

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATUALIZAÇÃO DAS FORMAS SIMPLES

EM

TROPAS E BOIADAS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM LETRAS — LITERATURA BRASILEIRA.

DAVID GONÇALVES

JANEIRO-1977

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DE GRAU DE
MESTRE EM LETRAS — ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO.

.....
Dr. Gilberto Mendonça Teles
Orientador

.....
Profa. Doloris Ruth Simões de Almeida
Coordenadora

BANCA EXAMINADORA:

.....

.....

.....

Homenagem especial
aos Professores:

Vicente Ataíde
Paulino Vandresen
Doloris Ruth Simões de Almeida
Celestino Sachet

Para um poeta-crítico original
—Gilberto Mendonça Teles —,
Ofereça fala de cristal
Colhida nas noites goianas
Nos pousos de lua encantada,
Trazendo a raiz do gesto verbal
E a marcha triste das boiadas.

SUMÁRIO

RESUMO	VI
SUMMARY	VII
INTRODUÇÃO	01
<u>NOTAS</u>	04
I - <u>PRESSUPOSTOS LITERÁRIOS E EXTRALITERÁRIOS</u>	05
1. O AUTOR	06
2. A OBRA	09
3. ESTUDOS CRÍTICOS	14
<u>NOTAS</u>	19
II - <u>PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</u>	21
1. AS FORMAS SIMPLES	22
2. FORMAS SIMPLES COMO "FALA CRISTALIZADA"	26
<u>NOTAS</u>	35
III - <u>CANTOS E DANÇAS</u>	36
1. INFLUÊNCIA INDÍGENA	38
2. INFLUÊNCIA EUROPÉIA	42
3. INFLUÊNCIA AFRICANA	48
<u>NOTAS</u>	59
IV - <u>O CASO</u>	60
1. <u>O CAUSO</u>	61
2. O <u>CAUSO</u> COMO NARRATIVA FANTÁSTICA	63
3. ATUALIZAÇÃO LITERÁRIA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS	70
<u>NOTAS</u>	73
V - <u>PROVÉRBIOS E DITADOS</u>	74
1. PROVÉRBIOS E DITADOS	75
<u>NOTAS</u>	86
VI - <u>LENDAS E LEGENDAS</u>	87

	V
1. LENDAS E LEGENDAS	88
2. ESTUDO DAS LEGENDAS	89
3. ESTUDO DAS LENDAS	102
4. LINGUAGEM: O <u>QUERER DIZER</u> E O <u>SIGNIFICAR</u>	106
<u>NOTAS</u>	109
VII - <u>A SUPERSTIÇÃO</u>	110
1. SUPERSTIÇÃO: FALA DILUÍDA	111
2. LISTAGEM DAS FORMAS DE SUPERSTIÇÃO EM <u>TROPAS E</u> <u>BOIADAS</u>	115
3. A RECORRÊNCIA LITERÁRIA	123
<u>NOTAS</u>	133
VIII - <u>O MITO</u>	134
1. O MITO É UMA FALA	135
2. O MITO COMO FORMA ATUALIZADA	138
3. MITOS RECOLHIDOS DA TRADIÇÃO	140
4. A SIGNIFICAÇÃO: TROPAS E BOIADAS	151
<u>NOTAS</u>	159
CONCLUSÃO	161
BIBLIOGRAFIA	169

RESUMO

As Formas Simples nascem do "Coração do Todo". A linguagem dessas formas tem a propriedade específica de querer dizer e significar, envolvendo a disposição mental e o gesto verbal. Trata-se de uma fala cristalizada coletiva onde a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos se cristalizam numa configuração linguística.

A atualização literária consiste em apropriar a fala cristalizada e propô-la numa via de solidez, peculiar e única, instaurando o estilo individual/coletivo, pois as formas simples, mesmo atualizadas, não perdem a mobilidade, a generalidade e a pluralidade.

Três níveis de atualização foram postulados: 1. Utilização das formas simples como função etnográfica, a descrição e a anotação; 2. Utilização das formas simples na estrutura e no discurso da obra sem modificá-las em outra linguagem; 3. Recriação, a partir das formas simples, de uma nova fala. A obra analisada propõe tais níveis, assumindo uma constante no segundo.

Deste modo foram estudados o causo, a superstição, os cantos e as danças, os ditados e os provérbios, a lenda e o mito, na tentativa de apreendê-las e interpretá-las no discurso literário. Assim, conseguimos apreender a significação mítica das tropas e das boiadas que propõe, sobre o conhecimento do real, um simulacro de liberdade, constatando e notificando uma importância sócio-econômica (as tropas) e um episódio da expansão do capital (as boiadas).

SUMMARY

The Simple Forms are born from the "Coração do Todo" ("Heart of the Whole"). The language of these forms has the specific propriety of to want to say and to signify, involving the mental disposition and the verbal gesture.

It is a collective crystallized idiom where the multiplicity and diversity of the being and events crystallize themselves into a linguistic configuration.

Bringing the literature up to date consists of appropriating the crystallized idiom and to propose it through a way of solidity, peculiar and unique, establishing the collective/individual style, for the simple forms, although up-dated, do not loose the mobility, generality and plurality.

Three levels of modernization were postulated: 1. Use of the simple forms as the graphical function the description and notation. 2. Use of the simple forms in the structure and speech of the literary work, without modifying them in other idiom. 3. Re-creation of a new speech, from the simple forms. The work studied proposes such levels, assuming a constant in the second.

It has been studied the causo (tale), the superstition, the songs and dances, the sayings and proverbs, the fable and myth, in a effort to learn and explain them within the literary speech.

Thus, we could learn the mythical meaning of the cattle herds (boiadas) and troops (tropas) which propose, upon the knowledge of the real, a simulacrum of liberty, contrasting and notifying a socio-economical importance (the troops) and an episode of spreading of capital (the cattle herds).

"Vou lhe falar. Lhe falo do sertão.
Do que não sei. Um grande sertão.
Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só
umas raríssimas pessoas — e só es-
sas poucas veredas, veredazinhas."

Guimarães Rosa
(Grande Sertão: Veredas, 96-97.)

INTRODUÇÃO

A presente dissertação estuda as formas simples, não com a intenção dos antropólogos, etnógrafos e folcloristas, mas numa perspectiva literária, dentro dos sistemas literários, objeto que se apresenta, de certo modo, com características originais. Considerando porém que, antes de tudo, os estudiosos devem ser pesquisadores atentos à investigação científica, faz-se óbvio assinalar a nossa preocupação em procurar novas perspectivas de enfoque do objeto apresentado.

As formas simples não se resumem somente no "Coração do Todo", onde se formam, mas invadem todos os processos de confecção textual empregados pelos ficcionistas, a ponto de a encontrarmos ao nível das personagens, da estrutura e da linguagem. Durante o trabalho a ser exposto, alinharemos uma série de proposições que tentarão elucidar o relacionamento do escritor com a língua e com a fala "coletiva" cristalizada. A este processo chamaremos atualização das formas simples, o qual tentamos esclarecer através do conceito de estilo individual/coletivo. Esta atualização se refere, portanto, ao ato do escritor se apropriar de uma fala cristalizada e modificá-la com a criação individual.

Não existe a intenção de ignorar as obras dos etnólogos, folcloristas e antropólogos. Elas serão aproveitadas à medida que forem sendo necessárias para a execução dos objetivos propostos.

Para se efetuar as proposições introdutórias e desenvolvidas nos capítulos apresentados, surgiu o problema da escolha da obra. Desde os primeiros escritores brasileiros, o a-

proveitamento das formas simples tem seguido uma constante linear, isto é, os escritores se identificam no processo de atualização das formas simples, de modo peculiar a cada estilo. Todavia, atendendo a velhas aspirações e tencionando uma investigação original, a escolha recaiu na obra Tropas e Boiadas¹, de Hugo de Carvalho Ramos, contista goiano que, ainda em plena juventude, pôs término à vida. Publicada em 1917, saudada primeiramente pelos críticos Antônio Torres e Medeiros de Albuquerque, mereceu, desde a data de publicação, uma atenção especial, mas, na verdade, sempre olvidada por pertencer a uma época de transição da literatura brasileira. A edição que proporcionou a montagem de nosso estudo foi feita pela Livraria José Olympio Editora, quinta edição, texto restabelecido por M. Cavalcanti Proença, cujo trabalho se revela altamente importante para quem deseja estudar a obra de Hugo de Carvalho Ramos. A edição utilizada por M. Cavalcanti Proença² comportava, então, somente nove textos, mas a sua edição se apresenta agora composta de 15 textos, sendo que alguns dos seis contos novos já haviam sido selecionados pelo próprio Hugo de Carvalho Ramos.

O ponto de partida para estudar as formas simples nesta obra goiana reside numa tripartição de idéias:

a) a importância que Tropas e Boiadas representa para o estudo eficaz da época considerada de transição entre o naturalismo e o Modernismo, incorporando-se à história do regionalismo literário, pois instaurou uma nova fase no gênero, conforme declara Lúcia-Miguel Pereira;

b) a utilização das formas simples se encontra disseminada no contexto da obra de maneira refletida e, sobretudo, sendo atualizada na linguagem e na estrutura, assumindo determinadas funções que nos orientam para alcançar a significação literária;

c) o autor, embora bipartindo-se nos fluxos e refluxos onde se cruzavam navegantes simbolistas, neoparsianos, realistas e retardatários do romantismo, soube aproveitar as formas simples de maneira a indicar vários níveis de atualização. A intenção deste trabalho é apreender e interpretar tais formas, propondo-as numa investigação estilística.

Para o estudo presente, o método utilizado se engaja nas especulações da Linguística e da Literatura. Após a publicação da obra Morphologie du Conte³, de Vladimir Propp, em 1928, revolucionando a crítica nos estudos estruturais dos contos populares russos, aparece um livro em 1930 intitulado Formes Simples⁴, de André Jolles, consistindo mais que Propp, numa busca no Folclore para elucidar certas particularidades da obra literária.

André Jolles nasceu em 1874, na Holanda, e naturalizou-se alemão antes da primeira Guerra Mundial, ocupando a partir de 1918 a cadeira de História da Arte, depois Literatura Geral e Comparada, em Leipzig, onde veio a falecer. A publicação de seu Livro — objeto de longa e insistente pesquisa — constituiu um evento crítico de grande porte.

Partindo dos formalistas russos (Tinianov, Propp e Jakobson) e aproveitando centralmente as colocações de André Jolles, identificamos nos modernos (Lévi-Strauss, Roland Barthes, Todorov) a condição primordial para que a linguagem se conceitue como código onde se organiza a seleção de combinações possíveis do discurso literário. Parece lúcida a posição tomada: do Folclore à Linguística e, daí, consequentemente, à Literatura. Não prevalece a intenção, como já foi mencionado, de olvidar os trabalhos dos folcloristas e demais estudiosos. Assim é de grande importância os estudos de Câmara Cascudo, Arthur Ramos, Mário de Andrade, Renato de Almeida, além de outros de que às vezes nos valem neste trabalho, cuja preocupação fulcral foi apreender e interpretar as formas simples em níveis de atualização, propondo-as num estilo individual/cole-

NOTAS

01. RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e Boiadas. Rio, José Olympio, 1965.
02. PROENÇA, M. Cavalcanti. "Literatura do Chapadão". In Tropas e Boiadas. Op. cit.
03. PROPP, Vladimir. Morphologie du Conte. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
04. JOLLES, André. Formes Simples. Paris, Éditions du Seuil , 1972.

I - PRESSUPOSTOS LITERÁRIOS E EXTRALITERÁRIOS

Dedicamos este capítulo às notícias biográficas, à obra e aos estudos críticos referentes ao autor, embora saibamos que na maior parte dos casos são explicações causais enfeixadas sob a denominação de pressupostos extraliterários. A obra literária como criação individual propõe também uma investigação literária extra, enfocando o produto real da criação dentro do sistema sócio-histórico. Realizando esta pequena colocação de elementos extras que envolvem a obra, estaremos efetuando a tentativa de identificar Hugo de Carvalho Ramos numa determinada situação histórica no sistema da literatura regional brasileira. Sabemos, por outro lado, que esta importância, "em função da personalidade e da vida do escritor", tem-se mostrado um dos mais radicados métodos de estudos literários, como asseguram René Wellek e Austin Warren.

Terá prioridade de focalização, entretanto, a abertura postulada pelo escritor goiano, na qual o nervo principal é nossa gente, nossa terra e nossos problemas, ressaltando um complexo de valores que os escritores da atualidade vêm trilhando, às vezes numa gravitação legitimamente telúrica. Hugo de Carvalho Ramos foi sobremaneira um telúrico que não permaneceu somente nos encantos nacionalistas ou no êxtase dos encantos paisagísticos. Não estudaremos neste regionalismo o sentimento nacionalista que "informou toda literatura modernista das primeiras horas e que, em outras roupagens, chega até nossos dias"¹, mas nossa consciência estética nacional, cuja Semana da Arte Moderna realizada em São Paulo, em 1922, não passou de uma tomada de iniciativa de um dogma às vezes já praticado pelos escritores, como no caso de Hugo de Carvalho Ramos. Foi pelo regionalismo que adquirimos nossa individuali-

06

dade literária; cujo fazer literário se mostra cada vez mais consciente, não se limitando à barreira do pitoresco, do limitadamente regional², apresentando, pois, um duplo problema: o estilo e a essência. Ao estudar a biografia de Hugo, o aparecimento da obra Tropas e Boiadas e, por final, os estudos críticos, postulamos valores estético-literários que atingem, no dizer de Nelly Novaes Coelho, a visão "trans-humanística" do homem brasileiro, isto é, a sua dimensão espiritual, sua projeção no plano universal do Ser humano"³.

Os elementos extra-literários levantados neste capítulo tentam compreender a criação artística de Hugo de Carvalho Ramos, tanto na cosmogonia social como no aproveitamento das formas simples, situando-o numa situação sócio-histórica.

1. O AUTOR

Hugo de Carvalho Ramos nasceu a 21 de maio, de 1895, "na lendária cidade de Goiás, no largo do chafariz, que tem sombra de séculos em sua estrutura colonial"⁴. Filho de Dr. Manoel Lopes de Carvalho Ramos e de D. Mariana de Carvalho Ramos, tendo como árvore genealógica ancestrais procedentes de três Estados: Goiás, Bahia e Pernambuco. "O avô paterno de Hugo, não obstante levar vida trabalhosa, dedicava-se à literatura, tendo até, 1863, publicado um opúsculo de versos Horas Vagas, reunindo mais tarde sua produção poética no Álbum do meu Silêncio, que não veio à luz da publicidade"⁵ e, afora este veio artístico, "o tio-avô de Hugo — João Lopes de Carvalho — agraciado com o Hábito de Cristo e da Rosa, morreu, a 24 de setembro de 1867, como tenente-ajudante na Guerra do Paraguai"⁶. Manoel Lopes de Carvalho, pai de Hugo, após a conclusão do curso jurídico em Recife, no ano de 1886, e de cum

prir as profissões de advogado e de professor em C. Choeira, di
 rigiu-se para Torres do Rio Bonito, atualmente denominado Caia
pônia, na antiga Província de Goiás, sob nomeação do Imperador
 D. Pedro II para o cargo de juiz municipal. Conforme nos infor-
 ma o biógrafo de Hugo, "nesse sertão goiano compôs o poema épi-
 co Goiânia, de onde veio o nome da nova Capital do Estado, e
 algumas poesias de Os Gênios"⁷. E quando mandava imprimir no
 Porto, Portugal, nascia o filho Hugo de Carvalho Ramos.

A primeira vez que Hugo esteve no Rio de Janeiro foi
 em 1889, assistindo, maravilhado, à chegada do General Júlio
 Rocha com o interminável desfile de soldados. Já nesta tenra i-
 dade acompanhava o pai nas andanças pelas comarcas vizinhas
 "Pelo caminho ia formando sua mentalidade de sertanejo, apegan-
 do-se às coisas da terra, com suas tropas e boiadas, ao guizalhar
 da cabeçada da madrinha, e ao chiar dos carros de bois pelas
 estradas ensolaradas, numa nuvem de poeira. Em cada pouso ob-
 servava como se animalhava a tropa, se descangavam os bois car-
 reiros, se preparava a "bóia" no tripé da "mariquita" e se co-
 zia uma cangalha suada"⁸. O pai sempre pelo filho um in-
 tenso afeto, mas "os goianos viam nele um rapazola esquisito,
 excêntrico, amalucado. É que Hugo não era da mesma raça dos de-
 mais"⁹, consituindo uma exceção no meio provinciano do antigo
 Estado de Goiás. Estreou no jornalismo em 1910, sob iniciais H.
 R., com o ensaio "Lágrimas e Risos". Também remonta a esta é-
 poca o conto "O Saci", incluído em Tropas e Boiadas. Lendo bas-
 tante, sobretudo Balzac, "o magno dissecador de alma humana"¹⁰,
 não desconhecia a situação histórica das letras brasileiras :
 "Dentre os escritores nacionais, admirava Coelho Neto, Afonso
 Arinos, Euclides da Cunha e o grande Olavo Bilac"¹¹, recebendo
 deles as influências decisivas nos seus trabalhos literários.
 Lia frequentemente os dramas e os poemas medievais, as novelas
 de cavalaria e de aventuras, os romances de Alexandre Dumas :
 "Sob a influência deste último, escreveu os 15 romances de..."

Mosqueteiros, comédia cujo cenário era o tradicional liceu de Goiás, escreveu Afonso Félix de Sousa¹². A inspiração dos primeiros contos deve muito à presença de Noite da Taverna, de Álvares de Azevedo, "de par com as histórias fantásticas de Poe e Hoffmann, um dos modelos em cuja atmosfera soturna inspiraram-se muitos dos seus primeiros contos"¹³.

Em 1911, morre-lhe o pai, no Rio de Janeiro, representando um dos golpes decisivos que o conduziram ao final trágico de sua vida. Com a morte do pai, partiu para o Rio, no ano seguinte, para estudar e, sobretudo, conhecer Coelho Neto e os escritores que gravitavam ao redor do mestre. Participou de um concurso de contos patrocinado pela Imprensa, com o trabalho "O Garraio", mas tal concurso não se realizou. "A Bruxa dos Marinheiros", conto enviado a João do Rio para ser publicado na Gazeta de Notícias, após uma demora, veio à luz num domingo ocupando a primeira página, com ilustração, tendo sido "convidado pelo célebre cronista para comparecer à redação daquele diário para ter satisfação de conhecê-lo pessoalmente"¹⁴. Mas o jovem autor, no seu acanhamento, não realizou a visita. Não há notícias, por outro lado, de que Hugo tenha encontrado-se com Coelho Neto.

Em 1915, matricula-se na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais, do Rio; escreve de uma assentada a novela "Gente da Gleba" em 1916. Publica no ano seguinte, 1917, o único livro — Tropas e Boiadas —, objeto de estudo da presente dissertação, impresso pela Revista dos Tribunais, Rio, às expensas do autor. Era um solitário, mostrando-se "sem qualquer disposição para envolver-se em questões sentimentais. De boa aparência mas pouco jovial, e sem ver nas moças encanto algum além do físico"¹⁵, vivia influenciado por Nietzsche e Ibsen, escritores em voga no Brasil. Lutava contra a solidão doentia. Em agosto de 1920, faz uma viagem para Uberaba, cultivando planos de instalar um escritório de advocacia. Não se encontrava, porém, com boa saúde. Segue para Araxá, na função especial de

Agente de Recenseamento, no intuito de fazer, na oportunidade uma estação de águas. Por esta época, esperava reeditar Tropas e Boiadas, "acrescentando à nova edição mais três contos: "Caçando Perdizes", "Alma de Aves", e "Peru de Roda"¹⁶. Ainda nas palavras de seu legítimo biógrafo: "A solidão para ele é insuportável. Tem-se a impressão de que seu pavor ao isolamento se devia a não poder resistir ao impulso para o suicídio, desde que sentia a razão, vacilante, estava a fugir-lhe"¹⁷. A 31 de março de 1921 "escreve a Leônidas de Loiola o derradeiro bilhete de que se tem notícia, prometendo-lhe enviar alguns versos para a imprensa de Curitiba e avisando que ficava adiada a publicação nova de seu livro"¹⁸. O pavor ao isolamento a que não podia resistir o impulso para o suicídio, numa profunda tristeza, percebendo-se no seu íntimo "a batalha final de suas emoções, o conflito terrível entre o ser e o não-ser, entre o viver e o morrer, entre mergulhar na noite turva da inconsciência ou libertar-se de vez da agonia que o atenuava"¹⁹ — já com os pensamentos nebulentos, traçou numa caligrafia indecifrável: "Ai! os vivos, Senhor, os vivos!" E no "amanhecer do dia 12 de maio foi seu corpo encontrado dependurado da escápula da rede em que acostumava deitar-se"²⁰. Pusera fim, com suas próprias mãos, à vida e ao medo insuportável da solidão. Sua vida trágica vacilou sempre entre o Ser e o não-ser, entre a vida e a morte, numa dicotomia exemplar, aspecto bem delineado na valiosa obra que nos legou.

