

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ANTONIO LINO PINTO JÚNIOR

Boi Tungão, Boi Bonito:
perspectivas do popular em Mário de Andrade e Guimarães Rosa

[versão corrigida]

São Paulo

2021

ANTONIO LINO PINTO JÚNIOR

Boi Tungão, Boi Bonito:

perspectivas do popular em Mário de Andrade e Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

[versão corrigida]

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P659b Pinto Jr, Antonio Lino
Boi Tunção, Boi Bonito: perspectivas do popular em
Mário de Andrade e Guimarães Rosa / Antonio Lino
Pinto Jr; orientador Prof. Dr. Ivan Francisco Marques
- São Paulo, 2021.
104 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Mário de Andrade. 2. Guimarães Rosa. 3. Viagem
etnográfica. 4. Cultura popular. 5. Foco narrativo.
I. Marques, Prof. Dr. Ivan Francisco, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Anuência do orientador

Nome do aluno: ANTONIO LINO PINTO JUNIOR

Data da defesa: 22/09/2021

Nome do Prof. orientador: PROF. DR. IVAN FRANCISCO MARQUES

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06 de novembro de 2021.



PROF. DR. IVAN FRANCISCO MARQUES

PINTO JR., Antonio Lino. **Boi Tungão, Boi Bonito**: perspectivas do popular em Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª Drª Priscila Loyde Gomes Figueiredo (FFLCH/USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª Juliana Santini (UNESP/Araraquara)

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Thiago Mio Salla (ECA/USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Pedro (malazartinho)
e para meu Joãozito

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ivan Marques, pelo incentivo generoso desde a graduação e pelas contribuições sempre precisas e oportunas.

A Priscila Figueiredo e Sandra Vasconcelos, pela interlocução norteadora no exame de qualificação.

A André Luis Rodrigues, pelos diálogos inspiradores sobre a prosa brasileira.

A Edu Teruki Otsuka, pelo panorama acurado sobre a obra de Antonio Candido.

A Elisabete Ribas e toda a equipe do IEB, pelo atendimento eficiente e cordial.

A Paula Dib, pela paciência cósmica.

RESUMO

PINTO JR., Antonio Lino. **Boi Tungão, Boi Bonito**: perspectivas do popular em Mário de Andrade e Guimarães Rosa. 2021. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A busca pela matéria popular é um ponto de contato fundamental entre as obras de Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Valorizando a vivência direta do Brasil dito “profundo”, ambos empreenderam pesquisas de campo de cunho etnográfico pelo interior do país. Em meio à riqueza documental das respectivas viagens, dois personagens mereceram tratamento especial: o coqueiro Chico Antônio – retratado por Mário de Andrade na série *Vida do cantador*, publicada na *Folha da Manhã* entre agosto e setembro de 1943 – e o vaqueiro Manuelzão – que inspirou o protagonista de “Uma estória de amor”, publicado por Guimarães Rosa em 1956 no conjunto do *Corpo de baile*. Os nexos entre os contos são substanciais: além da viagem como gênese, destacam-se a homonímia e homologia dos protagonistas com personagens reais, a ficção guarnecida de lastro etnográfico e os enredos talhados pela tradição oral. Na constituição do foco narrativo, entretanto, sobressaem disparidades importantes: enquanto a aderência empática rege a perspectiva do narrador rosiano em relação a Manuelzão e ao universo sertanejo em questão, a instabilidade e o pessimismo marcam o ponto de vista do narrador marioandradino em relação a Chico Antônio e a seu contexto histórico. A partir da análise do foco narrativo em *Vida do cantador* e “Uma estória de amor”, a presente dissertação desenvolve uma leitura comparada dos contos, realçando nuances de contraste nos pontos de vista dos dois narradores, à luz das perspectivas dos autores em suas relações com o popular.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Guimarães Rosa. Viagem etnográfica. Cultura popular.

Foco narrativo.

ABSTRACT

PINTO JR., Antonio Lino. **Boi Tungão, Boi Bonito**: perspectives of popular in Mário de Andrade and Guimarães Rosa. 2021. 104 f. Dissertation (Masters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The search for Brazilian popular culture is a key similarity between the works of Mário de Andrade and Guimarães Rosa. Valuing the ethnographic experience, both authors undertook field research in the countryside. Amid the rich documental context of their trips, two characters deserved special attention: the *coco* singer Chico Antônio – portrayed by Mário de Andrade in the series *Vida do cantador*, published in *Folha da Manhã* between August and September 1943 – and the cowboy Manuelzão – who inspired the protagonist of “Uma história de amor”, published by Guimarães Rosa in 1956 as part of *Corpo de baile*. In addition to their genesis on the road, the similarities between both stories are substantial: the stand out homonymy and homology from protagonists with real characters; the fiction with ethnographic counterbalance; and the plots carved by oral tradition. However, in the elaboration of narrative focus, substantial disparities excel: while empathic adherence governs Rosa’s perspective of Manuelzão and the backcountry universe in question, instability and pessimism mark Andrade’s point of view related to Chico Antônio and his historical context. In light of both authors’ perspectives, and based on their relations with popular culture, this dissertation presents an in-depth analysis of the narrative focus in *Vida do cantador* and “Uma história de amor”, including a comparative reading of both stories, highlighting contrast nuances in the points of view of the two narrators.

Keywords: Mário de Andrade. Guimarães Rosa. Ethnographic travel. Popular culture. Narrative focus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. <i>Vida do cantador</i>	22
II. “Uma estória de amor”	51
III. Leitura comparada	68
BIBLIOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

O desencontro em vida tolheu – por um lapso curto, mas fatídico – o diálogo entre Mário de Andrade e Guimarães Rosa: falecido em 1945, o autor de *Macunaíma* não chegou a ler *Sagarana*, publicado em 1946. Comentando a estreia rosiana, Antonio Candido, um dos primeiros críticos a sugerir a aproximação póstuma, logo imaginou a recepção de um pelo outro: “Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua”.¹

O autor de *Sagarana*, por outro lado, não só leu *Macunaíma* como o incluiu – ao lado de *Dom Casmurro* e *Os sertões* – entre seus livros brasileiros favoritos, elencados numa lista manuscrita contendo quatorze títulos². A rapsódia do herói sem nenhum caráter entusiasmou Guimarães Rosa. Agrado que não remediou, contudo, seu juízo francamente desfavorável em relação ao programa estético do (“polêmico”, segundo ele) modernista. Em carta datada de 3 de novembro de 1964, tendo como destinatária a professora norte-americana Mary Lou Daniel, Rosa expressa sua avaliação de que Mário de Andrade

[...] partiu de um desejo de “abrasileirar” a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeia-la, denotando irremediável mau-gosto.

Faltava-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética. Apoiava-se na sintaxe popular filha da ignorância, da indigência verbal, e que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção. (Ao contrário, procuro a condensação, a força, as cordas tensas.) Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um “milhor” (por melhor) – que eu só seria capaz de usar com referência a “milho”³.

¹ CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – Sagarana”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002, pg 186.

² “Lista de livros favoritos” [sem data]. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-M-21,11.

³ “Carta de João Guimarães Rosa a Mary Lou Daniel”. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1964. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-CC-01,64. [transcrição livre]

O tom severo, algo ríspido, é inusual: também no mundo das letras, Guimarães Rosa não deixava de se portar com discrição diplomática, em geral esquivando-se das rusgas intelectuais em voga, evitando alardear suas posições políticas e sonogando comentários públicos sobre obras alheias (“Um autor jamais deveria falar de outros autores, mesmo que não os aprecie”, afirmou na célebre – e rara – entrevista concedida em 1965 a Günter Lorenz. “Disto não resulta nada de razoável; penetra-se em mundos estranhos, e isto não conduz a nada”⁴). Mas essa “autorrepresentação por subtração”⁵, constitutiva da *persona* rosiana, por vezes afrouxou-se dando ensejo a opiniões mais categóricas, sobretudo quando amparadas pela privacidade epistolar – como é o caso da crítica contundente a Mário de Andrade.

Noutra carta, bem anterior, endereçada a Vicente Guimarães em maio de 1947, a apreciação de Rosa em relação ao modernista mostrara-se mais generosa:

[...] o que faz da nossa literatura moderna, com as exceções gloriosas de um Mário, de um Drummond de Andrade ou um Bandeira, etc., uma coisa tão insatisfatória, é que a turma começa a ler os modernos e se esquece de tudo o que ficou atrás [...]⁶

Na mesma missiva ao tio, entre outras carências da literatura brasileira (reputada pelo remetente como “pobre, magra, mísera, piolhenta e indigente”), Guimarães Rosa condena a “avacalhação da língua” e o “primitivismo fácil e de mau gosto” vigentes, segundo ele, nas letras nacionais – dois tópicos que reaparecem justamente na carta a Mary Lou Daniel, apontados então como debilidades da obra de Mário de Andrade. Da deferência ao rechaço, a mudança de enfoque parece tangenciar o arco ascendente da trajetória rosiana: na interlocução com Vicente Guimarães, apenas um ano depois da publicação de seu aclamado livro de estreia, o autor de *Sagarana*, em início de carreira, reprova o esquecimento de “tudo o que ficou atrás” e defende parte de nossa tradição literária, atribuindo a alguns poucos escritores – entre os quais o autor de *Macunaíma* – o estatuto de excepcionalidade “gloriosa”. Dezessete anos mais tarde, em 1964, já consagrado como cânone vivo, recebendo a atenção de pesquisadores de fora do Brasil e dispondo de “capital literário suficiente para exercer ele mesmo a influência

⁴ ROSA, João Guimarães apud LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pg 39.

⁵ GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2013, pg 53.

⁶ “Carta de João Guimarães Rosa a Vicente Guimarães”. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1947. In: GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. 2ª edição. São Paulo: Panda Books, 2006, pg 136.

legitimadora”⁷, Guimarães Rosa não mede palavras – em certas cartas, pelo menos – para se desvincular das linhagens que a crítica especializada costuma realçar em sua obra (entre outros predecessores ilustres e reiterados, James Joyce também merece sua antipatia pelo “ludismo feroz” e a “excessiva intencionalidade formal”⁸). Sem desconsiderar por completo alguma porosidade em seu estilo (“Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?”⁹), o autor de *Grande sertão: veredas* – sólido e altivo em nossa paisagem literária, feito um Buriti-Grande¹⁰ – faz questão de salientar a própria singularidade.

O paradoxo – ao gosto rosiano – é que o sentido histórico da tradição (na acepção de T.S. Eliot) “implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença”¹¹. Embora radical, a idiosincrasia de Guimarães Rosa não escapou ao cotejo com os mortos. Álvaro Lins, por exemplo, diante das descrições da natureza no conto “São Marcos”, lembra – “involuntariamente” – de Euclides da Cunha¹². Fernando Sabino dá notícia a Clarice Lispector definindo o advento rosiano como um “misto de Monteiro Lobato, Ciro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade”¹³. Também recorrendo ao(s) velho(s) para explicar o novo, Horácio Ramallete opera uma curiosa dissecação estética, digamos assim, do autor de *Sagarana*:

Tomem a ossada de Afonso Arinos e entulhem com folclore, realidade rural, geologia e fantasia; ponham-lhe cartilagens e músculos, tomados um pouco a Monteiro Lobato, um pouco a Euclides e outro tanto também – por que não? – a Cornélio Pires; e botem tudo ao sol frio, manso de Minas Gerais. Depois vistam o fantoche com peças díspares, uma calça caipira aparecendo sob uma sobrecasaca de antologia, batam-lhe um chapéu a sopapo e acendam-lhe afinal, nos olhos, um brilho coruscando malícia – e eis aí o contista falado, com muitos defeitos e suficientes qualidades.¹⁴

⁷ PELINSER, André Tessaro. “Ressonâncias da tradição: Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Simões Lopes Neto”. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, nº 1, 2019, pg 234.

⁸ “Carta de João Guimarães Rosa a Mary Lou Daniel”, op. cit.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A metáfora foi cunhada por RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”. In: *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pg 49.

¹¹ ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pg 39.

¹² LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1946. [disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=30786].

¹³ “Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector”. 6 de maio de 1946. In: SABINO, Fernando e LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração – dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2011, pg 16.

¹⁴ RAMALHETE, Clóvis. *Horácio lê “Diário Oficial”*. Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa. JGR-R02,016. Caixa 088. Apud: GAMA, “Plástico e contraditório rascunho”, pg 288.

Por sua vez, Oswaldino Marques traça certa genealogia rosiana sugerindo a filiação do autor neófito a toda uma “dinastia de rapsodos da nossa realidade telúrica”, composta por “engenheiros de idiomas” como Alcides Maia, Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, Coelho Netto, além de Euclides da Cunha e (novamente) Mário de Andrade¹⁵. Dos rodapés jornalísticos às teses acadêmicas – em meio a uma volumosa, heterogênea e crescente fortuna crítica –, muitos outros nomes têm sido evocados (ora por equiparação, ora por contraposição) nessa tessitura analógica que enreda Guimarães Rosa a seus precursores.

Mas a sombra da ascendência não obscurece o ineditismo rosiano – e vice-versa. Entre outras relações com a tradição literária brasileira, mais de um crítico já apontou seu vínculo inequívoco e ambivalente com o Regionalismo, marcado por uma espécie de *adesão transgressora*. Nas palavras de Walnice Nogueira Galvão, Rosa “ultrapassa o particularismo e o neonaturalismo do romance de 30, sem detrimento de seus muitos méritos”¹⁶. Além do mais, ao cantar o sertão com sotaque vanguardista, acaba “reatando com a alta tradição da prosa modernista”¹⁷ – daí certa frequência, desde a recepção inicial de *Sagarana*, das menções e comparações a Mário de Andrade.

O parentesco literário entre os dois autores foi notado, a princípio, pelo viés da linguagem. Naquela sua resenha seminal, Antonio Candido toma justamente o arrojado formal como ponto de contato – sugerindo uma linha de continuidade – entre o “libertino” e o “libertário”. A pesquisa de uma “língua brasileira”, segundo o próprio Mário de Andrade, foi o “estandarte mais colorido” do movimento de radicação (e radicalização) artística ao substrato nacional empreendido pelos modernistas¹⁸. Em seu heroísmo primevo, tratava-se de uma afronta ao “lado doutor”¹⁹ da nossa inteligência, cuja expressão literária ainda se pautava pela moda parnasiana. Era imperativo, naquele momento, despir a “escrava do Ararat” (figuração alegórica da Poesia, na parábola contada por Mário em *A escrava que não é Isaura*), libertando-a dos “refinamentos do trajar” e restaurando sua condição básica: “nua, angustiada, ignara,

¹⁵ MARQUES, Oswaldino Ribeiro. “Apontamentos roseanos”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 de novembro de 1968 [disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19681130-28726-nac-0044-lit-2-not>]

¹⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Sobre o regionalismo”. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pg 91.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª edição. São Paulo: Martins, 1978, pg 244.

¹⁹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial: Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017, pg 21.

falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera”²⁰. Analogamente, diante do entulho normativo que oculta o idioma sob “montanhas de cinzas”, Guimarães Rosa também toma para si a tarefa saneadora, assumindo como método a “utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”²¹.

Em nome da ruptura estética, os modernistas se imbuíram de “um espírito de guerra” – “eminentemente destruidor”, na avaliação de Mário²² – que Rosa voltaria a encampar, mais de duas décadas depois, curiosamente, com um acento bélico digno de seus antecessores. Naquela carta a Vicente Guimarães, em 1947, o remetente define a peleja artística em que se vê engajado como uma “guerra literária”. E realça a metáfora: “Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas [o empobrecimento, segundo ele, da língua portuguesa e da literatura no Brasil]. É uma revolução branca, uma série de golpes de Estado”²³. Nessa trincheira simbólica, o autor de *Sagarana* nomeia um inimigo que, não por acaso, também fora alvo dos modernistas: trata-se de Coelho Neto, autointitulado “o último heleno”, difamado por vanguardistas dos anos 1920 como passadista icônico e, nessa condição, tomado por Oswald de Andrade como um de seus antípodas diletos. Para Guimarães Rosa, a palavra de ordem é, digamos, a própria Palavra, ameaçada pela hegemonia do “coelhonetismo” nas letras nacionais, com seu “verbalismo inflacionado e oco”²⁴ (hegemonia profundamente abalada, mas não de todo debelada pelas gerações anteriores). Mário de Andrade, por sua vez, ainda que sem a mesma virulência de alguns de seus contemporâneos, também repudia as pompas do academismo, mas personaliza a mira noutro alvo: Joaquim Nabuco, tido como insigne representante de uma elite intelectual que nutria certo deslumbre pela Europa – pela França, sobretudo – em detrimento do Brasil (numa passagem bastante citada de sua autobiografia, o abolicionista pernambucano – cuja personalidade ambígua, é justo lembrar, também tinha seu lado patriota – afirma que “um pedaço do cais do Sena à sombra do Velho Louvre” valia, para ele, mais que “as paisagens todas do Novo Mundo”²⁵). Figurativamente, Coelho Neto e Joaquim Nabuco sintetizam assim, em dupla antítese, um *front* em que Mário de Andrade e Guimarães

²⁰ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, pg 10.

²¹ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pg 46.

²² ANDRADE, “O movimento modernista”, pg 235.

²³ “Carta de João Guimarães Rosa a Vicente Guimarães”, pg 138.

²⁴ *Ibidem*, pg 134.

²⁵ NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, 1998, pg 59.

Rosa se aliam: a renovação linguística por meio da mútua contaminação entre a norma culta e o “brasileiro vulgar”²⁶.

Na entrevista a Günter Lorenz, Rosa explica esse segundo elemento de seu método “reacionário” em busca da origem da língua:

[...] eu incorporo à minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística²⁷.

Mário, por sua vez, numa troca de cartas com Drummond – em meio a qual cunha o mote da “moléstia de Nabuco” –, exorta o então jovem poeta ao “trabalho de abrasileiramento do Brasil”²⁸, que a seu ver passava pela “estilização culta da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente”²⁹.

Para os dois autores, como sabemos, não se tratava somente de cultivar caipirismos. Sem entrar nos meandros de suas vicissitudes formais, basta lembrar que nem Mário vai privilegiar em suas pesquisas uma variante regional da língua portuguesa – indo da dicção suburbana à fala sertaneja, com importações sistemáticas de matrizes indígenas –, nem Rosa vai se ater ao dado local, extrapolando fronteiras gramaticais (com o tino próprio de um diplomata poliglota) para compor seu estilo babélico. Entre outras questões, o que está em jogo é a superação daquele “contraste canhestro”³⁰ (ou “bobagem bêbada”, na expressão ainda mais dura de Mário) praticado por certos prosadores regionalistas que “escrevendo contos-da-roça botavam uma escrita na boca dos caboclos e outra limpinha e endomingada nos períodos que propriamente lhes pertenciam”³¹. É exatamente o que *não* acontece, para citar apenas os exemplos mais cabais, na “fala impura” do narrador de *Macunaíma* (que nos reconta os casos que ouvira de um papagaio), nem no discurso misturado do ex-jagunço letrado (que desfia suas memórias a um interlocutor douto, em *Grande sertão: veredas*). A partir de fontes e recursos variados – mas tendo o “linguajar do povo” como repositório central –, Mário e Rosa

²⁶ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. Posfácio: André Botelho. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pg 44.

²⁷ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pg 46.

²⁸ ANDRADE, *A lição do amigo*, pg 33.

²⁹ *Ibidem*, pg 45.

³⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, pg 71.

³¹ ANDRADE, Mário de. Apud: ALMEIDA, Aline Novaes de. *Edição genética d’A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2013, pg 891.

alcançaram um grau lapidar de reciprocidade entre a oralidade e a escrita, cujo sentido último “implica a diluição mais ampla entre cultura erudita e cultura popular”³².

Luiz Roncari contextualiza o problema:

Enquanto o processo histórico europeu criou condições de aproveitamento da cultura folclórica e popular para o enriquecimento da alta cultura, desde os movimentos românticos até a contemporaneidade do século XX, ao mesmo tempo que, com as revoluções burguesas e através de um sistema educacional e cultural eficaz, difundiu a alta cultura entre as novas classes trabalhadoras, o processo social brasileiro, por nunca ter de fato superado as estruturas coloniais, não possibilitou esses dois movimentos e, aqui, eles se tornarão problemáticos (e ainda o são)³³.

No Brasil, é sobretudo a partir das décadas de 1920 e 1930 que nossa inteligência passa a se emancipar do exotismo vulgar e do paternalismo ufanista no trato com a matéria popular. Mário de Andrade, como sabemos, é figura de relevo nessa mudança de perspectiva – nuançada de matizes estéticos e ideológicos no seio do Modernismo –, que trouxe o povo à baila, de fato, na condição de “personagem central da literatura brasileira”³⁴. Em 1923, o autor de *Pauliceia desvairada* já proclamava o advento do *matavirgismo*, conceito que traduzia então seu ardor de conhecer o país e dotar a fisionomia local de uma expressão universal. Tratava-se, na verdade, de equacionar uma tensão renitente entre nossas particularidades domésticas e a tradição europeia (desde sempre uma sombra íntima das letras nacionais). Nesse sentido, Mário reconhecia afinidades importantes entre o Modernismo e o Romantismo no que diz respeito à “base humana e popular das pesquisas estéticas” e à valorização do folclore³⁵. Mas é sem o nacionalismo patriótico e as ideias de síntese e unidade que estiveram tão em voga entre seus antecessores que os modernistas inauguraram “um novo momento na dialética do universal e do particular”³⁶ no panorama da literatura brasileira. Nesse “novo momento”, segundo Antonio Candido, o povo passa a ser tomado não mais “como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na

³² BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. Coordenação: Lilia Moritz Schwarcz. 1ª edição. São Paulo: Claro Enigma, 2012, pg 75.

³³ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, pg 113.

³⁴ MARQUES, Ivan. “Apresentação”. In: ANDRADE, Mário de. *Brigas das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Organização: Ivan Marques. São Paulo: Edições SM, 2016, pg 7.

³⁵ ANDRADE, “O movimento modernista”, pg 250.

³⁶ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014, pg 126.

arte”³⁷. Assim, afastando-se progressivamente do primitivismo importado das vanguardas europeias, nossos intelectuais-antropófagos passam a encontrar na cultura popular não só um acervo de assuntos, é importante frisar, mas a oportunidade de um diálogo inédito, capaz de inventar um modo genuinamente brasileiro de pensar e criar no mundo.

Guimarães Rosa a um só tempo retoma e renova esse legado modernista ao filiar-se à matriz sertaneja como sua referência criativa. Entre “Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral”, o autor de *Sagarana* escolhe localizar suas histórias no “pedaço de Minas” que lhe era mais próprio³⁸. Mas não se fia apenas nas memórias de infância para transfigurar ficcionalmente o sertão mineiro: de José de Alencar a tratados de botânica e zoologia, de Câmara Cascudo a periódicos de pecuária, de relatos de viajantes naturalistas a literatura de cordel³⁹, a pesquisa livresca alarga os horizontes de sua paisagem natal.

Acontece que a visão de país e de povo forjada na biblioteca, embora requintada e fecunda, não apascenta por completo nem Guimarães Rosa, nem Mário de Andrade. Sufocado por um “despotismo de livros”⁴⁰, o autor de *Clã do jabuti* se vê acometido por um “brasileirismo desesperado”. O *tête-à-tête* com a realidade se torna imperioso. É nesse momento que a viagem – em sua extração romântica, “como aventura do corpo e do espírito, peregrinação renovadora e busca de fontes para a criação culta”⁴¹ – se apresenta aos dois autores como movimento incontornável em suas respectivas buscas pelo popular.

Amplamente estudados e comentados, seus itinerários são bem conhecidos: depois da “descoberta do Brasil” com os modernistas em Minas Gerais, em 1924, Mário de Andrade deixou seu gabinete na Rua Lopes Chaves para uma incursão ao Norte, em 1927, e outra ao Nordeste, entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929, compondo relatos que foram reunidos postumamente no livro *O turista aprendiz*, publicado na década de 1970. Também é célebre a expedição de Guimarães Rosa ao sertão mineiro, em maio de 1952: durante dez dias o autor de

³⁷ CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, pg 46.

³⁸ “Carta de Guimarães Rosa a João Condé”. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 31ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pg 08.

³⁹ COSTA, Ana Luísa Martins. *João Guimarães Rosa*, Viator. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2002, pgs 82-83.

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. “Acalanto do Seringueiro”. In: *Clã do Jabuti/Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, pg 290.

⁴¹ PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A viagem como vocação: itinerários, parceiras e formas de conhecimento*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2015, pg 12.

Sagarana acompanhou a condução de uma boiada, vendo, ouvindo, convivendo com os vaqueiros – e anotando tudo com sua letra redonda e miúda nas famosas cadernetas que levava penduradas por um fio de barbante ao pescoço. Em meio à fartura vivencial e documental que repercutiria em suas obras, com destaque no elenco inspirador que povoou aquelas viagens, dois personagens merecerão tratamento singular nas criações subsequentes de Mário de Andrade e Guimarães Rosa: são eles, respectivamente, o coqueiro Chico Antônio e o vaqueiro Manuelzão.

Em seu diário, o Turista Aprendiz registra a forte impressão que o cantador lhe causou desde o primeiro contato no engenho Bom Jardim, no Rio Grande do Norte: “Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida”⁴². Em dois dias de trabalho intenso, o repertório do “irapuru” potiguar rendeu uma farta colheita etnográfica ao “dotô que veio de São Paulo studá ‘Boi’”⁴³. No ato da despedida, ao receber de presente o ganzá do cantador, Mário de Andrade já se via impelido a um novo projeto, inspirado por Chico Antônio – “que hei-de celebrar melhor em livro”⁴⁴. De fato, além das crônicas publicadas pelo *Diário Nacional* no decorrer da viagem, em 1929, o autor de *Macunaima* dedicou outras páginas ao coqueiro, que veio a se tornar personagem de *Café* (romance inacabado) e de *Vida do cantador*. No conto⁴⁵, publicado como série no rodapé “Mundo musical”, na *Folha da Manhã*, entre agosto e setembro de 1943, a admiração de Mário de Andrade por Chico Antônio é traduzida em seis “lições” (gênero que remete às hagiografias de louvor aos santos católicos⁴⁶). Concebido “no domínio da ficção”⁴⁷, o enredo aproveita momentos vividos e registrados pelo Turista Aprendiz no Rio Grande do Norte: em *Vida do cantador*, depois de conhecer um “moço do sul” (dublê ficcional de Mário de Andrade) no engenho Bom Jardim, Chico Antônio – rapsodo popular que, entre outras façanhas, desafiou e venceu o Diabo com sua arte –, decide deixar sua terra natal e partir rumo à cidade de São Paulo, onde reencontra seu pai adotivo, colono da fazenda Santa Eulália, palco do desenlace trágico do conto.

⁴² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015, pg 315.

⁴³ Ibidem, pg 303.

⁴⁴ Ibidem, pg 344.

⁴⁵ Neste trabalho trataremos as duas narrativas analisadas como “conto”. Embora problemática, tal classificação foi empregada tanto por Mário de Andrade (que, num artigo na *Folha da Manhã* em 6 de janeiro de 1944, se refere a *Vida do cantador* como “aquele conto”) quanto por Guimarães Rosa (que, no segundo sumário de *Manuelzão e Miguilim*, entre parênteses, enquadra “Uma estória de amor” nesse mesmo gênero).

⁴⁶ BATISTA, Raimunda de Brito. “O alcance da cantoria”. In: ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, pg 26.

⁴⁷ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 65.

A experiência no “sertão sagarânico”⁴⁸ também rendeu farta matéria de fabulação a Guimarães Rosa. A partir de suas notas de viagem, o escritor mineiro reproduziu ficcionalmente episódios, cantigas, estórias, expressões, modos de falar – e de pensar – dos vaqueiros e demais sertanejos que conheceu pelo caminho, além de recriar paisagens, com fina acuidade no que diz respeito à fauna e à flora da região. Entre os tropeiros que conduziram a boiada, vários se tornaram personagens rosianos, entre eles o chefe da comitiva, Manoel Nardy, que inspirou o protagonista de “Uma estória de amor”. No conto publicado em 1956 no conjunto do *Corpo de baile*, Manuelzão organiza uma festa para inaugurar a capelinha de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, na fazenda Samarra, da qual é capataz (o episódio – em torno do qual o enredo se estrutura – de fato ocorreu às vésperas da partida de Guimarães Rosa sertão adentro⁴⁹). Enquanto se desenrola a ação exterior, ditada pela relação do anfitrião com os convidados, o mundo interior do protagonista convulsiona às voltas com uma crise de consciência latejante – como a dor de um machucado no pé que incomoda o vaqueiro durante toda a festa.

