

# Nota sobre a literatura oral e a canção popular na novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, de João Guimarães Rosa

Walter Garcia\*

## RESUMO:

---

Este ensaio analisa a literatura oral e a canção popular em três passagens de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, de João Guimarães Rosa. O objetivo principal é esclarecer de que modo a narrativa tradicional e o lundu despertam afetos e geram pensamentos no protagonista, além de sugerirem ações. Para tanto, o trabalho se concentrará na leitura crítica da novela e na análise de elementos musicais. Ao final, considerações de Hegel acerca da música indicam outras possibilidades de investigação.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Literatura brasileira. Música. Cultura popular brasileira. Canção de tradição oral.

## Introdução

Este ensaio analisa a literatura oral e a canção popular em três passagens de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, de João Guimarães Rosa, uma das sete novelas que formam *Corpo de baile*, obra publicada em 1956 (ROSA, 1984a). O objetivo principal é esclarecer de que modo a narrativa tradicional e o lundu despertam afetos e geram pensamentos no protagonista, sugerindo-lhe ações. Para tanto, o trabalho se concentrará na leitura crítica: a) da audição, por Manuelzão, de uma estória<sup>1</sup> contada por Joana Xaviel, estória que parte do drama do bumba-meu-boi; b) do registro distanciado que Manuelzão faz da dança do lundu; c) do efeito provocado, em Manuelzão, pela estória do Menino Vaqueiro e do Boi Bonito contada e cantada por Seo Camilo.

## Tempo de festa, subversão do que é comum

Manuelzão está deitado. “Ele queria pegar logo no sono, para poder levantar cedo, não estar o dia inteiro da festa desdormido, com vencimento de cochilar. Mas não estava vigorando adormecer” (ROSA, 1984a, p. 190-191). O narrador nos relata os pensamentos de Manuelzão. Vários assuntos se sucedem no discurso indireto livre. Deitado “atrás de parede, quase encostado na cozinha” (ROSA, 1984a, p. 176), Manuelzão escuta as estórias contadas por Joana Xaviel.

Ele ouve o velho Camilo tossir e ouve Leonísia, casada com Adelço, o filho de Manuelzão, convidar o velho Camilo a entrar na cozinha (ROSA, 1984a, p. 177). Uma das estórias contadas por Joana Xaviel é uma variação do drama do bumba-meu-boi, como é chamado o folguedo em Pernambuco, ou do boi-bumbá, como é chamado no Maranhão: “um conjunto de danças representadas por personagens fixos e secundários, dependendo de região para região, que narra a morte e ressurreição do boi” (ANDRADE, 1989, p. 62).<sup>2</sup>

Na estória de Joana Xaviel, um homem rico confiou sua “melhor maior fazenda” a um vaqueiro pobre. A mulher do vaqueiro, chamada Destemida, exige que o marido mate a “Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração”. Exige “comer a carne da Cumbuquinha, que precisava, porque era um desejo e ela estava grávida de criança”. A mãe do homem rico descobre que “o vaqueiro pobre tinha informado falso, o minto de que a Cumbuquinha rolara num barranco e se morrera”. Mas, antes que conte

ao filho o que realmente aconteceu, ela é morta “mediante venenos” por Destemida. E a mulher do vaqueiro “ainda se encaprichou de conseguir roubar as todas alfaias, e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório”. A estória acaba nesse ponto, “com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica”. Todos estranham, “faltava a segunda parte?”. Para Manuelzão, só a segunda parte “é que era importante” (ROSA, 1984a, p. 179-181).

Manuelzão pensa na festa, pensa na *estória de amor* de Joana Xaviel e do velho Camilo,<sup>3</sup> “pobres de ser” que haviam “morado mais de uns seis meses” na mesma cafua, até que Manuelzão ordenasse ao velho Camilo que viesse morar na Samarra – “nem fazenda, só um repostou, um currais-de-gado” onde ele era “administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” de Federico Freyre (ROSA, 1984a, p. 192-193, 145 e 150, respectivamente). Freyre, o proprietário, não morava ali. Nem havia ido para a festa que comemorava a inauguração de uma capelinha, limitando-se a enviar uma carta – a qual, todavia, no dia seguinte encheria de orgulho o seu “quase sócio” e despertaria a admiração dos convidados mais ilustres, quando lida em voz alta por Joaquim Leal, um amigo (que não se perca pelo sobrenome), na mesa do almoço. Federico Freyre encarnava “o poder do dinheiro moderno” (ROSA, 1984a, p. 216-217).<sup>4</sup> Em contrapartida, era Manuelzão “sozinho quem mandava” no lugar, estando “no poder de mandar aumentado” por “um capricho legal” (ROSA, 1984a, p. 185-186).<sup>5</sup> Era a ele que cabia, no papel de patriarca, não tolerar a *estória de amor* “de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-a-roupa” (ROSA, 1984a, p. 194):

A de menos que ele, Manuelzão, como chefe, como dono, é que ia ter maezice de tolerar os casos, coisa que a todos desapraz? Procedeu. Se penavam por conta disso, era a vida em seus restantes, não se carecia de ter escúpulo – caducagem dum, vadiação de outra – nem de se conceder, a tal” (ROSA, 1984a, p. 194).