2. A OBRA

Tropas e Boiadas foi entregue pelo autor à Revista dos Tribunais em dezembro de 1916 para ser efetuada a impressão. Somente em fins de fevereiro de 1917 estava pronta a pri

meira edição e Hugo distribuiu-a pelas livrarias.

Os primeiros críticos a saudá-la foram Antônio Torre, em A Notícia, e Medeiros de Albuquerque, em A Noite. A obra surgiu num momento considerado de transição histórica. Nos anos anteriores da proclamação da República, o País passou por uma fase de agitações políticas e lutas intestinas, "que foram o prego do restabelecimento e consolidação do novo regime, com o qual não só alterara a forma de Governo, mas profundas transformações nos setores econômico e social impunham-se como decorrência natural da abolição da escravatura, uma vez que no trabalho negro repousava a maior parte da produção econômica, representada de maneira quase exclusiva pela exploração agrícola"²¹. Estas profundas transformações resultantes da abolição também atingiram o longínquo Estado de Goiás, sob um sistema de prestígio dos coronéis, donos de extensas terras, que — na falta de mãos negreiras —, organizavam outra modalidade de escravatura, tão cruel como a primeira, subjugando os camaradas com dívidas exorbitantes, as quais tinham fim somente quando o camarada era resgatado por outros, permanecendo estes na mesma condição miserável de escravo apesar da troca de patrão. Tropas e Boiadas, na situação histórica, surge como um monumento nestas frias e sofridas transformações de que o Brasil era cenário.

A literatura goiana, quase sempre olvidada, tem fornecido escritores notáveis para as letras nacionais. Cavalcanti Proença, na introdução à quinta edição de Tropas e Boiadas, investiga a realidade sócio-econômica, velha de duzentos anos, sob o título de "Literatura do Chapadão", abrangendo Mato Grosso e Goiás. Os representantes desta literatura sempre se preocuparam com o veio regional, cujo início se deve à figura de Bernardo Guimarães, operando até Mário Palmério e Guimarães Rosa, preenchida pelas vozes de Visconde de Taunay, Bernardo Ellis, J.J.Veiga e outros.

As primeiras manifestações literárias se localizaram na região centro-sul do Estado de Goiás, nos últimos anos do século XIX, através dos pioneiros Antônio Lopes da Cruz ("Ditirambo às ninfas goianas"), Luiz Antônio da Silva e Sousa, Florêncio Antônio de Fonseca Grostom, "de que se conhecem, ainda em manuscrito, cinquenta estrofes de inspiração camoneana, numa tentativa épica"²². Depois dos nomes de Antônio Félix de Bulhões Jardim e Higino Rodrigues, há também outros escritores praticamente sem livros publicados. Quem inicia, na verdade, a bibliografia literária dos goianos é o pai de Hugo de Carvalho Ramos — Dr. Manuel Lopes de Carvalho Ramos (1864-1911), com o aproveitamento do material épico referente a Goiânia. Segundo Gilberto Mendonça Teles, "os poetas do fim do século XIX e os das primeiras décadas deste refletem em Goiás as várias correntes do Romantismo, tendo como modelo Gonçalves Dias, Castro Alves e, primordialmente, Casimiro de Abreu..."²³. Estas primeiras manifestações constituem repercussões isoladas, ainda sem identificar um processo ininterrupto de atividade literária. Apesar das manifestações críticas de alguns autores, como a de Hugo de Carvalho Ramos, em artigo na Semana, na tentativa primordial de examinar alguns nomes pioneiros, o que podemos induzir destas repercussões é uma fase embrionária, cujo lazer literário se abeirava do nível das crônicas, evidenciando uma falta de exercício contínuo no fazer do discurso literário. Os temas desdobram-se em meros exercícios banalizados.

A verdadeira literatura data de 1890, com o aparecimento do contista Zeferino de Abreu:

"A respeito dessa data, que escolhemos para o início da ficção goiana, pode-se dizer que a encontramos no livro Casos Reais, publicado em 1910 pelo padre Zeferino de Abreu — o primeiro contista goiano com livro publicado: há ali um único conto datado ("A Bandeira", 1890), embora não se saiba exatamente se o conto foi escrito nesse ano ou se o fato ocorreu em 1890, o que é bem provável por se tratar de uma história ligada aos primeiros tempos da República". ²⁴

O livro Casos Reais inaugura uma direção na qual muitos escritores novos vão filiar-se no correr do tempo; por outro lado, todos os contos desta obra pioneira "encerram uma lição moral ou religiosa, de maneira a ridicularizar a maçonaria o protestantismo, o político (que exonerou o padre), a República, o Positivismo, o trabalho aos domingos, exaltando ao mesmo tempo o amor de mãe, o trabalho dos padres, o amor de Deus e de Nossa Senhora"²⁵, preocupando-se com a série de casos singelos e autenticidade histórica, o registro de termos populares e antigos.

Com a publicação de Tropas e Boiadas, em 1917, a literatura goiana se desdobrava numa função dupla: Hugo de Carvalho Ramos na linha psico-telúrica e Zeferino de Abreu na coordenada "primitivo-pópulo-descritivo-horizontal", para usar a expressão de Jerônimo Geraldo de Queiroz²⁶. Hugo instaurou, de fato, uma nova fase do regionalismo com intenções denunciadoras.

O autor, da primeira para a segunda edição, fez no texto correções e emendas, e reuniu os contos "Alma das Aves", "Caçando Perdizes" e "Peru de Roda", escritos posteriormente à primeira edição. Na terceira edição de 1943, Victor de Carvalho Ramos acrescentou as páginas de "Madre de Ouro", texto escrito em 1918. E na quarta edição de 1950, com as obras completas do autor, efetuou-se a inclusão do conto "Pelo Caiapó Velho", escrito em 1911 e publicado no Lavoura e Comércio, de Uberaba, em 12 de abril de 1912. Victor de Carvalho Ramos explica: "Se o autor excluiu da primeira edição foi porque talvez dele não se lembrasse mais, conquanto em nada inferior aos demais do livro". Nisto tem razão o biógrafo. Portanto, na quinta edição, fixam-se determinadamente as edições de "A Madre de Ouro", "Pelo Caiapó Velho" e "Dias de Chuva", no final do volume, sendo que, pela revisão do autor, os contos "Alma das Aves", "Caçando Perdizes" e "Peru de Roda", já estavam incluídos no corpo estrutural do livro.

Hugo de Carvalho Ramos deixou também valiosos ensaios sociológicos e bom volume de poemas esparsos que foram coletados sob o nome de "Plangências", que contém, portanto, trabalhos inéditos ou publicados em revistas durante a sua vida, não necessariamente pertencentes ao gênero da ficção, além de ensaios e correspondência com amigos e parentes.

Na cosmogonia literária da época em que Hugo viveu predominavam, de certa maneira, as influências exemplificantes e enriquecidas de Coelho Neto, Olavo Bilac e Euclides da Cunha; os escritores de origem estrangeira se manifestavam, nas vozes de Nietzsche, Ibsen, Eça de Queirós, Tolstói e a presença inconfundível dos simbolistas franceses. Nos salões literários do Rio, o prazer pelas reuniões, mais do que nunca, induzia a mentalidade jovem que se evidenciava, às vezes, em revolta, devido aos rótulos sociais de uma Arte "sorriso da sociedade", conforme designação de Afrânio Coutinho. Não que formassem grupo especial, mas pelo modo insofismável naturalista e simbolista, "começando a crescer no século passado uns e neste outros, ora adstritos ao observável, ora descambando para a fantasia"²⁷. Eram homens "inteligentes e sensíveis, mas que a angústia nunca atormentou"²⁸. Entre o simbolismo e a literatura social, o regionalismo se distendeu para Hugo de Carvalho como uma opção dogmatizada, sem, entretanto, conseguir libertar-se dessas influências dominantes, da voz de Coelho Neto, Euclides da Cunha, Afonso Arinos. O léxico de Hugo se localizou num momento de transição (Simbolismo — Modernismo) e nos revela na sua obra contística e novelística determinados índices quer sócio-econômicos de uma região, quer no uso do gesto verbal como natureza plástica, antecedendo os modernistas na literatura documental da década de 30 e no pós-guerra.

Embora sua linguagem recebesse influências de Euclides da Cunha, Coelho Neto e Afonso Arinos, numa exuberância impressionista, o estilo de Tropas e Boiadas se elabora como ele-

mento de vanguarda para o Modernismo. Aquilo que faltava para seus mestres, Hugo infundiu no seu estilo regionalista: a contenção estilística fixando o rompimento com a sobriedade expressiva. Sua narrativa pede "aquele tom oratório característico dos livros que pedem leitura em voz alta, com adjetivos servindo para equilibrar os substantivos, que se distribuem como carga no lombo dos muare"²⁹. Os pontos visados são dois extremos: a exuberância e a concisão. Para Gilberto Mendonça Teles, a obra "é um conjunto plástico da natureza rude do sertão"³⁰, confessando que a mais legítima tradição de regionalismo, no Brasil, se desenvolveu sob o signo das Tropas e Boiadas: tanto na temática, como no uso da palavra.

Faremos a listagem do material que compõe o livro para que o leitor (que não conhece a obra) possa acompanhar o trabalho desenvolvido. Os contos estão dispostos nesta ordem, inclusive a novela:

1. "Caminhos de Tropas"
2. "Mágoa de Vaqueiro"
3. "A Bruxa dos Marinheiros"
4. "Nostalgias"
5. "Caçando Perdizes"
6. "Alma das Aves"
7. "À Beira do Pouso"
8. "O Poldro Picaço"
9. "Ninho de Periquitos"
10. "O Saci"
11. "Peru de Roda"
12. "Gente da Gleba"
13. "A Madre de Ouro"
14. "Pelo Caiapó Velho"
15. "Dias de Chuva".

3. ESTUDOS CRÍTICOS

O reconhecimento da obra de Hugo de Carvalho Ramos não foi um fenômeno instantâneo, mas um processo longo, difícil, muitas vezes olvidado, sendo evidenciado como mero regionalista sem importância para os estudos diacrônicos da nossa história literária. Além disso, a figura retraída do próprio contista fez com que sua obra permanecesse ignorada durante bom tempo, apesar da menção de Mário de Andrade no "Movimento Modernista"³¹. Mas graças ao trabalho de Victor de C. Ramos, Tropas e Boiadas vai sendo notabilizada, sendo redescoberta, notificando desta maneira uma posição destacada entre os grandes escritores nacionais, já estudada por eminentes mestres da qualidade de um Cavalcanti Proença, de um Gilberto Mendonça Teles -- críticos que asseguram nos âmbitos da crítica a validade histórica.

Segundo M. Cavalcanti Proença, a literatura do chapa -- dão está intrinsecamente resumida na identificação do título Tropas e Boiadas:

"Essa literatura, correspondendo a uma região natural do País, poderia ter uma de suas características resumida no título do livro célebre de Hugo de Carvalho Ramos: Tropas e Boiadas. Livro célebre por muito merecimento e justiça. Porque, nas suas páginas, a paisagem é bela, os personagens vivem, e o autor nos aprisiona e nos conduz a aprender com ele a existência e o sentimento do sertão"³².

Observando os aspectos estilísticos da obra, Cavalcanti identificou o autor como pertencente "ao grupo a que poderíamos chamar 'documentarista, de vez que sua obra artística transborda da pura função estética para o aproveitamento pragmático do material sociológico e até geográfico, presente nas descrições de paisagens e ambientes"; por outro lado, também foi Cavalcanti Proença o estudioso a enfatizar os elementos folclóricos como trabalho de investigação e de elementos condutivos e formadores de um estilo: "O escritor registra o montículo de pedras junto à cruz do tropeiro; registro autêntico, pois, por

todo o sertão, quem passa por uma cruz de beira estrada, coloca uma pedra junto dela; nos pontos mais transidos, o acúmulo de pedras quase esconde a cruz pequena, santa-cruz marcando o enterrado, mas, também, o lugar onde caiu para morrer o malferido de tiro e faca"33.

Gilberto Mendonça Teles intensifica tais argumentos de vez que insere maiores números de observações, investigando a dependência dos demais autores goianos a respeito do ponto histórico decisivo do aparecimento da obra contística de Hugo, discordando das proposições efetuadas por Herman Lima, onde se acha escrito que o goiano não trouxe nenhuma renovação, no plano da literatura nacional, embora de grande relevo a sua narrativa³⁴. Mas Herman Lima concorda que seus contos figuram "em nossas letras como arte profundamente impregnada do amor à terra semibárbara do sertão goiano".

Notificando os tipos de Tropas e Boiadas e colocando os contos a nível de pequena obra-prima, Antônio Torres ensaia uma avaliação mediana, a ponto de muitas dúvidas disseminarem. Para Medeiros de Albuquerque, "não precisa fazer um sertanismo de fancaria, porque o pode fazer bom e autêntico. Vê-se que ele conhece a fundo a vida dos sertões de Goiás e que tem por ela uma atração imensa. Demais, para contá-la, põe em cenas e episódios admiravelmente escolhidos, embora, em geral, muito simples. (...) O livro do Sr. Carvalho Ramos é encantador"35. Não combinando com a nota de admiração de Medeiros de Albuquerque, Agripino Grieco celebra seus contos como inovação, sem caricaturar o sertanejo;

"Infundiu um nobre ritmo humano às cenas campestres, ligou a paisagem ao sonho das criaturas e atenuou os lances trágicos em certo humorismo discreto e conciso. Fiel à sua região, preocupou-se com a alma profunda e teve o desdém do elemento simplesmente anedótico. Já havia nesse moço, que tão cedo se distanciou de nós, a técnica da maturidade"36.

De fato, Hugo de Carvalho está sendo visto e analisado como um inovador no regionalismo, tendo uma visão agudíssima na dissecação da alma dos tropeiros e dos boiadeiros.

paisagem. Jackson de Figueiredo não hesita em colocá-lo ao lado de Afonso Arinos e Lúcio de Mendonça, "dois mestres de quanto se refere ao poema dos nossos sertões"³⁷. Andrade Murici não associa defeitos à prosa carvaliana, considerando "os acidentes da existência sertaneja, os acessórios, as paisagens, as expressões características", "as páginas em excesso carregadas de cor, e de leitura difícil" como fruto de um temperamento sôfrego de emotividade violenta³⁸. Assim os demais críticos, nas figuras de Oscar Sabino Júnior, Tasso da Silveira, José Décio Filho, Paulo Rosa, Domingo Felix. E, por último, Darcy Damasce no que averigua em Tropas e Boiadas "uma curiosa transplantação do hoffmanniano para o regional em meio à exaltação da fantasia, ao rebuscamento do vocabulário, surgiam os dados reais, as tintas descritivas, as referências aos tipos humanos, etc." ³⁹.

Lúcia Miguel-Pereira, por sua vez, afirma que a prosa carvaliana inaugurou nova fase no regionalismo brasileiro "a que não se contenta com descrever, mas fá-lo com intenções denunciadoras"⁴⁰, observando certa "nota de revolta" e que a predominância "já não é a cor local, mas a sorte das criaturas"; obra literariamente sincera e humanamente generosa. Em verdade, o estilo se apresenta inovador: mais ritmo e sonoridade, o aproveitamento do material linguístico, apesar da fidelidade documental, se elucida para uma vivência poética de grande teor que só seria acompanhado e ultrapassado pelo advento da prosa rosiana, na opção estilística absolutamente no plano lexical na língua. Surgindo numa "fase em que a literatura brasileira se debatia em transição e as idéias sociais tinham ainda os seus laivos positivistas e quando um livro como Juca Mulato, também de 1917, apareceu idealizando romanticamente o homem do sertão"⁴¹, encontramos-lo no documental uma direção de vanguarda, porque, "primeiro que todos os grandes regionalistas, soube infundir na temática regional um rovo tom, uma intenção delibera-

da de pôr à mostra os velhos hábitos de exploração social no trabalho do campo, nas fazendas e na antiga profissão de tropeiro"⁴². Esta inovação é considerada vanguarda quando examinamos a célula-mater do movimento literário da década de 30: o homem analisado numa perspectiva social. E nesse sentido a novela "Gente da Gleba" é exatamente uma análise do trabalhador, na qual o sociólogo se sobrepõe ao artista. O indivíduo não é uma síntese, mas parte da natureza social. Outra inovação se localiza na linguagem, embora recebendo influências marcantes de Euclides da Cunha, Coelho Neto e Afonso Arinos. Pelo menos três críticos de renome se acham concordes nestas duas inovações impostas por Hugo de Carvalho Ramos — Lúcia Miguel-Pereira, Agripino Grieco e Gilberto Mendonça Teles. E o conceito de regionalismo para Hugo se resume no ato de usar o gesto verbal com indícios regionais, com uma temática que se enraíza na estrutura social. Esta tradição literária que Hugo de Carvalho Ramos postulou num momento de transição da nossa literatura está, após a década de 60, com escritores realmente cômicos da responsabilidade herdada (José Cândido de Carvalho, João Ubaldo Ribeiro, Mário Palmério, e outros), tendo nova abertura de essência, inaugurando certamente novas direções, às vezes preocupados com o veio latino-americano. A importância de Tropas e Boiadas, oscilando entre várias correntes literárias que vogavam no início do século XX, reside nas duas direções de vanguarda, formuladas pelo documento social e pelo problema estilístico como opção. Não somente isto, mas dando prosseguimento a uma literatura que remonta a Bernardo Guimarães, e que veio fornecendo do rico veio de criações até a atualidade.

NOTAS

01. COELHO, Nelly Novaes. O Ensino de Literatura. São Paulo, F. T.D., 1966, p. 237.
02. Idem, ibidem, p. 238.
03. Idem, ibidem, p. 238.
04. ALMEIDA, Nelly Alves de. Estudos sobre quatro regionalistas. Goiania, U.F.G., 1968, p. 179.
05. RAMOS, Victor de Carvalho. "Nota Biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos". In RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e Boiadas. Op. cit., p. XII.
06. Idem, ibidem, p. XII.
07. Idem, ibidem, p. XII.
08. Idem, ibidem, p. XIII.
09. Idem, ibidem, p. XV.
10. Idem, ibidem, p. XV.
11. Idem, ibidem, p. XV.
12. SOUSA, Afonso Félix. Hugo de Carvalho Ramos. Rio, Agir, 1959, p. 8.
13. Idem, ibidem, p. 8.
14. RAMOS, Victor de Carvalho. Op. cit., p. XIX.
15. SOUSA, Afonso Félix. Op. cit., p. 10.
16. RAMOS, Victor de Carvalho. Op. cit., p. XXI.
17. Idem, ibidem, p. XXII.
18. Idem, ibidem, p. XXIII.
19. Idem, ibidem, p. XXII.
20. Idem, ibidem, p. XXII.
21. SOUSA, Afonso Félix. Op. cit., p. 5.
22. TELES, Gilberto Mendonça. O Conto Brasileiro em Goiás. Goiania, Departamento Estadual de Cultura, 1969, p. 29.
23. Idem, ibidem, p. 30.
24. Idem, ibidem, p. 37.
25. Idem, ibidem, p. 43.
26. QUEIRÓS, Jerônimo Geraldo de. "Prefácio da 1ª edição". In TELES, José Mendonça. A Cidade do Ócio. Goiania, Oriente, 1973, p. 10.
27. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. História da Literatura Brasileira / Prosa de Ficção. Rio, José Olympio, 1973, p. 255.
28. Idem, ibidem, p. 255.
29. PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. cit., p. XXXIV.
30. TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 51.
31. ANDRADE, Mário de. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Martins, 1972, p. 248.
32. PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. cit., p. XXVII.
33. Idem, ibidem, p. XXXVII.
34. TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 47.
35. ALBUQUERQUE, Medeiros de. In SOUSA, Afonso Félix. Op. cit. p. 98.
36. GRIECO, Agripino. In SOUSA, Afonso Félix. Op. cit., p. 98.
37. FIGUEIREDO, Jackson. In SOUSA, Afonso Félix de. Op. cit., p. 98.
38. MURICI, Andrade. In SOUSA, Afonso Félix de. Op. cit., p. 99.
39. DAMASCENO, Darcy. In SOUSA, Afonso Félix de. Op. cit., p. 101.
40. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Op. cit., p. 186.
41. TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 48.
42. Idem, ibidem, p. 48.

II - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Ao abrir as proposições teóricas desta dissertação em que procuramos estudar a atualização das formas simples, nos pareceu oportuno sintetizar os principais pontos fornecedores da teoria, em busca não somente do folclórico e do etnológico, mas também do especificamente literário.