Os nexos entre *Vida do cantador* e “Uma estória de amor” são substanciais: a viagem como fonte geradora, a homonímia e homologia dos protagonistas com personagens reais, a ficção guarnecida de lastro etnográfico e os enredos talhados pela tradição oral. Entretanto, quando tomamos o foco narrativo como régua de prumo (tendo o grau de hibridez entre o discurso erudito e o discurso popular como medida fundamental), sobressaem disparidades importantes entre os dois contos – enquanto a aderência empática rege a perspectiva do narrador rosiano em relação a Manuelzão e ao universo sertanejo em questão, a instabilidade e o pessimismo marcam o ponto de vista do narrador marioandradino em relação a Chico Antônio e a seu contexto histórico.

Nossa hipótese é que o ângulo de visão dos *narradores*, na verdade, reflete vieses dos *autores* no tratamento literário da matéria popular. Mário de Andrade – um “moço do sul”, afinal – e Guimarães Rosa – diplomata autodeclarado vaqueiro –, na posição de intelectuais apaixonados pelas coisas do povo, experimentam a alteridade sob o gigantismo de suas peculiaridades. Atentando para a complexidade dinâmica – por vezes contraditória – que engendra as duas perspectivas, nos capítulos I e II desta dissertação, realizamos as leituras

⁴⁸ “Carta de João Guimarães Rosa a Mário Calábria”. Rio de Janeiro, 31 de março de 1952. Apud: COSTA, Ana Luíza Martins. “Veredas de Viator”. *João Guimarães Rosa: Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, nº 20 e 21, 2006, pg 29.

⁴⁹ O levantamento das notas de viagem aproveitadas em “Uma estória de amor” foi realizado por VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Baú de alfaias*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984.

atinentes a *Vida do cantador* e “Uma estória de amor”, respectivamente, tomando o foco narrativo como escopo de análise⁵⁰. No capítulo III, a leitura comparada procura realçar nuances de contraste no ponto de vista dos dois narradores, à luz da perspectiva dos autores em suas relações com o popular.

Subvertendo aquele lapso curto entre a morte de um e a estreia do outro, o diálogo entre Mário de Andrade e Guimarães Rosa segue amalhando posteridade através de suas obras. O presente cotejo entre *Vida do cantador* e “Uma estória de amor” pretende – ainda que modestamente – participar dessa interlocução imanente.

⁵⁰ Vale notar que há uma assimetria relevante na fortuna crítica dos contos, já que *Vida do cantador* não dispõe até o momento – na condição de objeto principal de análise – de um estudo de porte como a tese de doutorado de Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos sobre “Uma estória de amor”, referência importante para esta dissertação.

I. *Vida do cantador*

*Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.*⁵¹

Carlos Drummond de Andrade

⁵¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Canto órfico”. In: *Fazendeiro do ar/Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pg 284.

Mário de Andrade não se ajoelha diante de Calíope, dispensando as bênçãos da Divina Eloquência para anunciar – sem salamaleques épicos – seu canto-conto *sui generis*: “Agora eu vou cantar em seis lições a vida do cantador”⁵².

A inspiração não ocorre de olimpos: provém do Rio Grande do Norte. Chico Antônio é o herói, analfabeto e melancólico, que deixa sua terra natal e migra para São Paulo em busca da “gulória”. A abertura da primeira “lição” dedicada ao coqueiro potiguar conclama os ouvintes-leitores à roda, circunscreve o território semântico da narrativa: um terreiro, talvez; uma feira, quem sabe. Com sotaque sertanejo, a tradição popular ganha audiência numa coluna semanal da *Folha da Manhã* – é um “cantador” letrado quem toma emprestada a fórmula tão difundida na boca do cantador nordestino ao empunhar sua viola. Ou, no caso, seu ganzá.⁵³

Esse procedimento “parasitário”, como sabemos, é caro ao autor de *Macunaíma*, que assim mimetiza – recriando – o próprio mecanismo inventivo dos cantadores populares, em particular o modo como Chico Antônio abastece seu arcabouço oral com “versos roubados da memória antiga”, improvisando “de cor” a partir de cacos de criação alheia. A marca autoral vai preenchendo as lacunas da memória, vai sendo impregnada à estrutura primária reduzida a formas fixas, num jogo intricado de *nivelamento e desnivelamento estético*⁵⁴, que pode resultar

⁵² Uma variante da primeira frase de *Vida do cantador* abre um dos poemas de *Lira paulistana*: “**Agora eu quero cantar** / Uma história muito triste / Que nunca ninguém cantou, / A triste história de Pedro, / Que acabou qual principiou”. (ANDRADE, *Poesias completas*, pg 513, grifo meu). Nos dois casos, entre outros paralelos, a reminiscência épica do enunciado é traída pela matéria narrada, já que tanto Pedro quanto Chico Antônio são personagens de extração popular. No poema-narrativo, contudo, o efeito metalinguístico como alusão à fórmula sertaneja perde sentido na medida em que Pedro não é nem cantador nem nordestino, mas um suburbano explorado (e mutilado) pelo trabalho alienante.

⁵³ A exemplo de Câmara Cascudo, que já observara a ausência de instrumentos de sopro e percussão nos desafios sertanejos, classificando os maracás e ganzás como “ritmadores dos ‘cocos’ praianos ou dos arredores da cidade” (CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005, pg 194), Mário de Andrade também reconhece a “distinção preliminar” entre o *cantador* – que “em geral se acompanha na viola” – e o *coqueiro* – que “prefere instrumentos de chio, o ganzá, o reco e a percussão”. Ao mesmo tempo, considerando a natureza “vaga e oscilante” da terminologia musical popular, o autor defende que “**não comete erro quem chame de cantador a um coqueiro**” (ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 66, grifo meu), como ele próprio faz ao se referir a Chico Antônio em seus textos, sejam ficcionais ou jornalísticos. No presente trabalho, adoto essa categorização flexível de Mário de Andrade em relação ao cantador popular.

⁵⁴ ANDRADE, *Vida do cantador*, pgs 89-90. Gilda de Mello e Souza comenta e aprofunda esses conceitos a propósito da análise dos processos de composição de *Macunaíma* (SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pgs 22-25).

por fim num “canto novo”. A exemplo de seu personagem, portanto, não é arbitrário que Mário de Andrade aluda a um verso-feito para iniciar seu canto... ao cantor.

O recurso vale também como um discreto aceno aos leitores mais assíduos do “Mundo musical”, advertindo-os quanto ao teor ficcional que durante seis semanas – entre agosto e setembro de 1943 – mudaria o tom do rodapé geralmente ocupado por crônicas musicais. Mais do que a função editorial, contudo, a abertura traz em seu bojo ambivalências bem marioandradinas: antiépico apesar do rastro clássico, o preâmbulo instaura logo à entrada uma tensão latente entre o erudito e o popular, entre o falado (cantado) e o escrito, servindo como uma espécie de diapasão de *Vida do cantor* – narrativa pautada em dissonâncias.

A seguir, depois de propor o tema ao modo de um “aedo de chapéu de couro”⁵⁵, o narrador em primeira pessoa cede lugar a um narrador em terceira pessoa, que começa efetivamente a contar a história anunciada descrevendo – *in medias res*, com o trem em movimento – a chegada de Chico Antônio a São Paulo. A manobra é abrupta (como o encontro involuntário que o coqueiro dá em outros passageiros, no tranco de parada da locomotiva). Mas a troca sumária da pessoa gramatical (e do tempo verbal, do presente ao pretérito) não configura propriamente uma ruptura. De tão sucinta, a primeira pessoa não chega a constituir um ponto de vista; antes, sugere uma tonalidade – polivalente, como vimos – que enfeixa a narrativa. O prólogo, dessa forma, não se encerra em si, não tem caráter meramente ornamental: o prólogo é a moldura retórica de *Vida do cantor*. Entoadada brevemente na abertura, a voz do “aedo” em primeira pessoa segue ressoando conto adentro, através da “garganta de papel”⁵⁶ do “aedo” em terceira pessoa. A brusca mudança dissimula uma continuidade fundamental: ambos vocalizam o mesmo discurso híbrido, modulando o acento popular no timbre erudito. A duplicação (ou cisão) não é bipolar – *eu* e *ele* cantam afinados entre si.

Ainda assim, tais fissuras narrativas (entre a fala e a escrita, entre o erudito e o popular, da primeira à terceira pessoa) vão constituindo, já de saída, um perfeito contraponto à integridade ontológica do coqueiro potiguar, apontada (e admirada) por Mário de Andrade: “Chico Antônio nunca se lembrou de separar o homem do artista, tudo era um”⁵⁷. O autor de *Pauliceia desvairada*, pelo contrário, carregará consigo, dos versos do modernismo heroico à “rampa dos cinquenta anos” – época em que *Vida do cantor* é publicado –, as cicatrizes arlequinais de um dilaceramento crônico.

⁵⁵ CASCUDO, *Vaqueiros e cantadores*, pg 216.

⁵⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Editora Ática, 1978, pg 19.

⁵⁷ ANDRADE, *Vida do cantor*, pg 105.

A obra marioandradina está enredada numa rica malha simbólica da fragmentação subjetiva, tensionada pelo desejo amoroso e dramático de unificação – ao mesmo tempo pessoal e coletiva –, que se relaciona “ao problema mais íntimo da descoberta da *própria* identidade através da procura da identidade nacional”⁵⁸. É assim, sofrendo as agruras de um sujeito múltiplo, que o polígrafo Mário de Andrade reconhece e exalta a inteireza primitiva do artista popular. E se Chico Antônio personifica para o autor “a integração absoluta que deve existir, no artista, entre a finalidade profissional dele e a sua existência como homem”⁵⁹, *Vida do cantor* tematiza, justamente, essa unidade plena – mas, como veremos, pela perspectiva de sua derrocada.

*

A primeira cena de *Vida do cantor* retrata a consumação de um desterro – apartado de suas raízes, arredado de seu meio natural, o sertanejo chega a São Paulo, de trem, à noite. Os contrastes descritivos são notórios: a paisagem, em movimento lá fora, se opõe à letargia de Chico Antônio no interior do vagão. O trajeto escuro, por sua vez, acaba manchado pelas luzes que despontam na chegada à cidade “iluminada feito usina” – aqui, a evocação ao repertório conhecido (dos engenhos, da zona da mata nordestina), como se o narrador penetrasse a mente do personagem e revelasse com a metáfora o seu esforço em absorver as novidades, conferindo-lhes feição familiar, contribui para evidenciar a distância percorrida. O longo e tortuoso deslocamento faz desembarcar um completo deslocado. A caracterização do forasteiro recém-chegado é impiedosa, no limite da caricatura. De tão desajustado (dissonante) ao novo contexto, Chico Antônio fica “bem ridículo”, juízo em que se confundem os olhos dos demais passageiros com o ponto de vista do narrador – empático, mas salgado, sem comiserações. Ridículo como Carlitos (assíduo nas críticas de cinema que Mário escreveu⁶⁰), de quem o coqueiro nesse momento é um arremedo pálido, destituído da comicidade do maltrapilho chapliniano. Quando o trem para de vez, o banguela distraído ri sozinho de seu encontrão desastrado noutra passageira – em vez de comungar da graça, ela o encara “com raiva”. Em seguida, diante dos

⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, pg 187.

⁵⁹ ANDRADE, *Vida do cantor*, pg 65.

⁶⁰ Mário de Andrade publicou – por vezes sob pseudônimo – pelo menos seis artigos abordando a obra de Charles Chaplin: “*The Kid* – Charles Chaplin” (1922), “Uma lição de Carlito” (1922), “Ainda *O garoto*” (1922), “Caras” (1934), “*O grande ditador*” (1942) e “Arte inglesa” (1943), todos reunidos por Paulo José da Silva Cunha in: ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

olhos bonitos do “sem-vergonha”, a mesma mulher sente-se “infeliz”. Ações e reações desafinam, num clima de hostilidade muda. Assim, o “bruto” encontram de Chico Antônio nos seus vizinhos de viagem sela o signo da chegada: o baque entre dois mundos incompatíveis.

“Não era possível imaginar diferença mais chocante” – comentará o narrador na outra ponta do conto, na última lição, a caminho da cena final (a colisão, dessa vez, fatídica), antecedida por uma longa digressão sobre as disparidades entre São Paulo e o Nordeste:

Lá uma vida não apenas adaptada, mas adotada, alicerçada, tradicional, fixa, uma cultura baseada na complexidade do indivíduo e da região, marcando logo um progresso qualquer. Aqui uma civilização falseadora, empréstimo sem fundos, a vida instável, cujo brilho não conseguia disfarçar a sua transitoriedade fatal. Lá o homem estava bem na posse de todas as suas qualidades de ser. E porisso [sic], também sabia cantar. Aqui um indivíduo escalavrado de inquietação e desejo, manejado pela concorrência, mudo, mudo vastamente. Qualquer desastre era apenas lateral, aqui, não excluía a esperança do futuro: a vida se convertia numa jogatina em que todos jogavam, economizando, na única intenção de ganhar. Lá vivia-se com a alma a própria desgraça da seca, se chegava a tirar uma espécie de vaidade da seca, o indivíduo surpreendido no desastre vivia com paixão exclusiva a desgraça da hora, botando em cada instante a vida inteira. Aqui, não se passava dum passageiro tempo “bom de inverno”, capaz de envernizar o corpo vaidoso da terra, mas insuficiente para humanizar o homem.⁶¹

Há um *lá* e um *aqui* bem definidos⁶². E o enredo de *Vida do cantador* se delineia entre essas duas coordenadas – *espaciais*, já que remetem a uma geografia conhecida, mas também (e principalmente) *paradigmáticas*, por representarem modos de ser diametralmente opostos, como sustenta o narrador. De um lado, a “civilização falseadora” (ou “provavelmente estrábica”⁶³), *locus* do progresso que aliena a sensibilidade, que massifica o indivíduo, que desumaniza o homem (que emudece o homem). De outro lado, a “civilização primitiva”, verdadeira em sua ecologia, *locus* da “divina preguiça”⁶⁴, onde a precariedade material da vida

⁶¹ ANDRADE, *Vida do cantador*, pgs 61-62.

⁶² Na cena que encerra a primeira lição, situada no engenho Bom Jardim, ao se despedir do moço do sul, Chico Antônio antecipa e lamenta a saudade mútua cantando: “Eu de cá fico sentindo, e vós, do lado de lá!” (grifos meus). Na segunda lição, “à vista do paredão da Borborema, [o coqueiro] desejou saber como era o lado de lá” (grifo meu). Como se vê, os polos de referência fixados no comentário digressivo da última lição – quando Chico Antônio está em São Paulo – são os mesmos que se instauram ao longo do conto, apenas relativizados pela bússola da narrativa, norteada pela posição do protagonista.

⁶³ ANDRADE, Mário de. “Prefácio”. In: *Na pancada do ganzá*. Originais M.A – IEB/USP apud LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1972, pg 113.

⁶⁴ A expressão dá título a um artigo de Mário de Andrade, “A divina preguiça”, publicado originalmente no jornal *A Gazeta*, da Fundação Cásper Líbero, em 3 de setembro de 1918.

não silencia o canto – por vezes é seu motivo –, onde o homem desfruta sua plenipotência de ser.

Balizado nessa oposição, *Vida do cantador* retoma e atualiza uma problemática importante na trajetória intelectual de Mário de Andrade: o antagonismo entre civilização e progresso. Embora prevaleça em sua obra uma “conceituação de progresso como elemento negativo e prejudicial ao Folclore”⁶⁵, como sabemos, o autor de *Macunaíma* não recai em maniqueísmos ingênuos. Além de antropofágico (uma vez que não pressupõe a negação completa do progresso, e sim sua “deglutição” crítica), o primitivismo marioandradino, segundo Telê Ancona Lopez, também é dialético –

[...] não toca apenas o outro: resgata semelhanças, decalca diferenças e nelas, o sofrer com o conhecimento do eu. Essa é, sem dúvida, uma postura, uma escolha estética e ideologicamente mais crítica que a empatia compassiva. Deixa implícitas as limitações que uma classe – privilegiada! – impõe a si própria; sublinha traços do ser humano que a sociedade nega e relega ao pária, ao mundo do pobre mais pobre. É, de algum modo, postura que desagrava o rejeitado.⁶⁶

Representante dessa classe “privilegiada!”, o narrador de *Vida do cantador* atua como *alter ego* de Mário de Andrade – um intelectual com os sapatos sujos, digamos assim, impelido para fora do gabinete por seu interesse (existencial, estético, político) pelo outro (no caso, pelo “primitivo”, figurado no conto por Chico Antônio). É no encaicho do cantador que a história é contada. Inclinado – com empatia crítica – à matéria popular, o narrador acompanha de perto os passos do protagonista: o coqueiro está (quase) sempre em cena, enquadrado. O narrador o perde brevemente de vista em dois momentos na terceira lição: ao descrever a paisagem do engenho (no primeiro parágrafo) e ao se deter sobre o pressentimento de Isabel e a movimentação dos vizinhos, atraídos pelo chiado do ganzá de Chico Antônio. Na quarta lição, enquanto o coqueiro sai em disparada no “lombo do cardão”, o narrador se mantém junto aos italianos, que aguardam “receiosos” o retorno do “cabeça chata” durante os dez minutos de duração da cavalgada (transcorridos em três linhas de texto). Na última lição, a descrição da chegada de Chico Antônio à fazenda Santa Eulália, interrompida pela digressão sobre o contexto rural paulista e as diferenças entre São Paulo e o Nordeste, é o exemplo que resta,

⁶⁵ LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 110.

⁶⁶ Idem. “Riqueza de pobre”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1983, pg 127.

entre os trechos mais significativos, como exceção que confirma a regra – no caso, a aderência da perspectiva do narrador em relação ao protagonista.

Nessa busca pelo *não-eu* (dotada de sua contraparte autorreflexiva, como sublinha Telê), o intelectual vai revelando algo sobre si mesmo – por exemplo, sua preocupação com os rumos do progresso nacional e o caráter do brasileiro. O Mário-intérprete-do-Brasil, com sua verve de ensaísta, está francamente intrometido na narrativa. A longa digressão referida há pouco é o caso mais ostensivo. As demais ocorrências desse tipo, presentes em todas as lições, geralmente tomam a forma de comentários pontuais incorporados ao relato. Já na primeira cena, por exemplo, o tédio de Chico Antônio dentro do trem, diante da noite que encobre a paisagem, transcende a descrição psicológica para ganhar estatuto sociológico: trata-se do “estado suave de paciência que no geral veste os incultos quando estão caceteados” (primeira lição, pg 35). Adiante, incorrendo novamente em juízos totalizantes, o narrador aponta o “gosto de ceder que os crentes têm” (segunda lição, pg 43), ao nomear o sentimento experimentado pelos rivais derrotados por Chico Antônio. Isabel, encostada no batente da porta, entrega-se à “preguiça conformista com que nosso povo inculto aceita ser infeliz” (terceira lição, pg 46), um estado de “inexistência desprovida de reação, que era dela e das nossas mulheres em geral” (terceira lição, pg 48). A cobiça de Chico Antônio pelo conto de réis do doutor Luís tem lastro, segundo o narrador, naquela “simplicidade rebaixada com que nas cantorias, viciados pela tradição das janeiras e o envilecimento ficado da escravidão, os cantadores perdem toda a vergonha de pedir” (quarta lição, pg 53). Além disso, é à “maneira comoventemente ingênua com que o povo classifica bens e males” (quinta lição, pg 57) que Chico Antônio nomeia os culpados pela “miséria moral” que o abate em Uberaba. Na última lição, esse padrão sintético das digressões se altera, como vimos, e o narrador lança mão de um parêntese reflexivo – espécie de miniensaio interposto à cena – que se alonga por vinte e quatro linhas.

O Mário-musicólogo, por sua vez, se deixa entrever em dois trechos, na terceira e na última lição, ao pontuar as descrições do canto de Chico Antônio com expressões e termos que denotam conhecimento técnico da matéria: “ritmo binário”, “linha curta”, “voz tostada pela nasalação”, “agudos num fora de tempo audacioso”, “pancadas binárias”, “sons sobreagudos”, “arpejo de sétima”, “apoiadura rápida”, “vogal fechada, aguda de som, grave no tom”, “glissando lento”, “pequenas fórmulas melódicas, livres de ritmo certo, largas, lentas”, “se abaritonava em glissandos descendentes”, “graves falados”... Diante do “cantador sublime”, a admiração do narrador transparece filtrada pela dicção do especialista treinado em transcrever música de ouvido. O léxico culto tenta fixar o registro sonoro. Nessa partitura de signos verbais,

a oralidade do canto se submete, ainda que precariamente, à notação escrita (retomando e reforçando a tensão instaurada na abertura).

Esse ensaísmo contumaz, com as categorizações e generalizações sociológicas amiudadas ao longo da narrativa, bem como o sotaque de conservatório, expresso nos jargões técnicos, contribuem para situar o narrador e diferenciá-lo do protagonista. Outras passagens também indicam o fosso entre os dois: na primeira lição, por exemplo, o antagonismo de Adilão do Jacaré – cantador alfabetizado, que “tinha livros de-cor na cabeça” – deixa ainda mais acurada a métrica da estratificação social do conto, interpondo um semiletrado entre o narrador erudito e o analfabeto Chico Antônio (lembramos que é o dono da mercearia quem escreve o postal remetido a seu João e, mais tarde, um “outro” é quem lê a resposta do pai, que comove o coqueiro a ponto de renovar sua intenção de viajar para São Paulo). Na quinta lição, enquanto descreve a “luta moral” do cantador no episódio dos cavalos, o narrador estabelece uma analogia entre o “animal de raça” e a “classe mais elevada”, ambos naturalmente predestinados à vitória, segundo um espelhamento fatalista atribuído a Chico Antônio, para quem “era óbvia, insofismável, a superioridade social, moral, humana do senhor de engenho”. Pouco adiante, na mesma lição, depois de cumprir parte do trajeto até São Paulo “se sentindo estranho” na primeira classe, o coqueiro é enfim transferido ao seu devido lugar: a segunda classe, onde viajava gente “que nem ele”. Desde a primeira cena, ao conceituar o enfaro de Chico Antônio a bordo do trem, vai ficando evidente que narrador e protagonista viajam em vagões distintos, por assim dizer. Na individualidade do coqueiro se manifestam as vicissitudes de sua classe social – “os incultos”, “os crentes”; o povo, enfim. O narrador, por sua vez, está abancado na primeira classe.

Se tal fosso é incontornável, se o próprio Mário de Andrade costumava alertar para os perigos da “adesão incondicional ao povo”, defendendo que o criador erudito que usa do popular “não se transforma em popular”⁶⁷, resta tentar diminuir a distância – ou, pelo menos, apontá-la. Como o Turista Aprendiz, aliás, que em sua primeira viagem ao Norte do país descia do salão de jantar em direção ao pavimento inferior do vapor *São Salvador*, atraído pelas rodas de samba e maxixe que animavam os passageiros da terceira classe – também na ficção, o narrador de *Vida do cantador* ocupa seu lugar cativo no alto da pirâmide social, mas não se contenta com a vista que tem de lá. Daí a dinâmica pendular que rege o conto, ora aproximando, ora afastando as perspectivas e linguagens do homem culto e do homem do povo. Um pêndulo que não descansará em síntese.

⁶⁷ ANDRADE apud MARQUES, “Apresentação”, pg 09.

*

O flagrante jogo de máscaras entre o autor e o narrador de *Vida do cantador* fica mais sofisticado com a entrada em cena de um terceiro elemento: o “moço do sul”. Recapitulemos: ao desembarcar em São Paulo, Chico Antônio é recebido por seu João, seu pai adotivo, que o aguardava na plataforma do trem. O entusiasmo falante e pegajoso do velho (que “abraçava mais que abraçava”) contrasta com o “desaponto inexato em que [o coqueiro] ficava sempre diante dos afetos”. No embalo da alegria de seu João – “alegria de saudades do passado sertanejo, posto ali pela forma do moço” –, o narrador então recua no tempo, até a infância do protagonista, “parido sem mãe nos carnaubais do Açu”. A transição é sutil, marcada apenas por uma flexão no pretérito mais-que-perfeito (“um dia o menino surgira na praia do açude seridoense”). Em seguida, o relato continua no pretérito – em modos variados –, mesmo tempo verbal em que havia principiado (descontada a enunciação, no presente do indicativo, do “aedo” em primeira pessoa). O *flashback* é assim absorvido sem alarde como um novo ponto de partida da narrativa, que avançará dali por diante seguindo uma linearidade cronológica. A cena suspensa – retratando a chegada de Chico Antônio a São Paulo e o encontro com seu João – só será retomada e ganhará sequência na quinta lição, já a caminho do desfecho do conto.

Ainda nesse trecho rememorativo, ficamos sabendo que o cantador precoce, manejando o “ganzazinho” para sobreviver, foi acolhido quando criança pela “bondade invisível” de seu João. Até que, aos vinte anos de idade, fugindo do casamento que seria forçado a assumir com a moça que “ele perdera”, Chico Antônio abandonou a casa do pai adotivo e partiu em busca dos “montes sem folha do sertão da Paraíba”. “Então a aventura deu para caminhar depressa”, nos conta o narrador, acelerando também o andamento do sumário biográfico para retrair, por alto, as linhas gerais da vida errante – os desafios vencidos “na pancada do ganzá”, a celebridade crescente, o sucesso com as mulheres, os romances furtivos. De volta ao Rio Grande do Norte, Chico Antônio interrompe as andanças por conta de seu interesse em Isabel, que “não carinhava sem casar”. É então, no engenho Bom Jardim, que o cantador experimenta “a celebridade grande”. Aquela, como nos adianta o narrador em sua onisciência retrospectiva, “que trouxe feitiço e o traiu”. Aqui entra em cena o “moço do sul”.

Não por acaso, o personagem é inominado. O recurso equivale à condição experimentada pelo próprio Mário de Andrade diante do “poder de encantação” exercido pelo coqueiro potiguar, e explicitada pelo autor num artigo intitulado “Chico Antônio”, publicado no *Correio da Manhã* em 5 de março de 1944: “Eu me anonimizara naquele público que era

dele [de Chico Antônio], que ele possuía, que ele mandava viver e mandava sonhar”⁶⁸. No conto, sem um nome próprio, o personagem se torna mais poroso, funcionando como uma espécie de aparato dramático, sobre o qual a presença autoral se projeta, das coxias ao palco do conto. A exemplo dos dois “aedos” (em primeira e terceira pessoa), o “moço do sul” se configura assim como uma face explícita do *autor implícito*⁶⁹.

A carga autobiográfica na caracterização é notória. Mas dispensemos por ora o cotejo com o diário do Turista Aprendiz, conservando o conto no “domínio da ficção”, como pretendeu seu autor. Para começar, vale notar que, apesar da simetria identitária com o “moço do sul”, o narrador descreve a cena do encontro entre Chico Antônio e o forasteiro pelo ponto de vista do cantador. Ao primeiro contato entre os dois, os modos educados do interlocutor (que “pediu que ele cantasse até falando em ‘faz favor’”) desencadeiam uma série de reações internas no coqueiro: “[Chico Antônio] ficou estupefado. Sentiu que o sangue lhe subia, sentiu que ele mesmo subia no ar, percebeu que era um alguém” (grifo meu). Tal deslocamento de perspectiva vem a reforçar a paridade das *personas* autorais já que, como o narrador, também o personagem em cena se inclina na direção do cantador, interessado em conhecê-lo, em ouvi-lo. O espelhamento vertical (autor > narrador > personagem) se reflete horizontalmente (personagem = personagem), estabelecendo um ponto crítico no enredo de *Vida do cantador*: naquele momento, diante do “moço do sul”, Chico Antônio percebeu que “tinha na frente um igual” (grifo meu).

Há dois fenômenos imbricados aqui: a consciência de si (“percebeu que era um alguém”) e a identificação com o outro (“tinha na frente um igual”). Aos olhos (e ouvidos) do intelectual, a subjetividade de Chico Antônio ganha contornos novos, mais vívidos pelo reconhecimento do próprio valor, conferido pelo forasteiro. A identidade do cantador é em grande medida moldada por sua noção de alteridade. Um primitivismo dialético às avessas (com a licença de subvertermos a refinada reflexão de Telê Ancona Lopez), já que o coqueiro não é retratado apenas como objeto de interesse do intelectual (seja na posição do narrador ou do “moço do sul”), mas ele mesmo, Chico Antônio, é agente a seu modo de uma experiência complexa de empatia autorreflexiva, se afirmando no contraste com o diferente, com o *não-eu*.

