, por volta de 1830. (BM, 151 e sq.) Completam-se mais ou menos sete anos. O ciclo de várias expedições só poderá iniciar, portanto, nesse ano ou em vinte nove. O autor não foi preciso ao mencionar 1827 como o ano em que transcorre o melhor da história. Assim que o boi é reavistado pelo vaqueiro, iniciam-se as expedições, somente depois do verso 185. São, ao todo, três expedições, das quais as duas primeiras são as mais longas. A temporalidade aqui também está descuidada. Assim que o boi reaparece, passam a ser contados os dias da primeira expedição. O primeiro dia é aquele do reencontro do boi com o vaqueiro na fazenda Venturosa, o qual é o primeiro a persegui-lo. (BM, 187 e sq.) No segundo dia, Sisenando organiza um grupo, que só desistirá da empreitada dois dias depois, às cinco horas. De volta à fazenda, o fazendeiro convoca os vaqueiros para um novo encontro no dia 21 de novembro. (BM, 229 e sq.) Com isso termina a primeira expedição.

No dia 21 de novembro, contudo, quando todos já estão reunidos e prontos para partir, a chegada de Sérgio, o vaqueiro mineiro, à fazenda, vindo de uma longa viagem para ajudar na captura do boi, leva o fazendeiro a adiar em quatro dias a expedição, a fim de comemorar sua chegada e conceder-lhe descanso para a estafante viagem. (BM, 495). Desses quatro dias nada se fala, há uma lacuna na narrativa. A história passa imediatamente para a manhã de quarta-feira, quando todos saem a procurar o boi. (BM, 553 e sq.) Permanecerão durante dois dias no campo e nas catingas e Sérgio será duas vezes derrubado pelo boi e perderá dois cavalos. A segunda expedição termina na quinta-feira, e, na sexta-feira, Sérgio, decepcionado, humilhado, resolve voltar para casa, despedindo-se do fazendeiro. (BM, 871 e sq.)

Tudo o que se segue é estranho. Sem razão aparente, o fazendeiro, nesse mesmo dia, manda chamar o vaqueiro Benvenuto. (BM, 901 e sq.) Descobre, logo depois, que ele desapareceu. No dia seguinte, o próprio coronel vai à sua casa, que ele encontra abandonada. Neste instante, perde-se o fio do tempo. O narrador simplesmente diz que o boi sumiu mais uma vez. Transcorridos ao todo dezesseis anos - já estamos, segundo os meus cálculos, nas vizinhanças da metade do século - o boi reaparece para acabar com a festa de São João. (BM, 1057 e sq) No dia seguinte, o índio Sisenando reaparece, assim como o vaqueiro Zé Preto, “caboclo curiboca”. O boi é perseguido pela última vez e é engolido pela terra. (BM, 1101 e sq.) O tempo transcorrido é imenso. A narrativa somente acontece quando o boi aparece, desencadeando as expedições. Quando ele some, o narrador apenas assinala o fato e passa imediatamente para sua próxima aparição. Os interstícios entre aparições e desaparecimentos não são preenchidos. Com *O Boi Misterioso* o espaço temporal estende-se amplamente através dos anos, semeando a dúvida e a inquietação nas mentes dos personagens, trabalhando a favor do mistério, confirmando por anos afora que as aparições do animal estão de alguma forma ligadas a combinações estranhas que não podem ser compreendidas pela parca filosofia do coronel Sisenando e dos vaqueiros. Por outro lado, o caráter épico da antiga gesta desaparece consideravelmente para dar lugar a uma história plena de delongas. O tempo não é uma mera sucessão de fatos situados plenamente na experiência comum dos homens, no tempo empírico. Nota-se claramente a tentativa do poeta de introduzir as estratégias da narrativa mítica e da narrativa cristã que produzem o efeito da irrupção de um Tempo (absoluto, Tempo atemporal dos deuses) como oposto ao tempo da experiência humana (o tempo da experiência empírica da vida cotidiana). É por ocasião de vários desregramentos na ordem do tempo meteorológico que o boi chega ao mundo. Duas secas terríveis, de caráter nitidamente apocalíptico, precedem e anunciam o nascimento do boi, confirmando que ele não é um simples animal, mas um ser do além enviado ao mundo para significar aos homens que há, além da realidade comum, uma outra dimensão da existência.