Sem conseguir pegar no sono, Manuelzão deseja Leonísia e deseja Joana Xaviel (ROSA, 1984a, p. 185-186, 189-190). Pensa no valor de vaqueiros famosos, no seu próprio valor. Então cogita no que festa “devia de ser”. O trecho cristaliza um dos eixos com que a narrativa se estrutura:

Festa devia de ser assim: o risonho termo e começo de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois de tornar a refazer. Que nem com as estórias contadas. Chegava na hora, a estória alumiava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a estória ficava pronta, rastro como o de se ouvir uma missa cantada. Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grotta abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se alembra da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia – d’ele sendo como sempre. Na hora, era. Mesmo, essas estórias: briga e festa é por mor de se aceitar o avanço das tristezas. Ele, Manuelzão, gostava das estórias, mas não naquela noite, não estavam no próprio de ser. Tempo de festa, era só para a festa, não p’ra o comum, cabeça da gente não dá pra tantas coisas. Não dava para o amor (ROSA, 1984a, p. 195).

Festa é desejada como “o risonho termo e começo de tudo”. “Tudo”, como se sabe, é um pronome indefinido. Mas os contornos desse “tudo” estão referidos no próprio texto. Deseja-se o termo daquilo que à festa se contrapõe, neste trecho específico como ao longo da novela: a sobrevivência ordinária, “o feito com seu suor do trabalho de sempre”. E o que é o “tudo” que se deseja começar? De um lado, aquilo que vem depois que o mal é

punido nas “estórias contadas”: a mesma saciedade espiritual a que conduz uma “missa cantada”. De outro lado, talvez se deseje pura e simplesmente uma vida “graduada de rica”, alcançada sabe-se lá por quais meios, com destemor. Não é preciso escolher entre um lado (espiritual) ou o outro (econômico), basta notar que ambos representam o fim de um medo constante, um medo no qual Manuelzão pensou durante a mesma insônia: “Sempre esse susto de se vir a cair outra vez na pobreza” (ROSA, 1984a, p. 192).

Porém outra imagem se forma no trecho. Festa é desejada como a recordação viva do canto de um riachinho que secou. De fato, na Samarra secara o riachinho que corria atrás da casa, o que logicamente obrigou a um trabalho diário maior. A recordação do riachinho se coloca em grau superior até mesmo à da mãe também desaparecida – mãe cujo conselho inspirara a Manuelzão a construção da capelinha. Ocorre que o desaparecimento do riachinho colocara em dúvida a sua capacidade de administrar e, por consequência, o seu poder sobre os moradores. Adiante retomarei o ponto.

No fundo desse “tudo” que risonhamente termina e começa, corre “o avanço das tristezas”. Frente à aceitação da possibilidade de “cair outra vez na pobreza”, “briga e festa” aparecem como possíveis soluções: a) briga: “Era preciso a gente possuir base do seu, com volume. Ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, administrar política”; “O Adelço teria ódio a ele? Tudo se passava desgovernado, ficar rico era o que era seguro” (ROSA, 1984a, p. 192 e 196);<sup>6</sup> b) festa: “Sempre fora homem firme. E agora estava hospedando o padre. O senhor do Vilamão, seoVevelho, pessoas de posse” (ROSA, 1984a, p. 188).

O trecho conclui reencontrando o seu início. Também o trecho se apresenta como “termo e começo”, o que significa que Manuelzão, escutando a estória narrada por Joana Xavier, não encontra saída para o redemoinho dos afetos que traz dentro de si, para os seus desejos e o seu cansaço. Portanto, estórias agora são repelidas. Embora o “buraco” do fim das estórias sugira o que festa “devia de ser”, estórias inspiram “o amor”. Mais precisamente, inspiram desejo pela contadora de estórias, Joana Xavier. O que não deixa de fazer parte da sobrevivência “comum”. “Tempo de festa, era só para a festa”, era para a subversão do que é comum.

### **Dança do lundu, transfiguração do que é comum**

Já no dia seguinte, com a festa avançada, Manuelzão acabará se vendo “mesmo quase igual com o velho Camilo” (ROSA, 1984a, p. 239).

Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montaria, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria (ROSA, 1984a, p. 239).

E a conclusão desse seu pensamento não poderia ser outra: uma vez que a festa não subvertia efetivamente o comum da hierarquia social, ela “não existia” (ROSA, 1984a, p. 239).