⁶⁸ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 105, grifo meu.

⁶⁹ “Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este **autor implícito** é sempre distinto do “homem a sério” – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra.” (BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Editora Arcádia: Lisboa, 1980, pg 167, grifo meu).

Há uma dignidade inédita em obedecer sem ser mandado, uma horizontalidade no trato que altera a postura do cantador, acostumado a entrar inferiorizado “no rojão fatal” do canto, interessado sobretudo no bolso alheio. Desta vez, o valor de troca é diferente: “Não quero o vosso dinheiro. / Eu quero a vossa amizade!” – são os versos que Chico Antônio inventa e repete naqueles dias para o “moço do sul”, e que “nunca mais cantou a ninguém”. Lembremos, entretanto, que o amigo em questão não tem nome – a relação entre os dois está toda calcada na incongruência (na dissonância) de uma *intimidade impessoal*. A contradição é logo assumida: ao reiterar que Chico Antônio “tinha na frente um igual”, repetindo a sentença em seguida, o narrador instaura um paradoxo no complemento – “tinha na frente um igual, ficou escravizado” (grifo meu). Corrompida por essa submissão afetiva, que objetifica um dos sujeitos da relação, a horizontalidade entre o cantador e o forasteiro não resiste a um parágrafo. Dali por diante, a sina de Chico Antônio será, justamente, a busca por reatar essa precária paridade com o “moço do sul” (supostamente alcançando, ao mesmo tempo, a inteireza de si – sua “gulória”). Na contramão, o movimento é equivalente – o narrador (*alter ego* de Mário de Andrade, como vimos, projetado no “moço do sul”) se inclina na direção do protagonista, tentando aproximar (e em alguns momentos fundir) suas perspectivas e discursos.

Essas buscas entre o erudito e o popular – mútuas e sinuosas – se entrecruzam sob o signo da viagem, que se constitui como uma espécie de refrão de *Vida do cantador*. De rapsodinho órfão e sem teto a cantador afamado e sem pouso certo, Chico Antônio se forjou na errância. É nas caminhadas que o andarilho – “por delícia, por destino” – recompõe seu equilíbrio interno: na primeira lição, por exemplo, para aplacar o “desânimo tamanho” pela partida iminente do moço do sul, o coqueiro “andou caminhando umas oito léguas, rodeando o engenho do Bom Jardim”. Na segunda lição, depois de voltar do Seridó (a pé) com Isabel, “a imagem de partir ficara frequentando as caminhadas que Chico Antônio fazia nos dias soltos de engenho”. Para lidar com a “comoção vertiginosa” que lhe acometera ao receber notícias do pai, o cantador “saiu depressa, amarrotando na mão rija a carta que o outro lera” e, então, “marchou mais”. “Com o andar”, nos informa o narrador, já na terceira lição, “a agitação foi se acalmando aos poucos e Chico Antônio parou. Estava musicalizado, não sentia nada mais, sem problemas de vida, possuído outra vez duma paciência cósmica”. Na quinta lição, para desanuviar-se do “desespero irrespirável” que sentia com a possível derrota do manga-larga – ao qual se afeiçoara – ante o cavalo “ingrês” (no páreo que acabou não acontecendo), “o cantador tomou o recurso de sempre: marchar”. Ainda na quinta lição (na cena final), como forma de absorver as novidades que entonteciam e deliciavam seus sentidos na chegada a São Paulo, Chico Antônio “implorou baixinho [a seu João] que seguissem caminhando”.

Ao ilustrar o efeito algo terapêutico da marcha sobre o coqueiro, tais episódios contribuem para caracterizar sua inquietude crônica, um traço de caráter que se expressa também em seu modo muito peculiar de cantar: em ápices de exaltação criativa, Chico Antônio andava em roda, seguido pelos coristas, numa ciranda que “entontecia os ouvintes, melhorando a sensação”. Tanto as grandes distâncias percorridas em suas caminhadas quanto as pequenas circunvoluções de suas performances dinamogênicas acusam o movimento – orgânico, visceral – introjetado no corpo do cantador. O narrador confirma: “partir”, para Chico Antônio, “era fatalidade quase física”. De modo que o coqueiro até tenta – na segunda lição – resistir ao clamor imperioso da marcha, e acaba fixando morada ao lado da “malvada Isabel”, a moça que “não carinhava sem casar”. Mas sua resignação ao sedentarismo matrimonial é efêmera. E diante daquela “sensação desagradável de paralisia” que experimenta ao lado da mulher, não tarda até que o cantador entoe novamente o refrão da despedida: “Vou-me embora, vou-me embora!”.

Depois de saber por carta que seu João estava assentado na fazenda Santa Eulália, ao final da terceira lição, Chico Antônio deixa a esposa e parte sozinho para São Paulo, levando consigo apenas “a carteira velha com os cobres do casal”, uma muda de roupas dentro da trouxinha feita com a saia vermelha de Isabel, além de um item indispensável: o ganzá a tiracolo. Nesse rompante central da trama – que encerra justamente o conjunto das três primeiras lições, inaugurando a segunda metade do conto –, ressalte-se que a intenção do sertanejo não é escapar da “desgraça da seca”, como era o caso dos contrerrôneos (inclusive seu pai e seus irmãos) que o antecederam na rota migratória. Nem pensa em mudar de vida, arrumar emprego, ganhar dinheiro – não há propriamente um projeto, algo tangível a conquistar ou recuperar, mas um impulso teimoso do cantador. Desvinculadas de necessidade material, as motivações de Chico Antônio são de ordem subjetiva – a saudade que sente de seu João, a vontade de reencontrar o amigo que conhecera no Bom Jardim, a ânsia de “saber como era o lado de lá”, a busca pela própria identidade na experiência da alteridade – quer dizer, uma “gulória” difusa e arredia, evocada e personificada ora pelo pai adotivo, ora pelo “moço do sul”.⁷⁰

⁷⁰ Há um paralelismo sugestivo entre os dois personagens: a lembrança do “moço do sul” vem sempre a reboque da imagem do pai (o contrário também acontece, mas apenas uma vez). Para começar, na primeira lição, a interrupção da cena do encontro entre Chico Antônio e seu João, na plataforma do trem, vai culminar (depois do sumário biográfico) na cena do encontro entre Chico Antônio e o forasteiro, no engenho Bom Jardim. Na terceira lição, quando bate no coqueiro “a vontade resolvida de partir pro sul, ver seu João”, logo em seguida vem-lhe fácil “a lembrança do moço rico do sul para quem ele havia de cantar”. Na quinta lição, abalado pela “luta moral” no episódio dos cavalos, Chico Antônio decide que o “único jeito era ir pra São Paulo mesmo, o mais depressa, onde ficava o moço do sul amigo dele”. E na frase seguinte: “A imagem de seu João desaparecera, enjoada de tantos enredos” (eis o único caso em que a referência ao pai é subsequente). Pouco depois, quando o trem chega a seu

Em movimento, como é de seu feitio, “imerso na aventura das estradas”, Chico Antônio mantém o rumo bem definido, interiorizado: quando a vontade de chegar arrefecia por alguma razão, “por dentro as vozes exclamavam ‘São Paulo!’, e o passo apressava, batendo na terra bem”. Até que – na quarta lição – o cantador (com o ganzá silenciado “desde o meio de Minas”) chega a Uberaba, onde conhece “uns italianos” enredados na animação da feira local. Ali, nos informa o narrador, Chico Antônio “esqueceu destino de uma vez”. E assim acabou envolvido no páreo que se organizava entre o “cardão rijo” do Schiavone e o “meio-sangue inglês” do doutor Luís. Disputado como jóquei pelos dois competidores, o sertanejo acaba quebrando o acordo apalavrado com os italianos e muda de lado, convencido pelo conto de réis que o doutor Luís lhe oferece em adiantamento. Em meio à “luta moral” vivida por Chico Antônio diante dessa escolha, um detalhe obscuro, embora inócuo no enredo, merece consideração pelos significados que acarreta: trata-se da projeção da imagem do “moço do sul” na figura do doutor Luís.

Como sabemos, na versão de “carne e osso” da história, depois daqueles dias marcantes no engenho Bom Jardim, Mário de Andrade e Chico Antônio nunca mais se veriam⁷¹. E nisso também a criação literária é factual: em *Vida do cantador*, o “moço do sul” permanece em cena apenas na segunda metade da primeira lição. Da despedida em diante, o forasteiro só reaparece (sempre associado ao pai adotivo, como observamos em nota anterior) enquanto reminiscência do protagonista. Reminiscência projetiva, diga-se, pois na evocação do encontro, deseja um reencontro. E assim, na medida em que Chico Antônio vai se aproximando de São Paulo, onde imaginava poder cantar novamente para o amigo, paradoxalmente, o amigo parece ficar cada

destino final, o sertanejo “se lembrou que não imaginava encontrar o velhote na estação, lhe passou rápido na imagem o moço do sul, amigo dele”. Se não nos cabe, em termos de competência crítica e escopo do trabalho, uma visada psicanalítica que possa entrever sentidos mais profundos nessa aparente projeção do arquétipo paterno no amigo sulista, resta-nos, todavia, apontar o vínculo.

⁷¹ De volta a São Paulo, Mário de Andrade conta que, “logo depois da revolução de 30” (ou seja, mais de um ano e meio depois do encontro com o cantador no engenho Bom Jardim), “um amigo chegado do Nordeste” contou-lhe que “ouvira Chico Antônio no desafio, xingando o contendor de ‘perrepista’” (ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 105). Quatorze anos depois, em 1944, ao publicar o artigo “Chico Antônio” no *Correio da Manhã*, o “doutor do boi” parecia desconhecer completamente o paradeiro e a situação do amigo potiguar, ao evocá-lo com a esperança de que “ele talvez ainda viva lá no Rio Grande do Norte” (Ibidem). Chico Antônio, por sua vez, teria a presença de Mário de Andrade batendo apenas indiretamente à sua porta através do poeta e folclorista Deífilo Gurgel, que em 1979 encontrou o cantador num sítio em Vila Nova (atual Pedro Velho), no agreste do Rio Grande do Norte. Encerrando um longo período de ostracismo, a descoberta renderia ao cantador uma celebridade que durou cerca de quatro anos, culminando na sua ida a São Paulo, em março de 1983. Um ciclo derradeiro de anonimato e abandono voltaria a marcar os últimos anos da vida de Chico Antônio, falecido no dia 15 de outubro de 1993, no município potiguar de Canguaretama (Cf. COSTA, Gilmar Benevides. *O canto sedutor de Chico Antônio*. Natal/RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2004).

vez mais longínquo e idealizado. Até que – na quarta e na quinta lições – a figura do “moço do sul” assume os contornos de um espectro, sobrepondo-se e confundindo-se com a pessoa do doutor Luís.

A princípio, a interpenetração dos personagens se dá pela distinção de seus modos de “moço direito” – a exemplo do amigo que Chico Antônio conhecera no Bom Jardim, o doutor Luís também é cordial nos cumprimentos iniciais – “até tira o chapéu a ele!”. “Decerto ia dizer ‘faz favor!’” – deduz o cantador, avivando a associação entre os dois. E logo conclui: “era um moço do sul!...”, atribuindo-lhes a mesma classe (“mais elevada”). Acontece que já na menção seguinte, o artigo indefinido sucumbe à particularização operada pelo coqueiro, e o doutor Luís passa a ser “o moço do sul que ficara amigo dele no Bom Jardim”. Pouco depois, a fusão está consumada: “Se aproximou respeitoso, era o moço do sul, meio receioso [sic], estava deslumbrado”.⁷²

Iludido pelo afã do suposto reencontro, Chico Antônio aparentemente não se dá conta de que, por trás da fachada da cordialidade, o deslumbramento não é recíproco; pelo contrário, o interlocutor dissimula interesses escusos. O narrador onisciente sabe o que o protagonista talvez prefira ignorar: “Luís percebeu que tinha um trouxa na frente”. E assim, ainda que constrangido pelo “olhar entregue do coqueiro”, o dono do cavalo inglês propõe a Chico Antônio que desfaça o trato com o Schiavone e seja seu jóquei, em troca de um conto de réis. À vista do dinheiro, “o cantador sofria um estragoso despencar de ilusões por dentro”. Tal desconforto mostra que a incompatibilidade entre os “dois” moços do sul na verdade não passa totalmente despercebida de Chico Antônio. A diferença mais nítida é que, pervertendo a afetividade experimentada no engenho Bom Jardim, o dinheiro volta a preponderar como valor de troca na relação. Por não encontrar respaldo na postura interesseira do doutor Luís, a amizade é redirecionada para outro destinatário – o cardão do italiano, de quem o coqueiro se tornara íntimo, passa a ser o “amigo dele”, seu “companheiro”. De modo que o dilema de Chico Antônio não reside propriamente na traição ao Schiavone (“não traía nada”, afirmam juntos, narrador e protagonista, sobrepostos pelo discurso indireto livre). Ao final da quarta lição, o coqueiro vai perceber até “uma comicidade muito sorrateira, finória, na peça que pregava ao italiano”⁷³. O mais difícil, o que maltratava o cantador “numa queda súbita de esperança”, era admitir a derrota do cavalo nacional diante do cavalo inglês.

⁷² Grifos meus.

⁷³ Segundo Telê Ancona Lopez, depois de 1929, “em Mário de Andrade a adesão ao italiano é usada como fator de contraste, evidenciando a facciosidade do nordestino que não consegue aceitá-lo” (LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 221). A aversão de um pelo outro é explicada “pela identidade de comportamento” dessas

Aqui, o páreo traduz alegoricamente o embate entre uma civilização europeia (ainda por cima inglesa, em alusão ao berço da Revolução Industrial) “primordialmente anticlimática”, e outra, pelo contrário, adaptada “absolutamente ao nosso local”⁷⁴. Em busca de sua identidade (brasileira, nordestina), Chico Antônio prefere vencer montando o cavalo nacional (a rusga com o dono italiano não macula o animal), mas se posta inseguro, vulnerável às vantagens práticas que a troca lhe traria, admirando a beleza e admitindo até mesmo a superioridade do meio-sangue em relação ao cardão. Nessa posição incômoda, simbolicamente, é a “utopia da civilização sem progresso”⁷⁵ que está em jogo. O cantador, por fim, estaca no meio do caminho: em vez de assumir um lado, escolhe abandonar a contenda.

Mesmo sem consumir essa traição de fundo – antiutópica –, já que não chegou a vencer o cavalo nacional montando o cavalo inglês, motivado sobretudo pelo conto de réis, Chico Antônio tem que se haver com o reconhecimento da própria inferiorização pela reincidência naquela “simplicidade rebaixada com que nas cantorias, viciados pela tradição das janeiras e o envilecimento ficado da escravidão,” – nos ensina o narrador-ensaísta – “os cantadores perdem toda a vergonha de pedir”. Junto com a altivez, o coqueiro acaba perdendo também a aura de encantamento daquela identificação idealizada entre o *eu* e o *não-eu*. Se Luís percebe “um trouxa” diante de si, Chico Antônio, por sua vez, não tem mais um “igual” à sua frente. E fica “escravizado” como antes, submetido ao outro – mas agora, por causa do dinheiro. O cantador resiste um tanto, recusando “o que não pretendia mais recusar”. Até que acaba “socando cuidadoso no bolso as duas notas”. Na quinta lição, depois de comunicar a decisão ao Schiavone, Chico Antônio ainda se debate (caminhando, como de costume) com “verdades contraditórias”.

“duas raças gesticulantes” (Ibidem, pg 220). Em *Vida do cantador*, na cena em que tenta convencer Chico Antônio a montar seu cavalo, o doutor Luís lança mão do seguinte argumento: “Que o Schiavone era um italiano” (grifo meu). E completa: “os italianos embrulhavam, eram gente ruim”. A retórica parece condizer com a predisposição de Chico Antônio, que se expressa numa postura mais arrojada e desafiadora diante do “italiano”, tratado pelo coqueiro com um leve ar de superioridade manifestado num tom de fala mais seguro, quando não intimidador, como encontramos em discurso direto na quinta lição: “– Não monto mais no seu cavalo não.”; “– Monto o cavalo do seu doutor Luis, que é melhor.”; “– Cala a boca que eu te...”; “– Olha, intaliano, você não mexe mais comigo...”. A antipatia e autoafirmação do nordestino em relação ao italiano fazem com que Chico Antônio não perceba o destrato com o Schiavone como uma falta moral, mas como uma “peça” cômica, um troco bem merecido a quem, afinal, tem por praxe “embrulhar” os outros. Na cena em que o cantador se depara com o grupo que vem lhe impor a desforra pelo negócio desfeito, o retrato do italiano é risível: “Na frente o Schiavone, da alturinha dele, erguera o bigode pro ar e dobrara as mãos nas ancas, jeito de dona-de-casa”. A autoridade que o personagem pretende demonstrar é deformada e inferiorizada ao ridículo pela descrição solidária do narrador com o protagonista. Nesse sentido, a caracterização pejorativa do italiano pode ser tomada como mais um traço da perspectiva empática em relação a Chico Antônio, predominante em *Vida do cantador*.

⁷⁴ ANDRADE apud LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 115.

⁷⁵ LOPEZ, op. cit., pg 117.

Encerrando o episódio, a briga com os italianos acarreta a desilusão que por fim desvincula o doutor Luís da figura do “moço do sul”.

Mas voltemos à “luta moral do coqueiro”. À certa altura, ainda em meio à “angústia frenética” que abate Chico Antônio ao imaginar a derrota do cardão, o cavalo de raça é associado ao “moço do Sul do Bom Jardim” – pela delicadeza no trato, pela “classe mais elevada”. A projeção do amigo, nesse ponto, extrapola o doutor Luís para abranger o animal. Eis o efeito mais significativo do embaralhamento: depois de se anonimizar (como Mário de Andrade) diante de Chico Antônio, “o moço do sul” vai se despersonalizando. E nisso talvez resida a problemática igualdade entre os dois “amigos”: o mesmo fenômeno acomete o cantador, que sofre com a noção inexata desse (mútuo) processo de degradação subjetiva. O símbolo da queda, no caso de Chico Antônio, é o ganzá silenciado durante a viagem para São Paulo – peso morto a tiracolo: insígnia de quem seu portador já foi e veio, a passos largos, deixando de ser.

*

Acontece que Chico Antônio não formula criticamente a progressiva dissolução de sua identidade: quem faz isso por ele é o narrador. Tomando as ideias de Lévy-Bruhl sobre a mentalidade primitiva como referência teórica, Mário de Andrade caracteriza o protagonista de *Vida do cantador* como um “pré-lógico”. A distinção não é pejorativa, apenas marca a diferença entre o “caráter quase que exclusivamente concreto” do pensamento – e da linguagem – dos primitivos em relação à mentalidade “europeia”, que é “principalmente ‘conceitual’”, segundo o filósofo francês⁷⁶.

Sendo assim, Chico Antônio não toma “consciência do casamento”, como nos informa o narrador, “assim por essas abstrações”⁷⁷. Do mesmo modo, a “miséria moral” que abala o coqueiro no episódio dos cavalos não era, ainda segundo o narrador, “uma forma de consciência”. E, no entanto, apesar dessa percepção menos racional, dessa aparente (nas palavras de Lévy-Bruhl) “aversão pelas operações discursivas do pensamento”⁷⁸, a descrição do estado emocional do protagonista naquele momento é bastante acurada, chegando mesmo a resvalar em certo rebuscamento: entre tristonho e grandioso, o coqueiro sentia “como se uma

⁷⁶ LÉVY-BRUHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008, pg 439.

⁷⁷ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 42.

⁷⁸ LÉVY-BRUHL, op. cit., pg 12.

dessas fatalidades sobre-humanas, tão trágicas, o engrandecesse”. Procurando ser ainda mais preciso, o narrador continua, refinando o registro do sentimento em foco:

Não seria nunca tristeza o que sofria, antes uma certa vagueza indisciplinada, essa consciência moral de existir, muito malestarenta, em que ficava sempre que interrompia em caminho algum desígnio que se fatigasse de ser.⁷⁹

O exemplo ilustra uma tendência à conceituação recorrente na caracterização psicológica de Chico Antônio, em geral revelado e esmiuçado por dentro pelo discurso culto do narrador. Há muitos outros trechos no mesmo tom adjetivado, distante portanto da linguagem tipicamente substantiva, marcada pela “saturação de concretos”⁸⁰, em que se expressa a mentalidade primitiva: ao final da segunda lição, por exemplo, o choro do coqueiro é descrito como a manifestação de “uma sensação líquida de malestar, era essa queda de corpo repentina, o exterior faz silêncio e uma acuidade nova percebe dentro do ser o escorrimento da vida”. Ou então, a necessidade “insofismável” (notem-se as escolhas lexicais) do cantador de ganhar o conto de réis do doutor Luís – um consolo precário para quem se sentia “augustamente horrível” ao imaginar a derrota do manga-larga. Ou o prazer “enlaguescente, nirvanizante” (outra vez, o vocabulário erudito) na chegada a São Paulo, que na última lição cede lugar à desolação diante da retalhação produtiva da paisagem vista do trem – “era mesmo horrível sem que ele [Chico Antônio] percebesse que era horrível”. Entre outras marcas, seja pelo uso ostensivo de adjetivos e advérbios, seja pelo nítido empenho de conceituação dos sentimentos, o narrador se distancia da locução primitiva, fundada na descrição substantiva da experiência. Nesses e noutros casos, claramente, é o intelectual quem nomeia o que o “primitivo” sente.

Como tradutor dos estados interiores do protagonista, o narrador exerce um papel ambíguo: por um lado, o fato de parte relevante da experiência subjetiva do cantador ser objetivada nos termos do intelectual estabelece uma hierarquia entre os dois, evidenciando e acirrando a dissonância entre o erudito e o popular, em torno da qual o conto é erigido. O procedimento poderia facilmente resultar num retrato caricatural, pontuado de preconceitos e apriorismos. Mas em vez de desmerecer o personagem como um ser inapto à expressão de sua própria subjetividade, o requinte discursivo em certa medida acaba distinguindo positivamente o “primitivo”, elevando o nível de sofisticação de seu mundo interno. Dotada de contornos mais

⁷⁹ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 56.

⁸⁰ FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. Tese de doutorado em literatura brasileira. FFLCH/USP: São Paulo, 2006, pg 14.

sutis, a caracterização de Chico Antônio acaba realçando a “riqueza complexa da psicologia dos seres incultos”⁸¹, ou a “complexidade e delicadeza da psicologia popular”⁸², nas palavras do próprio Mário de Andrade. Trata-se de um contraponto crítico a uma postura denunciada pelo autor em “nossos romancistas barateados” que, segundo ele, “em geral quando pintam homem do povo se esmeram em retratar abortos boçais muito lógicos, sem mistério nem profundidade”⁸³. Chico Antônio, pelo contrário, ostenta qualidades – entre virtudes e vícios – que adensam a sua progressiva (e trágica) ruína existencial.

Seja nos comentários de ensaísta e musicólogo (como vimos anteriormente), seja nas descrições psicológicas, a voz do intelectual alcança seu volume máximo, suplantando a voz do protagonista a ponto de silenciá-lo. São ocorrências extremas, chocantes pela disparidade de registro, e por isso bastante significativas na fatura do conto. Nesses momentos, o narrador culto perscruta Chico Antônio por dentro, mas descreve-o de fora, com uma linguagem estranha à subjetividade que busca retratar. O que relativiza essa distância é a franca empatia do narrador em relação ao protagonista, expressa em boa parte do conto pela perspectiva aderente e pelo discurso impregnado de oralidade. Além do mais, por vezes, os sinais se invertem, e a voz de Chico Antônio chega a soar mais alto que a do intelectual. Isso acontece, sobretudo, quando o cantor... canta.

Quando Chico Antônio entoa seus versos, o narrador culto como que guarda silêncio para ouvir melhor, se deixando impregnar de tal modo pela voz do outro que acaba “anonimizado” em meio à plateia do coqueiro, “divinizado” diante daquela “força inventiva incomparável”⁸⁴ (aqui, mais uma vez, a ficção bebe na vivência do Turista Aprendiz). Então, aquela voz que “ganhava cor, parecendo recolher a quentura e o ouro do sol”, toma a narrativa de assalto – sem marcas gramaticais que delimitem a passagem de um discurso a outro –, por exemplo, nas enumerações do canto de despedida, ao final da primeira lição (“Adeus casa, adeus amigo, adeus sala de se estar! Adeus lápis de escrever! Adeus papel de assentar!”); no “cântico de amor” para Isabel, na segunda lição (“Mas agora ele ia fazer a sua casa, de vinte e cinco janelas, pra dormir com o seu amor, pra esconder o riso dela”); no improviso de um “texto inventado e sem nexos”, na terceira lição (“Olê, sabiá! ô sabiá da mata! Simeão, Simeão... [...] Bela mandou me chamar! Trancelim bateu mancal!”); e mesmo no verso não entoado, mas

⁸¹ ANDRADE, *Vida do cantor*, pg 72. Noutro artigo, o autor pondera: “[...] incultos não! Analfabetos” (Ibidem, pg 105).

⁸² Ibidem, pg 76.

⁸³ Ibidem, pg 105.

⁸⁴ Idem, *O turista aprendiz*, pg 316.

rememorado, ao final da quinta lição, na chegada a São Paulo (“ai vou montar no carrossel, pra onde vais mulher!”).

Entre todas as ocorrências, contudo, é num trecho da segunda lição, quando Chico Antônio canta sua peleja com o Diabo, que essa inversão discursiva, marcada pela franca adesão do narrador culto ao timbre popular, expressa-se de forma mais radical:

Desceu aos infernos de fogo eterno, tinham vindo quatro mil diabos com os “estridentes”, depois veio um “poico” de prata cheio de mil dentes, depois veio a pata choca, o minhocão e a minhoca, depois a diaba velha que ele agarrou pela cernelha. Depois veio a diaba moça mais a graça que ela tinha, que ele fugiu bem depressa, com medo da engraçadinha. E enfim veio o Diabo grande se chamando Maioral, chora ganzá, ganzarino meu ganzarino ganzá! Eu cantei com as vozes lindas, ele me quis me imitar: mas ao filho de Etelvina nunca se achou outro igual, quando ele soube quem eu era, acabou-se o Maioral! Eu cantei com a luz de Deus, o outro com a luz do Mal, mas a Deus ninguém não vence, e acabou-se o Maioral! Eu cantei com a voz do amor, ele com voz infernal, mas o amor é mais ardente, e acabou-se o Maioral!⁸⁵

O episódio filia Chico Antônio a uma “curiosa” – segundo Mário de Andrade – “tradição cantadoresca de vencer o diabo”⁸⁶. Motivo bastante recorrente na tradição oral e na literatura de cordel no Brasil, a “luta com o Cão” não ocupa exclusivamente os “famanados cantadores nordestinos”: também na América espanhola é possível encontrar “essa tradição de virtuosidade diabólica”⁸⁷. Ao exemplificar o alcance regional do tema, Mário cita o caso argentino da “payada’ ferina” de Santos Vega contra o Diabo – com a diferença, segundo ele, de que “os gaúchos foram mais lógicos e os nordestinos mais gaúchos pois que si no sul o Cão venceu, no Nordeste o Cantador sai vitorioso”⁸⁸. Além de profundamente disseminado e enraizado na tradição popular, o mote aponta para vínculos ainda mais remotos. É o próprio Mário, novamente, quem estabelece a provável genealogia: “A briga tradicional e imemorial de cantadores e o Diabo parece ser uma última etapa mais recente do mito *dinamogênico* de Orfeu”⁸⁹.

⁸⁵ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 41-42.

⁸⁶ *Ibidem*, pg 138.

⁸⁷ *Ibidem*, pg 141.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, pg 138.

Se o filho de Apolo e Calíope seduzia deuses e monstros com sua música (e mesmo as pedras acorriam para ouvi-lo⁹⁰), o filho de Etelvina, por sua vez, não só dera uma “pisa” formidável no Maioral, como atraía com seu canto, “num raio largo da várzea”, o mestre, os cambiteiros, os trabalhadores e criadinhos do engenho, crianças, homens e mulheres – “principalmente as virgens, vieram todas as virgens”. Em seu “delírio dionisíaco”⁹¹, o coqueiro “tomava posse de todos numa indiferença inconsciente”, improvisando numa “lucilação sobre-humana em que todo o Nordeste se expandia com fragor”.