De um modo geral, a preocupação que se faz presente é a tentativa de elaborar determinada página teórica que abranja todo aproveitamento da literatura em frente do folclore, ou, de maneira mais vasta, a temática popular. Se ficarmos detidos no específico denominado folclore, teremos que abrir mão de discussões infrutíferas para nossos objetivos. Não faremos, pois, distinção entre o folclórico e o popular, tanto que a preocupação vigente é estudar a apropriação das formas simples pelo escritor.

A história da literatura brasileira tem olvidado esta possibilidade de estudo, cujo valor celular assinala seqüência de nomes e valores realmente conscientes desta particularidade dos estudos literários. Quando o problema foi estudado por críticos, como Sílvio Romero, a intenção de transformá-lo em estudo literário foi meramente esquecida; quando poetas, da índole de Manuel Bandeira, explicam uma de suas mais importantes criações lançando expedientes dessas formas que perambulam pelo "Coração do Todo", a necessidade de estudar este aproveitamento e atualização se faz obrigatoriamente reconhecível como constante da dinâmica da manifestação da vida mental do homem. Esta introdução se preocupa em perfilhar uma teoria que corresponda ao processo de apropriação utilizado pelos escritores.

Após breve discussão sobre a formação das formas simples, partimos para a abertura de estudos proposta por Roland Barthes, quando conceitua o mito como uma fala. Tomamos, a partir dessa definição, uma posição clara sobre o objeto a ser estudado.

1. AS FORMAS SIMPLES

Segundo as proposições teóricas de Jolles, as formas simples são aquelas formas que nascem do "Coração do Todo", do ponto de vista folclórico e popular, e a sua formação se dá por um fenômeno lento. A linguagem dessas formas tem a propriedade inespecífica de querer dizer e significar o ser e o acontecimento, envolvendo dois aspectos importantes: a disposição mental e o gesto verbal. No primeiro, encontramos o ponto onde os acontecimentos se realizam no universo; no segundo — o gesto verbal —, "o acontecimento apreendido por conceitos" ou o acontecimento transformado em linguagem cristalizada. Sempre que uma disposição mental conduz "a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para uma certa configuração, sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo querer dizer e significar o ser e o acontecimento, diremos que se deu nascimento de uma Forma Simples"¹. O nascimento é possível graças à operação que se faz presente entre a disposição mental e o gesto verbal. A. Jolles insiste que "os gestos verbais estão dispostos de tal modo que podem, a qualquer instante, ser orientados de maneira particular e ter importância atual — sendo esses gestos verbais o lugar onde certos fatos vividos se cristalizaram de certo modo, sob a ação de certa disposição mental; também o lugar onde essa disposição mental produz, cria e significa os fatos vividos"². Sob este ponto de vista, tal forma nasce do conhecimento e da interrogação perante o objeto, pois ao lado do fenômeno do conhecer, criam-se os fatos que se cristalizarão.

A formação dessas formas parte de dois cosmos: ideológico e linguístico. Da relação do mundo ideológico para o mundo linguístico, e das interrelações contíguas, isto é, das relações das contiguidades instituídas e das contiguidades de fatos

é que surgem as formas cristalizadas na coletividade, num fluir lento do tempo que se reduz a uma estrutura permanente³. Se o povo estabelece tais interrelações e as conserva, temos o nascimento, a vida e a continuidade das formas simples, podendo desaparecer ou dar origens a outras possíveis formas.

Pertencem a este universo cristalizado as lendas, os mitos, as gestas, os provérbios, os casos, os contos, as memórias, os traços de espírito, as adivinhações, a música folclórica e a ficção científica, pois, conforme Muniz Sodré, "a Ficção Científica, que é uma forma simples mística, produz uma questão e uma resposta (ideológica, já que partem das convulsões do humanismo), supostamente capazes de obrigar o futuro a revelar-se. Ela cria assim um futuro, um tempo além do histórico, de modo bastante semelhante aos procedimentos divinatórios do oráculo grego"⁴. São também pertencentes as narrativas do maravilhoso, do realismo mágico, os causos sertanejos.

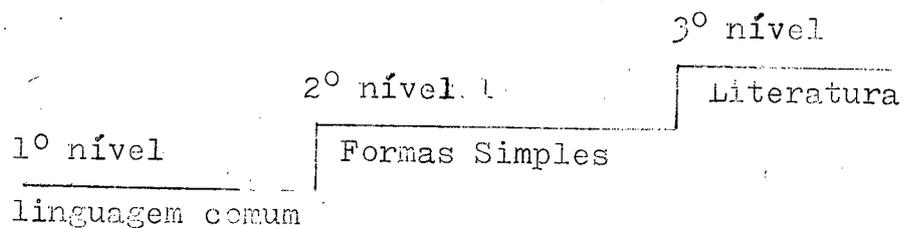
Por outro lado, Formas Cultas e Formas Literárias são termos homólogos. Não perdem na escrita a tonalidade da fala e são criações individuais. Entretanto, "cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma ordem dada ou alterar-lhe a ordem e remodelá-la, podemos falar então de Formas Literárias"⁵.

Gilberto Mendonça Teles, analisando as teorias de Jolles, num estudo sobre Mário Quintana⁶, nos dá uma visão geral do objeto estudado por Jolles:

"Para compreender a relação das formas cultas com a linguagem, (André Jolles) partiu do princípio de que elas são criações individuais e não perdem, na escrita, as suas tonalidades de fala, sendo portanto diferentes de outras formas que se encontram incrustadas na língua, criadas por uma fala desconhecida, mas já fora da dependência individual, como resíduos de criações primitivas que sobrevivem na memória popular. São as Formas Simples, às quais dedica todo o seu livro que tem, aliás esse mesmo título." 17

A concepção de Jolles propõe novos estudos de níveis de linguagem. O primeiro nível será a linguagem comum, o enfoque

linguístico do linguajar cotidiano, um tipo de linguagem-objeto, um sistema de falas individuais, sendo que o segundo pertenceria aos domínios das formas simples (uma fala cristalizada); no terceiro e último, encontramos a linguagem mais complexa como forma de expressão: a literatura, onde a sociedade principia a reconhecer-se como língua através da linguagem artística. Esta criação é individual. Eis um esquema para auxiliar a compreensão!



Três aspectos são, portanto, envolvidos para que a linguagem pertencente ao segundo nível tenha existência: o ato de observação, o de criação e o de cristalização. No primeiro temos a preparação mental onde se associam dois mundos: linguístico e ideológico. Esta preparação mental em que o homem observa os objetos e os fatos só é possível através das relações de contiguidades (instituídas e de fatos), para usar expressões de Jakobson⁸. No ato de criação, já não estamos diante da preparação mental, mas da disposição mental que deve ser entendida como o princípio que rege e determina a forma — a transformação de universo linguístico e ideológico em formas simples. Entendemos o significado da palavra forma sob o ponto de vista da formação dessa linguagem cristalizada, isto é, os caracteres constituintes da mobilidade, da generalidade e da pluralidade que envolvem o ato de observação, o de criação e o de cristalização, através da preparação mental, da disposição mental e do gesto verbal. A cristalização, o terceiro aspecto envolvido, participa dos dois fenômenos anteriores, pois a idéia de que as coisas devem situar-se em um universo segundo nossa espera é capital. Trata-se da disposição mental que se orga

niza e se cristaliza no inconsciente coletivo, nas mesmas direções estudadas por Freud e Jung.

Há dois modos de existência: a) formas estáticas e b) formas em desenvolvimento. As primeiras são vencidas pelo espaço temporal, cristalizam-se, têm vida, mas numa determinada época deixam de existir, tornam-se descontínuas, mortas, dando origem a outras formas; as segundas sobrevivem graças ao grande processo de atualização e à aceitação permanente do povo: modificadas, atualizadas, vivem num ritmo de espiral.

As vantagens dos estudos dessas formas são relevantes. Propõem nova revisão da teoria dos gêneros literários; e conduzem a teorização para certas particularidades olvidadas até o presente momento: conto popular, o causo, o provérbio, a música folclórica, a lenda, o mito, a ficção científica, as quadrinhas, os desafios, etc. Estas formas se incrustam no discurso literário e a obra ganha novas dimensões. E os artistas sempre se apropriaram deste gesto verbal, principalmente Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Hugo de Carvalho Ramos, Machado de Assis, Ariano Suassuna, José Cândido de Carvalho, enfim plêiade quase unânime de escritores. Os estudos das formas simples conduzem à significação da obra questionando a linguagem, a estrutura e o questionamento ideológico empregado pelo autor.

Deve-se salientar que o interesse primordial estava na gênese e no desenvolvimento do material folclórico, mas com o advento da Linguística — novas unidades interpretativas foram sugeridas. E, de certo modo, passamos a estudar as formas como objeto sincrônico (Vladimir Propp), conduzidos pelos axiomas linguísticos. A importância a ressaltar dos estudos de André Jolles reside na valorização por igual da diacronia e da sincronia, estudando a passagem e a atualização a que estas formas são submetidas.

2. FORMAS SIMPLES COMO "FALA CRISTALIZADA"

As formas simples são uma fala cristalizada e de caráter coletivo. A criação dessas formas realiza uma dupla operação que implica diretamente nas noções de língua e fala, nas mesmas direções de Ferdinand Saussure. Deste modo, Língua é tomada e entendida como instituição social, coletiva, e um sistema de valores que representa a parte social da linguagem; por outro lado, a Fala é essencialmente um ato individual de seleção e atualização⁹, conforme as imagens teóricas de Roland Barthes, concebendo a fala como um discurso, no qual "é essencialmente uma combinatória que corresponde a um ato individual e não a uma criação pura"¹⁰. De Saussure a Jakobson e Roland Barthes, os conceitos desta dicotomia modificaram-se de certa maneira; atualmente, a língua é encarada como produto e instrumento da Fala, o que não invalida as proposições científicas do mestre de Genebra.

O escritor recorta da língua a sua fala individual, aspecto que tem a ver com as discussões dos irmãos Grimm, a respeito de Arte e Etnologia. A obra literária é uma criação individual, fruto de estilo. O estilo é uma fala, um ato individual — várias falas produzem um estilo de época. Embora partindo de dois mundos (ideológico e linguístico), as formas simples são uma fala, mas uma fala cristalizada coletiva, onde o povo recorta do mundo linguístico uma certa linguagem que, após determinado tempo de uso, cristaliza-se pela presença das relações entre as contiguidades de fatos e as contiguidades instituídas¹¹. A contiguidade de fatos é o universo e a contiguidade instituída é a linguagem comum. Temos que conceber, paulatinamente, que do universo da língua várias falas são apropriadas, mas a apropriação das formas simples é feita de modo a instaurar uma dicotomia no estilo, como veremos mais adiante, onde a mobilidade, a generalidade, a pluralidade são transformadas numa configuração

sólida, peculiar e única. No ato de cristalização, o individual é preenchido por um novo significado: o coletivo. A língua, portanto, é objeto de furto, pois perde o sentido de coletividade e de instituição social; a fala que se cristaliza detém o sentido de coletivo e universal, porque representa uma cosmogonia completa, independente de novo recorde verbal que a língua possa fornecer, pois ela não é fala individual. Quando o autor faz uso desta fala coletiva, a fala individual pretende tornar-se, também, coletiva.

Há, de fato, uma troca de sentidos: a fala se realiza e aparenta mais forte que a língua, a ponto de ignorar a existência coletiva desta, sendo cenário de modificações seculares, ou milenares. O provérbio é o melhor exemplo da fala cristalizada coletiva, possuindo um universo fechado sobre si mesmo, resumindo-se em dois ou mais sintagmas, cuja atemporalidade corresponde à estrutura permanente dos mitos, segundo Lévi-Strauss¹². O discurso proverbial propõe uma síntese máxima e esvazia o sentido da língua, postulando determinado universo que nos é dado através da experiência.

O escritor busca nas formas simples elementos cristalizados para construir sua fala estilística, na intenção de se apropriar da fala cristalizada. Ele procura inteligentemente o universo das formas simples para construir um estilo individual, através da recriação de uma nova linguagem, para se aproximar dos elementos cristalizados, cuja estrutura permanente faz com que a obra também se engaje no processo de cristalização. A este processo denominamos atualização. Consiste na apropriação inteligente da fala cristalizada coletiva na recriação verbal da fala individual.

Os irmãos Grimm, no século XIX, estudando a criação da obra literária e das formas simples, concluíram:

a) a poesia sai do "Coração do Todo".

b) a poesia da Arte sai da alma individual.

Esta divisão estabeleceu a diferença básica que André Jolles preocupa em atualizar dentro dos sistemas literários. Para Jolles, quando analisa a correspondência de Grimm e Arnim, o problema se apresenta óbvio e lúcido, pois a poesia de arte nada mais é que uma preparação, uma legítima preocupação com a forma e os sentidos, almejando aproximar-se duma significação polivalente, com a sóbria intenção de criar as palavras e reunir as imagens num sistema linguístico individual. Já a poesia natural é uma criação espontânea que nasce do "Coração do Todo". Assim, a "poesia velha" é considerada como um Todo "que não pode ser questão de oficina e de poetas individualistas"¹³. Nesta perspectiva, as epopéias universais seriam obras do "Coração do Todo": *Iliáda* e *Odisséia*, por exemplo. Homero é apenas um mediador entre as formas. Jolles formula duas posições e as define, de vez, pela obliquidade morfológica das noções de formas simples e formas cultas. Para ele, em determinado momento da história houve um possível encontro entre as duas modalidades formais: as formas simples deram origem às formas cultas, provocando uma supra-dicotomia entre as formas. Lendo a obra de Jolles, sentimos que sua noção de forma tem origens nos formalistas russos, onde a forma "não é um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo nela própria, fora de qualquer correlação". Para Jolles, a forma simples possui integridade dinâmica e concreta, tendo um conteúdo nela própria e fora de qualquer correlação. O conteúdo se manifesta através do mundo ideológico, (contiguidade de fatos), pois as relações entre a contiguidade de fatos e a contiguidade instituída dão a forma simples, cujo conteúdo, segundo os estudiosos da Psicanálise, se encontra no inconsciente coletivo. O que concebemos como forma é a linguagem cristalizada, sendo que o conteúdo está contido nela própria sem indagarmos sua natureza profunda. A forma, desta maneira, se reduz à disposição mental e ao gesto verbal.

Toda atualização define o coletivo numa fixação individual, a ponto de a transformar em forma culta, engajando-se na via da solidez e numa pluricidade:

"Sempre que uma forma Simple é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até a fixação definitiva que se observa, finalmente, na forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte de sua mobilidade, generalidade e pluralidade." 14

O processo de atualização, aceito tanto por Arnin como pelo incansável pesquisador Jacob Grimm, remete à questão dos gêneros literários, porque esta atualização deve ser tal que absorva, se possível, a forma simples nas suas características, devendo ser orientada também quanto possível para a solidez, particularmente para a unicidade da forma culta.¹⁵ Grimm e Jolles tendem a provar que das formas simples nasceram as formas cultas e que, na verdade, as formas literárias atualmente são meras formas atualizadas. Esta posição de analisar o objeto conduz diretamente para os gêneros literários (Gêneros históricos e teóricos, na concepção de Todorov: os primeiros resultam de uma dedução de índole teórica, "de uma atitude de abertura com respeito à inventividade do escritor"¹⁶). Tanto no folclore, como na literatura, há gêneros que desapareceram. Para isso "os modernos estudiosos de gêneros, de Northrop Fry a Todorov, estão cientes de que eles formam um sistema particular no interior de cada período e interferem na estrutura do discurso literário, fazem porque devem ser estudados individualmente a partir das características da obra ou das obras, e não a partir do nome consagrado pela tradição histórico-literária (poesia, prosa; épico, lírico, dramático; romance, epopéia, sátira, soneto, etc.)"¹⁷. É que as formas cultas e as formas simples confluíram para a linguagem, e as modalidades de linguagem oral permanecem estudadas mais pelos etnólogos e folcloristas do que pelos investigadores

de literatura. Se para o estudioso holandês-alemão, "a linguagem é a força que decompõe os acontecimentos reais e que os seleciona, antes de os fixar em formas de conceitos"¹⁸, a obra literária, como criação individual, é realização de uma plenitude definitiva, onde o autor focaliza, nas formas simples, a cristalização dos seres e dos acontecimentos em figuras que os indicam e representam. Portanto, uma fala que, com o tempo, vai-se modificando e renascendo em outro nível de linguagem, quando se trata do ato espontâneo; quando interrompida pelo escritor, a criação literária se nutre de modo imprevisto e individual, reproduzindo os seres e os acontecimentos cristalizados. Pode ser que, também com o tempo, uma obra literária se cristalice em forma simples.

A forma artística se esforça para ser sólida, peculiar e única. São as palavras próprias do poeta que proporcionam esta execução única e definitiva da forma. Enquanto que, na forma simples; estamos diante das palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução".¹⁹ A atualização, deste modo, se aplica por igual a ambas as formas: "De fato, é admissível que a mesma parcela do universo seja encerrada por um outro poeta numa forma artística. Simplesmente, vê-se que tal obra fechada se empenha de novo em ser sólida, peculiar e única, enquanto que a atualização de uma Forma Simples se apóia sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma"²⁰ (grifo nosso). Neste ponto, Jolles concebe que há um estudo a fazer, "e da mais alta importância para a teoria literária". Por natureza, a forma simples sempre rejeita a atualização artística e sempre conseguimos discernir a natureza híbrida do estilo. O escritor atualiza, em síntese, o gesto verbal despreendido da forma, mas não reestrutura a disposição mental. Justamente neste ponto é que a atualização das formas simples possui a natureza híbrida de que fala

mos há pouco, pois o gesto verbal é possível de modificações linguísticas, o que não acontece com a disposição mental.

O escritor, organizando a obra literária, tem em mãos dois tipos de material: a língua (como Saussure a entendia) e a fala cristalizada na coletividade. O sentido de coletividade da língua é transferido para a forma simples e o escritor rouba desta a solidez e a unicidade cristalizadas, corporificando no discurso literário o intuito unicamente individual de criação. A notável intenção do escritor ao praticar esse processo de apropriação de formas é organizar, em síntese máxima, outra fala, por sua vez, "coletiva", apesar de ser criação individual. Ele recorta da língua e da fala cristalizada coletiva outro gesto verbal — o seu próprio discurso, vale dizer, o seu estilo. Mas não consegue libertar-se do individual, nem do coletivo: o processo utilizado faz confluir indivíduo e povo para uma dicotomia. O estilo épico, por exemplo, situa-se aqui. A "velha poesia" que, segundo Grimm, pertencia ao "Coração do Todo", nada mais confecciona do que duas particularidades diferentes. Todo estilo épico conjuga a corporificação do individual e do coletivo num mesmo corpus. Chamaremos, portanto, de estilo individual/coletivo, numa plenitude definitiva. E isto nada mais é do que um processo de atualização proposto pelo escritor, onde se pode entender a Arte como uma "mímese progressiva", a preocupar-se duplamente em ser mais sólida, única e peculiar.

A atualização das formas simples numa fala literária individual/coletiva pode ser vista por três ângulos, através dos quais se podem ver a sua valoração e até sua interpretação:

1. Utilização das Formas Simples como função etnográfica; descrição e anotação delas, como se o artista fosse meramente um etnógrafo;

2. Utilização das Formas Simples na estrutura da obra, no discurso literário, sem a intenção denunciadora de re-

construir a fala cristalizada em outra linguagem;

3. Recriação, a partir das Formas Simples, de uma nova fala, revelando um perfeito embricamento entre a fala individual e a fala cristalizada coletiva.

No primeiro caso se encontram uma plêiade de regionalistas que não conseguem passar do fato folclórico: são etnólogos, anotam, descrevem, comparam e entram em minúcias, e arquivam. Os Sertões, de Euclides da Cunha²¹, em certas partes, são exemplo típico deste uso etnográfico, num processo excessivamente documental à rota de uma cosmogonia científica. O objeto, o fato, constitui a fábula da realidade que se caracteriza por existência etnológica e nenhum valor artístico²². O material folclórico não é selecionado nem organizado e não é recriado no discurso literário, embora as descrições exaustivas estejam num plano importante para o artista.

No segundo caso, temos o emprego das formas simples na estrutura da obra sem a reconstrução da fala cristalizada coletiva. É o processo mais usado pelos escritores. As formas (simples e cultas) ainda permanecem isoladas, apesar de constarem do mesmo contexto. A forma simples não se funde com a forma literária; a criação individual continua isolada do "Coração do Todo". As duas falas conservam as suas tonalidades próprias: este aproveitamento não elimina as formas de linguagem oral, nem os resíduos de criações primitivas sobreviventes na memória popular. E somente no conjunto da estrutura subjacente da obra podemos averiguar a sua significação e seu uso especial, representando em absoluto uma posição mais vantajosa do que o mero fato folclórico transcrito pelos etnólogos e folcloristas. Bons escritores situam-se nesta ala, cuja Arte se confunde com o documental. São desta estirpe Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato e Hugo de Carvalho Ramos, dentre os principais.