Os antropólogos conhecem bem essas estruturas narrativas paradoxais que assinalam a exclusão do homem do Tempo e do Espaço dos deuses. Sem querer entrar em detalhes sobre as elaborações específicas na mitologia indo-europeia, lembremos apenas a oposição, em Hesíodo

e Homero, de dois espaços e de dois tempos diametralmente opostos, mas que se confundiam no Tempo feliz da Idade de Ouro. O mito de Prometeu, por exemplo, mostra que num primeiro Tempo (fora e anterior ao tempo humano) homens e deuses conviviam felizes. Este Tempo, divino, paradisíaco, encontra seu fim devido a uma *transgressão*: no ardil de Prometeu que engana os deuses e privilegia os homens. Desde então, os homens são rejeitados para longe, no espaço miserável da penúria que exige trabalho e esforço, e num tempo exíguo e finito (o da mortalidade e da finitude propriamente humanas) no qual o Outro Tempo é apenas lembrado de modo simbólico, por meio de ritos, de sacrifícios e narrativas.⁵ Neste contexto ainda, Kathrin Rosenfield dedicou, em seu estudo *Os descaminhos do Demo* (ROSENFELD, 1993), um capítulo à utilização literária brasileira destes elementos da mitologia pagã e cristã. Ela destaca, em particular a recorrência da festa de São João. Citando *Grande Sertão: Veredas* a autora explica:

“Ambivalência, ambigüidade e “confusão” (no sentido de unidade dos contrários) são as marcas da tradição hermogênea - dos cortejos dionisíacos, dos carnavais e dos *charivaris*. Elas prevalecem também no início da campanha de Urutu Branco sob a forma de atos impulsivos, irracionais e “loucos”. Estas “maluqueiras” cheias de sentido (hiper-significativas como as palavras “loucas” de Hamlet) que Diadorim reprova sumariamente como “dansação e desordem” chegam ao seu fim no momento em que a tropa alcança a fazenda Barbaranha, situada numa região chamada Pé-da-Pedra. Fato raro, essa chegada na fazenda de seo Ornelas está temporalmente situada:

“De uns três dias foi o São João, então amanhã é o São Pedro...”(GSV, p.341)

Em outras palavras, estamos em 28 de junho, no final de um período festivo e carnavalesco que se estende da festa de São João (24 de junho) à festa de São Pedro (29 de junho). Alegres e até tumultuosas, as festas joaninas tomam no Brasil um caráter fran-

5 Para um estudo aprofundado, cf. DUMÉZIL, *Le Festin d'Immortalité. Esquisse d'une étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, 1974; P. VIDAL-NAQUET, *Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée*, in *Annales ESC*, 25, 1970, pp. 1278, p. 1297; *Dictionnaire des Mythologies*, artigos “Origines des hommes”, “Mort, les mythes grecs”, “Théogonie et mythes de la souveraineté”, “Cité grecque. Le mythe dans la cité. La politique athénienne du mythe”. Cf. BOISSIER, op. cit.; Erich Auerbach, op. cit.

camente sexual e lascivo, desvendando assim sua origem pagã: os transe fálicos e os excessos sexuais dos cortejos dionisíacos, a morte simbólica do ciclo vital antigo e o recomeço de uma nova fase de vida. As regras e convenções parecem ser abolidas durante este período, os jovens reinam sobre os velhos, as mulheres sobre os homens (como nas saturnais romanas os escravos sobre os mestres) e, na confusão carnavalesca, todos gozam simbolicamente de uma absoluta licença sexual. No folclore brasileiro, o costume pagão do rapto de virgens e mulheres casadas, da sua “fertilização” selvagem - simbolizada pelos duros golpes com varas, é substituído pelo rapto da bandeira. Os jovens que se apoderam de um dos símbolos do poder patriarcal prometem sua restituição exigindo, em contrapartida, a organização de uma festa, com fogos, comidas e danças, à custa do dono da bandeira. Essa festa deve ocorrer até o dia de São Pedro, que marca o retorno da ordem normal, dos costumes e das convenções que regulam a sociabilidade civilizada.” (ROSENFELD, p. 145-6)

Não é, portanto, ao acaso que o poeta do *Boi Misterioso* escolheu o dia vinte e quatro de agosto, dia de São João, que ele designa como “data receiosa”, “quando o diabo pode soltar-se e dar uma prosa”. Desnecessário lembrar que este relevo *mítico-simbólico* do tempo absolutamente não existia no *Rabicho da Geralda*.