Enquanto canta, Chico Antônio roda. E “quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica”⁹². Tida como excêntrica no contexto da cantoria popular, a prática do aedo sertanejo bebe em fontes remotas: entre os gregos antigos, o canto e a dança eram tidos como atos contíguos (o verbo *mélpomai* – “cantar-dançar” – indica a noção dessa unidade)⁹³. Chico Antônio, portanto, não roda sozinho: ao comentar o assunto no artigo “O canto do cantador”, publicado na *Folha da Manhã* em 17 de fevereiro de 1944, Mário de Andrade faz menção ao “grande cantor árabe Saib Játer” que, como o coqueiro potiguar, também “cantava andando”. Com sua notável erudição, o autor esquadrinha mais a fundo a linhagem do fenômeno:

A provocação do estado exultatório por meio do movimento musicalizado é universal, está claro. É a “intoxicação pelo som e o movimento” de Ribot, que Fernando Ortiz já aproximou dos processos de possessão dos feiticeiros cafres. Nas seitas hiper-religiosas dos Yerkers, dos Latidores da América do Norte, como nos derviches volteadores, como nos Baúls também na Índia, tão realisticamente descritos pela senhora Silvain-Lévy no seu livro *Dans l’Inde*, a possessão é diretamente procurada pelo movimento de rodar. Chico Antônio, embora não empregasse a rapidez, mais preferida desses voltijadores místicos, achara um jeito entontecedor de rodar duplamente como descrevi. Não só andava de roda acompanhado dos seus dois coristas, como rodava sobre si mesmo. Atingia assim estados de exaltação, duma dramaticidade incrível. E era nestes momentos que ele tirava cantos novos ou, deixando de rodar, se ajoelhava e nos confessava, Orfeu visível e tocável, a descida dele aos infernos, no canto de “Boi Tungão”.⁹⁴

⁹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg 17.

⁹¹ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 136.

⁹² Idem, *O turista aprendiz*, pg 317.

⁹³ TORRANO, Jaa. “III. Musas e Ser”. In: HESÍODO, *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991 – 2ª edição – 5ª reimpressão, 2012, pg 22.

⁹⁴ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 88-89

Inebriados (além da cachaça) pela “eloquência apocalíptica”⁹⁵ de Chico Antônio – “Orfeu visível e tocável” –, a “gente pobre” se deixava possuir pela voz do cantador. Uma “sexualidade vigorosa” tomava conta de todos, “os corpos se mexiam, os olhos se procuravam rasgados, pulava no ar um cheiro de gente”. Pela “força da arte”, Chico Antônio “reimpusera naqueles cotidianos o descobrimento do amor”. A explicação corrente para aquele “excesso do prazer” era uma só: Chico Antônio tinha “trato com o Cão”⁹⁶. Apegados a essa certeza, os “brejeiros” só descansavam do êxtase coletivo, só reencontravam uma “normalidade mais humana” na vida, quando o ganzá – a lira transmutada – cessava de chiar.

O cruzamento de simbologias ganha força ao notarmos que, pouco antes de “virar” o coco e se lançar “no reconto da maior vitória que já conseguira na vida”, Chico Antônio havia “levantado” seu “cântico de amor”. Nessa posição da narrativa, em que a performance diabólica se enquadra numa espécie de rito nupcial, a descida (vitoriosa) do coqueiro aos infernos remete à descida (malograda) de Orfeu ao mundo dos mortos para resgatar sua amada – assim, de Eurídice a Isabel, o mito grego e a lenda nordestina estreitam seus laços.

A referência clássica subjacente ao episódio da “Luta com o Cão” reacende e intensifica aquela múltipla dissonância (épico x antiépico, erudito x popular, oralidade x escrita) instaurada logo na abertura do conto. Mas agora com os sinais trocados, já que no prólogo o enunciador é um intelectual, emulando os trejeitos do cantador sertanejo, enquanto o “desafio com o Maioral” é entoado por Chico Antônio – ainda que pelo filtro do narrador culto, como veremos. A inversão vem se construindo num crescendo, desde o parágrafo anterior, quando o “cântico de amor” do coqueiro se insinua em meio à paráfrase do próprio cântico, conforme o narrador vai incorporando os versos do improviso ao relato em prosa, através do discurso indireto livre. Até que, “de repente”, Chico Antônio “vira o coco”. Então as vozes se misturam, num dueto em que o narrador absorve a dicção do protagonista, preservando algo da cadência rítmica original de seu canto. A falta de uma regularidade métrica no trecho soa coerente com a “loucura” livre de ritmo certo de Chico Antônio, entregue naquele momento da cena a um estado de exultação dionisíaca. Além disso, no processo de transposição das estrofes cantadas para o texto escrito, algumas rimas são preservadas (infernos/eterno, “estridentes”/mil dentes, pata choca/minhoca,

⁹⁵ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 140.

⁹⁶ *Ibidem*, pg 104. É possível reconhecer um teor fãustico no episódio já que, como acreditam seus conterrâneos, é em decorrência da vitória sobre o Maioral que Chico Antônio adquire poderes sobre-humanos de encantação – desde então, o coqueiro nunca mais perdeu um desafio. Mas a leitura é externa ao conto, baseada em comentários do autor n’O *turista aprendiz* e em artigos subsequentes. O que se depreende do trecho em questão, limitando a análise às seis lições de *Vida do cantador*, é apenas a analogia entre o coqueiro e o mito de Orfeu.

diaba velha/cernelha...). Assim, o timbre popular ganha volume, mudando o tom do discurso. Mas – e eis aqui a nota dissonante – ainda é o narrador culto quem, a princípio, rege o dueto. Para começar, notemos como o “aedo letrado” diferencia com aspas os únicos dois termos – “estridentes” e “poico” – conservados na grafia fonética, mais fiéis portanto à sua forma oral, tomada à boca do “aedo analfabeto”. Notemos também como, na primeira metade do canto, Chico Antônio ainda é referido como sujeito das orações em terceira pessoa – “[ele] desceu aos infernos”, “ele agarrou [a diaba velha] pela cernelha”, “ele fugiu bem depressa”. Até que o dístico – “chora ganzá, ganzarino meu ganzarino ganzá!”⁹⁷ – opera a inflexão discursiva. Então a voz do narrador culto (em terceira pessoa) converte-se na voz do coqueiro (em primeira pessoa): “Eu cantei com as vozes lindas”, “Eu cantei com a luz de Deus”, “Eu cantei com a voz do amor”. A grafia e as concordâncias verbal e nominal, contudo, ainda são ditadas pela norma culta.

As vozes do intelectual e do cantador se misturam a tal ponto, que Raimunda de Brito Batista chega mesmo a definir o narrador de *Vida do cantador* como “irmão do homem (o rapsodo) que canta *Macunaíma*, que exerce o discurso poético culto, fundindo em sua expressão o discurso poético popular”.⁹⁸ A linhagem é procedente se pensarmos nos momentos ao longo do conto – particularmente o “desafio com o Maioral” – em que, de fato, o intelectual fala *junto com* Chico Antônio, de modo que o discurso do narrador “se cose estreitamente, em muitos pontos, ao discurso de seu cantador”⁹⁹. Por outro lado, vimos também que o mesmo intelectual fala *por* Chico Antônio (e *sobre* ele) quando conceitua seus sentimentos ou ajuíza certas idiossincrasias populares.

É que na rapsódia, embora também maneje materiais heterogêneos, Mário de Andrade alcança certa “homogeneidade da estilização”¹⁰⁰, enlaçando o discurso erudito e o discurso popular numa fala mediadora (que ao mesmo tempo, é bom lembrar, não redime o herói de suas ambiguidades fundamentais). *Vida do cantador*, por outro lado, é regido pela instabilidade tonal, variando diametralmente entre os “solos” do narrador e seus “duetos” (mais ou menos afinados) com o coqueiro. Tanto no conto quanto na rapsódia, o pêndulo retórico oscila entre extremidades análogas, mas descreve um arco mais amplo no conto. Também nos dois casos,

⁹⁷ “Não sei se o neologismo é da invenção do Chico Antônio de carne e osso, que ficou lá na terra potiguar. Nunca ouvi ‘ganzarino’ da boca de ninguém mais. Quanto ao dístico, era propriedade de Chico Antônio, que o repetia a cada repente, se a imaginação falhava” (ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 83).

⁹⁸ BATISTA, “O alcance da cantoria”, pg 27.

⁹⁹ *Ibidem*, pg 115.

¹⁰⁰ FIGUEIREDO, *Macunaíma: enumeração e metamorfose*, pg 88.

o meneio dos narradores entre o registro erudito e a dicção popular corresponde ao próprio movimento dos heróis viajantes: no enalço de Chico Antônio, sabemos com precisão de onde ele se afasta e para onde se dirige, a bússola da narrativa está firmada em coordenadas espaciais reais, São Paulo e o Nordeste, *lá* e *aqui* estão bem situados – e apartados – enquanto polaridades geográficas e ontológicas. Diferente das correrias de Macunaíma, transcorridas numa vertigem fantástica que *desgeografica* o Brasil, distorcendo suas distâncias internas, indeterminando o norte e o sul, num esforço de compreensão – e compressão, no sentido de aproximar as partes que compõem o todo – da identidade nacional. Enquanto o “aedo” fixa os extremos, o “rapsodo” brinca com eles, subvertendo-os, embaralhando-os (um dado curioso e emblemático: o Bom Jardim, engenho onde Mário conheceu Chico Antônio, no Rio Grande do Norte, reaparece na rapsódia, mas localizado como “uma estância do Rio Grande do Sul”). E assim também no plano discursivo: em *Macunaíma* há uma permeabilidade lúdica entre o erudito e o popular – entre a fala e a escrita –, propiciando “a criação de uma espécie de *primitivismo erudito*”, nas palavras de Simone Rufinoni¹⁰¹. Em *Vida do cantador* – a despeito dos esforços de equalização do narrador –, tais vozes são mais refratárias entre si. Desse modo, a *fusão* dos discursos – que, em graus variados, sanciona o parentesco entre o aedo de *Vida do cantador* e o rapsodo de *Macunaíma* sugerido por Raimunda de Brito Batista – é contrabalançada pela *cisão* dos discursos em diversas passagens do conto. Cisão que reflete a relação entre Chico Antônio e o “moço do sul”, ditada pela busca (vã) de uma igualdade (idealizada) entre os dois “amigos”. Num movimento inconstante de atração e distanciamento, de identificação e estranhamento, a modulação entre o discurso culto e o discurso popular, em certa medida, age como contraparte formal dessa *alteridade truncada* que se estabelece, no plano do enredo, entre o cantador e o intelectual: não há síntese possível, a completude entre os polos é inalcançável – eis a lição que Chico Antônio aprenderá, tragicamente, chegando à cidade macota.

*

Retomando a viagem interrompida em Uberaba, Chico Antônio embolsa o conto de réis do doutor Luís e foge de sua “miséria moral” rumo a São Paulo, abatido ainda por um “desânimo enorme”, que só alivia com a distração diante dos “prazeres inéditos do trem”. Seu

¹⁰¹ RUFINONI, Simone Rossinetti. “Entre o erudito e o popular: *Macunaíma*, a Pauliceia e a Uraricoera”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Prefácio de Simone Rufinoni; estabelecimento de texto de Telê Porto Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, pg 10.

João, como o leitor já sabe, espera o filho na estação – o encontro entre os dois nesse momento, ao final da quinta lição, reata também o arco do enredo, dando sequência à cena interrompida na primeira lição. Ao lado do pai, com o “bauzinho debaixo do braço, trouxa na mão, ganzá de banda”, o coqueiro “metia a cara na rua paulistana”. Então, justamente quando a narrativa acaba de completar uma volta em torno de si, Chico Antônio é acometido por uma vertigem análoga a “um daqueles momentos de paroxismo a que atingia no coco”, depois de “muito giro de corpo”. O gesto distintivo do protagonista possuído pelo canto, rodando com os coristas, está representado na estrutura circular do conto. Mas agora, sem a “cachaça operando”, com o ganzá inativo, o que “musicaliza” Chico Antônio é a cidade.

Na descrição enumerativa-substantiva da chegada, o narrador adota o ponto de vista do cantor, entontecido e deliciado pela bulha visual e sonora que mistura freneticamente “automóveis se atrapalhando”, “deléns de mais bondes enormes chegando”, moças (“tanta moça linda enfeitada”), buzinas e um espectro sortido de luzes coloridas e piscantes – “pra que tanta luz!”, exclama o coqueiro. Acostumado a cantar sob chama de candeeiro, naquela “zona neutra entre o escuro da noite e a luz, espécie de limbo esbranquiçado”, Chico Antônio deixa para trás a “entre-sombra” dos terreiros para se lançar às maravilhas ofuscantes de São Paulo. Ao esmiuçar o estado interior do forasteiro recém-chegado, o narrador – mais uma vez – assume a dicção culta: “[Chico Antônio] Gozava por dentro um chuáá contínuo, enlanguesciente, nirvanizante (...) todo ele se fundia numa nebulosa eloquente em que as próprias palavras eram valores imensos cósmicos de música”. Por fim, como se compensasse o rebuscamento – recorrente, como vimos – do instantâneo psicológico, a descrição é concluída com uma síntese prosaica: “Era maravilhoso o que estava sentindo”.

Ao chegar à fazenda Santa Eulália, aquele encantamento luminoso da entrada – aquela “volúpia de chegar” –, cede lugar a um cansaço triste, um abatimento que desfaz o “estado de musicalidade em que o deixara a multidão paulistana” na noite anterior. O ansioso encontro com seu João, bem como o abraço “longo e peguento” da mãe adotiva, em vez de apaziguar a inquietude acabam por aprofundar o “desaponto” de Chico Antônio, cujo estado de espírito decai do “maravilhoso” ao “horrrível”, dissipando as ilusões que o impeliram até ali – a recomposição redentora da família, a amizade emancipadora e protetora do “moço do sul”, as promessas insondáveis do *lado de lá*. Como se uma “bofetada” lhe despertasse a consciência, o coqueiro se dá conta das exigências impostas pelo “ambiente novo”. Em São Paulo, Chico Antônio se vê constrangido por duas atividades completamente alheias à sua natureza: o trabalho formal e o pensamento lógico. As “decisões assustadoras” do pai enquadram o filho num projeto de vida do qual ele até então se esquivara: era preciso “ganhar dinheiro ganhar

dinheiro”, o que Chico Antônio certamente fará uma vez empregado, assentado e casado – assim ambiciona seu João. Examinado “animalmente” pelo dono da fazenda, o protagonista acaba reduzido a mera força de trabalho, destituído das compleições mais genuínas de sua personalidade. Cumprido o longo trajeto (geográfico e subjetivo) entre o Nordeste e São Paulo, percorrida a distância entre *lá* e *aqui*, o deslocamento acaba por desumanizar Chico Antônio a ponto de torná-lo “um reles” – “reles, reles, tão desprezível nem que um papel usado”. Eis a “verdade nova”, que suplanta a “verdade morta”, pois o dom da cantoria já não inspira entusiasmo ali, numa “fazenda da Paulista”.

Na medida em que a voz do cantador – “mudo, muito vastamente” – perde a força encantatória, o timbre do narrador culto ressalta: não por acaso, a “última lição” concentra os trechos mais agudamente eruditos do conto – o longo comentário digressivo, em tom ensaístico (já analisado), e a descrição do aboio, em tom musicológico, permeada de jargões técnicos (também referidos anteriormente). Nesse momento, o plano do discurso reflete a condição do herói – “musical por tradição, emudecido pela ambição” –, com o ganzá há muito silenciado, que acaba por fazer coro com o “silêncio” daquelas terras altamente produtivas, mas incapazes de “humanizar o homem”, na expressão do narrador-ensaísta – que ecoa as palavras do próprio Mário de Andrade um ano antes da publicação de *Vida do cantador*, na célebre Conferência de 1942, ao acusar o fracasso dos modernistas em participar do “am melhoramento político-social do homem”.

Naquele contexto histórico, naquele recanto tão antitropical, Chico Antônio é a figuração do “homo brasileiro”, que Mário de Andrade – nas notas que intitulou como “Psicologia Nordestina” – situa “na metade do caminho entre o primitivo e o civilizado”¹⁰². Nessa posição oblíqua, o cantador destoa duplamente: não cabe mais ao mundo sertanejo, restrito demais à sua ânsia emancipadora (lembramos que o “louco” Chico Antônio é um desajustado até no biótipo, dada a sua “altura invulgar” para um nordestino), ao mesmo tempo em que sua sensibilidade não encontra um papel funcional nas engrenagens produtivas do mundo moderno. A “última lição” reitera aquela antinomia entre civilização e progresso, tão crucial na trajetória intelectual do autor, e que em *Vida do cantador* acaba ganhando não só uma conceituação explícita (no “miniensaio” que enfatiza as coordenadas – *lá* e *aqui* – do conto, conforme vimos) como também uma representação alegórica, na lúgubre cena final.

É quando “um berro longo e lamentoso de boi” enche “de angústia o espaço”, seguido por outros mugidos que ecoam pela fazenda, num “rugido coral entrecortado, de um desespero

¹⁰² LOPEZ, Mário de Andrade: *ramais e caminho*, pg 94.

comprido, lerdo, pesadíssimo”, composto pelos dezesseis bois de carro reunidos em torno da poça de sangue de um “boiato” abatido naquele dia, e pelas vacas que ao longe, “lá do mangueirão”, também choram “a morte do irmão”. O ar escurece, baixa “um pressentimento em tudo”. A ambientação adquire tonalidades fúnebres – é assim, em meio à “queda mortuária da tarde”, sob um “céu de sangue altíssimo”, que Chico Antônio se reconcilia com a própria voz. A princípio não através do canto, mas de um “grito sobre-humano, agudíssimo, claro, tão nítido que feria, tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois”. O narrador-musicólogo então passa a descrever – manejando à vontade a notação técnica – os arpejos, glissandos e apoiaduras notáveis com que Chico Antônio colore seu aboio. Os versos – sem aspas, itálico ou qualquer outra marca distintiva – intrometem-se no discurso culto (“ôh, boi! ôh, meu boi!...”). Como que hipnotizado pelo cântico, o rebanho amansa. E o cantador, “trepado no mourão mais alto da porteira grande”, aos olhos das testemunhas de sua proeza, exime-se de ser “um reles”, conquistando o respeito assombrado dos campeiros, dos colonos e até do patrão, que pouco antes lhe tratara com desdém irônico. Eis “o instante do cantador se vingar pra morrer limpo”, como nos antecipara o narrador onisciente.

É significativo que essa redenção terminal de Chico Antônio se dê através do aboio. Segundo Knoll,

[...] cantar para o boi significa tornar propício o trabalho; em outros termos, cantar para o boi, aboiar, é impor-lhe um ritmo de trabalho. Ritmo da música – movimento – e ritmo do trabalho: movimento de criação. Confundem-se o tempo do canto e o tempo de um exercício sobre a terra. Nesse tempo instala-se a existência do homem.¹⁰³

O aboio, nesse sentido, restaura a existência de Chico Antônio na medida em que sugere uma possibilidade de integração do talento extraordinário do coqueiro àquele ambiente novo e hostil, tão disparatado de sua índole artística, “divinamente” ociosa. Há uma serventia, enfim, um emprego utilitário às veleidades musicais do cantador, um ponto de contato entre *lá* e *aqui*, que se consumaria a partir da conversão daquela voz “sublime” em ferramenta de trabalho. Tal instrumentalização, sob certo viés (se considerarmos, em sintonia com Mário de Andrade, os inerentes prejuízos do progresso ao folclore), talvez representasse uma espécie de degeneração do cantador popular – “herdeiro dos antigos rapsodos e aedos”, tradutor dos “anseios e vozes de

¹⁰³ KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1983, pg 149.

seu povo”¹⁰⁴ –, uma vez que Chico Antônio passasse a ser regido, sobretudo, pelos imperativos da produção.

Acontece que a história não termina aí...

Apartado do rebanho numa cocheira própria, à prova de “boi de luxo”, um “monstro zebu” segue inconsolável. E quando Chico Antônio pede que abram as porteiras para que o gado recém-amansado por ele saia do curral para o campo, a porta da cocheira rica também é liberada, por engano. No átimo de ouvir o “ronco feio” e perceber o “galope seco” em sua direção, o cantador ainda se vira, mas apenas “pra receber em cheio na barriga as guampas do zebu”.

Notemos que o trambolhão que atropela e mata Chico Antônio não é um automóvel nem um bonde, ícones datados de modernidade, que reduziriam o sentido da cena a um clichê ingênuo. Notemos, pelo contrário, que o algoz do cantador é um touro. Um touro, saliente-se, e não um boi de carro como os outros, adestrados pelo homem para o trabalho agrícola, vulneráveis ao aboio, submissos à canga, animais-ferramentas. Indômito, contrariado pelo cativo, o “monstro zebu” preserva em si a potência selvagem de um instinto atávico de liberdade – pujança vital que Chico Antônio também expressa, a seu modo, através da marcha e do canto: lembremos apenas como, na primeira lição, com a “bola alegríssima” diante do moço do sul, o cantador “sentia-se um boiato glorioso de sua liberdade”. Nesse sentido, o touro talvez não seja, como pode parecer à primeira leitura, o antagonista que derrota o cantador, calando-o para sempre. Talvez o touro seja justamente o veículo da redenção de Chico Antônio, poupando-o da morte em vida, que seria a adaptação do artista formidável, aí sim, à condição de um “reles” colono, domesticado por um sistema produtivo castrador de subjetividades. O cantador morre “limpo” porque de posse de uma parcela fundamental de suas “qualidades de ser”, porque preserva algo de sua “glória” – quer dizer, daquela “integração absoluta que deve existir, no artista, entre a finalidade profissional dele e a sua existência como homem”.

Entretanto, ainda prevalece uma dissonância de fundo na hagiografia mundana que o cantador letrado dedica – em seis “lições” – ao cantador iletrado. Há um desacordo insolúvel entre o artista popular, figurado por Chico Antônio, e o seu contexto histórico. A exemplo do “herói sem nenhum caráter”, “o herói com caráter”¹⁰⁵ também já não encontra mais lugar neste mundo, marcado cada vez mais pelo ritmo truculento do progresso. Acossado pelo impasse

¹⁰⁴ BATISTA, “O alcance da cantoria”, pg 22.

¹⁰⁵ Subtítulo do documentário de Eduardo Escorel, de 1983, sobre o coqueiro potiguar.

existencial¹⁰⁶, o cantador segue em busca da “gulória”, reincidindo em sua manobra costumeira: a evasão. A estrada, afinal, “é o lugar do homem sem rumo, do deserdado”¹⁰⁷. Os versos de despedida – para a viagem que, por ora, o leitor ainda não sabe ao certo quão transcendente será – são entoados em primeira pessoa:

Vou-me embora, vou-me embora, ô-lê-ô-dá! tão cedo eu aqui não venho, vou buscar três carapinas pra levantar meu engenho, ôh, meu boi!... Vou-me embora, vou-me embora, ô-lê-ô-dá! como se foi a baleia, tenho pena é de deixar amigos por terra alheia! Ôh, meu boi!...

É então que Chico Antônio se depara com o “monstro zebu” aprisionado na fazenda Santa Eulália. Dessa vez, contudo, sem as bênçãos de Calíope, o cantador não consegue acalantar o Cão-Cérbero. Naquele tempo-espço antidionísíaco, sem “nenhum desprendimento, nenhuma glória de viver”, grassa um “mutismo desumano”, que aos poucos amortece a sensibilidade ao canto, à arte, à beleza. Quinze anos depois, o lastro pessimista de *Macunaíma* se acirra em *Vida do cantador*, como sugere Eduardo Jardim, ao estabelecer um paralelo interessante entre os desfechos das duas narrativas: se a participação do papagaio e do escritor no final da rapsódia garante simbolicamente a atualização e a transmissão da história do herói morto ao leitor, no conto, depois da morte violenta do protagonista, “não há resgate da trama por nenhuma outra voz”¹⁰⁸. O problema da ressurreição, presente na maioria das danças dramáticas brasileiras¹⁰⁹, fica assim condicionado ao final peremptório de *Vida do cantador*, como se o ciclo folclórico clássico, inspirado nos ritos vegetais e animais estudados por Frazer, nesse caso não pudesse se completar de acordo com a “noção mística primitiva”¹¹⁰. De fato, diferente do *post mortem* fabular de *Macunaíma*, que se converte no “brilho inútil” da Ursa Maior, a paixão de Chico Antônio (paixão como “suplício que redime”, na definição de Knoll¹¹¹) não envolve metamorfose póstuma, não culmina em sua ascensão ao céu – pelo contrário, seu destino é selado ao rés do chão. Desengonçado, um tanto ridículo (como na primeira cena do

¹⁰⁶ “Assim como *Macunaíma* só poderia se realizar uma vez encontrado o muiiraquitã, isto é, recuperando suas raízes tropicais, o brasileiro, primitivo, enquanto conotação antropológica baseada em Lévy-Bruhl, o Brasil e seu povo, só poderiam se impor como cultura uma vez que assumissem sua verdadeira personalidade” (LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pgs 114-115).

¹⁰⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005, pg 52.

¹⁰⁸ JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, pg 218.

¹⁰⁹ Cf. ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia – em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, Brasília, 1982.

¹¹⁰ LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 91.

¹¹¹ KNOLL, *Paciente arlequinada*, pg 155.

conto), o corpo ensanguentado, com as vísceras expostas, jaz contorcido sobre a terra: a terra que “se tornara detestável, infame, ordinária”. A terra de perdição do cantador, esquadrinhada em “chãos inteiramente aproveitados”, refém de uma fertilidade artificial, sujeitada pela força bruta da técnica.

No lugar da voz sublime, uma baba sangrenta ocupa a boca de Chico Antônio, vitimado pela profunda dissonância entre a integridade de sua personalidade artística e as fraturas incontornáveis de seu tempo histórico. Como expressa o verso de Drummond, que o poeta – tão amigo de Mário de Andrade – certamente emprestaria ao epitáfio do cantador: “Esses monstros atuais não os cativa Orfeu”¹¹².

¹¹² ANDRADE, Carlos Drummond de. “Legado”. In: *Claro enigma/Nova reunião: 23 livros de poesia*, pg 221.

II. “Uma estória de amor”

Não é o relógio de ponto nem a cadência das máquinas que ditam o trabalho de um artesão – é um ritmo mais orgânico, musical até. Regido pelas mãos, o tempo do fazer artesanal é um tempo circular, onírico: tempo capaz de aninhar o tédio, “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”¹¹³, na clássica definição de Walter Benjamin. Embalado na trama dos fios, o tecelão confunde-se com o tear, funde-se à sua ferramenta, absorto no gesto persistente, como um mantra entoado pelo corpo inteiro. Do mesmo modo um oleiro, sentado diante do torno, integrado às rotações do bloco de barro que ganha forma pela pressão suave de seus dedos, torna-se ele próprio mais maleável às impressões do que lhe é contado – “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las”¹¹⁴. Enquanto tecem, bordam, costuram, pintam, esculpem, os artesãos alcançam um estado intensificado de “distensão psíquica” (também nas palavras de Benjamin) que favorece a escuta e a memorização, condições fundamentais para que as narrativas – fiéis portadoras de saberes e visões de mundo – sejam conservadas e transmitidas. A peça que vai ganhando forma (na madeira, no barro, no algodão, no couro, na palha) não é o único resultado do trabalho artesanal: boa parte do que as mãos produzem, na verdade, tem a natureza do que não se pode tocar. As mãos, enquanto metonímia de uma organização comunitária pré-industrial, modelam o fluxo das tradições orais. Até que o barulho das fábricas e o frenesi das cidades passam a assustar o “pássaro de sonho”. E assim, numa época em que “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”, esgarça-se a rede da memória coletiva que guarda “o dom narrativo”, tecida ao longo de milênios “em torno das mais antigas formas de trabalho manual”.¹¹⁵

À luz das reflexões de Walter Benjamin sobre a relação entre o artesanato e a arte da narrativa, é significativo que Guimarães Rosa evoque justamente o tear, logo à entrada, na

¹¹³ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1, 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pg 204.

¹¹⁴ Ibidem, pg 205.

¹¹⁵ Ibidem.

epígrafe de “Uma estória de amor”, conto publicado em 1956 no conjunto do *Corpo de baile* – e que, segundo o próprio autor, “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder”¹¹⁶:

*“O tear
o tear
o tear
o tear*

*quando pega a tecer
vai até ao amanhecer*

*quando pega
a tecer
vai até ao
amanhecer...”*

(Batuque dos Gerais.)