A verdadeira atualização está no terceiro caso, isto

constrói a beleza da imagem polivalente. ~~E, devido a isto,~~ as formas simples são duplamente construídas:

- a) primeiro em relação com os cosmos linguístico e ideológico;
- b) depois, quando o escritor se apropria delas e as utiliza, respeitando-lhes as normas próprias da forma ou criando-as ex-novo.

A tendência moderna daqueles que trabalham com a palavra é procurar partir de uma raiz, modificando-as e colocando novas dimensões no discurso literário. Estas dimensões partem da confluência especial que a Língua e a Fala proporcionam. E o individual/coletivo é uma fala, e não palavras; recriação de linguagem, e não da língua. A nosso ver, consiste neste sistema significativo de signos recriados o processo de atualização das formas simples. E, conforme assegura Cassiano Ricardo, "a palavra continua sendo a máscara da fala"²⁵, "estado virginal e inédito, implicando não apenas na vocalização do pensamento, mas na compreensão maior do estímulo e do seu conteúdo"²⁶.

NOTAS

01. JOLLES, André. Formas Simples. São Paulo, Cultrix, 1976, p. 46.
02. Idem, ibidem, p. 48.
03. LÉVI-STRAUS, Claude. Antropologia Estrutural. Rio, Tempo Brasileiro, 1973, p. 241.
04. SODRÉ, Muniz. A Ficção do Tempo. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 118.
05. JOLLES, André. Op. cit., p. 29.
06. TELES, Gilberto Mendonça. "A Enunciação Poética de Mário Quintana". In Letras de Hoje. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nº. 20, - 1973.
07. Idem, ibidem, p. 26.
08. JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1972, p. 101.
09. BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. São Paulo, Cultrix, 1971, p. 18.
10. Idem, ibidem, p. 18.
11. JAKOBSON, Roman, Op. cit., p. 101.
12. LÉVI-STRAUSS, Claude. Op. cit. p. 241.
13. JOLLES, André. Op. cit., p. 184.
14. Idem, ibidem, p. 196.
15. Idem, ibidem, p. 196.
16. TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 10.
17. Idem, ibidem, p. 11.
18. Idem, ibidem, p. 11.
19. JOLLES, André. Op. cit., p. 196.
20. _____ Op. cit., p. 196.
21. CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Rio, Livraria Francisco Alves, 1914.
22. ATAÍDE, Vicente. A Narrativa de Ficção. São Paulo, Mcgraw-Hill, 1975.
23. TINIANOV, Iuri. O Problema de Linguagem Poética II. Rio, Tempo Brasileiro, 1975, p. 18.
24. Idem, ibidem, p. 19.
25. RICARDO, Cassiano. In TELES, Gilberto Mendonça. Raiz da Fala. Rio, Gernasa/MEC, 1972, p. 11.
26. Idem, ibidem, p. 12.

é, o ato de recriação de uma nova linguagem através das formas simples: o autor vale-se da fala cristalizada coletiva e recorta para si uma nova fala; vale-se da língua e recorta outra fala. Acontece que, a respeito das formas simples, ele apenas atualiza uma forma. A fusão entre as duas formas propõe a linguagem numa plenitude definitiva que só o bom escritor pode dar, no quilate de João Guimarães Rosa, Joice, cuja arte é a tentativa de recriação do gesto verbal. E mais do que nunca a ficção moderna enfrenta esta problemática que se revela por intermédio da linguagem como natureza plástica.

Reside aqui o estilo individual/coletivo, numa tomada de posição, em que a literatura hispano-americana se firmou como nova fundação de linguagem, pois a palavra, segundo Ti niavov, "entra na literatura em determinadas condições"²³. E "a língua poética se vale de uma pluralidade monovalente de expressões" ou "as palavras não só são escolhidas, mas também criadas ex-novo". Nenhuma forma entra para a literatura nas suas próprias condições, mas em determinadas condições, para que a unicidade do discurso possa ganhar pluralidade monovalente de expressões²⁴.

As formas simples recriadas incrustam-se no plano lexical e povoam o sentido do léxico com a proposta de coletividade. Parece bem evidente que o sentido e a força da fala cristalizada coletiva consistem em cristalizar o uso verbal do léxico empregado pelo artista. Não é difícil demonstrar esta teoria nos autores mais conhecidos (Camões, Guimarães Rosa, Boccaccio e outros). O processo de atualização é um embricamento de dois fatores já demonstrados no decorrer da exposição — o individual e o coletivo. Por outro lado, a fala individual/coletiva é uma recriação de palavras escolhidas, cujo discurso poético é único e irrepetível de tal modo que a associação de conceitos (individual e coletivo) numa mesma palavra ou discurso

III. CANTOS E DANÇAS

O Folclore, em Tropas e Boiadas, recebe nitidamente três influências -- do branco, do negro e do indígena -- principalmente através dos cantos e das danças. A história não escrita, tradição flutuante e indecisa de nossas origens, tem seus registros nos elementos musicais. Desde os primeiros romances e cantos portugueses transplantados para o Brasil, desde os primeiros cantos indígenas e africanos assimilados por nossa população mestiça, as tradições populares da música e da dança, com os cantos de trabalho sustentando uma igualdade e uma regularidade de gestos, exercendo uma função de incitador, ao mesmo tempo que submetiam o trabalho ao controle, nosso povo vem sofrendo profundas modificações e atualizando tais formas simples de acordo com a metamorfose cultural já bastante definida atualmente. Sílvio Romero já promulgava que "os povos têm dois jazigos de relíquias, um no espaço: o cemitério; outro no tempo: a tradição. O espaço é precário e tudo que tem nele assento perece; o tempo é perene e eterniza o que recolhe"¹. O tempo eterniza numa atualização constante. Nos primeiros séculos de colonização as raças estavam frente a frente, diante de uma natureza esplêndida: o português lutou e escravizou o índio e o negro, que fugiam ou permaneciam cativos sob o jugo do mais forte. Entretanto, "todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares, dalém mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver"². Os nossos cantos populares foram o resultado dessas amalgações, extrato a priori da língua do vencedor.

Nos séculos XVII e XVIII, conforme relata Sílvio Romero, estas formas simples desagregadas e diferenciadas foram-se cruzando, aglutinando-se, produzindo o corpus da tradição brasileira, processo que ainda continuou pelo século XIX e início do século XX. Hoje, o estudioso, lançando uma vista geral sobre a população brasileira, sente-se perturbado pelo extrato deste embricamento de tradições de diferentes raças. O agente transformador, por excelência, ainda de acordo com Sílvio Romero, é o mestiço que, por sua vez, já é uma transformação.

Inicialmente, as danças acompanhavam as procissões e viviam dentro da igreja até o século XVIII. O escravo realizou suas danças pela ocasião dos dias santos, embora as Ordenações do Reino mandassem que os escravos não fizessem bailes em Lisboa e muito menos nas colônias. O indígena, pelo século XVIII, desapareceu praticamente das regiões do Atlântico, fugindo e morrendo, sem que deixasse a permanência de seus traços culturais.

O Estado de Goiás, situado no Centro-Oeste brasileiro, em meio do Planalto Central, ocupando maior extensão territorial no sentido norte-sul, ainda conservou em pleno século XX estas sobrevivências do nosso Folclore. Em Hugo de Carvalho Ramos vamos encontrar fortes influências que se amalgamaram e, lentamente, formaram o corpus da tradição brasileira.

A dança e o canto estão subjugados por dois aspectos essenciais: "a força contundente de seu ritmo, e a indistinção intelectual do seu som"³. Mário de Andrade diz que, na música, o ritmo "se apresenta puro, indisfarçado, não desviado, contendo a sua significação em si mesmo. Daí poder ele se manifestar toda a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e sobre as multidões"⁴. A força contundente do ritmo e a indistinção intelectual do som proporcionam a bebedice terapêutica, provocando cenestésicos violentos; o ritmo, por sua vez, traz

uma consequência fisiológica para o ser, aguçando-lhe as faculdades. "E porisso é um medicamento ao mesmo tempo individual e coletivo, não apenas propício mas necessário a essas civilizações naturais, cujo interesse se concentra principalmente na conformação do ser coletivo e no desenvolvimento das habilidades corporais."5 Não vamos dar muita importância à questão do ritmo por se tratar de uma obra literária. Deste modo, procuramos estudar em Tropas e Boiadas as influências do Folclore sob as formas de cantos e danças, indagando a sua importância no texto com a intenção de apreendê-las e interpretá-las na atualização proposta por Hugo de Carvalho Ramos, cuja atualização se realiza no plano do conteúdo, embora o plano de expressão seja bastante importante.

1. INFLUÊNCIA INDÍGENA

Como os portugueses e os africanos, apesar de dançar de roda e cantar, o indígena desenvolveu um bailado específico, com solista e refrão, "um mero recitativo rítmico, unicamente destinado a cadenciar o bailado", possuindo cantos e danças para todas as atividades normais: caça aos mamíferos, maturação dos frutos alimentares, cardumes de peixes, caçadas, nascimento de crianças, puberdade, iniciação, matrimônio, morte, evitação dos espíritos. A coreografia indígena é organizada em filas, conforme as declarações de Augusto Saint-Hilaire e Henry Koster. Mas na dança popular brasileira urbana nenhuma presença realmente indígena se manteve, embora tenhamos alguns traços nas danças rurais, pelo motivo que a música rural brasilei

ra está mais próxima das origens do que a música urbana.

A presença indígena em Tropas e Boiadas se apresenta como forte concorrente na atualização das formas simples, toda via bastante mutilada pela colonização européia e a influência dos costumes africanos, sobretudo na novela "Gente da Gleba". Porém, temos ainda uma separação perceptível entre as mencionadas influências.

A - Dança-de-Camaradas

Registrada atualmente como a dança-de-catira. Está presente em vários contos, mas se apresenta como um todo no capítulo III de "Gente da Gleba": "No paiol, repenicando na prima, já ensaiava João Vaqueiro um descante. Malaquias logo o seguiu, a respectiva à bandoleira, depois outro e outro ainda. O resto formou alas do lado oposto e caíram todos com entusiasmo batendo palmas, na velha dança-de-camaradas" (p.83). No artigo "Goiás no Centenário"⁶, publicado nas Obras Completas, Hugo explica-nos que é uma quadrilha da roça. Despida dos atributos naturais, "pouco interesse oferecem os seus passos e marcação"⁷. Dançada após o término dos trabalhos da roça - o mutirão. Não participam mulheres e não há pares. O sexo, conforme o depoimento de Hugo de Carvalho Ramos, é figurado pela presença ou ausência de largos chapéus de palha: "Os pinhos, a tiracolo, gemem sentidos; batem pés e mãos o compasso. Rodam, fazem o turno da sala; voltam, choram as violas. Quatro mãos calosas trocam palmas, em compasso"⁸. Câmara Cascudo informa que é uma dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial (São Paulo, Minas, Rio de Janeiro). Os jesuítas, segundo Couto de Magalhães, incluíram esta dança nas festas de São Gonçalo, Santa Cruz, Espírito Santo, São João e Nossa Senhora da Concei

ção, considerando-a profundamente honesta. A preocupação de Hugo de Carvalho está em registrá-la como um documento vivo da tradição de seu Estado. Apesar das diversas opiniões sobre sua origem (Stradelli, indígena; Arthur Ramos, africana; Teófilo Braga, carretera, dança portuguesa), achamos oportuna considerá-la indígena, pois — conforme os cronistas — nossos ameríndios tinham a coreografia em filas, tal e qual a dança-de-camaradas. Às vezes, o autor descreve esta dança apenas sob o ponto de vista referencial. É o caso de "Mágoa de Vaqueiro": "... o Zeca Menino, largando num tamborete o par com quem dera a última volta da catira, esgueirou-se pelo corredor..." (p.8). Também em "Gente da Gleba": "La havia a noite toda bebedices e cantorias, numa das quais saíra esfaqueado o culatreiro de sua tropa, atraído ao casebre pelos descantes de catira, no meio de uma rusga que o parceiro do nagoa acharam por bem armar às tantas da madrugada." (p.113)

B - Dança-dos-Índios

Realiza-se por ocasião das festas do Espírito Santo, com "véstia cor de carne, tinta de urucum, à moda dos tapuios, os cocares e as cintas de penas variegadas, trazidos de propósito de aldeamentos indígenas da beira do Araguaia, com toda aquela figuração de blandir tacapes, lamentações de pesar em torno do pequenino cacique morto e o grande grito vindicativo de guerra..." (p.87). A dança-dos-índios é uma luta singular entre tribos, estertor de ódio e vingança, queixume murmurado em dolência, cantos de hino bárbaro, duelo entre os caciques: "Saíam a campo, afinal, os dous pequenos caciques, maneirosos

e ligeiros, em esquivanças rápidas de caxinguelê e passos traiçoeiros de jaguatirica, à rebatida derradeira dos tacapes enfrentados. As tabas rivais cercavam-se então, a passo lento, esticando o cordame dos arcos, as clamas em lamúrias:

"Japurunga matou minha fia,
 Japurunga matou minha fia,
 Frecha nele sem parar!...
 Frecha nele sem parar!...
 Prazs!... Prazs!... Prazs!..."

Disparavam." (p.88) Este bailado indígena apresentado na capital do Estado era possível graças às ricas coleções particulares dos adornos convenientes: tacapes e lanças autênticas, soberbos canitares, cocares, búzios, adquiridos entre os carajás e tribos ribeirinhas do Araguaia, informa-nos Hugo de Carvalho Ramos em "Goiás no Centenário". Danças e cantilenas dos bandos indígenas visitavam anualmente os antigos governadores, como reza a crônica provincial. O texto apresentado em Tropas e Boiadas surge como documentação etnográfica, desprovido de função literária, embora haja uma rara beleza nestas páginas documentais da tradição goiana.

C - Bumba-meu-Boi

Dança que continua resistindo num processo eterno de modificação pela simpatia anônima, considerada o bailado mais notável do Brasil (Renato de Almeida). O autor goiano apenas a cita de passagem, sem dar muita importância. A justificativa seria, provavelmente, que o bumba-meu-boi é mais popular no nordeste brasileiro: "O bumba-meu-boi, que afugenta às marradas petizada..." (p.87). Não explorou, de fato, o bailado como fala mítica, morte e ressurreição do boi.

D - Cateretê

Os autores geralmente armam uma série de confusões entre cateretê e a dança-do-catira, considerando-os sinônimos. Existe, porém, alguma diferença. Rossini Tavares de Lima afirma que "sua zona cultural se estende pelos Estados do Rio, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Em S. Paulo, ainda é a dança de maior incidência, podendo ser observada até nos arredores da capital"⁹. O cateretê não possui a mesma coreografia da catira; seus movimentos não são executados através dos bate-pés e mãos. Não se permite mulheres na catira, por isso denominada dança-de-camaradas. Já o cateretê aceita pares femininos. As raízes também estão na influência indígena. Aliás, o texto de Hugo de Carvalho Ramos não confunde cateretê com a dança-de-camaradas: "Naquele cochicholo da estrada, ao princípio do povoado, o cateretê entrara duro pela noite, sob as toldas d'água cantando no telhado, e aos goles da caninha com gengibre que a dona da festa repartia amiúde, em tigelas, aos convidados." (p.119) Há os sons de acordeon no cateretê, enquanto na catira exclusivamente as violas. Há também alguns aspectos sensuais: "Sacacoteando na sala à frente duma mestiça, que bamboleava derreada o corpo, olhos em alvo para o parceiro que a distinguia na roda, chorava um criolinho atarracado..." (p.119)

O canto do cateretê naquele cochicholo de estrada não envolve a narrativa novelesca. A força contundente do ritmo e a indistinação intelectual do som se mostram caracterizados na descrição das personagens, principalmente em se tratando de Malaquias: é bastante perceptível a presença do efeito terapêutico e fisiológico da música, tanto que, o nagoa Malaquias só acordará da bebedice, quando está a caminho da fazenda Quilombo, preso e conduzido por Benedito. A sonolência e a coletivização dos seres envolvidos pela dança são elementos evidenciados pelo rit

mo da música, caso idêntico em "Mágoa de Vaqueiro", com tio Ambrosino responentando na prima (viola) as quadras, encolhido ao aconchego da fogueira, caducando em solilóquio, citando um provérbio quando um galo cacareja no poleiro.

2. INFLUÊNCIA EUROPÉIA

Encontramos as primeiras manifestações folclóricas das influências européias no espírito colonial, sob o signo de El-Rei D. Sebastião que, nas areias de Alcácer-Quibir, morreu sem se entregar, como Roldão nas canções de gesta, transformando-se no rei todo esperança, cuja legenda se cristalizou principalmente na literatura de cordel. Também o ciclo do mar com a nau Catarineta e o romance marinho buscando as suas origens no mundo europeu, poesia de bordo circunscrita a embarcações e ribeirinhos, romance marítimo escrito em terra, nome vindo do Galeão Santa Catarina do Monte Sinai. Por outro lado, os mouros na costa, perfeito legado medieval, cuja sedimentação se transformou em legenda histórica, deixando de ser um folguedo bailado, bailes e folganças de origem mourisca. O europeu, de acordo com a proposição de Sílvio Romero, foi o concorrente mais robusto e que deixou, provavelmente, mais tradições. A verdade é que o português, trouxe todas as raças participantes do seu sangue — ibéricos, gregos, cartagineses, romanos, a onda germânica, o preamar mouro e Árabe, os judeus, os cavaleiros cruzados, o conde Dom Henrique (o primeiro rei de Portugal que viu a cruz de Cristo no céu de Ourique), o catolicismo missionário e guerreiro, as lendas, os sacrifícios e os milagres.¹⁰

Os cantos e as danças, embora aglutinados às influências dos africanos e dos indígenas, correm até certo ponto desa-

sagregados, ainda conservando algumas diferenças. O processo de integração das três raças continua abertamente neste século. Desta maneira é que a obra de Hugo de Carvalho, do início deste século, registra algumas danças européias adaptadas ao corpus das tradições brasileiras.

A - Dança-de-Velhos

Dança de origem francesa. Hugo a registra "em grandes cabeleiras empoadas, os sapatos de fivelão e costumes à Luís XV, exibindo por salões franqueados voltas obsoletas, à moda antiga" (p.88). Ressuscita o período áureo das nossas capitâneas, "quando o ouro borbilhava dos flancos do rio Vermelho, ou a iluminar os derradeiros exploradores da vida provinciana, nos primeiros tempos da emancipação".¹¹ Exclusivamente documental, sem importância alguma à novela, apenas revelando a tentativa do autor em reconstruir uma tradição que teve o período áureo nos primeiros tempos da emancipação.

B - O Vilão e os Lanceiros

Danças organizadas pelos rapazes da sociedade que inauguravam as quadrilhas que se realizavam nas festas do Divino, por ocasião do banquete e do baile oferecidos pelo magno Imperador do Divino. Mais documento que literatura, mais exame sociológico do que expressão literária, a novela "Gente da Gleba" contém estas descrições etnográficas, bem exemplificadas, através do trecho seguinte, onde encontramos o relato sobre o Vilão: "O Vilão, os

lanceiros, estes organizados pelos rapazes da fina flor social, em rica fantasia, inauguravam as suas quadrilhas logo à noite do baile e banquete que o Imperador do Divino oferecia à cidade." (p.88)

C - Quadras e Quadrinhas

De influências européias, as quadras e quadrinhas foram e ainda são cultivadas em todo território nacional.

O conto "Mágoa de Vaqueiro", explorando a dimensão humana, onde o amor paterno, a natureza, a vida, a morte, a solidão, passam do equilíbrio formal para o equilíbrio temático, torna-se-nos um bom exemplo de atualização destas formas cristalizadas, embora a nível de estrutura e personagens. Encolhido ao aconchego da fogueira, no terreiro, viola ao peito, tio Ambrosino responde na prima as quadras enquanto Zeca Menino foge com Mariazinha. As quadras de tio Ambrosino remetem, pois, ora à mágoa do velho Tônico, pai de Mariazinha, ora ao namoro de Zeca Menino, "um perdido de pagodeiras e de truque, brigão vezeiro nas redondezas, sujeito que além da garrucha e da besta de sela, só tinha por si essa estampa escorreita de mestiço mandraço e preguiçoso!". A primeira quadra, referindo-se à florzinha do pau-d'arco, cor do entardecer, traz tristeza e quebranto, conduz o leitor à tristeza do velho Tônico. Antecipa, portanto, a ação do conto, funcionando como índice narrativo. A dor que explode no peito do vaqueiro é antecipada por esta forma simples. Dor que reflete o amor paterno ludibriado. Ao cômodo de cupins, morre ouvindo os aboios dos vaqueiros que passavam na estrada. Também a segunda quadranteada por tio Ambrosino, nos remete à fuga dos namorados:

"Lá na serra dos Angicos
Quanta flor anda a brotar!
Assim também são teus olhos
Quando pões-me a namorar..."