Conclusão

O *Boi Misterioso* não é simplesmente uma das muitas histórias pertencentes ao ciclo do gado que narram as perseguições a bois pelos escampados do Nordeste. Seus contornos estilísticos, narrativos, assim como a representação de seus personagens, em nada se assemelham às imagens muito menos complexas do *Rabicho da Geralda*. Com o *Boi Misterioso* estamos já distantes da antiga narrativa popular ingênua da chamada “gesta do gado”. Não há como confundi-las.

Mesmo assim, as narrativas do chamado romance do gado não são dominadas de modo algum pela reflexão profunda. Desde as primeiras linhas do romance, trata-se de construir um mistério, expandi-lo, afastando o boi dos olhos dos vaqueiros; criam-se diversos planos; ornamentam-se as histórias com diálogos apreensivos e com as reações estupefatas dos vaqueiros; os pontos de vista disparatados são mais nu-

merosos: no final, pode-se dizer que o coronel Sisenando finalmente curva a cerviz ao mistério. Não há como determinar a natureza do animal, nem se defender contra suas investidas. A cena em que o boi entra na fazenda destruindo a fogueira de São João é o instante em que os homens passam do papel de caçadores ao de caça. Definitivamente, a confiança do coronel é abatida. Mas como solucionar um mistério? Ao dedicar-se à sua construção (ou prospecção) o autor não poderia imaginar que, ao final e ao cabo, nem mesmo ele encontraria uma solução para o suspense que ele recriou possivelmente a partir de antigas histórias que remontam ao folclore europeu. Recriou o suspense com base em estruturas narrativas folclóricas, lançando mão ao sobrenatural - e agora tem de solucioná-lo por meio do sobrenatural. Se de um lado a agência humana é enfatizada na história, por outro lado a utilização evidente de elementos folclóricos - como a aparição do boi em circunstâncias temporais similares ao das irrupções fantásticas em culturas agrárias - deixa essa mesma agência em segundo plano.

O desfecho estranho do *Boi Misterioso*, a cena em que o animal é deglutido pela terra, voltando ao lugar de onde provavelmente veio, não é comparável, em sua essência, à morte do Rabicho. Ambos encontram a morte quando uma força outra que a dos homens interfere, pondo fim a uma história que bem poderia se estender *ad infinitum*. Mas, se no *Rabicho da Geralda* essa força não tinha qualquer caráter moral ou fantástico, no *Boi Misterioso* a potência que puxa o boi de volta à zona ínfera é totalmente fantástica (e folclórica em sua origem). No *Rabicho da Geralda* foi a seca que arrastou o boi até a morte, mas quem o matou foram os rapazes, enfim, seres humanos. O boi misterioso, ao contrário, apenas repete aquilo que fez durante toda sua vida: some, é sugado pela terra, retornando a seu elemento “primevo”, criatura dos ínferos, da terra, que deixa o mundo terreno. Os vaqueiros simplesmente assistem a cena absortos, sem nada compreender, sem terem nem mesmo o bom consolo de matá-lo com suas próprias mãos. Ele foi misterioso até o fim, e seu desaparecimento definitivo não diminui a insegurança sentida pelo coronel Sisenando, que, no final de tudo, abandona a fazenda que ele crê amaldiçoada.