Mas se a hierarquia social, no limite, não é suprimida durante a festa, por outro lado é transfigurada “no fervo da dança” do lundu (ROSA, 1984a, p. 205). Entre os tocadores, está SeoVevelho, “de sanfona a tiracol”, uma daquelas “pessoas de posse” que, ao ser hospedado por Manuelzão, aumenta-lhe o poder (ROSA, 1984a, p. 199). Entre os dançadores, está Maçarico, “rapaz de uns quinze anos, mirrado, caxexo, magro, com cara de gafanhoto, a pele seca nos ossos, os olhos fundos”. A aparência doentia de Maçarico é desmentida na dança, pois ele sabe “se espiritar no corpo como ninguém”: “O que cantassem, ele nos pés transformava” (ROSA, 1984a, p. 205 e 211). A despeito da hierarquia social enquanto tal, o lundu coloca lado a lado SeoVevelho e Maçarico. “Os que

dançavam, cantavam e tocavam instrumentos, levantavam no ar a animação” (ROSA, 1984a, p. 211). Não é que o lundu incluísse a todos, ou seja, não é que incluísse a qualquer um indistintamente. Trata-se de uma dança “custosa, dança de poucos” (ROSA, 1984a, p. 205). Ocorre que a ordem na dança é estabelecida com base em outras regras, diversas da que organizam o dia a dia do lugar. Permanecem de fora os que não dançam, nem cantam, nem tocam. Entre eles, Manuelzão, com o “inchado do pé” doendo, que “nunca em sua vida tinha dançado” e que agora, com a idade, “desconfiava da morte”. “O fel de defunto – se dizia” (ROSA, 1984a, p. 199, 205, 196 e 239, respectivamente).

O “baticum do lundu” é, assim, percebido por Manuelzão como o oposto do mundo do trabalho. Quando escuta alguém dizer, “Eh, este Manuelzão é muito influente, ele gosta de dança e festa...”, a resposta que quase dá, todavia apenas pensa é: “ ‘Há-de-o! Eu não sei festa, não. Eu sei é carecer de trabalhar...” (ROSA, 1984a, p. 220). O pensamento que se segue deixa mais evidente a oposição:

A música, o inteirado da música, às vezes cativava: *bonito como dinheiro...* [grifo meu] A música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de se sobresser. Talvez ela merecesse para se ouvir de noite, em cama deitado – quando as coisas da vida, um pouco da feiúra do corriqueiro, se descascavam, e o pensamento da gente tinha mais licença. Agora, agora, porém, a festa era bobagem: *a festa era impossível...* [grifo meu] Agora, aquela confiança de Federico Freyre, pelo melhor, aumentava na gente o dever de dobrar os esforços, de puxar quatral (ROSA, 1984a, p. 220).

Abrirei parêntese. Roberto DaMatta observa que a palavra da língua portuguesa *trabalho* é derivada “do latim *tripaliare*, que significa castigar com o *tripaliu*, instrumento que, na Roma Antiga, era um objeto de tortura, consistindo numa espécie de canga usada para supliciar escravos”. Por consequência,

o trabalho duro é visto no Brasil como algo bíblico. Muito diferente da concepção anglo-saxã que equaciona trabalho (*work*) com agir e fazer, de acordo com sua concepção original. Entre nós, porém, perdura a tradição católica romana e não a tradição reformadora de Calvino, que transformou o trabalho como castigo numa ação destinada à salvação (DaMATTIA, 1986, p. 31).

DaMatta se refere obviamente à clássica interpretação de Max Weber:

Com a consciência de estar na plena graça de Deus e ser por ele visivelmente abençoado, o empresário burguês, com a condição de manter-se dentro dos limites da correção formal, de ter sua conduta moral irrepreensível e de não fazer de sua riqueza um uso escandaloso, podia perseguir os seus interesses de lucro e *devia* fazê-lo. O poder da ascese religiosa, além disso, punha à sua disposição trabalhadores sóbrios, conscienciosos, extraordinariamente eficientes e aferrados ao trabalho como se finalidade de sua vida, querida por Deus. E ainda por cima dava aos trabalhadores a reconfortante certeza de que a repartição desigual dos bens deste mundo era obra toda especial da Providência, que, com essas diferenças, do mesmo modo que com a graça restrita {não universalista}, visava a fins próprios por nós desconhecidos (WEBER, 2004, p. 161).