Está presente o índice de alegria em referência a Ze-
ca Menino, um perdido de pagodeiras. Há, por conseguinte, dois
planos conjugados: um representa a morte do velho vaqueiro, amor
paterno ludibriado; outro, dinâmico e gradual pela fuga dos na-
morados. De entremeio, o provérbio "carijó que assim canta, é
que fugiu moça de casa" cristaliza estes índices narrativos,
aspectos discutidos no capítulo referente aos ditados e provér-
bios. Hugo de Carvalho Ramos não reconstrói a fala cristalizada
coletiva, mas utiliza-a na estrutura narrativa.

Em "Nostalgias...", texto que escapa um pouco à clas-
sificação de conto, por se tratar de uma forma de carta, as for-
mas simples utilizadas pelo autor não propõem nenhuma implica-
ção na estrutura, muito menos na linguagem. São utilizadas para
marcar maior sentido romântico, reminiscências, páginas evocado-
ras da simplicidade do "nosso Casemiro de Abreu", velhos motivos
da terra, exemplificadas pelo dengoso "Compadre Chegadinho" dos
batuques e mutirões, ou a dolente melopéia do "Baleador". Reve-
la-nos, neste trecho de carta, o desgosto que o jovem goiano cul-
tivava pela vida citadina. Solidão amarga retida nos sonhos e
nas meditações, causa que o conduziu ao suicídio.

Antonio, peão mais afeiçoado da fazenda, nas redonde-
zas de Goiás, no conto "O Poldro Picaço", não consegue domar o
poldro selvagem crescido à solta pelos "furados" de papuã e ja-
raguá, à lei da natureza, e o animal o joga no chão do terreiro,
quando já o considerava domado. A menina, filha do patrão, es-
tanca o sangue da cabeça com um lenço e o presenteia com aquela
prenda. Amofinado, tempos depois, abandonou o ofício de peão,
trocando-o por condutor, mais pacífico e sossegado. Não tem co-
ragem de queimar a prenda. A quadra, neste caso, resume o enre-
do do conto, constatando o desenvolvimento da ação:

"Passo -- preto cantador
Que canta no buriti,
Vai dizer ao meu amor
Que de pesares parti..."

Um resumo do enredo, sintetizando-o, confessando o amor que o peão ainda devota à filha do fazendeiro, embora casada com um moço da redondeza. O aproveitamento da quadrinha obedece à estrutura do conto, mas não funciona como índice narrativo. Temos, agora, uma constatação, síntese de idéias exploradas pelo conto, um mundo já acontecido.

Já em "Peru de Roda", não encontramos as quadras, mas sextilhas. Utilizando o que a tradição nos legou como sextilhas, todas em referências ao personagem Joaquim Percevejo, arrieiro de estimação de Coronel Pedrinho, um tipo bem diverso do patrão, com uma barbaça grisalhona, "espalhada em leque sobre as cordoveias do papo túrgido e rubro de peru de roda, afunilada e acabando em bico na boca do estômago", valendo-lhe desta característica o título do conto. Quando é despedido pelo coronel, os camaradas cantam a sextilha predileta do arrieiro:

"Quatro cousas neste mundo
Arrenega um bom cristão:
Uma casa goteirenta,
Um cavalo bem choutão,
Uma muié rabujenta
Mais um menino chorão..."

Sextilha que, concisamente, retrata o difícil gênio do arrieiro Joaquim Percevejo na lida com os subordinados, cuja sisudez impunha sempre um respeito desconfiado. Mas a forma simples encontra resposta triunfante logo em seguida, sátira propícia à ocasião:

"Mas agora venho a crer
Que pra tudo Deus dá jeito:
O cavalo se barganha,
A casa a gente reteia,
Do guri se tira a manha
Na muié se mete a peia!"

Da primeira forma simples percebemos nitidamente que os acontecimentos são apresentados em referência ao mau gênio do arrieiro, mas a segunda, além de retratar fielmente a ação

contística, é uma criação de linguagem. Portanto, é uma atualização do ponto de vista linguístico, uma recriação literária. Pode-se notar que, tanto a estrutura como a linguagem, estão elaboradas sobre o contexto linguístico da forma cristalizada. Joaquim Percevejo, despedido do trabalho, mas devendo uma quantia de soldo ao ex-patrão, recorreu ao Coronel Ivo, um fazendeiro temido, "braço direito dos chefões estaduais, ferrador de burros e antigo tropeiro como o maioral deles", acolhedor de camaradas fugitivos, que, sabendo Joaquim Percevejo "visceralmente honesto", comprometeu-se a realizar o soldo no dia seguinte. Após esperar o antigo arrieiro por uma noite e metade de um dia, Coronel Pedrinho, não aguentando mais de impaciência, foi buscá-lo e o trouxe amarrado pela barba, em nó de porco. Desmoralizado, empastado de suor e de lama, Joaquim Percevejo faz a entrada vergonhosa na fazenda das Estacas. O coronel cortou-lhe a corda e despediu-o num gesto enérgico. À noite, ponteando na viola, o cozinheiro satirizou num repente:

"Quatro cousas neste mundo
Arrenega o arrieiro
A manha do passarinho,
A teima do culatreiro,
Uma conta a liquidar
E costas de fazendeiro..."

Em outro improviso, saltando como "um boneco de moleira", Izequiel improvisou, arrematando inteligentemente o conto:

"Mas agora venho a crer
Que pra tudo Deus dá jeito:
Lá no mato tem timbó
Que se tira sem o lenho,
Que se passa no gogó
A maneira de sedenho!"

Estruturalmente composto de acordo com as sextilhas e a linguagem recriada conforme os acontecimentos, "Peru de Roda" alcançou um nível que somente os grandes escritores conseguem, aquilo que chamamos de estilo individual/colétivo o autor tra

balha artisticamente a linguagem das formas simples, atualizando-a no contexto literário numa ambivalência direcional — a estrutura e a linguagem, organizando a fala que se encontra disseminada no inconsciente coletivo.

Na novela "Gente da Gleba", a quadra que Benedito encontra, não revela grande importância, apenas nos apresentando o herói como um apaixonado pela Chica do povoado; está montada sobre superstições (quebranto, mau-olhado), uma fala diluída. De certo modo, mostra-nos o estado terapêutico de Benedito e a sua ignorância àquele sistema social.

3. INFLUÊNCIA AFRICANA

O incrível fato lembrado por Arthur Ramos, em O Fôlore Negro do Brasil¹², segundo o qual foram exterminados os documentos históricos da escravidão, determinado pelo Ministério da Fazenda, em circular nº 29, de 13 de maio de 1891, transformou, de fato, a data oficial de libertação dos negros em uma escravidão de fatos, mais acentuada: "Psicologicamente, o 13 de maio de 1891 exprime o "não querer" ver o assunto, a cegueira "scotomizante" para uma tarefa incômoda"¹³. Apagou-se com isto, no papel, as "manchas negras que chamaram sobre nós o anátema de Bryce"¹⁴. Este fato dificultou sobremaneira a tarefa de estudos sobre a cultura negra. Sem documentos, o Brasil continua desconhecendo a verdadeira aculturação que sofreu e sofre ainda o elemento africano. A tradição, no entanto, nos legou uma visão folclórica (ou popular) através de uma sobrevivência mítico-religiosa, desde as míticas sudanesa e bântu ao catolicismo popular brasileiro; uma sobrevivência histórica com os congos e os quilombos que, na verdade, são luso-afro-brasi-

leiros; uma sobrevivência totêmica - autos e festas populares, e o ciclo do boi -, os reisados e o tema dos bois que proliferou por todo território nacional; por último, uma sobrevivência da dança e da música. Mas não existem, atualmente, autos populares típicos de origem exclusivamente negra.

Na obra de Hugo de Carvalho Ramos, por exemplo, o negro adaptou elementos que, segundo os pressupostos de Arthur Ramos, podemos considerar como sobrevivências. Sob esta visão é que vamos encontrar duas danças fortemente influenciadas pela cultura africana, não passando de sobrevivência histórica, no caso dos Congos.

A - Quebra-Bunda

Dança arcaizada de Goiás, também chamada de dança-de-velhos. Renato de Almeida informa que se dança o quebra-bunda com orquestra rural, não participando as mulheres. Os dançarinos usam barbas fingidas. Espécie de quadrilha rural. Cantam versos, de fraque e cartola, cujo estribilho é o seguinte:

"Quebra-bunda, quebra-bunda,
Quero ver bunda quebrar;
Quebra-bunda, quebra-bunda,
Quebra-bunda de Sinhá!"

Câmara Cascudo diz que, "embora não tenha informação coreográfica, é de supor que os dançarinos, em determinado momento, voltando-se de costas, batam com as nádegas, repetindo, às avessas, a posição do bate-baú em que percutem os participantes ventres, semelhando pelo rumor, um baú que bruscamente se fechasse. Ambas as danças são africanas"¹⁵. No contexto literário de "Gente da Gleba", esta dança aparece seguida dos lundus chorosos, o histórico lundu do Marruá:

"O quebra-bunda não deixava de fazer a sua aparição desde o começo das novenas, com as coplas e lundus chorosos dos mulatos, quadras requebradas e dolentes, u ma das quais, esperem, rezava assim:

"Minha mãe me pôs na escola
Pra aprender o bê-á-bá,
Eu fugi, fui aprender
O lundu do marruá!..."

Indecente, pois não, mas apenas de nome, que no fundo, tão ingenua, tão simples, dessa simplicidade de velha dança colonial, não se impedindo o seu ingresso no seio das famílias, antes mui disputados e solicitados os organizadores a irem e xibir os bailados no interior das casas principais e mesmo no palácio governa - mental..." (p.88)

A dança, em síntese, é uma sobrevivência africana.

Transportada para nossa terra, os negros não podiam celebrar a qui as mesmas cerimônias. Aproveitaram as quadras e os lundus chorosos, irresistíveis e inconfundíveis. Apesar da obscenidade, o escritor goiano descreve como ingênua, cuja simplicidade lembra a velha dança colonial. A quadra intitula-se "Lundu do Marruá". Marruá é o touro que não foi ao curral, vivendo livre, grande assunto sertanejo a sua captura pelos vaqueiros, tornando-se cada vez mais famoso o marruá que escapa, anos e anos, à perseguição dos marrueiros especializados nas buscas e conhecimentos para apanhá-lo"¹⁶. Pereira da Costa, Sílvio Romero e Pinto de Carvalho registraram este lundu do marruá em diversas variantes. É de importância, para este trabalho, o terceiro verso da quadra "Eu fugi, fui aprender..." Pereira da Costa registra o terceiro verso como "Minha mestra me ensinava..."; Sílvio Romero na Revista Brasileira, 1.888, repete a mesma cantinela de Pereira da Costa. No manuscrito de Pinto de Carvalho, em fins do século XVIII, o terceiro verso sempre é o mesmo "Minha mestra me ensinava...". A versão de Hugo de Carvalho Ramos apresenta esta modificação que nos leva a uma interpretação da realidade social, decorrência natural da abolição da escravatura. Havia, na estrutura social de

Goiás, uma nova modalidade de escravidão; o camarada que devia ao patrão, não podia ser livre, isto é: sempre teria que servir o patrão. Com isto, mesmo que o camarada trabalhasse a vida toda, as contas da dívida jamais eram sanadas. Creio que não há necessidade de citar trechos da narrativa para comprovar tal realidade. Veja-se isto: "Tais débitos só tinham fim com a transferência a outro patrão, que, resgatando-os, ficava com o "camarada" em seu poder."¹⁷ O verso "Eu fugi, fui aprender..." significa realmente a fuga que estes camaradas, conscientes de que nunca teriam foros de liberdade, preparavam — ou para as terras do sertão, ou para a proteção de outros fazendeiros. O verso deste lundu registrado por Hugo de Carvalho Ramos revela uma consciência diante da realidade social do velho Estado de Goiás, realidade subjugada ao regime dos extensos latifúndios.

B - Dança do Congo

De maior complexidade, entre as danças registradas em Tropas e Boiadas, é a dança do Congo, considerada por Arthur Ramos como sobrevivência histórica, representando as antigas lutas das monarquias e reinos africanos, entre si e contra o colono invasor. Pereira da Costa data a mais remota notícia destes festejos em 24 de junho de 1.706, conforme documento da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Vila de Iguaraçu, em Pernambuco. O melhor estudo realizado sobre o assunto é, sem dúvida, de autoria de Mário de Andrade, publicado na revista Lanterna Verde, boletim da sociedade Felipe d'Oliveira, segundo número, fevereiro de 1.935. A convicção de Mário de Andrade é de que, no Brasil, "as primeiras manifestações do bailado datam do primeiro século e que a sua origem é bem africana, derivando inicialmente os Congos do costume de celebrar a entronização do rei novo"¹⁸. Por outro lado, "o reinado anual parece imposição alheia às tradições,

criada pela facilidade cronológica que isto trazia, fazendo coincidir os bailados e festanças de eleição do rei novo com as datas católicas em que se dava maior folga à negrada"¹⁹. Os Congos, para Mário de Andrade, funcionariam subconscientemente como uma espécie de luta entre os princípios benéfico e maléfico, terminando momentaneamente com a vitória da rainha Ginga. Representando, pois, um fato histórico que passou a vários séculos, a dança dos Congos comemora a vitória do matriarcado, através da rainha Ginga Bândi, filha do rei de Angola ou Matamba, tirano morto pelos súditos, deixando três filhas e um filho tidos de escravas favoritas, e mais um filho, legítimo herdeiro do trono da esposa principal. Mário de Andrade traça um esboço histórico interessante para nossa dissertação: "Mas o arteiro filho da escrava, Gola Bândi chamado, conseguiu ficar no trono. Mandou matar o mano, a madrasta e mais um sobrinho, filho da primeira Ginga Bândi, sua irmã. Foi tirano como o pai, e tão molesto aos portugueses, que viveu apanhando em guerrilhas continuadas, dos soldados do governador Luis Mendes de Vasconcellos, que nunca lhe concedeu pazes perfeitas. E a princeza Ginga remoía no coração calado a morte do filhinho... Gola Bândi afinal estava ansiosa por entrar na simpatia dos portugueses, à espera de um momento propício, para lhe mandar uma embaixada de paz, e assim que soube da mudança de governador, "com notável sagacidade nomeou para esta embaixada a sua irmã Ginga Bândi, em cuja viveza de espírito e desembaraço afiançou toda a sua esperança", diz o documento de que estou me servindo. "No dia determinado, com grande acompanhamento de damas e criados, veio à casa do Governador, e sendo introduzida na sala, observando haver uma só cadeira, e defronte dela duas almofadas de veludo franjadas de ouro sobre uma excelente alcatifa, sustendo-se um pouco sem preferir palavra, virou o rosto para uma das damas..." (...) Era mulher admirável, deixou-se batizar, com grande prazer pra João Correia de Souza, tomando então o nome português de Dona Ana de

Souza. Adornada deste nome e muitos presentes, a princesa partiu pra Matamba; e tais coisas de fé ou desesperteza política conversou com o mano odiado, que este quis se batizar também. É agora o ato estupidíssimo do Governador: respondeu ao pedido de Gola Bândi, lhe enviando o padre Dionísio de Faria, tisiu durante o dia, natural da mesma cidade de Matamba. Quando o rei enxergou o padre ficou danado, que não! "que não podia ser batismo o que administrasse o filho duma escrava! E tomando por afronta a diferença que tinha havido entre ele e sua irmã, provocou com vários desatinos e insultos a sua última ruína, porque João Correia, sentido mais do ultraje feito ao clérigo que da desatenção própria, lhe mandou fazer tão crua guerra que, desamparado e aborrecido dos mesmos vassallos, foi refugiar-se em uma pequena ilha do rio Quanza, onde, assustado de poder cair nas nossas mãos, veio a cair repentinamente nas da morte, tragada em um veneno que sua irmã dona Ana traidoramente lhe mandou introduzir, em vingança do que havia feito ao seu filho". "Esta varonil mulher, sendo aclamada soberana depois da morte do seu irmão Gola Bândi não só tornou aos erros da idolatria, mas esquecida das especiais atenções com que foi tratada dos portugueses, lhes concedeu tão imortal ódio, que não obstante experimentar sempre em todos os encontros a fortuna dos seus antecessores, teimou trinta anos na sua feroz contumácia". Morreu Ginga Bândi em 1.681, muito pouco Ginga e bastante Ana de Souza, na paz católica do Senhor, e arrependida de seus possíveis erros." 20

Desta maneira os Congos exprimem uma sobrevivência histórica das antigas epopéias angolo-conguesas, identificando auto os seguintes temas, cuja vitória está explícita no matriarcado, de acordo com as proposições de Arthur Ramos:

1. Cerimônias de coroamento dos antigos monarcas do Congo;
2. Desejo de expulsar os colonos invasores;

3. Lutas entre as monarquias;
4. Tradição dos episódios históricos, cujas trocas de embaixadas são exemplos peculiares.

O texto de Hugo de Carvalho Ramos, além do relato documental, ganha importância estrutural na significação da novela. Para deixarmos bem claro este posicionamento, citaremos, na íntegra, a descrição da dança: "Um ano e outro ano surgia a mais a dança do Congo, posta à rua pelos pretos, cujo "rei" era sempre um africano centenário, ainda forte e robusto, trazido de Loanda ao tempo da escravatura. Aos reco-recos das varetas pela superfície estriada em serras das compridas cabaças que apropriavam, ao som de adufes e pandeiros, celebravam os ritos e glórias de seu país ancestral, religiosamente através do exílio transmitidos, em fraseados complicados e embaixadas pomposas de língua perra.

"Executava-se o duelo dos príncipes, procurando-se os dous rivais aos pulos ágeis, ora num pé ora no outro, entre as filas apartadas dos guerreiros e a final degola destes — a espada correndo cerce ao longo das gargantas. Arrematavam a encenação com dolentes cantorias, onde a nota — êh! Maria-Longuê! — era repisada em estribilho a cada retorno, invariavelmente. Esses, os do Congado, vira-os passar duma feita sob as gelosias, num quente meio-dia de domingo. Uns traziam gorros e capacetes de plumas, grandes corações recamados de vidrilho sobre o peito ofuscante de lantejoulas e glóbulos dourados; outros, meias-luas de prata em ressalte no fundo do colete mourisco, colares de búzio com voltas de conta e pulseiras de miçongas, metidos em calções de debrum e largos sapatões cara-de-gato. Os mais vistosos calçavam botins e tinham o justilho azul mais fino, sobressaindo-se os tufos da pelúcia nos punhos curtos e sobre a gorjeira baixa.

"Caminhando, iam e vinham sobre os próprios passos,

arrastando a cantilena, ao reco-reco infatigável das cabaças em punhadas." ("Gente da Gleba", p. 89).

A atualização de Hugo de Carvalho Ramos é quase a nível etnográfico. Evidentemente, os Congos representam uma sobrevivência das lutas do matriarcado, facilitada pelos fatos históricos do Congo e de Angola, um delineamento dos complexos primitivos (o poder absoluto do pai, a revolta dos filhos, a morte do pai, a confusão, a instalação do matriarcado, a preparação do herói para seu advento e a morte do herói-filho, a sua ressurreição). Na tradição brasileira tornou-se uma sobrevivência inconsciente.

A rainha Ginga, batizada sob o nome de Ana de Souza, "para manter o seu poder e castigar os filhos que desejaram violar o tabu edipiano, ela persegue-os e castra-os"²¹. É a cerimônia, em síntese, da circuncisão, onde os filhos "castrados" não poderão violar o tabu, não amolestarão o poder, não ocuparão o poder, não ocuparão o lugar da mãe (ou do pai).

Melo Moraes Filho, eminente estudioso, nascido em 1844 e falecido em 1919, num ininterrupto labor tradicionalista, ressuscitou as festas populares e explicou-as, revivendo-as fielmente. Na descrição do auto dos cucumbis registra também a sobrevivência da castração: "Depois da refeição lauta do cucumbe, comida que usavam os Congos e Munhambanas nos dias da circuncisão de seus filhos, uma partida de Congos põe-se a caminho, indo levar à rainha dos novos vassallos que haviam passado por essa espécie de batismo selvagem.

"O préstito, formado por príncipes e princesas, áugures e feiticeiros, intérpretes de dialetos estrangeiros e inúmero povo, levando entre alas festivas os mamêtos circuncidados com lasca de taquara, é acometido por uma tribo inimiga, caindo flechado o filho do rei.