A comparação que fizemos até aqui leva a uma conclusão curiosa: o aparecimento da Poesia de Cordel, da poesia de folheto no nordeste brasileiro, coincide com a introdução de uma polarização *entre* o humano e animal que é, ali, uma variação da polarização entre o humano e

o sobrenatural. Percebe-se também, em certa medida, no caso particular do *Misterioso*, a presença nova de um dualismo moralista de feições doutrinárias, muito comum no romance de Cordel. O *Boi Misterioso* é o produto da tentativa de Leandro Gomes de Barros de adaptar e fundir três elementos que não são contíguos: a) o tema épico da gesta do boi, com suas perseguições simples; b) elementos de complexificação da agência humana que também recebe uma caracterização moral e ética muito mais densa; c) elementos retirados de narrativas folclóricas que, possivelmente, não se originam da mesma fonte da chamada “Gesta do Gado” e aqui nos referimos aos elementos fantásticos que encontram precedente em várias versões do folclore medieval, quer na sua versão mais pagã, quer mesmo em suas adaptações cristãs na forma das *exempla* medievais. Por outro lado, é possível lançar a hipótese que ao fazer demoníaco seu boi, Leandro Gomes de Barros não estava apenas simplesmente introduzindo na gesta as inúmeras superstições e crenças comuns no interior do nordeste brasileiro, mas dando-lhe atributos *que pudessem ser lidos também a partir de noções moralizantes*. A fusão, na história de Leandro Gomes de Barros, é irregular e incompleta, mas também revela uma operação com vários níveis coexistentes de formas narrativas e culturais.

Mário Pontes, num trabalho sobre a presença demoníaca no Nordeste, assinalou que o *Boi Misterioso* era a representação do conflito entre homem e natureza. (PONTES, 1972, 261-83) Essa tese, no entanto, nos parece menos correta quando fazemos a comparação entre a antiga gesta e o *Boi Misterioso*. Notamos imediatamente que existe, no romance de Leandro Gomes de Barros, muito mais astúcia de poeta do que um gênio inconsciente a expressar a essência de um mundo que vive primitivamente o temor à natureza. As imagens de mistério que Leandro Gomes de Barros constantemente introduz em sua história podem bem terem sido coletadas ao acaso na boca do povo supersticioso, mas o uso que delas faz é o de alguém que busca criar uma trama capaz de interessar seu leitor.

Ao lado disto, porém, está a necessidade de polarizar moralmente o conflito entre boi e vaqueiros. Tudo leva a crer que o caráter moralmente plano da antiga gesta já não é mais interessante para Leandro Gomes de Barros. O *Boi Misterioso* não é a descrição de um mundo anterior à deposição do reinado tirânico da natureza ameaçadora, mas a introdução do elemento moralizante num gênero que, originalmente,

não estava carregado de tendências moralizantes, por mais que se possa dizer que Leandro Gomes de Barros “recuou dois passos” em direção à temas e narrativas mais primitivas – como a do boi fantástico – para contar uma história que, em sua forma e em sua complexidade, revela já a presença de uma forma intertextualidade moralizante na apreensão estética dos poetas de cordel.

O autor cria polarização moral entre as duas partes conflitantes. Mesmo assim, convém concedê-lo, a história não é exatamente edificante. Isso é importante assinalar, uma vez que os temas da Poesia de Cordel, muitos deles baseados na Imitação de Cristo e na Vida dos Santos ⁶, tendem geralmente à exposição edificante. Apesar da polarização e da constante presença demoníaca, a história não repete os relatos do antigo *exemplum* medieval, literatura introduzida pela Igreja na Europa do século XII com fins edificantes, visando sobretudo abolir os últimos resquícios da antiga cultura pagã. Jean Claude Schmitt, em *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale* (SCHMITT, 1988), apresenta um típico *exemplum medieval*, a história de alguns rapazes que, montados em cavalos de pau, parecidos com os usados nas danças populares brasileiras, são engolidos pela terra e sugados pelo inferno. O narrador dessa história edificante e doutrinária é claramente um cristão preocupado em mostrar o destino cruel reservado àqueles que preferiram “o dia do mundo ao dia de Deus e dos Santos”. (SCHMITT, p. 101) Essa cena arquetípica da terra a abrir-se para engolir o rapaz é semelhante àquela do desfecho do *Boi Misterioso*, mas na história de Leandro Gomes de Barros não há um fundo moralizante e edificante visível, mas apenas o mistério que irrompeu mais uma vez, inexplicável.

Leandro Gomes de Barros usa as superstições, isto é, os “restos” desarticulados de antigas estruturas míticas cristãs e pagãs, que são, um modo atemporal de ordenação da experiência sensível.