Ora, se a observação de Roberto DaMatta, em geral, ainda é válida para a imagem de “trabalho duro” que se tem no Brasil, o único reparo que se deveria fazer é que o trabalho forçado e o castigo já foram justificados como um caminho para a salvação espiritual dos escravos. De fato, não é difícil avaliar que a questão ganha maior concretude à luz das relações sociais que se estabeleceram durante a escravidão. Muniz Sodré considera que a canção e a dança se apresentaram, nos terreiros, “como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro

a uma máquina produtiva” (SODRÉ, 1998, p. 12). Desdobrando a consideração, Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. apontaram que, no século XX,

a aversão do malandro ao trabalho não era socialmente abstrata: cicatrizado historicamente pela experiência cruenta da escravidão, o novo trabalhador assalariado ingressa no mundo da superexploração do trabalho, que a forma de acumulação capitalista determinou entre nós (VASCONCELLOS; SUZUKI Jr., 1984, p. 511).

Contudo a malandragem idealizada em sambas pelos novos profissionais que assim “puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades financeiras” (SANDRONI, 2012, p. 180), bem como o carnaval que tornava o mundo *musicável* cantando-o “de forma coletiva, com os temas da malandragem, da escravidão e da nobreza, da mitologia e das comidas mágicas – as comidas afro-brasileiras” (DaMATTA, 1997, p. 143-144) dizem respeito ao processo social que acompanhou o crescimento industrial e, por conseguinte, a aceleração da ocupação urbana a partir de 1930, sobretudo nos grandes centros. A festa de Manuelzão se dá no mundo rural. Assim, parêntese fechado, diga-se que a transfiguração da hierarquia social na/pela dança do lundu e a sua oposição ao imperativo do trabalho se inserem no projeto literário de João Guimarães Rosa, segundo a interpretação desse projeto apresentada por Heloísa M. M. Starling: “Rosa fez o registro detalhado das ruínas, fragmentos, detritos, resíduos de tudo aquilo que o Brasil modernizado pelo *desenvolvimentismo* de Kubitschek não conseguiu mais aproveitar e a República descartou por improdutivo, supérfluo, inútil” (STARLING, 2012, p. 205).

Não é de estranhar, portanto, que Manuelzão observe o canto e a dança de uma forma musical criada por negros escravizados e negras escravizadas, “surgida pela metade de Setecentos”, forma que depois passou para as salas e os teatros, difundindo-se não só em cidades da colônia – Salvador, Olinda, Recife, Vila Rica, Rio de Janeiro – como na metrópole, em Lisboa, e alcançando o registro em disco nas primeiras décadas do século XX, no incipiente mercado da música popular brasileira (TINHORÃO, 1998, p. 99-102; KIEFER, 1977, p. 31-45). Além do lundu, na festa de Manuelzão também há a mazurca, “dança de par, os rapazes com as moças”, no pátio (ROSA, 1984a, p. 227-228). Trata-se de uma “dança popular polonesa” veiculada nos teatros do Rio de Janeiro desde pelo menos a década de 1840 (ANDRADE, 1989, p. 326) e, logicamente, trata-se de outro exemplo de música que a *modernização* das grandes cidades brasileiras, com as suas sucessivas modas, deixaria para trás. Mas é “na banda dos do lundu” – ou seja, na prática do batuque, do canto e da dança que vieram dos terreiros –, que Manuelzão alcança a melhor síntese do que seja, durante a festa, a transfiguração do que é comum: “era sempre aquela alegria forte, cantando e dançando os assuntos de tristeza” (ROSA, 1984a, p. 235).

### **O encantamento do narrador, para depois se lembrar**

“Seo Velho Camilo, em fim de festa, carece de começar” (ROSA, 1984a, p. 242). Até então chamado “o velho Camilo”, esse mendigo, de quem “alguns ainda riram” quando Manuelzão ordenou que contasse uma estória (ROSA, 1984a, p. 2421), torna-se o centro das atenções. Conforme destacou Cecília de Aguiar Bergamin, “O narrador Camilo, de posse de seu novo lugar social, recebe um novo nome, ‘*Seo Velho Camilo*’, em que se adota a forma dirigida aos respeitáveis do sertão, acompanhada pela incorporação do epíteto ao nome, dada pela letra maiúscula de ‘*Velho*’” (BERGAMIN, 2008, p. 114).

A estória que Camilo conta, “*Romanço do Boi Bonito*” ou “*Décima do Boi e do Cavalão*”, é escrita em prosa. Porém, se lermos as frases em voz alta, perceberemos que a cadência é a de versos, com predomínio de redondilhas maiores (heptassílabos). Notam-se ainda algumas rimas ao final do que seriam esses versos, bem como aliterações e assonâncias,

recursos que, embora com poder sugestivo talvez um pouco menor em relação ao do ritmo, também contribuem para a sensação de lermos ou, mais propriamente, para a sensação de escutarmos uma narrativa em verso. Penso que não seja necessário mais do que o parágrafo inicial da narrativa e um trecho adiante da narrativa para exemplificar essa estrutura poética.

– Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos. Havia o homem – a coroa e o rei do reino – sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho... (ROSA, 1984a, p. 242)

– Quan/do/ tu/do e/ra/ fa/lante... (7 sílabas)  
 No/ cen/tro/ des/te/ ser/tão/ e/ de/ to/dos. (10 sílabas)  
 Ha/vi/a o/ ho/mem (4 sílabas)  
 – a/ co/ro/a e o/ rei/ do/ rei/no – (7 sílabas)  
 So/bre/ gran/de e i/ lus/tre/ fa/zen/da, (8 sílabas)  
 Se/nhor/ de/ ca/be/dal/ e/ po/ssan/ças, (9 sílabas)  
 Bar/ba/ bran/ca/ pra/ co/çar. (7 sílabas)  
 Lar/gos/ cam/pos,/ fim/ das/ te/rras, (7 sílabas)  
 e/ssas/ pro/vín/cias/ de/ se/rra, (7 sílabas)  
 pas/ta/gens/ de/ va/ca/ri/a, (7 sílabas)  
 o/ u/rro/ dos/ ma/rru/ás. (7 sílabas)  
 A/ Fa/zen/da/ Lei/ do/ Mun/do, (7 sílabas)  
 no/ cam/po/ do/ Seu/ Pen/sar.../ (7 sílabas)  
 Ve/lho/ ho/mem/ mo/rreu,/ (6 sílabas) [Ve/lhoho/mem/ mo/rreu,/ (5 sílabas)]  
 fi/cou/ o her/dei/ro/ fi/lho... (6 sílabas)

Mas coragem para ser usada – a lei na lua da sela. As varas, que davam sombras, florestal de tão enormes – de três metros a menor, a maior braças-e-meias! Os cavalos tinham caras. Cavalos abornalados, arreados e desarreados, desbenziavam e se empinavam, dando chaçascracolavam, enfreavam, escarceavam – mal careciam de espora (ROSA, 1984a, p. 246).

Mas/ co/ra/gem/ pa/ra/ ser/ u/sa/da (9 sílabas)  
 – a/ lei/ na/ lu/a/ da/ se/la. (7 sílabas)  
 As/ va/ras,/ que/ da/vam/ som/bras, (7 sílabas)  
 flo/res/tal/ de/ tão/ e/nor/mes (7 sílabas)  
 – de/ três/ me/tros/ a/ me/nor,/ (7 sílabas)  
 a/maí/or/ bra/ças-e-me/as! (7 sílabas)  
 Os/ ca/va/los/ ti/nham/ ca/ras. (7 sílabas)  
 Ca/va/los/ a/bor/na/la/dos, (7 sílabas)  
 a/rrea/dos/ e/ de/sa/rrea/dos, (7 sílabas) [a/rre/a/dos/ e/ de/sa/rre/a/dos, (9 sílabas)]  
 des/ben/zi/am/ e/ se em/pi/na/vam, (8 sílabas)  
 dan/do/ cha/ças/ cra/co/la/vam, (7 sílabas)  
 en/frea/vam,/ es/car/cea/vam (6 sílabas) [en/fre/a/vam,/ es/car/ce/a/vam (8 sílabas)]  
 – mal/ ca/re/ci/am/ de es/po/ra. (7 sílabas)

O encantamento da estória se constrói, portanto, desde a melodia das frases. O poder do narrador é exercido não só pela importância do que conta, valor que logo será referido, mas pela forma como conta. E pela forma como canta a peleja do Vaqueiro Menino contra o Boi Bonito, em versos heptassílabos (redondilha maior) ou octossílabos dispostos, no papel, em tercetos ou em quintilhas. A estrutura da cantiga, entretanto, não é bem essa. Na verdade, os versos formam dísticos ou quadras, havendo presença de um

refrão curto (trissílabo) entre os versos ímpares e os pares.<sup>7</sup> Quanto às rimas, ou os últimos versos dos dísticos rimam entre si, ou os versos são entoados “à quadra, *abcb*”, forma cultivada pelo “povo ou [por] quem escreve para o povo decorar” (CASCUDO, 1984, p. 340):

– Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
deste pasto acostumado!

– Um vaqueiro como você,  
ô meu mão,  
no carrasco eu tenho deixado!

– Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
com os chifres que Deus te deu!  
Algum dia você já viu,  
ô meu mano,  
um vaqueiro como eu?

– Te esperei um tempo inteiro,  
ô meu mão,  
por guardado destinado.  
Os chifres que são os meus,  
ô meu mão,  
nunca foram batizados...

Digo adeus aos belos campos,  
ô meu mão,  
onde criei o meu passado.  
Riachim, Buriti do Mel,  
ô meu mão,  
amor do pasto secado?... (ROSA, 1984a, p. 254-255)

O poder de Seo Velho Camilo também é exercido pela escolha do timbre de cada personagem e pelas intenções que a sua *performance* vocal expressa: “O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada”. A cantiga faz com que Leonísia e Joana Xaviel chorem. Camilo recebe cachaça-queimada das mãos de Seo Velho. E “o senhor do Vilamão, tão branco, idosamente, batia palmas avivas, parecia debaixo de um luarado” (ROSA, 1984a, p. 255).