"Ao aproximar-se o cortejo, recebendo a notícia do

embaixador, ordena o soberano que venha à sua presença um afama do adivinho, o feiticeiro mais célebre de seu reino, impondo-lhe a ressurreição do príncipe morto."22

A novela "Gente da Gleba" propõe um bom exemplo desta sobrevivência de castração: Benedito é castrado no epílogo da narrativa, friamente, pelas mãos do patrão. Desde o início da novela, Benedito tem uma amante no povoado -- Chica. Sempre es-correito, trabalhador, sem compreender a escravidão dos camara-das naquela estrutura social de extensos latifúndios; inconsci-ente da miséria ao seu redor, Benedito é um "caçador" de camara-das fugitivos, buscando o nagoa Malaquias que havia, em surdina, fugido da fazenda Quilombo. Preso, já de volta à fazenda, Mala-quias dá a entender que o patrão botara olho em cima da Chica . Mas Benedito, cego ainda pela servidão secular, traz o nagoa a-té ao tronco, onde o fazendeiro, sem piedade, pratica o castigo costumeiro. Sentindo desejo de rever a amante, Benedito parte para o povoado, encontrando outro homem na casa, que foge esba-forido: o patrão. Apesar do aviso de Malaquias que, aproveitan-do a oportunidade, fugia para as terras do sertão, Benedito pros-segue a caminhada para a morte. É castrado no tronco como se fos-se um animal, como "um poldro madraço em vias de capação". Eis a fala do coronel: "-- Que diacho de estupor é esse! Isso é lá coisa do outro mundo? É esta a primeira vez que trazem à porta-ria um poldro madraço em vias de capação? Pois as éguas do meu pasto não foram apuradas para roncolho dessa laia! É pô-lo man-so, antes que me desande no campo a descendência de alguma po-tranca de estima. Uai, nunca viram? Pois o bicho parece mais es-perto que a gente, fareja depressa a sorte que o espera no moi-rão, vejam só , está que nem bezerro desmamado!" ("Gente da Gleba", p. 139)

Torna-se claro, agora, o relacionamento entre a so-brevivência de castração nos autos dos Congos com o epílogo nar

rativo, excelentemente estruturados pelo autor, explicando toda uma realidade social brasileira, aquela nova modalidade escravo crata. Por outro lado, no auto dos cucumbis colhido por Melo Moraes Filho, há uma referência a São Benedito como santo maior. Na atualização de Hugo de Carvalho Ramos, Benedito é o herói que morre castrado no tronco da fazenda Quilombo. Do auto dos Congos para a novela, há uma inversão: a rainha Ginga instaura o matriarcado enquanto o coronel o patriarcado; mesma inversão se dá com o nome da personagem: no auto, é o santo maior idolatrado pelo feiticeiro e a turba que tange os instrumentos, mas — na novela — é uma espécie de poldro madraço perturbando as éguas do pasto do patrão, éguas que não foram apuradas para "roncolho" daquela laia. A descrição da dança do Congo, na obra, é um índice narrativo que nos remete à estrutura novelesca: uma sobrevivência histórica da realidade social patriarcalista.

(...)

Cantos e danças, em Tropas e Boiadas, estão propostos no contexto literário em quatro maneiras lógicas, conforme o estudo acima tentou demonstrar:

1. Nomes de cantos e danças como referências diluídas;
2. Nível altamente documental, etnográfico, registros de cantos e danças depositados na tradição goiana;
3. Como determinadas funções na estrutura narrativa, como índices e, às vezes, elementos constatativos. Idênticos aos provérbios, o sentido de algumas danças e cantos prevê muito mais do que afirma, tornando-se uma fala de uma humanidade que está se constituindo e não uma humanidade já constituída. Talvez seja porque todas as formas simples, tendo uma cosmogonia constituída, possui uma tendência para a constatação, propriedade funcional do pro-

4. Estrutura e linguagem se mostram modificadas por estas formas simples, cuja atualização manifesta uma maestria constituída pelo aproveitamento do material linguístico. Esta maestria se desnuda, principalmente, em "Peru de Roda".

NOTAS

01. ROMERO, Sílvio. Cantos Populares do Brasil. Rio, José Olympio, 1954, p. 19.
02. Idem, ibidem, p. 42.
03. ANDRADE, Mário de. Namoros com a Medicina. São Paulo, Martins, Instituto Nacional do Livro e MEC, 1972, p. 13.
04. Idem, ibidem, p. 14.
05. Idem, ibidem, p. 16.
06. RAMOS, Hugo de Carvalho. "Plangências". In Obras Completas. S. Paulo, Nacional, vol. II, 1950, p. 121.
07. Idem, ibidem, p. 125.
08. Idem, ibidem, p. 125.
09. LIMA, Rossini Tavares de. Folclore de São Paulo. S. Paulo, Ricordi Brasileira, 1954, p. 54.
10. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Tradição, Ciência do Povo. S. Paulo, Perspectiva, 1971, p. 157.
11. RAMOS, Hugo de Carvalho. Op. cit., p. 122.
12. RAMOS, Arthur. O Folclore Negro do Brasil. Rio, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954, p. 5.
13. Idem, ibidem, p. 5.
14. Idem, ibidem, p. 5.
15. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio, INL, 1954, p. 378.
16. Idem, ibidem, p. 389.
17. SOUZA, Afonso Félix de. Hugo de Carvalho Ramos. Rio, Agir, 1959, p. 5.
18. ANDRADE, Mário de. "Os Congos". In Lanterna Verde, boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, 2º. número, 1935, p.37.
19. Idem, ibidem, p. 39.
20. Idem, ibidem, p. 51 e 52.
21. RAMOS, Arthur. Op. cit., p. 58.
22. MORAIS FILHO, Alexandre José de. "Os Cucumbis". In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Antologia do Folclore Brasileiro. Op. cit., p. 256.

IV. O CASO

Ao estudar esta forma simples, tivemos o interesse de estudá-la como forma distinguida do exemplo e da amostragem. Após tentar identificá-la no mesmo império da disposição mental classificada por Jolles, nosso estudo buscou se firmar na função do objeto. Para que a pudéssemos examinar, lançamos mão das pesquisas teóricas de Todorov sobre o conto fantástico, quando evidenciamos o causo como intertexto na linguagem literária. Partindo das noções de que o causo sempre foi uma constante desde os primeiros narradores da temática brasileira, nas vozes de Gabriel Soares de Sousa¹, Gândavo², e da possibilidade de estudá-lo como forma atualizada, abandonamos a noção de conto popular, conto folclórico e, sobretudo, não discutimos o nascimento das formas contísticas (forma literária e forma simples), mas não esquecemos que o conto literário é produto do conto folclórico. No Brasil, como também nos demais países, existe uma tradição literária consagrada: o "contador de histórias", escritores que atualizam abertamente o causo no discurso literário. Como exemplo, poderíamos citar Mário Palmério, José Cândido de Carvalho e até mesmo João Guimarães Rosa. Hugo de Carvalho Ramos pertence a esta tradição.

De início, esta forma não questiona nenhum universo nem figura numa cosmogonia idealista, mas propõe a execução de uma forma realizada, isto é: atualiza sempre um fato. Em Tropas e Boiadas, o fato surge como sinonímia do caso. O causo de assombração instaura o fantástico. Daí o estudo particular que organizamos na tentativa de aproveitar os ensinamentos de Todorov.

1. O CAUSO

O caso, vulgarmente denominado causo nas camadas populares, identifica-se no mesmo império da disposição mental, nas direções das demais formas simples. Não é, por sua vez, um exemplo nem uma amostragem. Desde já o conceito de Kant deve ser postulado para que algumas dúvidas não penetrem neste pequeno estudo a ser desenvolvido, e, sobretudo, indagar as respectivas funções do causo no corpus da obra analisada. Para Kant, "échantillon et exemple n'ont pas la même signification. Donner un échantillon et fournir un exemple pour la compréhension d'une expression sont deux concepts absolument différents. L'échantillon est un cas particulier d'une règle pratique dans la mesure où celle-ci présente la praticabilité ou l'impraticabilité d'une action. L'exemple n'est en revanche que le particulier présenté comme contenu selon des concepts dans le général et comme représentation purement théorique du concept"³. A amostra é uma noção particular de uma regra prática, onde se apresenta a praticabilidade de uma ação; já o exemplo conota apenas o particular apresentado como um conteúdo. O conceito de causo não se limita a nenhum dos dois.

André Jolles distingue dois tipos: caso de espécie e o caso de consciência. Partindo de um exemplo fornecido pelo código penal alemão, propõe um estudo completo do caso de consciência; tal forma simples efetua uma pesagem que se aproxima da norma, enquanto na lenda, por exemplo, a pesagem do Bem e do Mal é feita de maneira qualitativa. E no caso a pesagem indica

diferenças quantitativas condicionadas pelo fato do afastamento e da aproximação da norma. Para melhor compreendermos a posição de Jolles é bom ver o esquema realizado posteriormente pelo autor, no qual divide todas as formas simples em duas direções: realista e idealista. A forma real implica na possibilidade de realização da forma cristalizada; a forma ideal indaga um universo aparentemente confuso, onde a contemplação dos fenômenos proporciona uma pergunta e uma resposta. Este esquema de classificação de Jolles foi elaborado após a publicação do livro Formas Simples⁴:

	Interrogação	Asserção	Silêncio	Imperativo	Optativo
realista	caso de consciencia	saga	enigma	provérbio	fábula
idealista	mito	crônica	bom dito	legenda	história de fadas

Conforme mencionou Todorov, "muitos pontos dessa classificação merecem sem dúvida um reexame; e as análises de Jolles não se reduzem a esse esquema"⁵. O caso de consciência se localiza no modo interrogativo e no mundo realista. O caso de espécie não foi estudado por Jolles e justamente nesta posição é que o causo sertanejo será estudado neste capítulo.

Entendemos o causo (de espécie) como fatos relatados, não envolvendo, por conseguinte, o "juízo" da consciência. Trata-se do causo de amor, de assombração, de brigas e vinganças, de procura de tesouros enterrados, inclusive os feitos dos pioneiros numa terra que não se deixa domar, etc. É diferente, portanto, do caso de consciência estudado por Jolles. O causo (de espécie) não interroga o universo (vide o gráfico acima), mas propõe uma asserção do universo, remetendo-nos ao nível das sagas e das crônicas.

Os personagens de Tropas e Boiadas fixam na problemática do causo uma sinonímia instituída em fato, evidenciando um

procedimento que classifica o causo como elemento factual da narrativa carvaliana:

" - Homem, inda agorinha, atalhou o Mancel, o dianteiro, relembra um fato que me sucedeu duma feita, quando viajava escoteiro, às ordens do Major Matos, pr'essas bandas. O caso é que era então acostado, e de fiança, daqueles de pouca conversa e de grande estadao." p. 5

"E desatou a rir constrangido. Depois:
- Pois vou contar um fato, acontecido com o meu defunto compadre Desidério, cabo de polícia no tempo da monarquia. Andava aí - pr'esses sertões um tal Deodato..." p. 100

E, às vezes, a confusão abarca as histórias também, a título de opção entre a sinonímia:

" - Seu João, que me diz a respeito? A velha não mentiu, viu aquele fato com os olhos da cara que a terra há de comer. Que lhe parece?
O outro coçou a orelha, interdito. Histórias como a quela eram correntias no sertão. Demais, poucos, mui poucos, duvidavam. Entre aquela gente simples não era costume a mentira."

(...)

E avançava as suas razões:

- O fato podia explicar-se. Talvez fôsem os parceiros de pai Romeu que, aproveitando a ocasião..." p. 128.

A proposição de sinonímia caso=fato deve ser tomada como episódio, acontecimento. O caso, por se apresentar homogêneo ao fato, diferencia-se do conto folclórico, porque este último é formado de vários episódios. A sucessão de casos pode dar origem a outros tipos de narrativa: novela, romance, poemas descritivos e episódicos. Em Tropas e Boiadas, os causos sertanejos apresentados colimitam-se com o ato acontecido e realizado.

2. O CAUSO COMO NARRATIVA FANTÁSTICA

Além de formarem uma intertextualidade, são acrescentados de uma problemática bastante discutida por Todorov: a narrativa fantástica. O estudioso búlgaro, radicado em França desde 1964, investiga o fantástico e propõe novo ângulo de estudo. Para Todorov, "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural"⁶, ocasionado pelo personagem que vive o acontecimento, o qual deve optar por uma das soluções possíveis: "ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o Diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou então existe realmente, como os outros seres vivos, só que o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso."⁷

O que caracteriza, portanto, o fantástico é a hesitação entre o real e o irreal. A partir do momento que a personagem explica a situação e assume o irreal como real o fantástico se desfaz. E "para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação na lei e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser poético nem alegórico"⁸. Nestes termos, Todorov reduz o fantástico apenas ao tempo de uma hesitação entre leitor e personagem; "que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à realidade."⁹ Operando no momento de hesitação, no final da história, o personagem ou leitor tomam uma determinada opção, eliminando o fantástico.

Os causos que por ora são objetos de análise insti -

tuem o fantástico; mas, alguns deles, opinam por um "retrocesso à realidade". O caso que dá abertura ao livro de Hugo de Carvalho Ramos, no conto "Caminho das Tropas", propõe o fantástico enquanto hesitação:

Manoel, o dianteiro, na Quinta-Feira das Dores, viajava ao povoado e na altura dos Marinheiros, encontra um cemitério abandonado onde, na semana passada, havia sido enterrado o Bentinho Baiano. Fora Manoel que, de passagem, cedera a mortalha: larga pela branca enfeitada de bambolins. Viajava distraído quando o animal estacou, de supetão. Desviou a montaria para uma pequena macega. Noite sem lua, turva, as cruces apodrecidas pendendo na escuridão. Principia aqui a hesitação que dá início ao fantástico: "Era o cemitério velho do povoado. Apertei as chivelas no pangaré; ele andou alguns passos e depois emperrou de novo no meio da estrada, orelhas entesouradas, espreitando a escuridão. Adiante, não ouvia movimento ou tropel algum; o bicho nunca fora empacador ou passarinho, tentação do capeta devia de andar ali por perto." (p. 6)

Instalou-se, desta maneira, o fantástico que perdura enquanto personagem, leitor e ouvintes participam do relato. O fantástico se desfaz no momento em que Manoel verifica o engano: "Era... mas devia ter logo visto, um tatupeba, que se fartara no corpo do infeliz ali enterrado e que se retirava, empanturrado, para o seu coito. A imundície, na garra do festim, enrodilhara-se na mortalha do desgraçado, varando-a com a cabeça, e de lá se retirava, certamente bem atrapalhado, arrastando após si o trambolho..." (p. 7)

Em "A Beira do Pouso" também se verifica a mesma hesitação: Aleixo viajava escoteiro em vésperas de Paixão, marchando apressado, "tendo a cortar todo um estirão de oito léguas"; nas alturas do Bugre ouviu passos cadenciados a sua frente. O lugar era assombrado caminho estreito e sem desvio. Não havia luar. Parecia que dois homens baixos, dois negros curvados, levavam ao ombro uma rede de defunto. A partir do momento em que lhe ocorreu a visão dos homens carregando um defunto numa rede, estamos de posse da hesitação do personagem; também a evidência da hesitação

se relaciona, neste caso, com o medo. Aleixo calcou as rosetas no macho que trotou velozmente; os pretos excomungados também o imitaram. Gritou para parar, mas não responderam. Conforme galopava, os negros troteavam com o defunto na rede pelo caminho estreito e sem desvio. E não havia maneira de atalhar o carreiro que se aprofundava sempre e sempre. Quando cessava o tropel da montaria, os negros interrompiam a marcha. Já desfiava o "creio-em-deus-padre" quando o caminho se alargou. Então, pôde ver: uma vaca. Os dois pretos arcados eram seus quartos escuros; a rede de defunto, a barriga malhada. Desfez-se o fantástico: o personagem verificou o engano.

Em "Gente da Gleba", o caso do velhote treme-treme, também, propõe uma hesitação e, conseqüentemente, a existência do fantástico.

Na verdade, o medo está ligado, frequentemente, ao fantástico, "mas não como condição necessária"¹⁰. Na temática sertaneja intitulada causos de assombração, tema popular bastante explorado pelos regionalistas, a hesitação que propõe o fantástico tem como básico o medo de entes sobrenaturais: almas penadas doutro mundo que não conseguiram a passagem na "porta do Céu" e que perambulam pelo inconsciente do povo. E, neste objeto, temos que considerar o medo como altamente necessário para a realização da narrativa fantástica.

Faz-se urgência em recorrer à classificação de Todorov para visualizar o fantástico dentre as subdivisões propostas no diagrama seguinte, no qual podemos, a bem dizer, situar nossos causos:

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	---------------------------	---------------------

Interrogando tais subdivisões da narrativa fantástica,

Todorov diz que a proposição de que "o fantástico puro, nesse desenho, pela linha mediana, a que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso"¹¹ corresponde à natureza fronteiriça entre dois domínios vizinhos, pelo motivo que o fantástico perdura enquanto existe a hesitação e, no momento em que esta se desfaz, entre leitor e personagem, logicamente se coloca nos domínios vizinhos. Quando os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional, temos aí o fantástico-estranho. Os três casos apresentados acima pertencem ao fantástico-estranho, isto é: a personagem desvendou a hesitação e percebeu o engano explicando aos leitores e ouvintes. E o sobrenatural é explicitado como objeto real.

Ao lado do fantástico-estranho, existe o estranho puro: "Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar"¹² (Todorov). Mesmo Todorov concorda que sua definição é imprecisa, vasta.

Apesar das narrativas fantástico-maravilhosas postularem uma adesão ao sobrenatural e terminarem por uma aceitação deste, a presença de certos detalhes dão-lhe uma posição acentuada diante das outras narrativas: a hesitação continua depois de epílogo narrativo.

O gênero maravilhoso relaciona-se, geralmente, com os contos de fadas: os acontecimentos sobrenaturais não provocam surpresa alguma: "nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault)". Todorov tem razão quando distingue este gênero: "O que distingue o conto de fadas é uma certa escri

tura, não o estatuto sobrenatural". Não é ocasião de nos prolongarmos sobre as questões teóricas do maravilhoso porque os textos de Tropas e Boiadas não estão localizados nesta subdivisão.

No caso de pai Romeu, em "Gente da Gleba", a explicação final não se opera. Eis o resumo do relato:

O Senhor mandara surrar o pai Romeu, por vias de furto, de que o escravo era inocente. Recebeu trezentas lambadas. Pediu apenas fogo para o pito. De vez em quando remoía os beiços, mastigando uma reza má. Ao mesmo tempo, do meio do canavial, o filho do Senhor se queixava de que o estavam espancando à traição. Mas a seu redor não havia ninguém. "Ouvia-se perfeitamente o zunido do vergalho a retalhar-lhe as carnes, mas a correia, nem quem a manejava, não se percebia em parte alguma." Roupas em frangalho, numa correria de satinada, "o senhor moço e barafustou então pelo caminho de casa, apanhando sempre. Lá chegou arquejante à casa do tronco, onde o pai suspendia o castigo, e lá se estatelou atravessado no batente, vomitando sangue pela boca, para nunca mais se erguer..." Entretanto, pai Romeu continuava a ruminar as rezas, "puxando, indiferente, a fumaça do cachimbo".

O fantástico está presente em todo o causo de Pai Romeu. E a explicitação do epílogo não vem: instala-se o estranho puro que dará origem, por sua vez, à formação de outra forma simples, o ditado: "Vingança de cativo tem manha". Tradição histórica do sistema escravocrata, o estranho puro ainda vai permanecer neste ditado para tempo indeterminado. É um caso incrível, chocante, singular. E podemos dizer que a reação do leitor vai ser idêntica aos textos fantásticos.

O conto "Pelo Caiapó Velho", de 1911, pode ser considerado como um caso. E se o considerarmos assim, tê-lo-emos na conceituação de estranho puro, na qual a personagem, após pousar uma noite com a mulher lazarenta, só de manhã é que descobre a macutena (leprosa), mas a elucidação do fantástico, apesar de sobreviver pela violência do epílogo do conto, não desfaz o estranho. E, na oscilação entre os dois pólos, real e irreal, permanece o estranho puro. O estranho puro, portanto, ainda permanece após o desfecho do relato contístico.