Para exigências demasiadamente racionais, o desfecho do *Boi Misterioso* pode parecer bastante estranho, artificial e sem lógica. Mas, do ponto de vista do pensamento mítico (Lévis-Strauss diria: do “pensamento selvagem”), não há nenhuma contradição “lógica” no fato de um animal demoníaco ligado ao imaginário do Tempo e do Espaço absolutos (as forças da terra e do Tempo aquém do tempo humano), seja,

⁶ Sobre a vida dos Santos, cf. JACQUES DE VORAGINE. *La Légende Dorée*, Paris, Flammarion, 1967; ALAIN BOUREAU. *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*. Paris, Cerf, 1984.

no final da história, absorvido pela terra. Este é, precisamente, o modo de representação não-filosófica, não-racional, de uma outra realidade, (quase) inacessível à experiência empírica e à explicação racional. Aqui, no entanto, não há mais sinais de crenças muito arraigadas na natureza demoníaca. Trata-se de uma construção literária, profana e superficial, que apenas se aproveita de superstições e de crenças vagas.

REFERÊNCIAS

ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de História Colonial**. Sociedade Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro: Briguiet, 1934.

ALMEIDA, Ruy. **A Poesia e os Cantadores do Nordeste**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. 2a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste**. Recife: MEC/ INEP, Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife, 1959.

CARVALHO, Rodrigues. **Cancioneiro do Norte**. Rio de Janeiro: MEC e Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo. Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil**. Rio de Janeiro: Olympio, 1953.

_____. *Contos Tradicionais do Brasil*. Folclore. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia e Universidade de São Paulo, 1988 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a série, vol 151).

_____. Literatura Oral. In: ____ Lins, Álvaro. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, vol. VI (Coleção Documentos Brasileiros, 63A).

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1a. ed., Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 7a. edição, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923.

CURRAN, Mark J. A Sátira e a Crítica Social na Literatura de Cordel. In: _____. *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, USP e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. Série, vol. 94).

Lawrence

Flores Pereira

170

DAUSS, Ronald. O Ciclo Épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste. In: _____. *Literatura Popular em Verso (Estudos - nova série)*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DIÉGUES JR., Manuel. Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel. In: _____. *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, Universidade de São Paulo e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. Série, vol. 94).

LAMAS, Dulce Martins. A Música na Cantoria Nordestina. In: _____. *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, USP e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. Série, vol. 94).

LITERATURA POPULAR EM VERSO. *Antologia*, tomo III. Rio de Janeiro: MEC - Fundação Casa de Rui Barbosa - Universidade da Paraíba, 1977.

_____. *Antologia*. tomo IV. Rio de Janeiro: MEC - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

_____. *Antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia - USP - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. série, vol. 95).

_____. *Antologia*. tomo V. Rio de Janeiro: MEC - Fundação Casa de Rui Barbosa - Universidade Federal da Paraíba, 1980.

MOTA, Leonardo. **Cantadores. Poesia e Linguagem do Sertão Cearense**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

_____. **Violeiros do Norte**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Editora Noite, 1955.

NASCIMENTO, Bráulio do. **O Ciclo do Boi na Poesia Popular In: Literatura Popular em Verso**. Belo Horizonte: Itatiaia, USP e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. Série, vol. 94).

PONTES, Mário. A Presença Demoníaca na Poesia Popular do Nordeste. *Revista Brasileira de Folclore*, 12 (34): set./dez. p. 261 – 283, 1972.

ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia e USP, 1985 (Coleção Reconquista do Brasil - Nova série, vol. 86).

ROSENFELD, Kathrin H. **Os Descaminhos do Demo. Tradição e Ruptura em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Imago e edusp, 1993.

SCHMITT, Jean Claude. **Religione, folcklore e società nell'Occidente medievale**. Roma: Laterza, 1988.

SLATER, Candace. **A Vida no Barbante, A Literatura de Cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o Romanceiro Nordeste. In: ____ *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, USP e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. Série, vol. 94).

_____. Nota sobre a Poesia Popular Nordestina. *DECA, Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*, Recife: ano 4, n.5, 1962.

TRAVASSOS, Elizabeth. Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste: Toadas de Sextilhas segundo a Apreciação dos Cantadores. *Revista Brasileira de Música*. XVIII, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 115 – 129, 1989.

*Da poesia oral
ao cordel*

171