A estória e a cantiga de Seo Velho Camilo também provocam um efeito substancial em Manuelzão, o que nem a estória de Joana Xaviel, nem o baticum do lundu haviam conseguido, embora tenham preparado o terreno para a mudança. Escutando Seo Velho Camilo narrar que, “Num campo de muitas águas”, “um riachinho se explicava: com a água ciririca – ‘Sou riacho que nunca seca...’”; escutando que “O Vaqueiro mandou o medo embora”; escutando que, “das águas do riachinho, eles dois [o Menino Vaqueiro e o Boi Bonito] tinham juntos bebido” (ROSA, 1984a, p. 253-256), Manuelzão vencerá o medo que passou a sentir depois que secara o riachinho que corria atrás da casa na Samarra.<sup>8</sup> Vencerá o medo de estar envelhecido, de sair com a boiada “para morrer, no caminho, no meio” (ROSA, 1984a, p. 196). Decidirá levar a boiada, o que também significa que, escutando versos melodiosos, ouvindo a cantiga, Manuelzão vencerá o desejo por Leonísia – “linda sempre”, “a bondade formosa”, mulher do seu filho Adelço –, desejo que o fez cogitar em mandar o próprio filho trabalhar meses longe de casa (ROSA, 1984a, p. 185-186). Glosando que “Tempo de festa, era só para a festa, não p’ra o comum”, Manuelzão

concluirá que “A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar” (ROSA, 1984a, p. 258).

### Para concluir ampliando a discussão

Em seus *Cursos de Estética*, Hegel analisou a música erudita europeia “como arte propriamente romântica” (HEGEL, 2002, p. 282). Como não pretendo dar ocasião a um vale-tudo de experiências históricas, advirto que não desconsidero a distância entre as obras e a estética lá implicadas e o poder de encantamento do narrador aqui estudado, em seus aspectos musicais, com base na leitura crítica da novela de João Guimarães Rosa. Feita a ressalva, veja-se que a análise hegeliana parte do princípio do som, “uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma” (HEGEL, 2002, p. 279), para considerar a música como a arte que nos apresenta “o subjetivo em si mesmo” (HEGEL, 2002, p. 280):

A tarefa peculiar da música consiste a este respeito no fato de que ela não transforma qualquer conteúdo para o espírito *assim* como este conteúdo reside como *representação* geral na consciência ou já está de outro modo presente como *forma* exterior determinada para a intuição ou alcança por meio da arte sua aparição mais adequada, e sim no modo segundo o qual ele se torna vivo na esfera da *interioridade subjetiva*. A difícil tarefa que convém à música consiste em deixar ressoar em sons esta vida em si mesma encoberta ou acrescentá-la às palavras e representações expressas e mergulhar as representações neste elemento, a fim de produzi-las novamente para o sentimento e a simpatia (HEGEL, 2002, p. 289).

Sabe-se que, em nossa percepção cotidiana, o som não existe no espaço, apenas no tempo e, por sua natureza, de modo efêmero. Assim, simplificando cruelmente uma exposição cheia de nuances, pode-se dizer que, para Hegel, o conteúdo apropriado para a arte musical é aquilo que, na experiência humana, também existe fundamentalmente no tempo: o “*sentimento*, a subjetividade ampliadora do eu”, em sua “essencialidade simples *interior*”, conteúdo que “está entretecido indiferenciadamente com o interior como tal” (HEGEL, 2002, p. 290-291). Todavia, por conta ainda da natureza do som, “para que a música exerça seu efeito pleno, é necessário mais do que o som abstrato em seu movimento temporal”: são necessários “o *conteúdo*, um sentimento pleno de espírito para o ânimo, e a expressão, a alma desse conteúdo nos sons” (HEGEL, 2002, p. 295); da parte do ouvinte ou da ouvinte, é necessário que a sua consciência se entregue, que fique presa, que se deixe levar “ela mesma pela corrente contínua dos sons” (HEGEL, 2002, p. 293). É então que, no/na ouvinte, desperta o sentimento que, por assim dizer, está na música.