Voltando à novela "Gente da Gleba", outro caso é

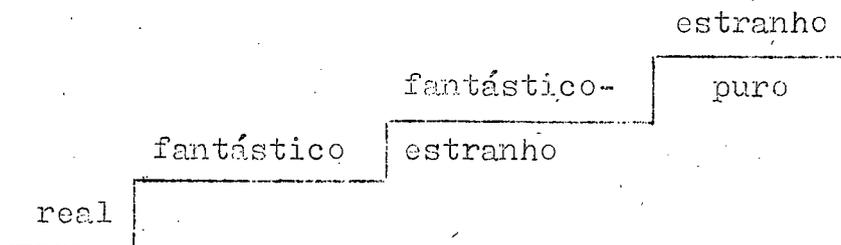
instituído. Trata-se do objeto místico denominado bentinho, objeto que os malfetores carregam dependurados no pescoço, o mesmo que pantuá — amuleto que consiste em um saquinho, ou breve de pano ou couro, pendente de uma fita ou cordão. Hugo de Carvalho Ramos faz uso da credence para estruturar o caso:

Deodato, bandido de profissão, "com dezoito mortes, e um sem-número de falcatruas nos povoados, a caçoar do governo com as arrelhas e façanhas de todo o dia, matando hoje um homem aqui, forçando amanhã uma mulher ali, ora nos Gerais, ora nesta província, e, apesar dos premios e da fama que adviria a quem o prendesse, sem poder as diligências jamais botar-lhe o olho em cima". Vivía num estadao, garantido pelos chefes políticos. Desidério meteu-se à idéia de que haveria de prendê-lo. E correu o sertão até que, num pernoite, topou o assassino numa casa, "de cujas fendas gretadas de caruncho saía um longo crivo de luz". Deodato, mortalmente baleado, foi abandonado àquele lugar para que, no dia seguinte, a sepultura do corpo fosse efetuada. Quando retornaram à tapera, não o acharam mais. Encostado a um cupim, "as pernas direitas, segurando numa das mãos o clavinote, a outra acolchegada ao peito, Deodato olhava-os — também, mui vivo, procurando armar o cão emperrado do seu bocado-sino..." Desidério pediu calma a seus companheiros e se achegou e, afastando a mão do jagunço, arrancou-lhe o bentinho junto ao pantuá, "em cujo forro estava cozida a reza brava contra bala". O bandido Deodato caiu que nem fruto podre, para nunca mais se erguer".

Este caso nos conduz ao fantástico-estranho, onde os acontecimentos sobrenaturais recebem uma explicação "natural" graças ao bentinho e ao pantuá dependurados no pescoço de Deodato. A mesma instauração do fantástico-estranho se dá no primeiro capítulo de "Gente da Gleba", onde o engano é verificado e o normal é restabelecido.

Há outros casos que não se localizam nas subdivisões de Todorov: são aqueles que operam demasiadamente ao nível da realidade, objetivando determinados fatos que aconteceram na cosmogonia do real no passado da personagem. Em "Nostalgias...", os fatos relatados pelo caseiro são reais, não entram em dicotomia com o irreal, e não há aquela hesitação que o fantástico exige. A morte de Dominginhos é um fato meramente real como também o assassinato praticado sobre o índio que pedia ao "torí" (cristão) para matá-la.

Resumindo, o caso se manifesta em Tropas e Boiadas em vários níveis distintos que poderiam ser representados pelo diagrama seguinte:



3. ATUALIZAÇÃO LITERÁRIA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS

A atualização da forma simples se realiza na modalidade de recontar o causo. Quando estamos no âmbito do real, temos aí apenas uma fala diluída com ressaibos de fala cristalizada, bastante explícita em "Nostalgias..."; quando se verifica a hesitação, encontramos a opção entre o fantástico-estranho e o estranho puro e a linguagem ganha novas dimensões, adquirindo qualidades típicas do estilo individual/coletivo. Na estrutura do conto ou da novela, há duas modalidades desses casos se manifestarem: geralmente funcionando como intertexto, o que é mais natural ("Caminho das Tropas", "Nostalgias...", "À Beira do Pouso", "Gente da Gleba"); e, quando o autor conflui o caso juntamente com a estrutura do conto, a ponto do leitor não perceber se é um caso ou se é uma narrativa literária. Esta última se realiza num fazer literário consciente, cuja "mimese progressiva" corre em busca de uma perfeição estilística. Curioso notar que o texto na qual se realiza tal embricamento de forma simples com a forma literária denominada conto foi escrito em 1911 e excluído pelo autor da

primeira edição e também da segunda, sendo acrescentada pelo biógrafo Victor de Carvalho Ramos na quarta edição pela Companhia Editora Panorama, de São Paulo, com as obras completas do autor: "Pelo Caiapó Velho", escrito em fins de 1911 e publicado no Lavoura e Comércio de Uberaba. Ainda moço, Hugo aproveitou do caso referente ao viajante que pousa com uma mulher lazarenta de beira-estrada, caso muito conhecido no Centro-Oeste, e que se fixa em vários escritores: "em 'As Morféticas', de Bernardo Élis; e em "Noites Brancas", de Gastão Cruls, sendo o conto de Hugo o mais antigo..." A temática folclórica se repete mas a atualização é feita de maneira diversa: tanto na estrutura como na linguagem. De fato, é através da linguagem que a atualização das formas simples se concretiza. Em Hugo, ora os casos se fixam na estrutura do conto enquanto forma literária, ora o autor associa estas duas formas propondo um estilo individual/coletivo. Em ambas as proposições, torna-se óbvia a linguagem literária dos casos, embora funcionando apenas como intertexto.

O causo, como intertexto do conto, funciona como núcleo da história (enunciado). Assim são os contos "Caminho das Tropas", "À Beira do Pouso", "Nostalgias".

Parece mesmo que se pode estabelecer uma espécie de diferenciação a respeito da problemática expressa na introdução deste capítulo: caso=fato. Quando as narrativas dessas formas simples funcionarem como intertexto sendo atualizada somente pela presença da linguagem do autor, teremos a concepção de fato e caso como sinônimas; ao contrário, se colocamos a questão sobre o conto "Pelo Caiapó Velho", identificamos como sinonímia o processo de fusão entre conto e caso, respectivamente atualizados no que diz respeito à estrutura e à linguagem. Localizam-se neste prisma o que poderíamos denominar de atualização das formas simples em geral, de acordo com o que se propôs nas páginas introdutórias deste trabalho: Neste ponto, hesitamos em traçar considerações

sobre a Forma Culta, erudita. O caso, portanto, deixa de ser meramente exemplo ou amostra dentro daquele conceito Kantiano e se transforma numa qualidade estilística abordada por muitos escritores de real mérito.

O causo, em síntese, não indaga nenhum universo, nem tem pretensão de figurar numa cosmogonia idealista, mas propõe a possibilidade de realização de uma forma cristalizada. O escritor se apropria desta possibilidade e a realiza dentro do discurso literário, buscando para si, uma história mais real; entretanto, dentro desta perspectiva do real depara o fantástico. E coloca-o também na estrutura do conto. Pode ser que certos autores praticam um "primitivismo" quando tentam atualizar esta forma simples, mas outros conseguem alcançar um nível excelente no conto. Em Hugo de Carvalho, os causos aparecem como intertexto. Esta é a sua maneira de atualizar.

NOTAS

01. SOUSA, Gabriel Soares. In CÂMARA_CASCUDO, Luiz da. Antologia do Folclore Brasileiro. São Paulo, Martins, 1971.
02. GANDAVO, Pero de Magalhaes de. História da Província de Santa Cruz. São Paulo, Editora Obelisco, 1964.
03. KANT. In JOLLES, André. Formes Simples. Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 142.
04. JOLLES, André. Op. cit., p. 8.
05. TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. São Paulo, Cultrix, s/d, p. 84.
06. _____. As Estruturas Narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 148.
07. Idem, ibidem, p. 148.
08. Idem, ibidem, p. 151.
09. Idem, ibidem, p. 151.
10. _____. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 41.
11. _____. As Estruturas Narrativas. Op. cit., p. 156.
12. Idem, ibidem, p. 158.

V. PROVÉRBIOS E DITADOS

Cervantes, falando pela boca de D. Quixote, nas andanças pelo mundo, dizia a Sancho Pança, escudeiro do cavaleiro andante: "Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas". Salomão, o velho monarca de Israel, talvez o mais antigo colecionador de adágios, aos quais costumava chamar vozes de sabedoria, recomendava o estudo detalhado e analítico como um dos meios excelentes para adquirir a virtude. Era generalizado a aplicação e estudo na difusão das doutrinas morais e filosóficas na Grécia e Roma antigas. Muitos tratados filosóficos e científicos da antiguidade estão em forma de provérbios. Até mesmo Júlio César organizou preciosa coleção de provérbios sob o título de Apotegmas. Entretanto, apesar de Antônio Delicado, autor da mais velha coleção de provérbios portugueses (Adágios Portugueses reduzidos a lugares comuns), cuja primeira edição é de 1651, definir que "os adágios são as mais aprovadas sentenças que a experiência achou nas ações humanas, ditas em breve e elegantes palavras"¹, o assunto permaneceu sempre relegado a pequenos estudos, mais na função dos folcloristas e etnógrafos.

1. PROVÉRBIOS E DITADOS

Os provérbios são sentenças provenientes da experiência e revelam, segundo André Jolles, uma impossibilidade de se pensar em termos conceituais a totalidade do universo. O espírito "o apreende através das separações e ligações, de comparações e oposições de vivências e sensações"². Neste universo ideológico, a forma que resulta da nossa disposição mental e das idéias que lhe estão ligadas é a forma simples que chamamos Máxima ou Locução, termo usado pelo holandês-alemão como a forma literária que encobre a experiência, mãe de todas as ciências. Jolles analisa a questão desta maneira: "A locução é, portanto, em nossa morfologia, a forma literária que encobre uma experiência sem que essa experiência cesse de ser elemento de detalhe no mundo ideológico. Essa forma se atualiza nos provérbios ou em outras formas mais difíceis de serem distinguidas, como a Máxima e a Sentença."²

Nas observações de Jolles notamos que a locução não se liberta do código ideológico, permanecendo, todavia, cristalizada na fala coletiva. O provérbio se apóia, como todas as formas simples, nos dois universos propostos na introdução deste trabalho; "assim, um dos aspectos mais importantes do enunciado conhecido como provérbio é que ele realiza uma daquelas características que a semiologia distingue no discurso literário: a sua limitação, o seu fechamento, o seu acabamento estrutural."³ Deste modo, valendo-se ininterruptamente desta vantagem às vezes despercebida pelos estudiosos, é que nos convém uma tentativa de explicar esta formação de universo fechado sobre si mesmo, ligado por axiomas ideológicos, tão bem estudado por André Jolles que desvendou sua disposição mental.

A formação proverbial é bastante correlata na técnica

elaborativa do contexto. As notas semióticas que Peirce colheu ao longo de meio século merecem um aproveitamento porque propuseram, de fato, excelente abertura nos estudos linguísticos (especialmente na formação de provérbios). O texto proverbial, além de conter uma mensagem, traz per si o símbolo, caracterizando-se pelo contexto limitado e completo, exemplo típico e original entre os dois signos, objetos de especulações nos próximos parágrafos.

Tanto Saussure como Peirce propuseram e estabeleceram uma distinção nítida entre as qualidades materiais, o significante de todo signo e seu intérprete imediato — o significado. Discerniram três variedades fundamentais de signos, partindo das diferenças entre o significante e o significado. Veja-se, por exemplo, a classificação de Peirce:

ÍCONE — opera, antes de tudo, pela semelhança de fato entre seu significante e seu significado. Entre a representação de um animal e o animal representado, a primeira equivale ao segundo porque simplesmente se assemelha a ele. A literalidade, cor-tina posta entre a referência e a letra, identifica não apenas a ambiguidade do signo, mas a sua autonomia significativa. Muniz Sodré⁴ afirma que o discurso literário é o ícone, porque, ao mesmo tempo que vamos à procura do significado, o ícone manda de re-terno às letras, isto é, ao significante, residindo neste ponto a evidência da poética atual.

ÍNDICE — segundo Roman Jakobson, num excelente estudo sobre as três variedades de signos peirceanos, o índice "opera, antes de tudo, pela contiguidade de fato, vivida entre seu significante e seu significado; por exemplo, a fumaça é índice de fogo; a noção passada em provérbio, de que não há fumaça sem fogo, permite a qualquer intérprete da fumaça inferir a existência de fogo, quer este tenha ou não sido acendido intencionalmente com o propósito de atrair a atenção de alguém. Robinson Crusóé encon

trou um índice: seu significante era um vestígio de um pé sobre a areia, e o significante inferido a partir dessa pegada, a presença de um ser humano em sua ilha; a aceleração do pulso considerada como provável sintoma de febre é igualmente um índice, e, em casos desse gênero, a Semiótica de Peirce coincide com o estudo do médico dos sintomas de doenças, que traz o nome de Semiótica, Semiologia, ou Sintomatologia"5.

SÍMBOLO - a operação do símbolo se localiza na contigüidade instituída, apreendida entre o significante e o significado. Esta conexão, conforme Jakobson, "consiste no fato de que constitui uma regra e não depende da presença ou ausência de qualquer similitude ou contigüidade de fato".6 Entretanto, qualquer intérprete do símbolo deve conhecer as leis que regem tais símbolos. A dificuldade reside na interpretação e no conhecimento de tal signo simbólico pertencente mais à Semiótica do que à Linguística; a concordância de que a Linguística seria apenas uma parte da Semiologia, como desejava Saussure... O conhecimento das regras convencionais conduz ao desvendamento do significado. O signo artificial (o símbolo) está baseado numa interpretação social de convencionalidade que tem graus variáveis e pode ser mínima em certos casos: fotografias, pictogramas, mapas, balanças, bandeiras, sinais de trânsito, determinadas frases cristalizadas das expressões populares... etc. Só o encontramos quando um dado objeto (ou propriedade dele) é incluso no processo de comunicação. Intensificam-se, atualmente, os valores simbólicos nos diagramas da comunicação humana, mesmo através dos slogans políticos ou comerciais.

Fora da significação, o símbolo perde a função, sendo portanto substituível, pertencendo à classe dos signos substitutivos.

As três variedades fundamentais do signo linguístico nos conotam uma posição inicial quanto à formação dos textos pro

verbiais. O sintagma dos provérbios é um sema visual, resultado das interrelações entre o índice e o símbolo. Daí a colocação de que os slogans são contextos proverbiais construídos intencionalmente para o domínio das massas.

Estas relações e interrelações unem dois cosmos: o ideológico e o linguístico, e temos o nascimento dessa forma coletiva, cuja cristalização se embasa na observação das experiências vividas pelo homem.

Nas narrativas de Tropas e Boiadas tencionamos investigar o uso do provérbio e do ditado no discurso literário. Para isso, há necessidade, de início, de organizarmos uma distinção nítida entre essas formas que, embora documentando diferenças básicas, distendem em sentidos opostos. Podemos reconhecer os provérbios através de uma divisão sintagmática; o contexto terá, primordialmente, dois sintagmas ou diversos, enquanto os ditados se delimitam num só sintagma, ocasionando uma dicotomia de significação entre o universal e o regional. O provérbio será sempre universal, enquanto o ditado infere uma realidade regional, às vezes disseminado em conjunto com as expressões populares. No conto "Mágoa de Vaqueiro", a forma simples "Carijó que assim canta, é que fugiu moça de casa", na fala de tio Ambrosino, já de madrugada, quando "a lua ia a perder-se por detrás das cerranias", contém dois sintagmas, como se pode averiguar:

CARIJÓ QUE ASSIM CANTA, / É QUE FUGIU MOÇA DE CASA.

/A/

/B/

O sintagma /A/ está intrinsecamente correlacionando com o /B/, e por isso, formam um contexto fechado, cuja significação se incrusta no andamento da narrativa, quando o velho Tonico percebe que sua filha havia fugido com o Zeca Menino, "um perdido de pagodeiras e do truque, brigão vezeiro nas redondezas, sujeito que além da garrucha é da besta de sela, só tinha por si essa estampa escoreita de mestiço madraço e preguiçoso". O con-

texto proverbial, em síntese, é uma constatação literária no discurso empregado pelo autor. Esta função constatativa emana de um sistema de significação fechado. A estrutura do provérbio é binária, frequentemente reforçada pela dimensão das frases.

Por outro lado, os ditados, também revelando um sistema de significação fechado, no dizer de Greimas⁷, estão determinados nos níveis das orações e o índice de constatação é menor pelo motivo que sua criação se vincula no universo regional, sofrendo, em consequência, maiores modificações individuais de acordo com a realidade vivida pelo personagem.

Apresentamos agora a listagem dos ditados na obra Tropas e Boiadas:

01. "Vim topar o portão da romaria...", p. 72.
02. "A mim ninguém amarra...", p. 120.
03. "Vingança de cativo tem manha.", p. 128.
04. "Toda terra tem seu uso.", p. 118.
05. "O mundo é grande, seu Juvêncio, para acabar isso tudo.", p. 128.
06. "... dois bicudos não se beijam.", p. 100.
07. "Parecia até o capeta em figura de ave.", p. 25.
08. "Sertão -- escola do mundo ", p. 67.
09. "... medo do purgatório não é brincadeira..." p.69.

A listagem acima mostra perfeitamente a aproximação dos ditados às expressões populares. São elementos modificados pela fala das personagens, como no exemplo: "Vai comendo brasa", na página 56, a respeito da saída de Joaquim Percevejo após o "pito" do patrão, Coronel Pedrinho. Em toda a obra, o aproveitamento dos ditados, quase a nível das expressões populares, remete para dois pontos:

- a) A realidade inconsciente da superstição;
- b) O linguajar regional utilizado pelo autor.

Apesar dos ditados se aproximarem das expressões populares, encontramos também em nível de orações as "metáforas cristalizadas". São os chavões da linguagem comum que não chegam a se constituir em ditados: são expressões figuradas na língua, aparecendo frequentemente nos textos de Tropas e Boiadas. Veremos, pois quais são essas expressões cristalizadas que são classificadas no nível de orações, constituindo uma parte dessas formas simples analisadas neste capítulo:

01. "Vai comendo brasa", p. 56.
02. "Vôte, a gente topa cada uma...", p. 67
03. "Parece até que é separação...", p. 71.
04. "... o homem caiu que nem fruta podre...", p.103.
05. "Comigo é nove, eh! velhote treme-treme!", p.74.
06. "Ora, ora, mais parecia caçoadá, que patusco!" p. 137.
07. "... como tucano, quebra tudo que o bico alcança", p. 100.
08. "... foi mais caipora, na força do tombo ficou com o braço na tipóia.", p. 42.
09. "Assim, menino! Jesus Caetano! Noss' Senhor, diabinho!", p. 73.
10. "Êh! carta véia!... Chinha de Medéia!", p. 74.

Estas metáforas cristalizadas são denominadas comumente de "expressões populares", diferenciando-se, portanto, dos provérbios e dos ditados. Porém, tais metáforas são regionais, postulam uma cosmogonia essencialmente local. Algumas são expressões figuradas no jogo de truco e constituem as bravatas dos jogadores.

. . .

Desdobrando-se em dois ou mais sintagmas, os provérbios revelam maior riqueza de experiência e constataam um nível maior de significação na formação semiológica, pelo fato de correla

cionar duas contiguidades (instituída e contiguidade de fatos) operando no mesmo discurso fechado. Eis a listagem dos provérbios:

01. "A gente, quanto mais vive, mais aprende.", p.6.
02. "Carijó que assim canta, é que fugiu moça de casa", p. 9.
03. "Sete vezes fui ao céu e sete desci às profundezas dos infernos.", p. 42.
04. "Milho no muro, antes que fique escuro!", p.72.
05. "quebrou um laço de cerca, eu vou dentro!", p.72.
06. "Truco, tapera! Por que não me espera!", p. 73.
07. "Estudante de medicina, vou em Roma, volto em Mina, consulta seu companheiro e vê se vocês combinam!", p. 73.
08. "Truco, vai, milho vem, mosquito na corda desce bem!" p. 73.
09. "Onze! Baralho na mão do Bronze!", p. 73.
10. "Pensar não é nada, fazer é que são elas.", p.76.
11. "O que deve acontecer, tem força, acontece mesmo!", p. 118.
13. "Quem entrar neste risco, vai de encomenda pra Satanás", p. 120.
14. "Matreiro que nem lagartixa, com a cabeça diz que sim, com o rabo diz que não.", p. 100.
15. "... todo aquele que viu e falou com o Saci, acontece sempre uma desgraça.", p. 48.
16. "Criação 'stá de gogo que é um castigo.", p. 29.
17. "Nesta fazenda cachorro vadio tem sempre ensino, ninguém foge aqui ao trato firmado!", p. 95.
18. "É chegar, quem pode!", p. 120.
19. "... a jararaca ia mostrar agora toda a peçonha que tinha!", p. 137.