No conto, Manuelzão se vê às voltas com a realização da festa de inauguração da capela da fazenda Samarra, da qual é capataz. A ação propriamente dita (a chegada dos convivas, a missa, o banquete, o leilão, as rodas de música) enovela-se com o enredo íntimo, em que o personagem central, acossado por “inquietações surdas no espírito frusto”¹¹⁷, se debate incomodamente com um sentimento de incompletude diante da vida. Estes dois fios, digamos assim, referidos ao espaço-tempo exterior – da festa – e ao espaço-tempo interior – da subjetividade do protagonista –, compõem o tecido do conto costurando-o por avessos (profano e sagrado, histórico e mítico, feminino e masculino, natureza e cultura, entre outros). Pelas mãos e pelo engenho de Guimarães Rosa, “artesão da linguagem”¹¹⁸, as linhas estruturais da narrativa se embaraçam, por vezes como nós cegos. Analisar “Uma estória de amor” é deslindar algo dessa meada multicolorida. A epígrafe é sugestiva – fio solto por onde seguir: na primeira estrofe, a repetição dos versos (“O tear / o tear / o tear / o tear”) emula o ritmo tedioso da tecelagem, a dicção maquinal das engrenagens rústicas. Eis a ambiência-fonte do conto: tempo e espaço onde o trabalho manual e a tradição oral seguem alinhavados. A epígrafe estabelece assim um vínculo anacrônico entre as histórias de ler – que serão contadas a seguir – e as histórias de ouvir. Como se fosse possível transpor para o texto escrito um tanto daquela

¹¹⁶ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, pg 91.

¹¹⁷ RÓNAI, “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, pg 53.

¹¹⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado” in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 40, novembro de 1994, pg 11.

disposição sonolenta, algo hipnótica, que torna o ouvinte (agora, transmutado em leitor) mais poroso ao discurso alheio; como se fosse possível reavivar aquela condição propiciada pelo fazer artesanal, que confere resistência e durabilidade às histórias. O narrador, além do mais, é um tecelão da memória, toma vida e linguagem como matérias-primas de seu ofício. De modo que, à produção têxtil de natureza tangível, corresponde seu correlato intangível: a arte da narrativa – “uma forma artesanal de comunicação”¹¹⁹ –, justamente o tema central do conto, segundo Rosa.

A origem da epígrafe consta entre parênteses, como crédito: os versos escolhidos para abrir “Uma estória de amor” foram recolhidos de um “batuque”, manifestação popular de origem africana, que em diversas regiões do Brasil constituiu-se como “veículo fundamental para a agregação” dos negros escravizados em seus momentos de descanso e diversão¹²⁰. Ao tomar o tear como mote, portanto, deslocada de seu contexto originário, a citação inaugural do conto constituiu-se em material híbrido e versátil, cabendo-lhe duas leituras/entoadões simultâneas: 1) *a capella*, como se no ato mesmo da tecelagem, ao modo de um canto de trabalho; 2) como canto de festa, com acompanhamento percussivo e performance coreográfica, evocação matreira da lida cotidiana em ocasião de folga. Esse caráter duplo, na notação escrita, está marcado na mudança de ritmo que acontece pelas quebras com que os versos da segunda estrofe são repetidos na terceira:

*quando pega a tecer
vai até ao amanhecer*

*quando pega
a tecer
vai até ao
amanhecer...*

Assim, no bojo de um “Batuque dos Gerais”, entre palmas e tambores, a alusão ao tear relaciona ofício e ócio – esferas da vida que Manuelzão insiste em diferenciar:

Os outros aceitavam o misturado disso, entravam nus na festa, feito fossem meninos. Mas ele, Manuelzão, não. Não conseguia. Para ele, o apreciável das coisas tinha de ser honesto limpo, estreito apartado: ou uma festa completa, só

¹¹⁹ BENJAMIN, “O narrador”, pg 205.

¹²⁰ COSTA, João Batista de Almeida. “Tambores da afirmação: Negritude e resistência no batuque dos negros do Norte de Minas”. In: *Áltera – Revista de Antropologia*, João Pessoa, nº 3, julho/dezembro 2016, pg 133.

festa, todamente! – ou mas então a lida dura, esticada, sem distração, sem descuido nenhum, sem mixórdia!¹²¹

A passagem ecoa Riobaldo:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...¹²²

Mundo misturado, segundo o protagonista de *Grande sertão: veredas*. *Angu misturado* – “Nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom” – nos termos do capataz da Samarra. Nos dois casos, um desconcerto equivalente, uma relutância em aceitar a desordem promíscua das coisas, da vida – do sertão. Como resposta a esse estorvo existencial compartilhado entre o ex-jagunço (por fim aburguesado em dono-herdeiro) e o vaqueiro (que “pelejava no caminho de poder ficar rico”), a demarcação dos pastos, expressão metafórica da vontade de Riobaldo, é obrada literalmente por Manuelzão.

O trabalho é tomado por ele como lei de vida, desde menino. Foi “sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando”, que o filho de dona Quilina conseguiu sair do Povoado do Mim, aquele “buraco da miséria”, e varou o sertão comboiando gado, “sabendo as poeiras do mundo”. Ao contrário do pai, um roceiro resignado à pobreza, o ambicioso Manuelzão, sonhando com as “apanhadas posses”, em vez do sedentarismo da lavoura, escolhe o pastoreio, a errância. Até atender ao chamado do patrão, Federico Freyre, para desbravar um baixio asselvajado, “Terra do Boi Solto”, que sua “tenção teimosa” faz cercar de arame (“duzentos, trezentos rolos”) e “redondear” em fazenda. O conto retrata a mudança em processo: “o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado”. Pela “lida dura” de Manuelzão ao longo de quatro anos, a paisagem natural transfigura-se em bom pasto (“sem carrapatos, sem moscas de berne, sem pragas”) e terras lavradas (“o arrozal como flôr; o saco aberto, cheio de feijão”). Mas ainda há muito o que fazer: plantar pés de frutas, acabar com as formigas “que amolecem o chão”, dar fim ao “macacume de mato-dentro”, prover “livro de estudo” aos filhos de Adelço e Leonísia, netos do aspirante a

¹²¹ ROSA, João Guimarães. “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”. In: *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)* – 11ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pg 231.

¹²² Idem. *Grande sertão: veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pg 237.

fazendeiro. Quem sabe até domesticar o João Urúgem, “dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés”, e talvez empregar o “homem-bicho” como “meio-posteiro”, que zelasse pelas reses eventualmente desgarradas no pé-de-serra onde vivia sozinho. “O lugar carecia de progressos”, constata Manuelzão, enquanto opera a conversão dos domínios da natureza em propriedade particular.

Nessa fronteira instável em que atraso e progresso se enredam, a Samarra representa o emaranhado de um mundo em franca transformação, acossado por novos valores que se imiscuem na vida do homem no campo. Como observa Arrigucci Jr. em relação ao *Grande sertão: veredas*, ressalvadas as diferenças contextuais entre o romance – ambientado nas primeiras décadas do século XX – e o conto – situado nos anos 1950 (como veremos adiante) –, em todo caso, também em “Uma estória de amor”

[...] é possível notar a significativa mistura dos níveis da realidade histórica, combinados nas profundezas do sertão, demonstrando como esse espaço tão particular se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza.¹²³

No conto, enquanto coordenada geográfica, as referências ao espaço urbano sugerem sempre o longínquo: seja Pirapora, de onde Manuelzão manda trazer (“não por pequeno preço”) a tinta com que escreve “em desastradas letras”, na fachada da capela, o nome da santa padroeira – Nossa Senhora do Perpétuo Socorro –; seja Sete Lagoas, Belo Horizonte e Uberaba, para onde o sogro de Leonísia, num acesso de ciúme, cogita enviar Adelço em alguma missão arbitrária (“levar por exemplo um bilhete, em mão”), apenas para manter o filho longe da mulher por algum tempo; seja Corinto, onde um atravessador chamado “Goldimão” revendia os bois que comprava na Samarra. O que aproxima a cidade e o campo, no enredo de “Uma estória de amor”, é uma concepção subjacente de progresso que se avizinha à zona rural, submetendo o trabalho às exigências da produtividade e dissociando-o das esferas de sociabilidade. Essa nova noção laboral encontra definição lapidar na narrativa: “Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas”. Desse modo, vai se tornando cada vez mais exíguo o espaço ocioso de fruição das histórias enquanto mediadoras de sentidos coletivos. Manuelzão, em sua dificuldade de aceitar “o misturado” da festa, é porta-voz desse momento paradoxal que, segundo Benjamin, “expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo”¹²⁴.

¹²³ ARRIGUCCI JR., “O mundo misturado”, pg 16.

¹²⁴ BENJAMIN, “O narrador”, pg 201.

O *regionalismo cósmico*¹²⁵ de Guimarães Rosa desponta desse arcabouço de tensões (entre atraso e progresso, oralidade e escrita, erudito e popular, local e universal), subvertendo o contraditório em contraparte ao fundir elementos heterogêneos, por vezes opostos, no amálgama virtuoso de seu estilo. “Uma estória de amor” carrega as notórias digitais do autor, entre elas: a “ampla utilização de virtualidades da nossa língua”¹²⁶ (o riachinho, por exemplo, era “um fluviol”, “se solambendo por uma grotta, [...] cocegueando de pressas”); o retrato anti-pitoresco dos personagens pelo mergulho na intimidade complexa do homem rústico (o medo da morte, o “broto de escrúpulos” revolvendo o juízo de Manuelzão); a requintada marchetaria de provérbios (“cada um caça e coça”), quadras (“Quando eu era rapazinho / que via os outros casar, / ficava muito reprecho / só querendo experimentar...”), cantigas (“– Olerê, canta!”) e romances (*A Donzela Guerreira*, *A Décima do Boi*), emprestados da tradição oral e incrustados – completos ou fragmentados, brutos ou recriados – no corpo do conto. O foco narrativo reforça essa “mixórdia” formal – análoga ao *angu misturado* que aflige Manuelzão –, ao mesclar a perspectiva do narrador em terceira pessoa com a perspectiva do protagonista.

Enquanto o “fazedor da Samarra” demarca os limites da fazenda, no plano do discurso, não há cercas divisando as vozes – o timbre erudito e a dicção popular se interpenetram ao ponto do inextricável. Embora possa assumir posições menos contíguas a Manuelzão (como forma de abarcar “o acontecer da festa”), prevalece uma aderência total do narrador ao ponto de vista do vaqueiro, cujos passos (doloridos, por conta do “machucão” no pé) são acompanhados de perto, entre a Casa e a capela. Dois exemplos são bastante ilustrativos: ao entrar em cena no conto, montado a cavalo, a posição de Manuelzão, do alto, estabelece uma verticalidade na caracterização dos demais personagens, uma superioridade que se injeta nos juízos (do narrador ou do protagonista? Não é possível desvencilhá-los...) sobre as prendas oferecidas à santa – as “estúrdias alfaias” trazidas pelo povo “ladino”. Noutro momento, já ao final do conto, enquanto *A Décima do Boi* é contada, o narrador mais uma vez adota explicitamente a perspectiva do protagonista, se colocando em meio à roda de ouvintes, onde está o vaqueiro. Os dois então silenciam num longo trecho em que a voz do velho Camilo ganha primazia, através do discurso direto.

Do ambiente externo ao mundo íntimo – um deslocamento, aliás, constante e de mão dupla –, o relato imerge nas emoções e pensamentos de Manuelzão com franca empatia: não há

¹²⁵ ARRIGUCCI JR., “O mundo misturado”, pg 21.

¹²⁶ PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas no grande sertão”. In: *Augusto dos Anjos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro/Brasília: Grifo/INL/MEC, 1973, pg 215.

um pendor intrusivo na onisciência do narrador, figura discreta, desvanecida pela recorrência profusa do discurso indireto livre. Essa perspectiva unificada, como bem sintetiza Sandra Vasconcelos, acaba fazendo “da voz em terceira pessoa uma voz latente em primeira pessoa”¹²⁷. A adesão é cabal, mas não deixa de comportar certa dinâmica pendular: de um lado, a latência da primeira pessoa se acirra e atinge o paroxismo em dois trechos, que analisaremos adiante. De outro lado, há momentos em que a proximidade com o protagonista laisseia para que o narrador em terceira pessoa possa repercutir outras vozes – a conversa prosaica dos convidados, a cantoria dos músicos, os causos dos vaqueiros e, principalmente, as narrativas de “cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias”.

*

Joana Xaviel e seo Camilo têm ascendência na estirpe dos narradores migrantes, que recolhem noutras paragens seu arcabouço de histórias, que acumulam o saber por andanças. Ambos são parentes distantes dos contadores marinheiros, mas com fortes traços camponeses – mestiçagem peculiar das categorias paradigmáticas de Walter Benjamin. O velho Camilo “já tinha sido moço, em outras terras”, incertas: “[...] tinha vindo p’r’acolí, nem se sabia de donde”, “surgido do mundo do Norte”. Constituíra seu cabedal “pelas voltas do mundo”. Joana Xaviel, por sua vez, é da laia de “gente solta assim”, que “morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada”. A capioa “sabia mil estórias”, de reinos distantes. “O seguinte é este...”: enquanto o monarca cofiava a barba ostentando nos dedos seus anéis de ouro, a rainha “fiava na roca ou rezava o rosário” (aqui também as mãos, como na epígrafe, em atividade ritmada). As histórias dos velhos remetem ao “princípio do mundo”. E, vindas de lá, percorrem um longo itinerário, no tempo e no espaço, até chegarem aos ouvintes, recobertas pelo manto grosso dos anos e das léguas.

De sua parte, Manuelzão também cumpre um tortuoso trajeto subjetivo, que o prepara para ouvir melhor o que os velhos narradores têm a contar. A princípio, o vaqueiro está ocupado demais com os manejos festivos, além de preocupado com uma tarefa a seu encargo no futuro próximo – a boiada que deverá conduzir, dali a três dias, da Samarra à Santa-Lua. Para o anfitrião desafeito ao ócio, a festa “era coisa que molestava”. Mas assim como o pé inflamado a certa altura começa a doer “melhor”, aos poucos, Manuelzão se faz mais permeável àquela

¹²⁷ VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Hucitec/FAPESP, 1997, pg 52.

“grande desocupação” que lhe é de todo nova e incômoda. Desmontado da posição de chefe vigilante – em que é apresentado na cena de abertura do conto ao acompanhar a movimentação na Samarra por cima, sobre o cavalo – ao longo dos dias (e noites, como veremos), o vaqueiro permite-se afrouxar as rédeas do mando (não queria ser “mordomo de festa”) e aprende a aceitar melhor (ainda que com recaídas de controle) o protagonismo coletivo, principalmente das mulheres, na autonomia orgânica dos acontecimentos (“A festa era o a-esmo, um acontecido de muitos, os espaços, uma coisa que não se podia pegar”).

O cortejo noturno – que Manuelzão não “tinha mandado ser, nem previra aquilo” – é um marco da espontaneidade que vai se impondo “no sobre o desenho da ordem”. “Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa?” – a dúvida, que pode ser atribuída tanto ao protagonista quanto ao narrador, na verdade, tem valor afirmativo. Sem abrir mão totalmente de “vigiar o seguimento de tudo”, o anfitrião da festa “se retardava para trás”, postando-se “na culatra”, conforme seu lugar no comando das boiadas. Essa posição do protagonista reenquadra o foco narrativo a uma sucessão de planos mais fechados (o canto puxado por Chico Bràabóz, o latido dos cães, a criancinha nua – “só trespassada no peito uma fita azul” – chorando no colo da mãe, o céu estrelado...). Em modo descritivo, sem perder de vista a interioridade de Manuelzão, o narrador busca abarcar os detalhes fugidios da liturgia em movimento.

É então que, em meio ao coro do povo, iluminado pelo halo de uma vela, o rosto de seo Camilo chama a atenção do vaqueiro, desdobrando uma digressão que parte das quadras e cantigas que o velho guardava na memória (como “tolas notícias”), passando pelas compridas estórias “de verdade” (“que nunca morriam”), até culminar na figura de Joana Xaviel. A narrativa salta então ao interior da casa: sozinho em seu quarto depois da procissão noturna e da reza na capela, Manuelzão ouve de soslaio a voz da capioa barranqueira “ensinando as estórias” para as mulheres na cozinha. A *cena muda*, definida por Bóris Uspenski como aquela em que o narrador “se coloca onde pode ver, mas não ouvir os personagens”¹²⁸, ganha aqui – numa combinação inversa dos dois sentidos – uma versão análoga: a *cena cega*, em que os personagens não são vistos, apenas ouvidos. É mais um exemplo contundente da estreita adesão do narrador ao ponto de vista do protagonista, marcada no texto pelo advérbio de lugar: ambos estão juntos “aqui, atrás de parede, quase encostado na cozinha” (grifo meu).

Deitado na cama, Manuelzão descansa o pé machucado, consente uma trégua ao corpo combalido, mas a cabeça fervilha, atiçada pelo incomum dos acontecimentos recentes e pelas

¹²⁸ Cf. CARVALHO, Alfredo Leme de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981, pg 37.

responsabilidades de anfitrião (“pensar em todas as minúcias da festa deixava a gente numa nervosia”). Apegado à vigília, entretanto, o vaqueiro se dispõe ao sono. Riobaldo mais uma vez nos serve de paralelo. Como assinala Arrigucci Jr. ao analisar a cena em que o jagunço – “exausto e insone” depois de uma batalha particularmente violenta contra os zé-bebelos – se deita à beira de um riacho para descansar: “[...] é neste momento fugaz de parada e lassidão do corpo que o espírito tende ao máximo de movimentação, deixando ver o incômodo sem nome e sem espécie – o Mal – que o aflige”¹²⁹. Também nessa condição (ainda que precária) de relaxamento, de ócio – de distensão, diria Benjamin – é que a narrativa de Joana Xaviel penetra mais fundo a couraça psíquica de Manuelzão, revolvendo sua subjetividade.

Semiacordado, Manuelzão vagueia por diversas meditações: a preocupação com a saúde e o medo da morte (“A alma do corpo põe avisos”), o aferro ao trabalho (“nunca respirara de lado, nunca refugara de sua obrigação”), a lealdade ao patrão (“E cumpria bem tudo para servir Federico Freyre”), bem como a consciência sobre a própria pobreza e a ambição de posse e mando (“vontade de abrir um adiante”, “ficar rico era o que era o seguro”). O vaqueiro também remói o desapareço pelo filho, Adelço (“trabalhador em tristeza”, “soturno caladão”, “peso mole”) – juízo que o leitor não sabe se condizente ou implicante, talvez inveja por seu desejo reprimido pela nora, Leonísia (“linda sempre”, “bondade formosa”, “fonte-d’água de bonita”). Além de recordações da mãe morta, dona Quilina, idealizadora da capela na Samarra, que se inaugura em festa...

Nesse fluxo (torrencial) de consciência, assuntos e personagens do mundo real de Manuelzão se revezam no protagonismo das divagações com os enredos vividos pelo elenco mítico que povoa as histórias de Joana Xaviel: o príncipe apaixonado pela donzela travestida de varão, o fazendeiro rico enganado pelo vaqueiro traidor, entre outros. O discurso da velha contadeira se entrelaça assim à fala desordenada do protagonista consigo mesmo. Enleado nessa trama de vozes, mesmo depois que as mulheres se recolhem e Joana silencia, Manuelzão segue desfiando noite adentro o rosário de seus quase sessenta anos, entre lembranças e desejos. A certo ponto dessa vertigem interior, o narrador em terceira pessoa sucumbe à latência da primeira pessoa, que atinge pela primeira vez um ponto de paroxismo (como referimos anteriormente), marcado por um lapso pronominal:

Um amor está no descampadal do ar, no itê das frutas, no duro do chão onde minha boiada pasta. O de-vir, que não se sabe. Queria saber de mim? Errou a vida? Ia

¹²⁹ ARRIGUCCI JR., “O mundo misturado”, pg 08.

seguir trabalho de ser, adiante viver para os netinhos, esses cresciam tendo mais, conhecendo. O meu, em meus melhores!¹³⁰

Ocorrência similar aparece noutra trecho, mais adiante, já perto do final da festa:

Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois...¹³¹

Esses dois casos em que a primeira pessoa eclode, assumindo o lugar da terceira pessoa, são o duplo clímax da inquietude do protagonista. Emoldurando esses momentos de máxima tensão subjetiva, os fluxos de consciência jorram associações erráticas, mas que não chegam a ser de todo arbitrárias, já que compartilham certos temas recorrentes, entre frustrações revolvidas e uma sólida angústia quanto ao “de-vir” – o medo de morrer na pobreza turva o horizonte do vaqueiro. Além de considerações sobre a natureza da festa (“o risonho termo e começo de tudo”), Manuelzão tece digressões sobre as estórias, trazendo sempre a reboque as figuras de Joana e Camilo. No caso do primeiro trecho citado, com um elemento adicional: a menção ao desejo por Leonísia, tabu que se insinua em meio a especulações sobre a relação indecente (segundo o juízo do vaqueiro, uno ao narrador) da “bruaca assunga-a-roupa” com o “velhão no burro baio” – a “estória de amor” que dá título ao conto. Outro elemento comum e central – o “erro” –, referido nos dois trechos, guarda uma relação direta com o riachinho seco, mais uma imagem reincidente (e de alta voltagem simbólica) na “aflição dos pensamentos” de Manuelzão.

Cerca de um ano depois de escolhido o lugar como sede da Samarra, o curso d’água atrás da casa minguou de repente. O evento traumatizou a confiança de Manuelzão em si, legando-lhe um remorso difuso, que contamina retrospectivamente o balanço de suas escolhas de vida (a solteirice, em particular). Como o “tubo fundo” formado pelas árvores trançadas sobre o leito seco do regato, um sentimento obscuro de falta, de incompletude – de erro, enfim – aprofunda-se no vaqueiro. Embaralhando passado, presente e futuro, suas especulações em torno desse oco íntimo intensificam-se, não por acaso, à noite. Foi justamente “no meio duma noite, indo para a madrugada”, que estalou “o silenciosinho” do riacho. E é só quando a estrela d’alva – a estrela da manhã – surge no céu, que cessa a vigília de Manuelzão (“segurando a tocha de cera de carnaúba”) diante do leito recém-esvaziado. Além do mais, também é durante

¹³⁰ ROSA, “Uma estória de amor”, pg 202.

¹³¹ Ibidem, pg 245.

a noite que os velhos narradores, Joana Xaviel e seo Camilo, entram em cena contando as estórias que sugestionam decisões e rumações do protagonista do conto. Na estrutura de “Uma estória de amor”, a ordenação cronológica dos acontecimentos escora-se em algumas balizas objetivas: “dois dias para a véspera [da festa]”, “sendo a véspera”. A indicação de alvoradas (“os vultos, retardando no dia clarear”) e de crepúsculos (“O dia esfria”, “O céu derramava de estrelas”) também contribui para assinalar o fluxo dos eventos. Mais que marcador temporal, contudo, a noite é elemento simbólico fundamental: no conto, o espaço-tempo dos enigmas, das tradições e dos mistérios da criação – ou seja, o espaço-tempo mítico – é noturno. É quando escurece que os narradores ganham voz própria, via discurso direto. O jogo de contrastes é evidente: sob a penumbra da cozinha, o “torto encanto” de Joana Xaviel irradia-se pelos “sujos brilhos” de seus olhos, que se entreveem pelo “clarão da lamparina”. Recitando *A Décima do Boi e do Cavalo* no terreiro, Camilo por sua vez emerge dos cantos apagados em que habitualmente se esgueira (“surpreendendo em sombra – feito um bugre, assim sutilmente”) para assumir o centro das atenções, rodeado pelos ouvintes que empunham “facho, tocha, rolo de cera”, além das fogueiras. Nesses dois momentos, retirados (ainda que provisoriamente) de sua marginalidade cotidiana, tanto ele quanto ela recuperam o “sabido de não existido”, fazem reluzir o “simples bonito” das histórias – como candeias acesas em meio ao esquecimento, iluminando recônditos da memória coletiva, em trama apertada com a memória individual (como acompanhamos de perto, através do falario interno de Manuelzão).

É assim que, desencadeadas pelas estórias entreouvidas na cozinha, as divagações do protagonista prosseguem noite adentro, enevoadas pelo cansaço. Até que Manuelzão, enfim, pega no sono. Brevemente, pois logo é acordado, não pelo canto do galo, mas pelo grito do papagaio anunciando a aurora. Entre a véspera e o dia da festa, fazendo valer seu epíteto, Joana Xaviel é “o urdume das estórias” – tear da palavra:

*quando pega a tecer
vai até ao amanhecer*

*

No dia seguinte, rezada a missa, a viola do Pruxe e a rabeça do Chico Bràabóz (que “recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias”), afinadas entre si, puxam o condão da liturgia profana. Forma-se a roda do *lundu*, depois os pares para a *mazurca*. Mais permissivo e sensual, o clima é de “namoração” entre “as moças e os rapazes que punham olhares”. O contato

físico dos corpos na dança, a música (que “bambeia qualquer coisa na gente”), o consumo generoso de cachaça, “conhacada, espumaral de cervejas”, em abundância ocasional, contribuem para instaurar uma atmosfera mais condescendente com certo grau de liberalidade e transgressão, própria dos momentos festivos, como afirma Georges Bataille: “Em dia ou tempo de festa, o que é vulgarmente proibido pode ser permitido, por vezes exigido”.¹³²

Esse afrouxamento moral tácito enseja que pulsões reprimidas venham à tona. Entre outras inquietudes, antes mesmo que se instaurasse a parte profana da festa, o solteiro Manuelzão já manifestava em si as “sedes” do corpo, a “vontade de se ter mulher na mão, para esquecimento”, ânsia difusa que encontraria satisfação pontual até mesmo com Joana Xaviel, como o vaqueiro chega a admitir. Desejo, portanto, de natureza distinta do que sente por Leonísia – seu amor oculto, proibido, incestuoso. “Maus pensamentos”, que em nenhum momento o protagonista chega perto de consumir, não há qualquer gesto nesse sentido (note-se o pudor com que Manuelzão desvia os olhos do seio descoberto da nora, enquanto ela amamenta um dos meninos). “A festa não significa necessariamente”, pondera Bataille, “o levantamento maciço das proibições”¹³³. De fato, as contaminações entre sagrado e profano – a “sinagoga de pagode” que toma lugar na Samarra – não levam a desvarios carnavalescos. É um Dionísio contido¹³⁴ que rege a festa de Manuelzão. E que, ainda assim, impõe sua influência: o relaxamento físico, a lassidão dos juízos, a porosidade sensorial – estado de espírito oportuno, entre outras coisas, à fruição das narrativas.

Em “Uma estória de amor”, o diapasão festivo favorece a revitalização do discurso oral. Para tanto, tendo o burburinho da festa como pano de fundo, os velhos narradores entram em cena, cada qual a seu modo e a seu momento, estabelecendo um elo encantatório com os ouvintes – Manuelzão entre eles. Joana Xaviel e seo Camilo são pontos nodais na religação do plano transcendente (noturno) com o mundo da experiência (diurno). Esse papel “quase sacerdotal, dos contadores de estórias”¹³⁵, como o denomina Guimarães Rosa, é notadamente figurado na ambivalência que caracteriza o velho Camilo: uma “espécie doméstica de mendigo”, mas com “um certo decoro antigo”. Aura de nobreza que, envolvendo um maltrapilho, confunde o julgamento alheio: “E os meninos não sabiam aperreá-lo, nem estimá-lo, nem o respeitar diretamente. Os vaqueiros também não. Riam sério dele.”

¹³² BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, pg 45.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, pg 125.

¹³⁵ Ibidem, pg 68.