Essa fusão da pessoa com a música, portanto, em primeiro lugar ocorre quando suspendemos a análise racional e “a obra musical nos atrai inteiramente para dentro dela mesma e nos leva com ela independentemente da potência que a arte como arte exerce em geral sobre nós” (HEGEL, 2002, p. 293). Em segundo lugar, a fusão se dá pela coincidência entre o princípio do som e a experiência real do ouvinte: “O eu é no tempo, e o tempo é o ser do sujeito mesmo” (HEGEL, 2002, p. 294). Em terceiro lugar, a fusão ocorre quando estamos diante de uma execução artística:

Ainda recordo, do tempo de minha juventude, por exemplo, um virtuose da guitarra que compôs, inteiramente sem gosto, grandes músicas de batalha para este instrumento insignificante. Acredito que seu ofício era de tecelão, e quando se conversava com ele, era um homem silencioso, limitado. Mas quando começava a tocar, então se esquecia da ausência de gosto da composição, assim como ele mesmo se esquecia e produzia efeitos fantásticos, porque introduzia no instrumento toda a sua alma, que, por assim dizer, não conhecia nenhuma



execução mais elevada do que a de se deixar ressoar nestes sons (HEGEL, 2002, p. 340-341).

Reitero que não ignoro as diferenças entre as obras e a estética estudadas por Hegel e as estórias, o *lundu* e a cantiga recriados na literatura de Rosa. Ao encerrar desse modo, a minha intenção não é propriamente concluir, mas sim ampliar a discussão. Guimarães Rosa explicou, em carta ao seu tradutor italiano, alguns dados implicados na reelaboração que fez da estória do Menino Vaqueiro e do Boi Bonito:

V. sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente alterei coisas. [...] O tema do riachinho, por exemplo, é recuperado em transcendência.) [...] É uma coisa misteriosa, que não podemos racionalizar. É o *Thabor* do Boi? Sua theofania? (ARAÚJO, 1992, p. 59).

Assim, busco ampliar a crítica do impasse de Manuelzão, situação em que se cruzam a busca espiritual de uma missa, a audição de uma estória que premia a maldade, a possibilidade de voltar à pobreza, o projeto de trabalhar até obter a segurança da riqueza material, as diversas violências do mandonismo patriarcal, a transfiguração da tristeza no batuque, no canto e na dança saídos dos terreiros, a narração de uma “prodigiosa estória”. Diante desse impasse e de todos esses elementos tomados da realidade brasileira concreta, a novela se resolve no aprendizado metafísico da coragem e do desapego, aprendizado que se dá na escuta de versos recitados e de uma peleja cantada: a novela se resolve no idealismo da “liberação da alma” (HEGEL, 2002, p. 284) por efeito da atividade da música.<sup>9</sup>

## Note about Oral Literature and Popular Music in the Novel “Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)”, by João Guimarães Rosa

### ABSTRACT:

This essay analyzes the oral literature and the popular music in three passages of the novel “Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)”, by João Guimarães Rosa. The main objective is to clarify how the traditional narrative and the *lundu* arouse feelings and thoughts in the protagonist, suggesting actions to him. To this end, the work will focus on the critical reading of the novel and on the analyses of musical elements. Finally, Hegel’s considerations about music indicate other research possibilities.

Keywords: João Guimarães Rosa. Brazilian Literature. Music. Brazilian Popular Culture. Brazilian Traditional Song.

### Notas explicativas

\*Doutor em Letras, área de concentração Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Professor da área temática de Música do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

- 1 Respeito a grafia “estória” adotada por João Guimarães Rosa e mantida na edição consultada.
- 2 A citação que faço se refere ao verbete “Boi” do *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade (1989). Variações desse folgado recebem outras designações: em Pernambuco, cavalo-marinho; no Ceará, boi surubi; no Rio Grande do Norte, boi kalemba. A literatura sobre o assunto é extensa. Ver, entre outros, ANDRADE, 1982; CASCUDO, 1984; IDEM, 1988; MURPHY, 2008; REIS, 2004.