Se, por um lado, “o velho delicado” conta histórias de uma época lendária, de “um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos”, “quando tudo era falante”, por outro lado, ele é o único personagem do conto vinculado diretamente a um evento passível de datação fora do texto – recém-chegado à Samarra, Camilo José dos Santos “informou idade de oitenta anos para fora: tinha uns oito ou dez anos, na Alforria do Cativo” (grifo meu). Subentendendo-se aqui uma referência à abolição da escravatura no Brasil, legalizada em 13 de maio de 1888, a idade aproximada de Camilo, ainda que imprecisa, torna possível situar o conto na década de 1950. Adiante, suscitada pela ida de Camilo ao cemitério para rezar e deixar flores no túmulo de dona Quilina, uma breve digressão sobre as floradas sertanejas traz outra menção temporal, relacionada aos ramos de assapeixe que, segundo nos informa o narrador, “agora em maio era quadra de se abrirem” (grifo meu). A informação é confirmada pouco antes do velho começar a contar a *Décima* no terreiro: “Aquele estado de noite de meio maio, agradável friazinha [...]” (grifo meu). Os registros tornam ainda mais tentadora a correlação direta entre ficção e realidade, já que foi justamente num mês de maio, em 1952, que Guimarães Rosa empreendeu sua célebre viagem ao sertão mineiro, onde conheceu o Manuelzão de carne e osso (além de outros personagens reais transfigurados – Camilo, Joana, Chico Brãabóz, Bindóia...). À parte, contudo, o cotejo extraliterário e a precisão cronológica, o que nos interessa assinalar aqui é o modo como mítico e histórico se entrecruzam na figura do narrador popular: é nessa zona fronteira, condição por vezes paradoxal, que o velho Camilo estabelece, através do discurso oral, mediações entre (a)temporalidades distintas. Restituída de seu poder original pelo sacerdote iletrado, a palavra opera ainda outras misturas: passado e presente, individual e coletivo, natureza e cultura se entrelaçam (como “capoeira de espinho-de-agulha”), enquanto o Vaqueiro Menino persegue o Boi Bonito.

A estória tem lastro na comunidade de ouvintes, repercute de outrora. Camilo não a “decifrava de ideia” – tanto assim que basta a introdução para que o enredo seja reconhecido publicamente:

– É o *Romanço do Boi Bonito*!
– É a *Décima do Boi e do Caval*o!...

Desde a convocação da plateia (“A vir, venham, gente e gente, para rodear, pra escutar”), passando pela nomeação da vaqueirama disposta à pega heroica (enumeração que remete ao “Catálogo das Naus”, na *Iliada*, de Homero), até a revelação da identidade de Seunavino (espécie de *anagnorisis* figurada pelo forasteiro misterioso, até então anônimo, que acaba por

domar o “boi-sete”), tudo em conjunto, vai se compondo uma rede de alusões que confere certa aura epopeica à narração do “romanzo”. Um feitio de arena grega remodela o pátio sertanejo, o velho rapsodo ao centro, assentado num tamborete providencial. Outras contaminações entre o clássico e o popular – devidamente cifradas, ao feitio do autor – exigem leitura mais sinuosa: para começar, notemos como o Vaqueiro Menino, ao deixar as paragens edênicas da Vargem da Água Escondida, depois da vitória fraterna sobre o Boi Bonito, entrega totalmente ao cavalo a condução de seu retorno à fazenda Lei do Mundo. Noutro conto, um de seus mais célebres, em *Sagarana*, Guimarães Rosa já havia recorrido à fórmula: de saída do povoado do Tombador, tendo se despedido do casal de pretos que o acolhera e se tornara sua família postiça por mais de seis anos, Augusto Matraga decide vagar sem rumo, com as rédeas de seu jumento afrouxadas, deixando à vontade da montaria a direção de sua viagem iniciática: “[...] nas encruzilhadas deixava que o bendito asno escolhesse o caminho, bulindo com as conchas dos ouvidos e ornejando”¹³⁶. Da literatura ao cinema, no filme *Édipo Rei* (1967), recriação audiovisual da tragédia grega, dirigido por Pier Paolo Pasolini, encontramos uma cena análoga: ao fugir de Corinto depois do vaticínio do oráculo, diante das bifurcações da estrada, o filho de Jocasta cobre os olhos e gira algumas vezes em torno de si, perfazendo uma roleta com o próprio corpo, como forma de escolher às cegas o caminho adiante (ardil que, por fim, o conduz de todo modo a seu destino sinistro). Estabelece-se assim uma ponte improvável entre Tebas, Murici e a Samarra. Improvável, mas não de todo descabida, se lembrarmos, como o faz Sandra Vasconcelos, da etimologia de *Oedipus* – *oidein*, inchar; *pous*, pés¹³⁷. Do ferimento distintivo do herói clássico, amarrado pelos tornozelos ao ser abandonado na infância, ao “pé-me-dói” de Manuelzão, a distância é vasta. Mas as jornadas dos personagens se entrecruzam num ponto: o enfrentamento doloroso de si, no rumo de suas origens, pelo reconhecimento – mais ou menos trágico – de suas respectivas identidades.

A estória do velho Camilo opera um papel decisivo na *anagnorisis* do vaqueiro. Mesmo antes de ouvir a *Décima*, lembremos como a identificação com o agregado é crucial para desatar o imbróglio subjetivo de Manuelzão. O interesse ubíquo suscitado no protagonista pela figura do outro estende-se ao longo de toda a festa: “Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo?”. Certa semelhança do velho com o pai do vaqueiro (“não bem uma parecnça, mas o avultado de maneira”) aventa-se como possível elo, mas não encerra a questão. A apreciação de Manuelzão sobre o nobre mendigo oscila, num extremo, de “pessoa

¹³⁶ ROSA, *Sagarana*, pg 378.

¹³⁷ Cf. VASCONCELOS, *Puras misturas*, pg 86.

separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria”, quer dizer, de ancião digno de comiseração, até sua valoração como um sábio conselheiro, conhecedor das estórias. Esse juízo instável, entretanto, alcança uma síntese: “[Manuelzão] Era mesmo quase igual com o velho Camilo...”. É a partir dessa empatia radical que a primeira pessoa se sobrepõe à terceira pessoa, irrompendo pela segunda vez na narrativa (“Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente”), como vimos anteriormente. Logo em seguida, Manuelzão se senta para ouvir o velho Camilo, em roda com os demais convivas.

Nesse momento, disposto à fruição da estória e com o pé menos dolorido, parece mais suave sobre os ombros do anfitrião o encargo de chefe, o peso teimoso de “vigiar o volume todo da festa, os contornos”. Entregue ao caminho reaberto pela tradição oral, aceitando o sulco fundo do passado ditando-lhe a trajetória, suas inquietudes amansam, os maus pressentimentos dão trégua, as encruzilhadas se desfazem. Arrefece aquela vacilação angustiada do vaqueiro em tanger a boiada até a Santa Lua (“Ia, queria ir, não tinha vontade de ir, nenhuma”). Não há mais “dúvida” – elemento central no bordão de Camilo (“– É dúvida?”), com quem Manuelzão se sente agora “acamaradado”. Como o Vaqueiro Menino sobre o cavalo encantado, o vaqueiro da Samarra também lasseia rédeas em si, torna-se menos apreensivo, mais confiante no “de- vir”. O discurso espelha esse desprendimento do protagonista: suas especulações rumorosas silenciam, assim como o narrador em terceira pessoa que, mais uma vez, adota a perspectiva de Manuelzão, incorporando sua voz ao ecoar... sua quietude. Os convidados também emudecem (“Tenção de caluda, companheiros”). Interrompido apenas por uma breve intervenção do narrador antes do arremate de *A Décima do Boi* – interregno em que é descrito o estado emocional da audiência (o choro das mulheres, a cortesia de Seo Vevelho, o entusiasmo do senhor do Vilamão, o abraço de Manuelzão em Adelço e Leonísia) –, um longo trecho em modo direto perfaz o desfecho de “Uma estória de amor”: no lugar do dueto uníssono entre Manuelzão e o narrador em terceira pessoa, agora, o “velho Camilo gandavo” assume a narrativa. Entranhadas ao longo de todo o conto, se amiúdam no relato do contador as marcas de oralidade – onomatopeias (“*qualequal, qual e qual, qualequal*”; “*dêi, dêi, dêi, dêi*”; “*popóre, popóre, popóre...*”), enumerações e repetições (“Lá vem seo Pedro Calungo”; “Lá vem Quirino Quincota”; “Lá vem Jerônimo São Juca”), além de rimas internas e prosa metrificada (“O Boi se em desapareceu. O Cavalo sabia. O Vaqueiro sabia. Rompeu pra lá. Rompeu, chegou lá. Onde o Boi de novo havia. Como de arranco corria, nessa carreira torcia”).

Concluída a perseguição, o encontro entre os antagonistas é regido pelo respeito mútuo:

*– Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus,
ô meu mão,
nunca foram batizados...
Digo adeus aos velhos campos,
ô meu mão,
onde criei o meu passado?
Riachim, Buriti do Mel,
ô meu mão,
amor do pasto secado?...*

Embora subjugado pelo laço do homem, o animal não será domesticado: em vez de um lugar no curral, Seunavino lhe pleiteia a liberdade. O duelo resulta em comunhão, selada na cena em que o Vaqueiro Menino e o Boi Bonito bebem juntos das águas de um riachinho que nunca seca. O mito redime o “erro”.

Os ouvintes se espelham e se co-movem (“Somos que vamos”) ante a estória, que acaba por apaziguar o desassossego cansado de Manuelzão, reconciliando-o, ao menos naquele instante, com o enredo de sua vida. “O destino calça esporas”. E o vaqueiro não recusa o galope.

“Ia haver a festa”, anuncia a primeira frase do conto. O último parágrafo, em modo direto, exorta ao trabalho: “– A boiada vai sair!”. Reata-se assim o elo entre ócio e ofício, que *Manuel Manuelzão J. Jesús Roíz Rodrigues* teimava em desvincular. Dá-se o nó que arremata o novelo de sentidos de “Uma estória de amor”. A trama se encerra ao amanhecer: mesmo momento em que, na epígrafe, o tear cessa seu movimento.

III. Leitura comparada

O boi – enquanto símbolo – desfrutou de campo farto nas obras de Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Considerado peça-chave da identidade nacional pelo autor de *Macunaíma* (que chegou a defini-lo como “o principal elemento unificador do Brasil”¹³⁸), o boi se constituiu também, dentre todo o universo mitopoético do sertão, como “o animal rosiano por excelência”¹³⁹. No conjunto de “exercícios líricos”¹⁴⁰ de *Magma*, seu primeiro livro, publicado em 1936, Rosa já versava sobre “Novilhos rajados, / garrotes mateiros, / zebus enormes, / vacas turinas, / cheiro de curral...”¹⁴¹, pontuando com aboios o poema intitulado “Boiada”. Em prosa, a partir de *Sagarana*, a presença bovina se consolida, com importância inequívoca – o caso mais exemplar do volume lançado em 1946 talvez seja “Conversa de bois”, conto em que os animais, sob o jugo da canga, adquirem a “certeza da sua própria existência”¹⁴², ao mesmo tempo em que passam a refletir sobre a condição humana, numa fusão empática com o sofrido Tiãozinho, seu guieiro. Aqueles bois antropomorfizados, “pensando como o homem pensa”¹⁴³, realizam às avessas o desejo de “penetrar na alma de um bovino”, manifestado certa vez pelo autor ao modo de uma excêntrica comunhão de subjetividades: “Quando vejo a grama molhada só tenho vontade é de pastar”¹⁴⁴. Em *Corpo de baile* (pensemos por ora em “Cara de bronze”, novela impregnada pelo “mão de bois”, pelo “uuu” dos berrantes, pela “eleléia dos vaqueiros”¹⁴⁵) e *Grande sertão: veredas* (imerso no mundo pastoril da República Velha), ambos publicados em 1956, Guimarães Rosa segue no encalço dos cascos em marcha e, claro, dos homens entre eles – afinal, como afirma o vaqueiro Mariano, retratado em *Estas estórias*: “o gado é que cria a gente”¹⁴⁶.

¹³⁸ ANDRADE apud LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 132.

¹³⁹ FARIAS, Maria Lúcia Guimarães de. “Mito, literatura e o boi rosiano”. In: *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 21, nº 1, jan-abr 2019, pg 136.

¹⁴⁰ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pg 34.

¹⁴¹ ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pg 28.

¹⁴² Idem, *Sagarana*, pg 307.

¹⁴³ Ibidem, pg 312.

¹⁴⁴ Mariano, “O personagem fala sobre o autor” (AGR, Série “Recortes”, R2). Apud: COSTA, *João Guimarães Rosa*, Viator, pg 102.

¹⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém: Corpo de baile*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, pgs 90, 107 e 137, respectivamente.

¹⁴⁶ Idem, *Estas estórias*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, pg 96.

Mário de Andrade, por sua vez, ainda estava ocupado demais com a paisagem urbana e o lirismo combativo do primeiro tempo modernista quando publicou *Pauliceia desvairada*, em 1922. Naquele momento arlequinal, o poema intitulado “O rebanho” não tinha conotação bucólica, nem qualquer relação semântica com o Brasil rural da época: tratava-se, na verdade, de uma alusão fantástica – e nada lisonjeira – a deputados transmutados em cabras. Mas a guinada ao interior do país já se delineava: no ano seguinte, em 1923, numa carta que se tornaria célebre, dirigida a Tarsila do Amaral, com o tom pândego que vigorava entre os amigos vanguardistas, Mário se converte ao *matavirgismo*, conceito que exprimia então sua busca pela fisionomia brasileira como programa artístico. Elegendo o folclore como prisma para o estudo do substrato nacional, através de suas pesquisas – bibliográficas e de campo –, o autor de *Clã do Jabuti* colhe referências e aprofunda cada vez mais seu interesse pela tópica do boi na cultura popular. Em *Macunaíma*, a adesão já é cabal, regendo o modo de composição da rapsódia que, segundo Gilda de Mello e Souza, encontra fonte exemplar no bailado dramático do Bumba-meu-boi. Além disso, ainda segundo a autora de *O tupi e o alaúde*, o boi, para Mário de Andrade, acaba por transcender a condição de “animal heráldico do Brasil” e passa a representar também a personalidade do autor, adquirindo a “dupla feição” de símbolo nacional e insígnia pessoal.¹⁴⁷

Embora comunguem em certa medida dessa conotação particular e ao mesmo tempo unificante (em relação à diversidade cultural brasileira), as simbologias do boi presentes nas obras de Mário de Andrade e Guimarães Rosa diferem sensivelmente quanto a suas origens e sentidos. Lembremos apenas que o menino de Cordisburgo (localidade mineira que fornecia gado de corte para o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo) foi testemunha entusiasmada do trabalho dos vaqueiros tangendo boiadas nos arredores da estação ferroviária, onde a carga viva ganhava destino nos vagões da Central do Brasil – ao fim da rua onde moravam os pais de Joãozito ficava o curral de embarque (em 1969, no local, foi inaugurada a Praça Sagarana¹⁴⁸). Há de saída, portanto, uma diferença importante: o constructo simbólico de Rosa tem procedência subjetiva, antecedente ao escritor como tal, já que recupera a imagem bovina em meio às memórias da infância sertaneja, a partir de um viés afetivo. A genética do boi marioandradino, por outro lado, é sobretudo poética e intelectual.

Esses itinerários particulares percorridos pelas boiadas metafóricas, na vida e na obra dos dois autores, acabam levando a significações distintas. Em sua análise de “São Marcos”, a certa altura, Luiz Roncari faz uma aproximação crítica entre o conto publicado em *Sagarana* e

¹⁴⁷ SOUZA, *O tupi e o alaúde*, pg 18.

¹⁴⁸ Cf. GUIMARÃES, *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*, pgs 65-69 / 118-119.

o poema “Brasão”, de Mário de Andrade, tomando os pontos comuns que encontra como provável evidência de “uma procura por parte de Guimarães Rosa de até onde seria possível o diálogo, a assimilação e o compromisso com o ideário literário do escritor modernista”¹⁴⁹. Em meio a eventuais afinidades, contudo, sobressai o contraste: considerando suas múltiplas expressões (do boi-bumbá de *Macunaíma* ao boi Paciência em *A costela do Grã Cão e Lira paulistana*), o boi marioandradino preserva em si algo de nossas particularidades regionais, ao mesmo tempo em que se constitui, nas palavras do próprio Mário, como “o substituto histórico do Bandeirante, e maior instrumento desbravador, socializador e unificador da nossa pátria”¹⁵⁰. Já o símbolo rosiano remete a paragens mais longínquas: a Índia, segundo Roncari ¹⁵¹, particularmente a tradição Védica, cujos textos sagrados eram conhecidos pelo autor (“Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades”, escreve Rosa a seu tradutor italiano¹⁵²). O caminho é sinuoso até o interior de Minas:

O boi de Rosa vem de longe. Oriundo do substrato religioso das mais antigas civilizações – Assíria, Babilônia, Egito, Índia – o boi aporta ao sertão rosiano munido de sua milenar herança mítica e sagrada. Igualmente, o vaqueiro que se lhe devota é muito mais do que o homem no pastoreio. Ele é o *bukólos* ou *bubulcus*, descendente dos pastores primigênicos da Creta egeia, que é investido da função sacerdotal e dotado de vocação poética.¹⁵³

Filiado ao Oriente, o gado rosiano adquire estatuto de veículo sagrado – não exatamente como Nandi (o touro que serve de montaria ao deus Shiva), mas em sentido figurado: como elo terreno com o celeste, com o transcendente.

A comparação com o boi marioandradino não pretende estabelecer uma hierarquia no alcance das obras – apenas constata a proeminência das preocupações dos autores. É preciso levar em conta, especialmente, a complexidade do ideário de Mário de Andrade, que não se mostrava alheio à dimensão encampada por Guimarães Rosa (para o autor de *Macunaíma*, o nacionalismo literário “atingiria também a fase universalista, indiretamente, quando os valores estéticos do povo já estivessem fundidos ao pensamento culto”¹⁵⁴). Com a devida ressalva, portanto, destaca-se uma diferença simbólica fundamental: enquanto o boi de Mário de Andrade,

¹⁴⁹ RONCARI, *O Brasil de Rosa*, pg 148.

¹⁵⁰ ANDRADE, Mário de. “Evolução social da música no Brasil”. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, pg 24.

¹⁵¹ RONCARI, op. cit., pgs 146 e 149.

¹⁵² ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, pg 90.

¹⁵³ FARIAS, “Mito, literatura e o boi rosiano”, pg 135.

¹⁵⁴ LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 169.

ruminando no campo fértil das tradições populares no Brasil, tem caráter eminentemente nacional, o boi de Guimarães Rosa rompe as cercas locais em busca de pastagens metafísicas, num arroubo paradoxal de universalidade que, se não nega sua matriz regional, ao mesmo tempo, pretende deliberadamente superá-la.

*

Interrompendo sua coreografia peculiar, duplamente giratória – em roda com os coristas e em torno de si –, de repente Chico Antônio silencia o gonzá e assume uma postura mais grave, posado numa espécie de reverência para tirar o “Boi Tungão”. Por incomum entre os cantadores nordestinos, o expediente merece registro de Mário de Andrade: “[...] parece que ele [Chico Antônio] adivinhou o valor artístico e social sublimes dessa melodia que ele mesmo inventou e já está espalhada por toda essa zona de engenhos. Então se ajoelha para cantá-la”¹⁵⁵. Ápice do estado exultatório alcançado pelo coqueiro através do improviso ritmado e dos excêntricos giros de corpo – tonificados pela cachaça –, a longa embolada (“durada por dez minutos sem parar”¹⁵⁶) arrebatou o Turista Aprendiz durante sua estada no engenho Bom Jardim, em janeiro de 1929 (“Certamente um dos cantos mais sublimes que conheço”¹⁵⁷, anota Mário de Andrade em seu diário de viagem, publicado no *Diário Nacional*). Uma “fermata solene, que ninguém não esperava”¹⁵⁸, abre o “Boi Tungão”, deixando “divinizado” o professor de música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Então, com a voz firme, a “bola” desenfreada e os olhos “relumeando numa luz que não era do mundo mais”¹⁵⁹, Chico Antônio entoa o célebre coco sobre sua descida ao inferno...

Ajoelhado, o cantador conta em versos que descansava em casa (“Deitadú no quente / Bêbo de aguardente”), quando recebeu a visita de uma negra chamada Quitéria, que veio lhe buscar a mando do seu “sinhô”. Juntos, os dois seguem por uma “vareda” mata adentro. No interior de uma gruta funda e escura, Chico Antônio vislumbra o próprio diabo, o Carrapêta, o Maiorá – um “mestre velho” rodeado por doze negras tocando gonzá e dançando em volta do fogo. Hostis escudeiros do Fute, um a um, vêm desafiar o visitante. É então que o coqueiro se depara com o Boi Tungão:

¹⁵⁵ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 315.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pg 316.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pg 318.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pg 316.

Er'um touro preto
Dos olhús de fogo
Qui vinha na carrêra
Móde me pegá

Diante da fera desembestada, de chifres em “brasa viva”, “cum a língua de fogo” e os “olhús de labareda”, o cantador admite o próprio medo (reiterando-o em três versos), mas não foge do confronto.

Se tupetemo
Den'da mata escura
Mas eu sou duro
Nós vam'é briga

Chico Antônio “topa na venta” do “nuviu velho”. Até que, por volta da meia noite, quando um galo preto canta, o Boi Tungão foge (“Disse adeus de costa”). O coqueiro versa sobre a retirada do adversário vencido tratando-o com escárnio, no diminutivo: “Ai lá foi s'imbóra / O meu nuviuzinho!”.

Depois de também se engalfinhar com um bode “brabo” e uma galinha preta (“com doze pinto”), Chico Antônio se vê enfim diante do Maioral. O embate, dessa vez, dispensa o corpo a corpo: o coqueiro dispõe agora da “força do talento” para cantar durante dias com o diabo, que “escumava / De tanto bolá!”. O desafio se encerra quando Nossa Senhora é evocada – o poder alusivo do nome santo espanta o demônio, que foge em carreira pela “boca da furna / Navegando pelo á”. Chico Antônio, todo suado por conta do empenho na cantoria, pega o ganzá para ir embora, mas cai e adormece ali mesmo, no chão. Matreira, a última estrofe deixa margem para que o caso narrado seja tomado como sonho – ao acordar, inesperadamente, o coqueiro já está de volta à sua terra, “cantando lá!”.

A paráfrase e as citações anteriores referem-se à versão do “Boi Tungão” cantada por Chico Antônio em 17 de outubro de 1929, no Bom Jardim, e transcrita por Antonio Bento de Araújo Lima, a pedido de Mário de Andrade¹⁶⁰. Em relação às versões do coco escutadas pelo “dotô do boi” nove meses antes, em janeiro de 1929, durante sua passagem pelo Rio Grande do Norte, Oneyda Alvarenga aponta a ausência de registro nos arquivos do escritor: “[...] nem nas

¹⁶⁰ ANDRADE, *Vida do cantador*, pgs 142-152.

cópias a limpo nem nos originais de colheita das peças escutadas de Chico Antônio existe, atribuída a ele, qualquer versão musical do ‘Boi Tungão’”¹⁶¹.

Em *Vida do cantador*, publicado quatorze anos depois daquela viagem ao Nordeste, a peleja de Chico Antônio com o diabo é narrada na segunda lição. Os versos – convertidos em prosa – diferem substancialmente daqueles anotados por Antônio Bento: entre os guardiões do Maioral, por exemplo, em vez do bode velho e da galinha preta, figuram um porco de prata de mil dentes e uma pata choca. Além disso, no conto, não há qualquer menção ao Boi Tungão, nem como título, nem como personagem do coco diabólico. A lacuna documental, que nos priva dos originais datados de janeiro de 1929 (por inexistência ou extravio, não sabemos), impede o cotejo apropriado. Mas podemos deduzir com segurança que a variação se deva, pelo menos em parte, ao manejo ficcional da matéria etnográfica despudoradamente operado por Mário de Andrade. Na composição do conto, entre outros procedimentos, versos alheios são atribuídos a Chico Antônio: ao final da primeira lição, por exemplo, o protagonista de *Vida do cantador* principia o desafio com Adilão do Jacaré num tom áspero – “Na ponta da minha língua tem 4 mil desaforos!”. Como Mário revela no artigo “Bazófia e humildade” – publicado em 27 de janeiro de 1944, na *Folha da Manhã* –, o verso provocativo na verdade é de autoria do repentista potiguar Manoel Cabeceira¹⁶². Noutras ocasiões, o enxerto é de lavra própria: por exemplo, a louvação de despedida (“Adeus casa, adeus amigo, adeus sala de se estar!”) que encerra a primeira lição, segundo o autor do conto, é “quase textual de Chico Antônio mesmo, apenas tendo eu incluído o que faltava, por não ter grafado o improvisado no instante”.¹⁶³ Daí outra explicação – certamente a mais importante – para as distintas versões do “Boi Tungão”: o caráter instável da embolada, submetida em cada performance ao gênio inventivo de Chico Antônio – o “único surrealista legítimo que nunca existiu”¹⁶⁴, na definição de Mário de Andrade.

Digressões genéticas à parte, o que nos interessa apontar é a centralidade que o coco sobre o desafio com o Diabo – tomado em altíssima conta na estima de Mário – acabou adquirindo na fatura de *Vida do cantador*. Conforme demonstramos no capítulo I, o trecho em que o “Boi Tungão” é recriado, na segunda lição, condensa o grau máximo de fusão entre o discurso culto e o discurso popular no conto, compondo – *in crescendo* – um amálgama de

¹⁶¹ ALVARENGA, Oneyda. “Notas das melodias”. In: ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 2015. [edição digital]

¹⁶² ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 79.

¹⁶³ *Ibidem*, pg 77.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pg 79.

vozes que culmina numa significativa inflexão, quando o narrador (em terceira pessoa) cede a palavra ao coqueiro (em primeira pessoa): “Eu cantei com as vozes lindas”, “Eu cantei com a luz de Deus”, “Eu cantei com a voz do amor”. O trecho cria uma tensão retórica fundamental, colocando em perspectiva – por contraste – a prevalência instável da dicção erudita em *Vida do cantador*.

Além disso, há reminiscências do Boi Tungão na caracterização do zebu que vitima Chico Antônio, na cena final do conto. Mais que o óbvio, quer dizer, a figuração bovina em comum, notemos como, nos versos do coco – ainda segundo a versão transcrita por Antônio Bento –, o Maioral é comparado a “um touro brabo / Dentro dum currá”¹⁶⁵: exatamente como o marruá inconsolável retratado na última lição de *Vida do cantador*. O Boi Tungão e seu dono, o Diabo, estão unidos simbolicamente no “monstro” zebu aprisionado dentro de uma “cocheira rica”, na fazenda Santa Eulália. Diferente da embolada triunfal do coqueiro, contudo, na versão de Mário de Andrade, Chico Antônio não é páreo para essa conformação de forças.

*

O Boi Tungão, sob vários aspectos, é a antítese do Boi Bonito. A começar pela aparência: contraste absoluto entre o touro preto do Maioral e o outro – “branco leite”, “fubá da alma do milho; do corvo o mais diferente, o mais perto do polvilho”. A fera alva, além do mais, pasta para lá do Campo do Amargoso, na Vargem da Água-Escondida, provida de um riachinho que nunca seca, ornada por buritis floridos, coberta por “um capim de vereda, que doitava de ser verde – verde, verde, verdeal”. Paragem edênica em tudo distante da gruta funda e escura – o inferno –, onde o Boi Tungão mantém morada.

A relação dos bovinos com seus antípodas humanos também contrasta. Enquanto o Boi Tungão vem de encontro a Chico Antônio, berrando e vertendo fogo pelos olhos, disposto à luta, a mando do Maioral, por sua vez, o Boi Bonito “desentrou de rompe”, correndo “mais que o vento”, fugitivo temeroso da aproximação do Vaqueiro Menino – “Homem, longe de mim, homem!”. O medo assoma ao coqueiro, embora não o faça refugar da briga. No reconto rosiano, pelo contrário, Seunavino – como o forasteiro misterioso posteriormente se identifica – “mandou o medo embora” pouco antes de desaparecer diante do boi branco.

No inferno, homem e touro medem forças, até que haja um vencedor: entre maroto e prepotente, Chico Antônio tripudia do adversário derrotado, troca o medo pela compaixão

¹⁶⁵ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 144.

irônica, sentindo-se superior ao boi do Maioral, agora rebaixado a “nuviuzinho”. Por outro lado, o encontro entre o Vaqueiro Menino e o Boi Bonito é regido pelo respeito mútuo. No diálogo cantado que se segue (como o touro preto, o boi branco também sabia falar), os dois se tratam fraternalmente: “ô meu mão”, “ô meu mano”, dirigem-se um ao outro. Ao final, embora o homem domine o animal no laço, a submissão é momentânea. Atendendo ao pedido de Seunavino, o Fazendeiro concede-lhe o Cavalo e liberta o Boi (“que terá por seus os pastos do fazendado”). Como vemos, em *Vida do cantador*, o Boi Tungão é antagonista, em papel de *confronto*. Já em “Uma estória de amor”, a *comunhão* prevalece no embate cordial de que toma parte o Boi Bonito.

Assim como o coco sobre a peleja de Chico Antônio com o Diabo manifesta, na apreciação de Mário de Andrade, a “força indevassável da música”¹⁶⁶, auferindo por sua potência artística certo “valor terapêutico”¹⁶⁷ perante a audiência, ao mesmo tempo, *A Décima do Boi e do Cavalo*, no enredo em que está inserida, representa a máxima expressão do poder “quase sacerdotal das estórias”¹⁶⁸, por sua capacidade de religar os ouvintes – Manuelzão em particular – a dimensões menos prosaicas de suas próprias vidas. O primeiro: canto dentro do canto (ao cantador). A segunda: estória dentro da estória (de amor). Pela posição nuclear que ocupam, significados particulares das narrativas encaixadas repercutem nos conjuntos simbólicos encerrados pelos dois contos. Desse modo, o cotejo contrastivo entre o Boi Tungão e o Boi Bonito, sob vários ângulos, sugere dicotomias também entre os personagens centrais: Chico Antônio e Manuelzão.

Na índole, são tipos opostos: em seu esforço de conversão das terras originalmente asselvajadas da Samarra em fazenda produtiva, o vaqueiro é um adepto ferrenho da *ética do trabalho*, enquanto a *ética da aventura* – no outro extremo do eixo paradigmático proposto por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*¹⁶⁹ – parece moldar mais decisivamente o caráter do cantador. A filiação sociológica confirma-se nas palavras do narrador marioandrado: dos carnaubais do Açú a Seridó quando menino, ou pelos “montes sem folha do sertão da Paraíba” depois de fugir do casamento com Isabel, ou ainda rumo a São Paulo em sua migração derradeira, Chico Antônio sempre esteve “por lá, aventurando”; “imerso na aventura das estradas” (grifos meus). Quando decide se fixar ao lado da esposa, as paredes da casa – “de vinte e cinco janelas, para dormir com seu amor, pra esconder o riso dela” – não

¹⁶⁶ ANDRADE, *Vida do cantador*, pg 103.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pg 89.

¹⁶⁸ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, pg 91.

¹⁶⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pg 51.

conseguem conter o ímpeto anedejo do coqueiro: numa de suas caminhadas pela região, “à vista do paredão da Serra da Borborema, [Chico Antônio] desejou saber como era o outro lado de lá”.

Num dos artigos publicados na *Folha da Manhã* contendo comentários complementares às seis lições de *Vida do cantador*, Mário de Andrade explica que “o outro lado de lá” é um “admirável verso-feito surgido centenas de vezes na poética luso-brasileira”, cujas origens remontam à “poesia trovadoresca portuguesa que é anterior às navegações”¹⁷⁰. Outras duas fórmulas correlatas – “atrás daquela serra” e “vou-me embora, vou-me embora” (esta última particularmente cara a Chico Antônio) –, também de origem portuguesa e bastante popularizadas no Brasil, marcam, segundo Telê Ancona Lopez, a “recusa do povo de influir no presente”, uma vez que apontam para “uma realização longínqua, ideal”. Ainda de acordo com a autora, a “legitimidade de adoção brasileira e de reflexo nacional [destes versos-feitos] é reconhecida por Mário que os destaca em suas leituras de poesia popular e os transporta, conservando-lhes o sentido, para sua poesia culta”¹⁷¹. Significativamente, ambas as construções poéticas estão representadas em *Vida do cantador*. Recusando a vida que se lhe apresenta em sua terra natal, Chico Antônio vai buscar sua “gulória” idealizada longe dali, empreendendo a travessia para o outro lado da Serra da Borborema. Sua vocação itinerante, em grande medida, é subterfúgio: seja para não casar, seja para descasar, o coqueiro “ia-se embora fugindo”. Ou melhor, “fugindo, não”, emenda o narrador, com alguma cumplicidade, que também pode ser lida como a voz do próprio protagonista, via discurso indireto livre, buscando uma saída menos desonrosa ao justificar para si mesmo, no caso, a decisão de abandonar a esposa. Adiante, no episódio dos cavalos, a manobra da evasão se repete: “[Chico Antônio] Partia fugitivo [com o conto de réis do doutor Luís no bolso]” (quarta lição); “[Chico Antônio] Saiu da cocheira meio fugindo” (quinta lição); “[ir embora para São Paulo] Era o único jeito dele [Chico Antônio] fugir da sua própria miséria moral” (quinta lição). Aventureiro por natureza e por vício, o cantador encontra na estrada seu destino e, ao mesmo tempo, seu álibi.

Na terceira lição, um trecho sugere que Chico Antônio estava empregado (no engenho, presume-se, mas sem esclarecer em quê) quando decidiu abandonar Isabel e partir para o Sul: “Os homens no trabalho, percebendo o coqueiro tão afastado de tudo, indagavam se ele estava doente”. Ao longo da viagem para São Paulo, sabemos também que o protagonista se envolve com pequenos serviços, “de biscate em biscate”. No conto, são as únicas menções – marginais

¹⁷⁰ ANDRADE, *Vida do cantador*, pgs 82-83.

¹⁷¹ LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 189.

e imprecisas – relacionadas à atividade laboral do coqueiro. Na última lição, a possibilidade de ser empregado na fazenda Santa Eulália soa como um acinte a Chico Antônio: nesse momento, a “consciência de trabalho” lhe bate “em pleno rosto como uma bofetada”.

Manuelzão, pelo contrário, sempre foi avesso à folga – “em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguia um movimento só”. Da lida errante, “sem pique nem pouso”, no tempo em que comboiava gado pelo sertão, até se assentar na Samarra como capataz de Federico Freyre, o vaqueiro manteve-se obstinado a superar a “pobreza de doer” em que sua biografia, hereditariamente, se conformara. Sua ambição de posses soma-se ao desejo de reconhecimento social (“Ah, todo o mundo, no longe do redor, iam ficar sabendo quem era ele, Manuelzão, falaria depois [da festa] com respeito”).

Se as alusões a qualquer atividade produtiva são vagas e infrequentes no caso de Chico Antônio, nas mãos de Manuelzão o trabalho ganha descrição objetiva: para erguer a capelinha da Samarra, por exemplo, foi preciso “roçar a marca, torar madeira e carrear o materiam, fincar os esteios, levantar os oitões e terminar” – tudo mestreado pelo filho de dona Quilina, que para “teimar e trabalhar, se crescia, numa coragem de morder os ferros”. A essa “tenção teimosa” do vaqueiro se contrapõe não a preguiça (*leitmotiv* marioandrado), mas a “paciência” do cantador, traço de personalidade reiterado ao longo do conto com qualificativos variados: “paciência chegadeira” e “paciência extrema” (segunda lição), “paciência cósmica” (terceira lição), além da paciência que “aconselhava” (quinta lição).

Lembremos que em “Brazão” (1937) e “A meditação sobre o Tietê” (1945), dois dos poemas mais importantes – e cifrados – de Mário de Andrade, o atributo vinculado a Chico Antônio reaparece figurado no “Boi Paciência” – “o boi que pertence a Armida. / Traz por guampas os cornos da luna / E um peitoral de turmalinas”, nos versos publicados n’*A costela do Grã Cão*. Ou o boi que se afoga nas águas “abjetas e barrentas” do Rio Tietê, nos versos que postumamente integraram a *Lira paulistana*. Há pontos de contato sugestivos sobretudo entre *Vida do cantador* e “A meditação...”: no poema, as “luzes inumeráveis” (que no conto estonteiam o coqueiro em sua chegada a São Paulo) refletem-se na “noite líquida” que transcorre sob a Ponte das Bandeiras. O rio espelha a cidade – “emaranhada forma / Humana corrupta da vida”. Formalmente fluvial em seu tom e andamento sinuosos – “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?” –, o poema esbarra em lampejos de otimismo (os versos-feitos tão imperiosos em *Vida do cantador* reaparecem aqui: “[...] mas porém há-de haver com certeza / Outra vida melhor do lado de lá / Da serra!”). Ao final, contudo, “A meditação sobre o Tietê” desemboca em foz sombria: “Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança”. O

símbolo bovino – que no universo marioandradino, como vimos, vale como elemento unificador do Brasil – parece tragicamente em São Paulo: como Chico Antônio, aliás.

O pessimismo é evidente – e recidivo. *Macunaíma* já trazia esse “lastro negativo”¹⁷² que, desprovido do veio satírico, da linguagem lúdica e do tratamento fabular da rapsódia, se acirra em *Vida do cantador* e na lírica derradeira de Mário de Andrade. Sobre esse fundo taciturno, à “paciência”, conceito que ora nos interessa, calha o sentido que lhe atribui Victor Knoll:

[...] como um suportar e um insistir, [a paciência] está aliada à provação ou à experiência do sofrimento. Dessa maneira, já no nível do psicológico, paciência e sofrimento aparecem aliados no brasileiro. O comportamento imediato do brasileiro diante dos ardis do clima, das emboscadas do mundo e da cegueira do destino, que conduz à morte ou lança o indivíduo ao léu ou inutiliza o próprio trabalho, traduz-se por este refrão: “Paciência!”. Por ser uma fala é uma maneira de ser. Sofrimento e paciência se seguem e se misturam.¹⁷³

O cantador não sofre propriamente com as agruras da pobreza material (da qual Manuelzão almeja se erguer). O contorno de sua dor é mais subjetivo, relacionado a fissuras latentes em sua identidade – sofrimento que também acomete o vaqueiro em “Uma estória de amor”, às voltas com um balanço meândrico e amargurado de seus quase sessenta anos de vida (“Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice?”, pergunta a certa altura o narrador rosiano, entranhado na consciência de Manuelzão). Nos dois casos, embora os personagens não reflitam criticamente sobre o assunto, o contexto histórico em questão agudiza suas crises pessoais, na medida em que tanto *Vida do cantador* como “Uma estória de amor” retratam, cada qual a seu modo, profundas transformações em curso no modo de vida, na organização social e nas relações de trabalho do homem no campo.

Como sabemos, de *Sagarana* a *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, as narrativas de Guimarães Rosa estão – majoritariamente – deslocadas do tempo presente do autor e situadas no *passado próximo* da República Velha¹⁷⁴. No caso de “Uma estória de amor”, contudo, esse anacronismo não se opera: marcadores temporais (conforme demonstramos no capítulo II) indicam que o enredo transcorre nos anos 1950 – mais precisamente em maio de 1952, coincidindo assim com a data da célebre viagem-matriz do conto. Mário de Andrade, por sua

¹⁷² BOSI, Alfredo. “Situação de *Macunaíma*”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003, pg 197.

¹⁷³ KNOLL, *Paciente arlequinada*, pg 213.

¹⁷⁴ RONCARI, *O Brasil de Rosa*, pg 58.

vez, inspirado pela incursão ao Nordeste em 1929, passou a trabalhar naquele mesmo ano num romance intitulado *Café*, que teria Chico Antônio como personagem. A escrita se estendeu por mais de uma década, intermitentemente, sem chegar ao prelo. Publicado como conto seriado em 1943, *Vida do cantador* filia-se à obra inacabada – a certa altura reconfigurada como um libreto de ópera – pelo aproveitamento de trechos inteiros em que o coqueiro figura como protagonista. Embora essa gênese distendida esmaieça a precisão cronológica, nas lições marioandradinas, a exemplo do conto rosiano, o tempo autoral coincide com o tempo da ficção. De modo que – descontando um entreato aproximado de uma década – podemos tomar como premissa de análise certa contemporaneidade entre Chico Antônio e Manuelzão.

O pano de fundo histórico é similar nas duas tramas: um processo acelerado de urbanização e industrialização do país, a reboque do nacional-desenvolvimentismo getulista. A dinâmica do cenário ganha síntese imagética na descrição da paisagem – em movimento – que Chico Antônio avista pela janela do trem, em sua chegada a São Paulo: uma “sucessão inflexível de cidades, de trabalhos, de plantações, de chãos inteiramente aproveitados, de milietas de relógios, de campainhas mandando”. Ao contrário de *Vida do cantador*, estruturado em torno da dicotomia espacial entre campo e cidade – distância física e simbolicamente transposta pelo coqueiro –, em “Uma estória de amor” a ambientação é exclusivamente rural, com referências apenas indiretas ao universo urbano. A Samarra, contudo, não está de todo alheia aos valores da modernidade e às concepções de progresso que se avizinham ao campo, propagados a partir das cidades. Seja no sertão mineiro ou numa “fazenda da Paulista”, novas noções de produtividade e organização do trabalho reduzem os espaços de sociabilidade ociosa em que o canto e as estórias, tradicionalmente, vicejaram.

Num trecho de “contornos freyrianos”¹⁷⁵, como bem observa Carolina Serra Azul Guimarães, o narrador de *Vida do cantador* contrapõe um tempo idealizado – em que a “escravaria” cantava “saracoteando no batuque ou disfarçando a monotonia dos eitos” – ao tempo em vigor, marcado por um “mutismo desumano”, entrecortado pelo som de uma sanfona ocasional e pelo “rádio tossindo” (menção relevante, por se tratar de veículo estratégico na difusão do populismo getulista). Essa tônica nostálgica também consta nas entrelinhas de “Uma estória de amor” – sobretudo pela apologia aos velhos contadores de estórias. Acontece que Manuelzão oscila intimamente entre um passado que não lhe inspira saudades (devendo, portanto, ser superado) e por outro lado um futuro dúbio – ora angustiante por ser indomável,

¹⁷⁵ GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura de Sagarana*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP: São Paulo, 2014, pg 72.

ora reconfortante em suas promessas de prosperidade. Diante desse hiato múltiplo – antes e depois, campo e cidade, atraso e modernidade –, ao vaqueiro e ao cantador cabem posições díspares: Manuelzão, com seu ânimo que “arrastava empós seguintes e comparsas”, é uma espécie de “condão” do progresso que avança sobre a zona rural, cercando com arame o cerrado outrora selvagem, tornando o chão mais “inteiramente aproveitado” (cruzando aqui a expressão do narrador marioandradino), impondo através da força do trabalho a ordem da propriedade e da produção sobre a Terra do Boi Solto. O coqueiro, enquanto isso, sente-se “um reles” na fazenda Santa Eulália, completamente deslocado.

Chico Antonio [...] é o primitivo carregando os traços do comportamento de um pré-lógico de Lévy-Brühl somados ao “Sein” tropical assinalado pelo escritor [Mário de Andrade] em *Méditations sud-américaines* de Keyserling. Vive o mundo de sua sensibilidade e não se adapta ao mundo civilizado¹⁷⁶.

Emudecido, o cantador sucumbe ao não-lugar que lhe é destinado, enquanto o vaqueiro – reconciliado com o próprio passado pelo sacerdócio dos contadores de estórias – encontra em si a força redentora que lhe permite se acomodar, mesmo que precariamente, no entrechoque de épocas que emoldura sua vida.

*

Em 27 de novembro de 1928, Mário de Andrade se despediu de familiares, de alunas do Conservatório e de alguns amigos – entre eles Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral – que lhe acenavam da plataforma da Estação da Luz, em São Paulo. Ao contrário da “descoberta do Brasil” em 1924 (ao lado dos modernistas em Minas Gerais) e da viagem ao Norte em 1927 (com três companheiras), naquela noite, o Turista Aprendiz embarcou sozinho para o Nordeste. Como já havia acontecido no ano anterior ao subir no trem rumo à Amazônia, Mário padecia outra vez de uma tensão incômoda, que mereceu registro em seu diário:

Faz já uns seis dias que vivo em dois homens. E o novo, ajuntado agora a mim, é um desconhecido até desagradável capaz de enfrentar a onda enorme do oceano. Vai viajar, vai pro Nordeste¹⁷⁷.

¹⁷⁶ LOPEZ, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, pg 118.

¹⁷⁷ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 247.

Ante a partida iminente, a vontade de permanecer “na plataforma eternamente paulistana” não desaparece por completo; apenas perde, naquele momento, a queda de braço interior. Sentindo-se inapto – “não fui feito para viajar” – e inadequado – “me sinto muito urbano” –, à medida que se afasta de São Paulo, Mário de Andrade vive o deslocamento físico como um processo (desumanizador, segundo ele) de dissolução de sua personalidade: “Perco esta parte de operário que tem em mim, tão vasta e muito nobre – a melhor parte de mim”¹⁷⁸.

A angústia de partir Brasil adentro vivida pelo autor de *Macunaíma* contrasta com as expectativas de Guimarães Rosa às vésperas de sua viagem ao sertão mineiro, reveladas numa carta a Mário Calábria, em março de 1952:

Estou-me preparando para, daqui a dias, ir acompanhar, rústica, árdua, autenticamente, uma boiada brava, em percurso de 40 léguas, lá do sertão sagarânico, da fazenda da Sirga – entre buritizais belíssimos e chapadões de matagal inviolado – até a fazenda São Francisco, de um primo, lá perto de Cordisburgo. Já ando nos preparativos, arrumando mochila, cantil, roupa cáqui, pois serão 15 dias no ermo, a carne seca com farinha-de-mandioca e café com rapadura, sob sol, poeira, lama e chuva. *Odisseus*.¹⁷⁹

Como observa Sandra Vasconcelos, a referência ao herói grego (sublinhada pelo remetente) indica que Guimarães Rosa encarava a ida ao sertão como uma “espécie de retorno para casa”¹⁸⁰. De fato, tendo vivido em Cordisburgo até os dez anos de idade, o cosmopolita *Viator* acumularia carimbos no passaporte diplomático sem afrouxar os vínculos afetivos com sua terra natal, reiterando com orgulho a ascendência sertaneja, em particular a vocação atávica para contar histórias, como declara a Günter Lorenz: “[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza”¹⁸¹. Uma verve inata alimentada pelas “narrativas multicoloridas” que ouvira na infância através do velho Juca Bananeira e dos vaqueiros que frequentavam o balcão da venda do pai, Seu Floduardo. Para o autor de *Sagarana*, a viagem “rústica” acompanhando a boiada era uma oportunidade de redescobrir um universo familiar, reforçando laços biográficos que a vida urbana não obliterara – “Quando volto para junto deles [dos velhos vaqueiros de Minas Gerais], sinto-me vaqueiro novamente, se é que alguém pode deixar de sê-

¹⁷⁸ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 259.

¹⁷⁹ “Carta de João Guimarães Rosa a Mário Calábria”. Rio de Janeiro, 31 de março de 1952. Apud: COSTA, *João Guimarães Rosa, Viator*, pg 88.

¹⁸⁰ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, pg 187.

¹⁸¹ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pg 33.

lo”¹⁸². Quer dizer: enquanto Mário de Andrade se “desoperariza”¹⁸³ a caminho do interior do país, por outro lado, vestindo terno de couro, montado sobre a mula Balalaica, Guimarães Rosa, digamos, se *revaqueiriza* no sertão mineiro.

Embora partam de premissas opostas – a perda parcial de identidade pelo encontro com o desconhecido *vs.* a afirmação de si pelo reencontro com as próprias origens –, as duas viagens convergem num sentido comum: a busca pela alteridade. Mais especificamente, a busca do povo empreendida pelo intelectual – dualidade crucial da cultura brasileira moderna, não por acaso tematizada tanto em *Macunaíma* (reconto das “frases e feitos” do herói de nossa gente, que o narrador ouvira de um papagaio) quanto em *Grande sertão: veredas* (estruturado como um “diálogo virtual”¹⁸⁴ entre um narrador sertanejo e um interlocutor culto), para citar apenas dois exemplos categóricos quanto à centralidade da interação entre letrado e iletrado nas obras de Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Desprezando os preconceitos etnocêntricos e as idealizações populistas, Alfredo Bosi defende que “só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa”¹⁸⁵. Pois é justamente com um “amor-de-amigo enorme” que o autor de *Clã do jabuti* pretende acalantar em versos o seringueiro acreano, seu conterrâneo brasileiro tão distante (“lá no norte, meu Deus! muito longe de mim”¹⁸⁶). Mas a “empatia sincera” prescrita por Bosi, nesse caso, encontra-se maculada pelo estranhamento mútuo (“Não sabemos nada um do outro”) e pela inviabilidade do encontro (“Não nos veremos jamais!”). De modo que, para o poeta, se trata de um “amor infeliz”. Ou de um “quase amor”, expressão de que o próprio Mário se vale para definir seu sentimento em relação ao povo e ao folclore brasileiro, indicando “não só a simpatia, mas também a impossibilidade do amor pleno e realizado”¹⁸⁷.

Desse (quase) *amor fraternal* de Mário de Andrade pelo popular distingue-se o *amor filial* de Guimarães Rosa. Rebento do sertão, como um vaqueiro entre vaqueiros em sua odisseia boieira, o autor de *Sagarana* exigia o trato informal dos “colegas de profissão” (“na viagem não

¹⁸² ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pg 44.

¹⁸³ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 259.

¹⁸⁴ ARRIGUCCI JR., “O mundo misturado”, pgs 18-19.

¹⁸⁵ BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg 331.

¹⁸⁶ ANDRADE, Mário de. “Descobrimento”. In: *Clã do Jabuti/Poesias completas*, pg 287.

¹⁸⁷ MARQUES, Ivan. “O apaixonado da coisa popular”. In: ANDRADE, *Briga das pastoras e outras histórias*, pg 124.

podia chamar ele de Dr. João. Era Rosa, vaqueiro Rosa”¹⁸⁸), com quem partilhou por dez dias, ao redor da fogueira, o repasto invariável (“só constou de feijão, farinha, arroz e carne seca”¹⁸⁹), o toco de brasa para acender o cigarro, além da cama de capim improvisada em chiqueiro velho, paiol de milho e, certa noite, até dentro de uma forma de rapadura. Entre seus personagens (como diria o título da reportagem na revista *O Cruzeiro*), o escritor encena a si mesmo como um deles. A postura de Mário de Andrade não chega a ser oposta – já que coaduna com empatia equivalente –, porém enfatiza as diferenças entre as partes: ao descer do camarote do vapor *São Salvador* para interagir com os passageiros da terceira classe, ou ao percorrer os mocambos em busca de uma intimidade genuína com o povo, o Turista Aprendiz não deixa de assumir explicitamente o “europeu cinzento e bem arranjadinho”¹⁹⁰ dentro de si, sentindo-se desconfortável em interpretar um papel tido como alheio (seja pela falta de lastro biográfico, seja por convicção intelectual, já que o artista erudito que trabalha com o popular, dizia ele, “não se transforma em popular”¹⁹¹). Desse modo, preserva-se uma assimetria indelével entre Mário de Andrade e seus interlocutores iletrados, que o distinguem como o forasteiro, o paulista – o “doutor do boi”, enfim.

É preciso ponderar, contudo, que a franqueza com que Guimarães Rosa se posta em pé de igualdade com os vaqueiros a seu lado, evidentemente, não nivela as subjetividades em questão. Ainda que sincera, trata-se de uma paridade oblíqua, já que o *homem de dentro* “(sertanejo, com sua visão de mundo marcada pela origem)” coexiste com o *homem de fora* “(em sua carreira de Estado e escritor)”¹⁹². O chapéu de couro e a gravata borboleta compõem o mesmo traje (um “terno novo”, diria Oswald de Andrade), não como adereços heterogêneos, mas combinados enquanto marcas congênicas de estilo. Nesse sentido, tanto para Guimarães Rosa como para Mário de Andrade, as disparidades socioculturais entre o intelectual e o homem do povo ganham materialidade icônica num acessório indissociável de ambos os autores, objeto singelo que, no entanto, concentra alta carga simbólica e identitária: o caderninho de notas.

“Coisa estranha é a escrita”, comenta Claude Lévi-Strauss a propósito de um “incidente extraordinário” vivenciado por ele entre os Nambiquara. Em resumo: um chefe indígena analfabeto que, à vista do procedimento usual do etnógrafo, passa a traçar linhas sinuosas numa

¹⁸⁸ BRITO, João Henrique (Zito). “Guia de Guimarães Rosa, vaqueiro narra viagem que inspirou *Grande sertão: veredas*”. Entrevista concedida a João Correia Filho. *Revista Cult*. 17 de fevereiro de 2001. [Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/vaqueiro-guia-guimaraes-rosa-sertao/>]

¹⁸⁹ SILVA, Álvares da. “Um escritor entre seus personagens”. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1952.

¹⁹⁰ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 67.

¹⁹¹ Idem. Apud: MARQUES, “Apresentação”, pg 09.

¹⁹² GAMA, “*Plástico e contraditório rascunho*”, pg 130.

folha de papel, para então encenar a leitura perante seus companheiros. O ardil serviria para “aumentar o prestígio e a autoridade” daquele índio pela demonstração de um suposto domínio da linguagem escrita, como via de acesso à esfera de poder representada pelo estrangeiro. O autor de *Tristes trópicos* encaminha a reflexão a uma hipótese extrema: historicamente, segundo ele, a comunicação escrita “parece favorecer a exploração dos homens, antes de iluminá-los”. A digressão é tentadora, mas a partir dela nos convém apenas assinalar duas dimensões do letramento sugeridas por Lévi-Strauss: a sociológica e a intelectual¹⁹³. Pois é justamente o primeiro viés que Guimarães Rosa toma como referencial ao se distinguir de seus pares, os “homens do sertão”, como ele, desde muito cedo acostumados a narrar estórias: “A única diferença é que eu, em vez de contá-las, escrevia. [...] Isto, é claro, impressiona e dá reputação”¹⁹⁴. Esse caráter socialmente distintivo do código escrito é encenado em “Uma estória de amor”: para congratular o capataz da Samarra e justificar sua ausência na festa, Frederico Freyre envia através de dois vaqueiros uma carta a Manuelzão, que recebe a missiva como uma honraria. Depois da recusa de Filipinho d’Anta e do Nhão, autodeclarados inaptos, Joaquim Leal assume a leitura, mas sem o “rompante fraseado” e o “em-tom encarecido” que acentuariam a solenidade do comunicado. Ainda assim, as palavras que ganham voz a partir do papel cumprem função importante, ratificando perante os convivas “o valer dele, Manuelzão”. O assunto também é abordado ficcionalmente por Mário de Andrade em *Vida do cantador*: desafeito aos manejos postais (“– Grude o selo... Não! Passe a língua atrás, tem cola!”), o analfabeto Chico Antônio dita a mensagem que remeterá a seu João, transcrita pelo dono da mercearia. Mais tarde, é um “outro” quem lê a resposta do pai adotivo, que insufla decisivamente a vontade do coqueiro de partir para São Paulo. Mas a passagem mais significativa, enquanto exemplo figurado da presença estranha – e imponente – da escrita num contexto marcado pela oralidade, encontra-se ainda na primeira lição do conto, quando o iletrado Chico Antônio inclui no rol da despedida cantada, que dedica ao moço do sul, uma menção às ferramentas de trabalho do amigo letrado: “Adeus lápis de escrever! Adeus papel de assentar!”¹⁹⁵.

¹⁹³ LÉVI-STRAUSS, Claude. “Lição de escrita”. In: *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pgs 315-319.

¹⁹⁴ ROSA apud LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pg 33-34.

¹⁹⁵ Em texto da série *O Turista Aprendiz*, publicado em 17 de fevereiro de 1929 no *Diário Nacional*, Mário de Andrade registra um trecho do canto de despedida de Chico Antônio em sua grafia fonética: “Adeus sala! adeus cadêra! / Adeus piano de tocá! / Adeus tinta de iscrevê! / Adeus papé de assentá! / – Boi Tungão!...” (ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 318). Em *Vida do cantador*, como vemos, o autor adapta os versos e adota a norma culta. Debruçada sobre o arquivo do escritor, Oneyda Alvarenga identifica a recorrência aparentemente arbitrária de tais variações: “Tal palavra escrita em dicção popular nas cópias a limpo, nos originais de colheita aparece em dicção

Os versos do coqueiro conjugam aquelas duas dimensões assinaladas por Lévi-Strauss, aludindo ao lápis e ao papel como signos *sociológicos*, sem dúvida, mas revelando ao mesmo tempo a serventia *intelectual* do registro escrito – mais especificamente, na expressão do antropólogo francês, sua função de “memória artificial”¹⁹⁶. Ocupado em assentar a grafite as melodias de Chico Antônio, o moço do sul retrata fielmente o próprio Mário de Andrade, não só na posição de etnógrafo em campo, mas como o anotador compulsivo que era – a exemplo de Guimarães Rosa, como sabemos. De caderneta sempre em punho, “nas manias de remexer e ver, e perguntar, e tomar o mundo por desenho e escrito”¹⁹⁷, um personagem de “O recado do morro” espelha o hábito comum aos dois autores: em viagem pelo sertão, se o Alquiste (ou Olquiste) “parecia querer remedir cada palmo de lugar”, tomando notas a todo instante (e vez em quando tirando retratos com sua codaque – por sinal, o mesmo equipamento com que o Turista Aprendiz praticava seu gosto por “fotar”). De óculos, querendo ver tudo “apalpado”, como *alter ego* em viagem do autor de *Corpo de baile*, o forasteiro “espigo, alemão-rana”, mestiça-se com a figura do cientista dinamarquês Peter Lund, que no século XIX conduziu pesquisas paleontológicas na região de Cordisburgo. Uma fonte de inspiração que complexifica o paralelo imediato, pois em meio aos pontos de contato entre Guimarães Rosa e os expedicionários naturalistas – em particular o tino inventariante e a descrição minuciosa –, por outro lado, há também uma diferença fundamental, resumida por Ana Luiza Martins Costa: “Se o sujeito dos relatos naturalistas possui um olhar externo, fixo e seguro, que atemporaliza as paisagens em descrições petrificadas, em Rosa o narrador vê o sertão de dentro”¹⁹⁸. A perspectiva rosiana busca, sobretudo, incorporar o olhar poético dos vaqueiros – enquanto representantes dos tradicionais povos boieiros –, inventando assim “um ponto de vista ou de escuta capaz de postular a incomensurabilidade de duas culturas, separadas pelo limiar da escrita, como uma verdadeira ‘terceira margem’”¹⁹⁹. Uma zona híbrida – entre o mundo letrado e o mundo não-letrado – que Mário de Andrade também habita, criativa e amorosamente.