- 3 Sobre a “história do amor de Camilo e Joana”, bem como sobre a violência de Manuelzão implicada na separação do casal, ver BERGAMIN, 2008, p. 97-100.
- 4 Sobre o assunto, ver BERGAMIN, 2008, p. 82-116. Extrapolaria os limites deste ensaio desenvolver o ponto, mas é interessante assinalar que o estudo das relações econômicas implicadas na narrativa de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” poderia ser ampliado pelo cotejo com o estudo das relações econômicas em “Campo geral”, novela que também integra *Corpo de Baile* e que, quando do desmembramento da obra em três livros, permaneceu junto de “Uma estória de amor...”, sob o título *Manuelzão e Miguilim*: “Nas páginas finais da novela [‘Campo geral’], a ação se acelera com chegadas e partidas do Mutum. (...) Tio Terêz assume a função de principal tomador de conta (...). Desaparece a anomalia de o topo da hierarquia social do Mutum ser ocupado por um roceiro” (GALANO, 1994, p. 222). Sobre “Mutum”, nome do lugar onde “um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos” e de onde sai para morar na cidade como agregado do doutor José Lourenço (ROSA, 1984b, p. 13, 140), também não é o caso de desenvolver o ponto, mas valeria a pena investigar os significados do termo. Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, um dos lundus cantados e dançados durante a festa entoa: “Eu entrei na mata escura/ piado de dois mutuns/ – piava que soluçava: / tururúm, tururúm, tururúm...” (ROSA, 1984a, p. 235). No antigo Direito Romano e na Europa da Idade Média, *mutuum* “designa um contrato que transfere a propriedade e consiste num empréstimo que deve permanecer *gratuito*” (LE GOFF, 2007, p. 28, grifo do autor).
- 5 De modo semelhante à nota anterior, também extrapolaria os limites deste ensaio desenvolver a análise das relações de mando de Manuelzão. De todo modo, vale assinalar que esse aspecto poderia ser ampliado pelo cotejo com o estudo de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, conto publicado por Rosa em *Sagarana* (ROSA, 1982): Nhô Augusto Esteves, na condição de herdeiro rico, e “como patrão todo-poderoso, abusa de sua posição e pensa poder transcender o Bem e o Mal, o amor e o ódio, a riqueza e a pobreza” (DaMATTÁ, 1997, p. 318).
- 6 Guardadas as devidas proporções, a briga como uma das alternativas encontradas por Manuelzão, quando admite a possibilidade de “cair outra vez na pobreza”, pode ser melhor compreendida à luz da conclusão de “Pobreza e individualização: a violência como moralidade”, de Maria Sylvia de Carvalho Franco, em *Homens livres na ordem escravocrata*: “A visão de si mesmo e do adversário como homens integrais impede que as desavenças sejam conduzidas para lutas parciais, mas faz com que tendam a transformar-se em lutas de extermínio. Em seu mundo vazio de coisas e falta de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como a única maneira de ser: conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-la são condições de que o caipira não pode abrir mão, sob pena de perder-se. A valentia constitui-se, pois, como o valor maior de suas vidas” (FRANCO, 1983, p. 59).
- 7 Mário de Andrade aventou que o refrão coral curto, repetido verso a verso ou ao final de cada estrofe, talvez esteja presente, na cultura brasileira, como resultado de uma coincidência entre as heranças ameríndia – haja vista o exemplo de uma cantiga indígena amazonense – e portuguesa – desde a canção trovadoresca, passando daí a cantigas populares. O coco “O vapor de seu Tertulino”, por ele registrado, traz o refrão curto “ – Seu mano” (ANDRADE, 1987, p. 375-379). Oneyda Alvarenga, por sua vez, incluiu a “forma poético-musical constituída por um verso único, seguido de refrão curto”, dentre os elementos técnicos da música brasileira “seguramente de proveniência negra” (ALVARENGA, 1982, p. 20).
- 8 Sobre o riachinho que secou na Samarra e que é “recuperado em transcendência” na estória do Menino Vaqueiro e do Boi Bonito, ver ARAÚJO, 1992, p. 59; também sobre o riachinho enquanto símbolo da condição existencial de Manuelzão, ver VASCONCELOS, 1997.
- 9 Este ensaio integra projeto de pesquisa que contou com auxílio da Fapesp.

## Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia/ Brasília: Ministério da Cultura/ São Paulo: IEB-USP, Edusp, 1989.
- \_\_\_\_\_. *As melodias do boi e outras peças*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/ Brasília: INL, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Danças dramáticas do Brasil*, tomo III. Org. Oneyda Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia/ Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma (Corpo de Baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dasadamente: unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. 2008. 398 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1984.
- DaMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 3ª ed. São Paulo: Kairós, 1983.
- GALANO, Ana Maria. Particulares de “Campo geral”, novela de Guimarães Rosa. *Novos Estudos*, São Paulo, nº 38, p. 206-224, mar. 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume III. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2002.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.
- LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MURPHY, John Patrick. *Cavalo-marinho pernambucano*. Trad. André Muriati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- REIS, José Ribamar Souza dos. *Folclore maranhense*. 4ª ed. São Luís: Edição do autor, 2004.
- ROSA, João Guimarães. Uma estória de amor (Festa de Manuelzão). In: *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a. p. 141-258.
- \_\_\_\_\_. Campo geral. In: *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b. p. 11-142.
- \_\_\_\_\_. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: *Sagarana*. 25ª ed. Rio de Janeiro; Livraria José Olympio Editora, 1982. p. 321-367.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. 2ª ed., ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 190-207.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1997.
- VASCONCELLOS, Gilberto; Suzuki Jr., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: *História geral da civilização brasileira*, tomo III (O Brasil republicano), 4º volume (Economia e cultura, 1930-1964). Direção: Boris Fausto. São Paulo: Difel, 1984. p. 501-523.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos M. de Macedo; revisão e edição Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Enviado em 15 de janeiro de 2016.

Aprovado em 05 de maio de 2016.