Diferente de Guimarães Rosa, contudo, o autor de *Macunaíma* adota uma abordagem cada vez mais metódica da matéria popular – para não dizer científica, qualificação recusada por ele, que fazia questão de sublinhar o amadorismo de suas pesquisas folclóricas (*Na pancada*

culta e grafia comum, e vice-versa. [...] Razões haveria para essas mudanças, mas não atino com elas” (ALVARENGA, Oneyda. “Introdução”. In: ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, pg 24).

¹⁹⁶ LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, pg 318.

¹⁹⁷ ROSA, João Guimarães. “O recado do morro”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, pg 63.

¹⁹⁸ COSTA, João Guimarães Rosa, Viator, pg 172.

¹⁹⁹ WISNIK, José Miguel. “O recado da viagem”. In: *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 2, nº 3, 2º sem. 1998, pg 162.

do ganzá, por exemplo, obra ambiciosa – e incompleta – que sistematizaria seus estudos de mais de duas décadas sobre a música popular nordestina, é apresentado não como um “livro de ciência”, mas um “livro de amor”). Esmerando-se desde a década de 1920 em recolher (“atabalhoadamente”²⁰⁰, em sua própria avaliação) matéria-prima brasileira para a criação artística, ao longo dos anos 1930, Mário de Andrade infunde à sua vocação etnográfica um rigor técnico crescente. A massa documental trazida na bagagem do Turista Aprendiz será revisitada e ampliada à luz de um aparato teórico robustecido na medida em que incorpora conhecimentos das Ciências Sociais, então em plena gênese no Brasil. Um arcabouço intelectual de que Guimarães Rosa também se valerá a seu tempo, mas sempre subjugando-o à sua produção literária, enquanto Mário flerta abertamente com a produção acadêmica (bem antes da criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1937, e da fecunda interlocução com Roger Bastide, iniciada em 1938, lembremos que o projeto editorial da *Revista Nova* – fundada e dirigida por Paulo Prado, Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade – já privilegiava, em 1931, as contribuições ensaísticas sobre o Brasil, oferecendo espaço reduzido à literatura de ficção²⁰¹). Na trajetória marioandradina, entretanto, tais escolhas não são mutuamente excludentes: em verdade, o folclorista e o poeta se retroalimentam. A autoproclamada polivalência do autor de *Remate de males* (“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”) imbrica “o pesquisador que colhe, o sistematizador que reflete, o artista que recria”²⁰². Assim, Mário de Andrade comporta uma sincronia (nem sempre conciliatória) de disposições díspares – da objetividade crítica à “paixão pela coisa popular”²⁰³ –, regidas por uma empatia problemática com o homem do povo, “forjada num complexo jogo de distanciamentos e aproximações, e não apenas deslocamentos; de estranhamentos e reconhecimentos, e não apenas identificações”²⁰⁴. Daí, por exemplo, o trânsito entre experiências antagônicas vivenciadas no Rio Grande do Norte: da *admiração* pelo canto de Chico Antônio (“uma das comoções mais formidáveis de minha vida”) à *repulsa* diante do Pastoril de Maria Cuncau (“a coisa mais miserável, mais degradantemente desagradável que

²⁰⁰ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958, pg 346.

²⁰¹ “Entretanto, os diretores da *Revista Nova* enfrentaram sérias dificuldades para se manter fiéis aos intentos citados, e, em alguns números, a ficção quase emparelhou com os ensaios propriamente ditos”. LUCA, Tania Regina de. “Um repertório do Brasil: tradição e inovação na *Revista Nova*”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 8, nº 13, jul-dez 2006, pg 102.

²⁰² LOPES, Mário de Andrade: *ramais e caminho*, pg 123.

²⁰³ ANDRADE, Mário de. “Samba rural paulista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, pg 127.

²⁰⁴ BOTELHO, *De olho em Mário de Andrade*, pg 99.

jamais vira em minha vida”²⁰⁵). Os contrastes da viagem alargam os extremos de sua sensibilidade: “O Brasil é feio mas gostoso”, sintetiza o Turista Aprendiz.

No Nordeste, entre outras fealdades, Mário de Andrade testemunha a “monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja”²⁰⁶. O almejado encontro adquire então a contundência de um choque. O intelectual paulistano acusa o baque – aquele “amor infeliz”, cultivado à distância no gabinete da Rua Lopes Chaves, se converte em “amor doloroso”, face a face com a penúria dos mocambos e vilarejos nordestinos. De dentro do automóvel, atravessando “léguas e léguas de caatinga”, o Turista Aprendiz se depara com a marcha dos retirantes (“Mulheres guindadas sobre os badulaques de mudança que os dois burros carregam. Homens de pé. Um jerico leva os caçuás cheinhos de crianças”²⁰⁷). Acossado pela crueza “desilusória” da realidade diante de si, Mário de Andrade tacha *Os sertões* como um “livro falso”, por idealizar a força do sertanejo:

Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopeia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora.²⁰⁸

E complementa: “Vam’bora pro sul!...” – imperativo coletivo vocalizado (através do discurso indireto livre) por Chico Antônio na quinta lição de *Vida do cantador*: “vam’bora pra São Paulo!...”, decide o coqueiro, cumprindo o destino imposto a seus conterrâneos (entre eles, seu pai adotivo, que por carta já o havia exortado à viagem, empregando o mesmo mote fatídico: “venha meu filho, vem embora pro sul...”). O conto ilustra assim a “emigração de moços fortes, selecionados pela própria energia de partir sem sentimentalismo”, que depauperou o Nordeste, segundo Mário de Andrade, em contraponto às “literatices heroicas” de Euclides da Cunha. Ao mesmo tempo, o enredo de *Vida do cantador* corrobora explicitamente as coordenadas fundamentais – e inconciliáveis – de *Os sertões*: o Brasil sertanejo e o Brasil litorâneo (“entendendo-se por litoral e interior”, na acepção de Antonio Candido, “menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações”²⁰⁹). Uma dicotomia que também figura –

²⁰⁵ ANDRADE, *Briga das pastoras e outras histórias*, pg 20.

²⁰⁶ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 338.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem, pg 334.

²⁰⁹ CANDIDO, “Poesia, documento e história”, pg 41.

tacitamente, como vimos – em “Uma estória de amor”. Diferente de Mário de Andrade, contudo, Guimarães Rosa interpela Euclides da Cunha valorizando, a princípio, a virtude paradigmática de sua obra-prima:

Todavia, foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender. E as páginas, essas, rodaram vez, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.²¹⁰

O reconhecimento desse pioneirismo, por outro lado, não oblitera a crítica do autor de “Pé-duro, chapéu-de-couro” à mitificação fúnebre – “como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos” –, que distancia o discurso euclidiano das pessoas que ainda “respiravam no sertão”²¹¹. Pois é justamente em busca dos personagens vivos – como Manuelzão e Chico Antônio –, que Guimarães Rosa e Mário de Andrade empreendem suas viagens ao interior do país, recusando o protagonismo dos mortos e a “falsificação hedionda”²¹² da resiliência sertaneja que, respectivamente, denunciam em *Os sertões*. Nesse triângulo canônico, tanto o *Viator* quanto o Turista Aprendiz se dispõem a conhecer e retratar de perto (e por dentro) aquela figura paradoxal – um “Hércules-Quasímodo” – talhada por Euclides da Cunha com a “boniteza genial” (segundo Mário) de seus “superlativos sinceros” (na apreciação de Rosa). O “sertanejo” euclidiano perde assim a pecha de tipo humano genérico – em oposição ao “gaúcho” – para ganhar uma concretude individual patente, entre outros casos, na complexidade subjetiva que caracteriza os personagens centrais de *Vida do cantador* e “Uma estória de amor”.

Através de seus retratos ficcionais, Chico Antônio e Manuelzão personificam o pendor amoroso de Mário de Andrade e Guimarães Rosa em relação à plebe rural, evidenciando a distância que separa os dois autores do determinismo positivista e dos postulados raciais de Euclides da Cunha. Ao mesmo tempo, como vimos, o Turista Aprendiz cambaleia – euclidianamente – entre a atração e a repulsa (ou pelo menos a objeção crítica) diante do popular.

²¹⁰ ROSA, João Guimarães. “Pé-duro, chapéu-de-couro”. In: *Ave, palavra*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, pg 177.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 334.

Não se trata, contudo, da “moral dúplice”²¹³ do autor de *Os sertões* (que ora endossa os preconceitos motrizes da campanha contra Canudos, ora se compunge com o massacre e heroiciza os derrotados). A partir de sua “noção proletária da arte”²¹⁴, Mário de Andrade se solidariza francamente com os “patricios retardatários” (na expressão de Euclides), chegando inclusive a pregar, em artigo no *Diário Nacional*, o término “do regime latifundiário que inda subsiste colonialmente” no Nordeste²¹⁵. Retratada em *Vida do cantador*, a então incipiente modernização agrícola em marcha no Sudeste não redime a engrenagem produtiva de seu caráter desumanizador: lembremos como o dono da fazenda Santa Eulália examina Chico Antônio “animalmente”, medindo sua valia no talhe do corpo forte. Já em “Uma estória de amor”, a hierarquia social não chega a ser figurada em sua tensão opressora, mas em sua promessa de ascensão a Manuelzão, que “pelejava no caminho de poder ficar rico, também, um dia” – ambição reveladora, entretanto, da condição subalterna do vaqueiro. Nesse aspecto, dois pormenores são emblemáticos no conto rosiano: o anonimato do proprietário da Samarra e a ausência de Federico Freyre (“administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado”), que exercia o mando à distância (“nem bem uma vez por ano se lembrava de aparecer”), cabendo a Manuelzão – “único dono visível” da fazenda – o “governo do mundo dali”. Tal conjunção de posse e tutela no campo não passou despercebida por Euclides da Cunha:

O fazendeiro do sertão vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos.²¹⁶

Acontece que Manuelzão ocupa uma posição dúbia: “não é um senhor, um proprietário de terras, mas também não é apenas um vaqueiro, como seus homens, a quem comanda”²¹⁷. Seus pés – um deles machucado – pisam dois mundos. Regido pela lealdade ao patrão e pela ética do trabalho, eis que um sertanejo pobre, entrando na velhice, assoma como arauto do progresso no baixio da Samarra. E se almeja a prosperidade material num futuro próximo,

²¹³ BOLLE, Willi. *grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2004, pg 38.

²¹⁴ “Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’”. Entrevista para Francisco de Assis Barbosa. *Diretrizes*, nº 184, p. 1, 6 jan. 1944. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, pg 105.

²¹⁵ ANDRADE, *O turista aprendiz*, pg 335.

²¹⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Euclides da Cunha*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2016, pgs 121-122.

²¹⁷ VASCONCELOS, *Puras Misturas*, pg 80.

rejeitando a penúria do passado, ao mesmo tempo, Manuelzão não renuncia ao patrimônio cultural e afetivo vinculado a suas raízes rurais e certas reminiscências pessoais – a cobiça pelo *cavour* fora de moda simboliza bem essa *utopia nostálgica* do vaqueiro. Conformada numa encruzilhada de tempos e espaços, sob a égide da tradição oral representada pelos velhos contadores de estórias, a ficção rosiana desdobra o impasse euclidiano, mestiçando sertão e litoral. Um horizonte que Mário de Andrade, com sua “alma crivada de raças”²¹⁸, também entreviu ao idealizar a *civilização tropical* – benditamente preguiçosa, luxuriosamente artística, orientada pela geografia da nossa terra, além de plural (“mais sincrética que sintética”²¹⁹). Em seu desfecho funesto, contudo, *Vida do cantador* ecoa *Os sertões*: a máquina bélica que trucidou Canudos permanece em cena, alegoricamente, transmutada na potência bestial que abate Chico Antônio. Entre várias congruências, como temos visto, sobressai nesse momento o contraste das perspectivas autorais – enquanto Guimarães Rosa vislumbra o congraçamento redentor entre o Brasil litorâneo e o Brasil sertanejo, Mário de Andrade acusa (com incontida melancolia) a truculência do progresso frente à cultura popular, jogando luz sobre o descompasso trágico que cinde o país.

*

Já à primeira leitura, a diferença no trato com a linguagem insinua a dissonância de fundo entre *Vida do cantador* e “Uma estória de amor”. De *Sagarana* a *Tutameia* (passando por *Corpo de baile* e estendendo-se aos livros póstumos), o fio das experimentações formais atravessa e entrelaça toda a obra rosiana. Por outro lado, em 1943, quando as lições dedicadas a Chico Antônio são publicadas, a prosa marioandradina guarda distância significativa daquelas tais “libertinagens” que moldaram *Macunaima*. Na conferência de 1942, Mário analisa retrospectivamente essa modulação estética, avaliando como “prematura” a proposta de uma “língua brasileira” (que, entre outros impedimentos, não contava à época com “órgãos científicos adequados” para sua fixação), além de lamentar o “sacrifício” de sua arte em nome do utilitarismo revolucionário. O mea-culpa é rigoroso, mas não insensato: o conferencista reconhece como “vitória grande” do Modernismo a “normalização do espírito da pesquisa estética”, que legou às gerações seguintes o antiacademismo como um direito – de que Rosa

²¹⁸ ANDRADE, Mário de. “Improviso do mal da América”. In: *Remate de males/Poesias completas*, pg 376.

²¹⁹ BOTELHO, André. “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, nº 57, 2013, pg 21.

aliás gozará fecundamente, contribuindo para ampliá-lo. Assim, de maneira geral no campo literário, a partir dos anos 1930, o experimentalismo formal vai perdendo o tónus heroico à medida que os “fermentos renovadores”²²⁰ vão sendo incorporados aos hábitos da “consciência criadora nacional”. Há um deslocamento de ênfase, do *projeto estético* ao *projeto ideológico* – nos termos de João Luiz Lafetá²²¹ – que, sem amputar a modernidade intrínseca ao estilo marioandradino, dilui perceptivelmente seus arroubos. A certa altura, o próprio Mário de Andrade se dispõe a “alimpar de cacoetes de combate”²²² os seus livros (“A desgraça”, segundo ele, “é que a palavra deslumbrou”²²³). *Vida do cantador* é um exemplo sintomático dessa “perda de auréola do Modernismo”²²⁴, embora “sujem” aqui e ali a prosa do conto certos maneirismos vanguardistas – como é o caso do sufixo tupi-guarani adjetivando a reação do pai adotivo de Chico Antônio, na cena em que reencontra o filho em São Paulo, com o ganzá a tiracolo: “Seu João, vista do instrumento, sorvia mundo numa *gargalhada açu*” (grifo meu). Tais reminiscências se explicam, em parte, porque a gênese das lições dedicadas ao coqueiro se encontra naquele momento decisivo das viagens etnográficas e experimentações estéticas, no final dos anos 1920, mas sua composição se estenderá intermitentemente por mais de uma década, quase até o final da vida de Mário de Andrade. Há, portanto, algo de panorâmico no retrato ficcional de Chico Antônio, que sem dúvida reflete os impasses e desalentos derradeiros de seu autor, mas ao mesmo tempo também conta muito de sua errática trajetória até ali – como se o período dilatado da escrita sobrepusesse “mários” diferentes no conto. Assim, aquela permeabilidade entre oralidade e escrita, tão vital no projeto estético do modernista, preserva seu caráter seminal em *Vida do cantador*, ganhando expressão máxima, como vimos, num trecho da segunda lição em que, ao tratar do duelo entre o cantador e o Diabo, o narrador em terceira pessoa se emaranha ao léxico e ao ritmo rimado característicos dos emboladores nordestinos.

Em “Uma estória de amor” – composto no bojo do processo criativo que além do *Corpo de baile* trouxe à luz *Grande sertão: veredas* –, essa fusão entre a voz erudita e a voz popular realiza-se de modo bem mais estável e intenso do que em *Vida do cantador*, extrapolando o

²²⁰ CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pg 185.

²²¹ Cf. LAFETÁ, Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico), pgs 19-36.

²²² “Carta de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa”. 27 de agosto de 1940. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. Estabelecimento do texto: Maria Silvia Ianni Barsalini. São Paulo: IEB-USP/Edusp/Peirópolis, 2010, pg 113.

²²³ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, pg 192.

²²⁴ CANDIDO, op. cit.

plano da linguagem (pela supressão das fronteiras entre fala culta e fala sertaneja) e abarcando o plano do enredo (pela inserção de narrativas menores dentro da narrativa maior, procedimento que funde contos, quadras e cantigas populares através de um processo de construção rapsódica, tão caro a Mário). O discurso poético popular contamina também a constituição do foco narrativo: “Uma estória de amor”, segundo Sandra Vasconcelos, é “um exemplo transparente de adesão do narrador ao ponto de vista de seu personagem central”²²⁵. E mesmo quando o narrador altera a dosagem com que maneja o discurso indireto livre, estabelecendo graus variados de distanciamento do protagonista, ainda assim, a proximidade com a perspectiva do vaqueiro prevalece, o que faz “da voz em terceira pessoa uma voz latente em primeira pessoa”²²⁶.

O mesmo não se pode dizer de *Vida do cantador*. Pelo menos não sem algumas ressalvas: embora comungue dessa mescla de discursos (como atesta o episódio do desafio com o Maioral), o narrador em terceira pessoa de Mário de Andrade tende a se descolar sensivelmente do modo de falar e pensar de Chico Antônio, lançando mão do discurso erudito para descrever o estado psicológico do protagonista, além de embutir na narrativa opiniões e comentários que ora têm o timbre do musicólogo – “agudos num fora de tempo audacioso”, “arpejo de sétima”, “pancadas binárias” do ganzá –, ora revelam sua verve de ensaísta. A dualidade entre o mundo urbano e o mundo rural (*lá e aqui*) condiciona a tomada de posição do narrador marioandradino, que em certos momentos assume sem pudor uma ostensiva distância crítica em relação aos personagens de origem popular. Um comentário totalizante sobre a “preguiça conformista com que o nosso povo inculto aceita ser infeliz”, por exemplo, seria inconcebível em Guimarães Rosa, cujo “trato com as fontes sertanejas”, segundo Alfredo Bosi, “se faz no plano da identificação e da empatia”.²²⁷

Acontece que a empatia sincera, como temos demonstrado, também pauta a relação de Mário de Andrade com a cultura popular. Refratário a maniqueísmos, o autor de *Macunaíma* comporta em si o desejo amoroso de unificação e, ao mesmo tempo, a plena consciência dos abismos que apartam o intelectual e o homem do povo – uma tensão dilacerante (a “imensa e sagrada dor dos irreconciliáveis”²²⁸) perfeitamente reconhecível no narrador de *Vida do cantador* (e projetada no protagonista, alijado na ficção da “integração absoluta” da arte em sua vida). No conto marioandradino, o foco narrativo pendula, ora se afastando, ora se aproximando

²²⁵ VASCONCELOS, *Puras misturas*, pg 50.

²²⁶ *Ibidem*, pg 52.

²²⁷ BOSI, *Céu, inferno*, pg 24.

²²⁸ ANDRADE apud SOUZA, *A ideia e o figurado*, pg 68.

da perspectiva e da linguagem do coqueiro, ao ponto da fusão de discursos – e até da inflexão, nos trechos em que a primeira pessoa toma o lugar da terceira pessoa (por sinal, um recurso extremo de identificação de que o narrador rosiano também se vale em “Uma estória de amor”). Mas enquanto em Mário de Andrade a oscilação entre os pontos de vista tende à fissura – nos momentos em que o timbre erudito embarga o popular –, no caso de Guimarães Rosa, as vozes nuançam em síntese, sem se extremar. E mesmo quando se afasta de Manuelzão, o narrador o faz para abarcar a fala de outros personagens de extração popular – os contadores de estórias, sobretudo. Em “Uma estória de amor”, a dicção culta e a dicção sertaneja se promiscuem num bailado retórico – melodioso e sincronizado, a despeito das vacilações internas do protagonista –, ao passo que o narrador de *Vida do cantador* coxeia ao ritmo da alteridade truncada que marca a relação entre Chico Antônio e o “moço do sul”. Os opostos identitários, no conto marioandradino, conformam entre si um arco amplo, tensionado por uma espécie de força *centrífuga* incoercível, que desloca o centro de gravidade da narrativa para fora do ponto de vista do coqueiro, em direção à perspectiva do intelectual (abancado à sua escrivaninha na Rua Lopes Chaves). Em “Uma estória de amor”, ao contrário, apontando para a matéria sertaneja no cerne do conto, a força predominante é *centrípeta*, imantada pelo olhar do vaqueiro, ao qual Guimarães Rosa – na ficção e na vida – procura se irmanar.

Decorre daí uma homologia fundamental entre o plano narrativo e o plano simbólico. Se “é a presença do gado que unifica o sertão”²²⁹, é também na figura do boi que se forja o elo de contraste mais significativo entre os dois contos. Dada a centralidade, como vimos, da imagética bovina nas obras de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, não é fortuito que nos desfechos de *Vida do cantador* e “Uma estória de amor” avultem, respectivamente, o “monstro zebu” que mata Chico Antônio e a boiada que Manuelzão conduzirá até a fazenda Santa Lua. A fera indomada pela arte do coqueiro se contrapõe ao rebanho domesticado pelo trabalho do vaqueiro – assim como o discurso instável do narrador marioandradino destoa da condução mais coesa, à rédea curta, do narrador rosiano. As referências cruzadas se aprofundam em seus respectivos abismos formais, ou seja, nas narrativas encaixadas presentes no coco diabólico cantado por Chico Antônio e no “romanzo” tradicional contado pelo velho Camilo. Enquanto o coqueiro e o boi do Maioral se engalfinham em luta física, o vaqueiro Menino e a rês encantada trocam versos lisonjeiros entre si. Pois é o que prevalece em *Vida do cantador*: um *confronto* de perspectivas, pendendo para o narrador erudito, mas sem chegar a termo, já que a derrocada do artista popular não representa a vitória do artista erudito vinculado amorosamente

²²⁹ GALVÃO, *As formas do falso*, pg 26.

ao outro – na ficção marioandradina, ambos saem derrotados. Em “Uma estória de amor”, pelo contrário, predomina a *comunhão* de perspectivas, ilustrada pelo duelo fraternal (“ô meu mão”, “ô meu mano”) contido no enredo da *Décima do Boi e do Cavalo*. É assim que Manuelzão recupera algo de sua integridade subjetiva, enquanto o homem e o artista, a princípio unidos em Chico Antônio, se desagregam tragicamente.

Nos dois casos, a tensão subjacente à experiência da alteridade impede a unidade plena entre o intelectual e o homem do povo. A questão é saber como cada autor harmoniza (ou não) tal antinomia. Os mitos, nesse sentido, espelham os narradores de *Vida do cantador* e “Uma estória de amor”. Seja em sua desilusão, seja em seu encantamento, respectivamente – Boi Tungão, Boi Bonito.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Aline Novaes de. *Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2013.
- ALVARENGA, Oneyda. "Introdução". In: ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- _____. "Notas das melodias". In: ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 2015. [edição digital]
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- _____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. Posfácio: André Botelho. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *As melodias do boi e outras peças*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 2015. [edição digital]
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª edição. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- _____. *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Organização: Ivan Marques. São Paulo: Edições SM, 2016.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia – em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, Brasília, 1982.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Prefácio de Simone Rufinoni; estabelecimento de texto de Telê Porto Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. *No cinema*. Organização: Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. *Os Cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial: Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 40, novembro de 1994.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BATISTA, Raimunda de Brito. “O alcance da cantoria”. In: ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1, 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOLLE, Willi. *grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2004.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Editora Arcádia: Lisboa, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOTELHO, André. “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, nº 57, 2013.
- _____. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. Coordenação: Lilia Moritz Schwarcz. 1ª edição. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- BRITO, João Henrique (Zito). “Guia de Guimarães Rosa, vaqueiro narra viagem que inspirou *Grande sertão: veredas*”. Entrevista concedida a João Correia Filho. *Revista Cult*. 17 de fevereiro de 2001. [Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/vaqueiro-guia-guimaraes-rosa-sertao/>]
- CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- _____. “Notas de crítica literária – Sagarana”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002.
- _____. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- CARVALHO, Alfredo Leme de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005
- COSTA, Ana Luisa Martins. *João Guimarães Rosa, Viator*. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2002.
- _____. “Veredas de Viator”. *João Guimarães Rosa: Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, nºs 20 e 21, 2006.
- COSTA, Gilmara Benevides. *O canto sedutor de Chico Antônio*. Natal/RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2004.
- COSTA, João Batista de Almeida. “Tambores da afirmação: Negritude e resistência no batuque dos negros do Norte de Minas”. In: *Áltera – Revista de Antropologia*, João Pessoa, nº 3, julho/dezembro 2016.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Euclides da Cunha*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

- FARIAS, Maria Lúcia Guimarães de. “Mito, literatura e o boi rosiano”. In: *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 21, nº 1, jan-abr 2019.
- FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. Tese de doutorado em literatura brasileira. FFLCH/USP: São Paulo, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “*Plástico e contraditório rascunho*”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.
- GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura de Sagarana*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP: São Paulo, 2014.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. 2ª edição. São Paulo: Panda Books, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- LAFETÁ, Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008.
- LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1946.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1972.
- _____. (org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. “Riqueza de pobre”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1983.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- LUCA, Tania Regina de. “Um repertório do Brasil: tradição e inovação na *Revista Nova*”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 8, nº 13, jul-dez 2006.
- MARQUES, Ivan. “Apresentação” e “O apaixonado da coisa popular”. In: ANDRADE, Mário de. *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Organização: Ivan Marques. São Paulo: Edições SM, 2016.
- MARQUES, Oswaldino Ribeiro. “Apontamentos roseanos”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 de nov. de 1968 [disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19681130-28726-nac-0044-lit-2-not>]
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.

- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A viagem como vocação: itinerários, parceiras e formas de conhecimento*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2015.
- PELINSER, André Tessaro. “Ressonâncias da tradição: Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Simões Lopes Neto”. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, nº 1, 2019.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas no grande sertão”. In: *Augusto dos Anjos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro/Brasília: Grifo/INL/MEC, 1973.
- RÓNAI, Paulo. *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. “Carta de João Guimarães Rosa a Mary Lou Daniel”. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1964. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-CC-01,64. [transcrição livre]
- _____. “Lista de livros favoritos” [sem data]. Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR-M-21,11.
- _____. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Ave, palavra*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Estas estórias*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015
- _____. *Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Manuelzão e Miguilim: Corpo de baile*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém: Corpo de baile*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *Sagarana*. 31ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RUFINONI, Simone Rossinetti. “Entre o erudito e o popular: *Macunaíma*, a Pauliceia e a Uraricoera”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Prefácio de Simone Rufinoni; estabelecimento de texto de Telê Porto Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

SABINO, Fernando e LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração – dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Álvares da. “Um escritor entre seus personagens”. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1952.

SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. Estabelecimento do texto: Maria Silvia Ianni Barsalini. São Paulo: IEB-USP/Edusp/Peirópolis, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

_____. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

TORRANO, Jaa. “III. Musas e Ser”. In: HESÍODO, *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991 – 2ª edição – 5ª reimpressão, 2012.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Hucitec/FAPESP, 1997.

_____. “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Baú de alfaias*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984.

WISNIK, José Miguel. “O recado da viagem”. In: *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 2, nº 3, 2º sem. 1998.