A significação proverbial resulta da correlatividade entre os sintagmas; nos ditados, entre as palavras que os compõem. Para a Linguística, "o signo é uma fatia (bifacial) de sonoridade, visualidade, etc."⁸. A significação é concebida como um processo: o ato que une o significante e o significado, cujo produto essencial é o signo. Entretanto, essa união não esgota o ato semântico. Se para Saussure, o signo se apresenta como a extensão vertical de uma situação profunda, porque na língua o significado se mostra por trás do significante e só poderá ser atingido através de, e para Hjelmslev, a representação é puramente gráfica existindo uma relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo; é dessa relação que provém a significação. O significante, neste caso, passa a ter função globalizante, constituído de cadeias de níveis múltiplos, não passando de mediador. Nos provérbios e nos ditados identificamos o significante de uma fala cristalizada coletiva como mediador, composto de um plano de expressão cristalizado que nos comunica a significação no processo de passagem para o plano de conteúdo (axioma ideológico), assumindo a perspectiva de uma estrutura permanentemente⁹. A significação, para tal processo, se resume em um pólo de circularidade entre os dois planos, ou se quisermos, entre o significante e o significado.

Os provérbios da obra de Hugo de Carvalho Ramos tomam duas posições no discurso literário, caracterizando desta maneira o processo de atualização utilizado pelo autor. Em primeiro lugar, é interessante observar que a atualização é assimilável no plano da expressão (linguístico). Colimitando a posição estrutural, e compreendendo a fala cristalizada como um processo de restauração linguística, cabe agora enveredarmos pela disposição dessa forma na obra, distribuída em duas modalidades :

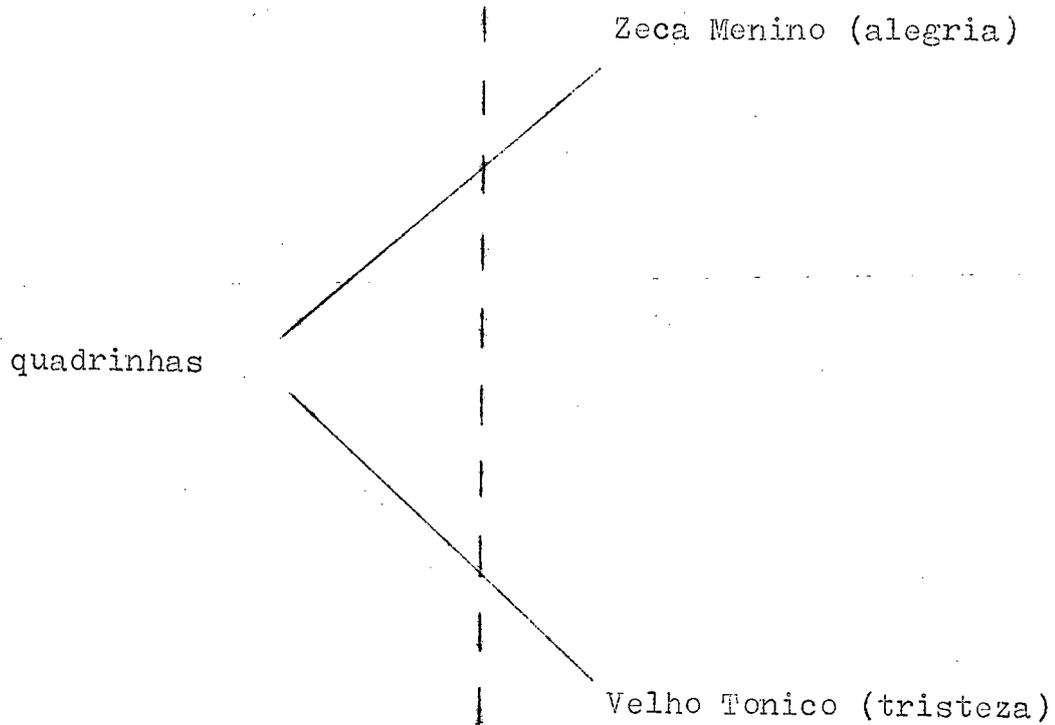
1. Vários provérbios têm como localização o desenvolvimento da narrativa: o autor coloca-os antes do desenlace con-

tístico.

2. Outros se apresentam no desenlace contístico, encerrando, praticamente, os movimentos narrativos.

No primeiro caso, em se tratando de uma antecipação narrativa, o texto do discurso cristalizado funciona como índice de constatação. É o caso dos contos "Caminho das Tropas", "Mágoa de Vaqueiro", "Caçando Perdizes", "O Poldro Picaço" e alguns trechos de "Gente da Gleba". Em "Caminho das Tropas", no qual "o que tem de acontecer, tem força, acontece mesmo" transformase em índice para o final do caso, onde Manuel, o dianteiro, encerra-o explicando o pretense sobrenatural e o engano que cometera. E a frase "Enfim, creiam mecês, é ter sempre desapego ao perigo..." elucida a atuação de forças desconhecidas sobre o homem, pois, quem tem desapego ao perigo, está num plano privilegiado, como Riobaldo, em Grande Sertão Veredas¹⁰, fazendo pacto com os demônios na hora vaga da sexta-feira...

Também está em "Mágoa de Vaqueiro", no provérbio "Carrijó que assim canta, é que fugiu moça de casa", como também nas modinhas cantadas por tio Ambrosino. Para a narrativa, pode ser considerado meramente como constatação, mas para as personagens, que ignoram a fuga de Mariazinha e Zeca Menino, a localização do provérbio no texto se transforma num índice que conduz ao final, quando o velho Tônico morre de desgosto, "ouvindo os ecos que lá iam do aboiado, a rolar, magoadamente, de quebrada em quebrada..." Apesar de não ser este o momento de falarmos sobre as quadrinhas, o provérbio as corta numa linha pontilhada (vide o gráfico seguinte) e une a situação Alegria/Tristeza das personagens. E nos dá a conhecer a morte do sertanejo no cômodo de cupins:



O índice de constatação faz um símile do texto, antecipadamente, embora esta forma simples remeta à oralidade estilística de Hugo, à narrativa comunitária, essência e origem do conto desde os primevos tempos. Mas a significação, no texto literário, não se evidencia no momento de uso, mas no decorrer da narrativa. Aí se compreende mais uma vez o relacionamento da criação individual com a criação coletiva advinda das experiências observáveis no fluir do tempo.

Em "Nostalgias" (trecho de carta), apesar de não se enquadrar como conto, o ditado "Parecia até o capeta em figura de ave" propõe menor intensidade porque se apresenta diluído. Diríamos que o ditado é um elemento diluído que tenta organizar-se para nos dar um universo mais limitado e com significação fechada sobre si mesma. Mas sua ação pode ser considerada como índice de constatação, se bem que em menor escala; já em "Caçando Perdizes"; entretanto, este índice se intensifica e, novamente, temos este processo estrutural simultaneamente claro e fechado. Fechado para o discurso literário desta forma simples, clara, para o que há de acontecer no desfecho narrativo a partir do axioma

ideológico contido na contiguidade instituída. "Criação no terreiro 'stá de gogo que é um castigo" averigua uma circunstância que acontecerá com o cachorro Belém, engolido pela sucuri. Em "O Pol dro Picaço", "Sete vezes fui ao céu e sete desci às profundezas dos infernos", revela uma função dupla: por um lado, os pulos da montaria selvagem; por outro, os sofrimentos de amor do peão domador carregando consigo um lençinho de lembrança, presente da filha do Coronel. E os sofrimentos são tantos que, viajando, certa vez, quis queimar a prenda, mas não teve coragem. Em "Vingança de cativo tem manha", na novela "Gente da Gleba", o índice de constatação está bem claro, a ponto de introduzir um caso, na intenção de explicar e validar o ditado.

A pura e simples constatação está bem ilustrada no conto "O Saci", onde o preto velho termina uma história montada no mito do negrinho matreiro com o discurso proverbial: "... a todo aquele que viu e falou com o Saci, acontece sempre uma desgraça". O negro fugido, Malaquias, a quem Sô Dito sai pelos sertões dando caça, também faz uma constatação quando afirma "quem entrar neste risco vai de encomenda pra Satanás". Assim são os demais: "Toda Terra tem seu uso", "o mundo é grande, Seu Juvêncio, para caber isso tudo", "Pensar não é nada, fazer é que são elas", "E entrar no cafedório, enquanto está pelado", etc.

A constatação é o ato do autor usar o provérbio com a intenção de resumir todos os ensinamentos apresentados no discurso literário.

As expressões cristalizadas do jogo de truco possuem uma fala cristalizada coletiva já meio diluída devido a incessante criação individual. Câmara Cascudo, no seu magnífico Dicionário do Folclore Brasileiro, descreve o truco como jogo "entre quatro parceiros, cada um dos quais dispõe de três cartas"¹¹, sendo o mais popular jogo de cartas no interior de São Paulo e de quase todo o Brasil: "Faz parte da pragmática do jogo levá-lo sem-

pre com pilhérias e bravatas, umas e outras geralmente acondicionadas em fórmulas estabelecidas." Estas fórmulas estabelecidas a que Câmara Cascudo se refere são as expressões cristalizadas cuja formação é observada através da existência dos sintagmas, mas a cristalização do uso verbal está sempre condicionada à inventiva dos jogadores. Os textos: "Milho no muro, antes que fique escuro!", "Vim topar o portão da romaria...", "Truco, tapera! Porque não me espera!", "Estudante de medicina, vou em Roma, volto em Mina, consulta seu companheiro e vê se vocês combina!", "Truco vai, milho vem, mosquito na corda desce bem!", "Assim menino! Jesus Caetano! Noss' Senhor, diabinho!", "Onze! Baralho na mão do Bronze!", "Comigo é nove, eh, velhote treme-treme!", "Êh! carta véia! ... Chincha de medéia!". Cada jogador se apropria de uma forma e notifica-a com a participação inventiva individual. No próprio ato do escritor recolher tais formas no discurso literário, ele está, por natureza, atualizando-as. Mário de Andrade atualizou magistralmente estas formas estabelecidas pelo jogo do truco no segundo poema de O Carro da Miséria¹², também Valdomiro Silveira, na tentativa de representar uma forma literária do Brasil tradicional, não urbanizado, refletindo uma civilização não industrializada, focalizou o truco num dos seus melhores contos, cuja linguagem singular-rural atualiza as formas proverbiais estabelecidas pelas bravatas dos jogadores, indicando uma constatação ou constatando realmente.¹³

NOTAS

01. DELICADO, Antônio. Adágios Portugueses reduzidos a lugares comuns. In MELO, Veríssimo de. Xarias Canguleiros. Natal, Imprensa Universitária, 1968.
02. JOLLES, André. In TELES, Gilberto Mendonça. "A Enunção Poética de Mário Quintana". Porto Alegre, in Letras de Hoje, 1975, p. 26.
03. TELES, Gilberto Mendonça. "A enunção Poética de Mário Quintana". Op. cit., p. 26.
04. SODRÉ, Muniz. A Ficção no Tempo. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 12.
05. JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1972, p. 101.
06. Idem, Ibidem, p. 101.
07. GREIMAS, A. J. Sobre o Sentido. Petrópolis, Vozes, 1975, p. 288.
08. ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio, José Olympio, 1975.
09. CASCUDO, Luiz da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio, INL, 1954, p. 621.
10. ANDRADE, Mário de. Poesias Completas. São Paulo, Martins, 1973, p. 218.
11. SILVEIRA, Valdomiro. O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira. Rio, José Olympio - MEC, 1974, p. 67.

VI. LENDAS E LEGENDAS

Barbosa Rodrigues — eminente estudioso brasileiro, bo-
tânico e antropólogo, completando as classificações de Von Mar-
tius, Spruce e Wallace — postulou uma conceituação das lendas que,
devido a sua importância, aproveitaremos neste pequeno trabalho.
Para o eminente pesquisador, "as lendas entre todos os povos são
tradição viva do pensamento primitivo e do desenvolvimento inte-
lectual das épocas de sua origem. Entre alguns constitui a base
dos contos populares, com que se embala a infância, inoculando as-
sim a superstição, que tarde ou nunca se apaga do espírito, quan-
do uma instrução sólida e a observação não educam o daquele que
tem o mais fraco"¹. Considerando as lendas como tradição viva do
pensamento primitivo e como resultado do desenvolvimento intelec-
tual das épocas de sua origem, Barbosa Rodrigues entende a lenda
como fruto originário do mito. A superstição, "companheira quase
sempre inseparável da lenda, transforma esta, e em vez de delei-
tar o espírito o acabrunha e o exalta"². Sua posição de análise
é muito clara: a lenda resulta do mito; a superstição, apesar de
ser companheira inseparável, acabrunha o espírito e exalta, trans-
formando a fala da lenda em diluições. A lenda tem como função
primordial deleitar e encantar, não inutilizando o homem, não o
amesquinhando, não o tornando "covarde a ponto de muitas vezes re-
petir a fábula arrepiado e assombrado"³. Daí a possibilidade pro-
posta por Barbosa Rodrigues de que a lenda pode ser empregada
como método de educação intelectual, desde que se dividam as á-
guas, entendendo a superstição numa fala diluída e as lendas como

fala plenamente em desenvolvimento.

1. LENDAS E LEGENDAS

Para estudar as formas simples, André Jolles escolheu a legenda como ponto de partida; porque esta aparece dentro de um setor determinado da cultura ocidental, apresentando-se como um todo sólido e consciente dentro do cristianismo, dos primeiros séculos até nossos dias. A legenda, neste caso, é uma vida (a vida dos santos e sua história) realizando-se em forma de linguagem: um processo verbal que faz da forma uma nova realização. O santo é visto como uma virtude em ato, não sendo uma virtude habitual. A disposição mental desta forma reside na imitação do modelo. A forma muda os indivíduos em santos, objetos em relíquias, fala em milagres. Trata-se de uma fórmula do universo do qual se institui um paralelo hierárquico entre o processo de canonização e o processo de existência. Deste paralelo temos diversos tipos de santos: santos corajosos, laboriosos, santos que sofrem torturas. São julgados na existência e na canonização. Não dão a impressão de existir por si mesmos e para si mesmos, mas para a comunidade e pela comunidade.

O santo é um indivíduo dentro do qual a virtude se objetiva em ato, por isso o povo tenta imitá-lo. A disposição mental está intrinsecamente na existência de um modelo seguido pelo imitador, o desejo de imitar para se tornar igual ou semelhante. As Cruzadas são exemplos típicos desta disposição mental; atualmente, as procissões realizadas pelo catolicismo. Esta disposição se completa através da língua: a vida dos santos em legenda,

relatada por uma linguagem que reúne os fatos. André Jolles propõe um estudo "dentro do qual são reunidos os dois processos da função da linguagem — indicação e representação"⁴. A indicação é o querer dizer; a representação é o significar. Na legenda, a linguagem tentará sempre querer dizer os fatos, enquanto a imitação dos modelos proporcionará o significar.

O estudioso holandês-alemão estuda, pois, a legenda, dentro da perspectiva da virtude objetivada em ato. Todavia, o nosso trabalho não se limita só à legenda, mas também a outra forma denominada popularmente de lenda, uma espécie formadora dos mitos, uma tradição viva do pensamento primitivo e do desenvolvimento intelectual da época de origem. Frente a esta diferença básica, achamos oportuno classificar o assunto em duas modalidades: 1. Legenda e 2. lenda. Apesar dos termos escolhidos para designar esta forma simples serem sinônimos, pois o significado de um ou do outro é "o que deve ser lido", podemos distingui-los do ponto de vista etmológico: no primeiro caso, temos a imitação dos modelos, a virtude objetivada em ato; no segundo, as lendas como tradição viva e como parte formacional dos mitos, contendo grande rol no fabulário popular, não encontrando necessidade de relacionar-se com a ideologia cristã, mas existindo por si mesmas na tradição que as conserva no tempo e no espaço, vivas e cristalizadas, sobretudo na consistência do gesto verbal sobre os fatos apreendidos.

2. ESTUDO DAS LEGENDAS

Apresentaremos, de modo geral, as lendas aproveitadas por Hugo de Carvalho Ramos num rastreamento de dados, citando as páginas onde aparecem e, conforme a importância na compre-

ensão da obra, faremos o comentário à parte, sobre o desenvolvimento histórico e como foram atualizadas pelo autor. Conseqüentemente, as referências aos santos que não alcançarem importância na direção de nossos estudos, serão relegados a segundo plano, em bora tenhamos realizado esforços para englobá-los. Consideramos, também, a vida dos heróis — Carlos Magno, os pares de França, Geneveva de Brabant —, por se enquadrar na mesma direção dos nossos pressupostos teóricos. De maneira que, a relação abaixo, indica as referências religiosas e lendárias dos heróis, seguidas do número das páginas onde se encontram no texto de Tropas e Boiadas:

01. Quinta-Feira das Dores, p. 5
02. Santíssimo, p. 6, 67
03. Virgem, p. 6, 10, 76, 122
04. Bandeira do Divino, p. 10, 77
05. Rosário das orações, p. 10
06. Santa Maria, p. 10, 66, 97
07. Deus, p. 10, 26, 37, 73, 97, 99, 122, 148
08. Salomão, p. 15
09. Fortim de Santa Maria, p. 24
10. Santa Leopoldina, p. 29, 37
11. Santa Rita, p. 29, 37, 113
12. Mês mariano, p. 31
13. Vésperas da Paixão, p. 37
14. Santo Antônio, p. 47, 61, 63, 65, 71, 148
15. São Pedro, p. 48
16. Monge ermitão, p. 53
17. Missa do Divino, p. 62
18. Carlos Magno e os pares de França, p. 70, 148
19. Sant'Ana, p. 71, 84
20. Papa, p. 71

21. Cristo, p. 74, 103, 126, 134, 147, 150
22. Divina Pomba, p. 78
23. Procissão do Divino, p. 80
24. Cumprimento de Promessas, p. 81
25. Cavalhadas do Divino, p. 86
26. Procissões da Semana Santa:
 - 26.1 - Nosso Senhor dos Passos, p. 90
 - 26.2 - Quinta-Feira das Dores, p. 90
 - 26.3 - Sexta-Feira Santa, p. 91
 - 26.4 - Procissão do Enterro, p. 91
 - 26.5 - Sábado de Aleluia, p. 91
 - 26.6 - Domingo da Ressurreição, p. 92
27. São João, p. 92, 147
28. Três Marias, p. 92
29. S. Sebastião, p. 105, 139
30. Genoveva de Brabant e os doze pares de França, p. 108.
31. Nossa Senhora das Candeias, p. 112

As legendas aproveitadas pelo escritor goiano estão dispostos em 5 possibilidades que analisaremos em seguida:

1. Nomes de santos usados como topônimos. Assim é que vamos encontrar os topônimos com nomes de santos, costume aliás advindo da imitação dos modelos, embora indiretamente. Fortim de Santa Maria: "... o ataque do fortim de Santa Maria, com ele, ajoelhado à soleira do rancho, a velha espingarda reúna e respectiva munição do lado, mordendo impassível o cartucho..." ("Nostalgias", p. 24). Santa Leopoldina: "O Vicente Peludo, morava, e ainda mora, ali, naquela encruzilhada de Santa Leopoldina - Vargem Alegre." ("Caçando Perdizes", p. 29). "Naturalmente soldados em diligência para Santa Leopoldina, calculei." ("À Beira do Pouso", p. 37). Santa Rita: "... devia bater em Santa Rita pra negócio de

precisão e a lua só pela madrugada despontaria." ("À Beira do Pouso", p. 37). "Pela estrada arenosa, escaldada e faiscante, ao largo, o vaivém contínuo de carro e cargueiros, gemebundos ou arfantes, em demanda das margens do Araguaia, ou vindos de Santa Rita com destino à Capital." ("Caçando Perdizes", p. 29). "Em Santa Rita, um arrieiro deu-lhe notícias seguras da estadia do nagoa em Caldas Novas..." ("Gente da Gleba", p. 113).

2. Citação de santos na tentativa de receber ajuda nas horas amargas: Virgem: "Maluquice, anda à toa pelo mundo da virgem; não fora o meu ânimo, hoje zanzaria por aí, "gira" varrido." ("Caminho das Tropas", p. 6). "E por que, Virgem Maria, se ele nunca se intrometera no namoro, até satisfaria a vontade de ambos..." ("Mágoa de Vaqueiro", p. 10). " — Santo nome da Virgem, que martírio!" ("Gente da Gleba", p. 76). Santa Maria: "Fugira, a malvada: E com quem, Santa Maria, com o Zeca Menino certamente..." ("Mágoa de Vaqueiro", p. 10). "Santa Maria! Brigas, tivera-as muitas, raras por provocação..." ("Gente da Gleba", p. 97). Deus: "Ele que, bom Deus dos Fracos, só tinha aquele mimo na sua velhice desamparada e solitária de viúvo..." ("Mágoa de Vaqueiro", p. 10). "Manhãzinha, Deus Servido..." ("À Beira do Pouso", p. 26).

Com esta tentativa de receber ajuda há um rol de citações, principalmente em se tratando de Deus, Santíssimo, Cristo, Sant'Ana, Nossa Senhora das Candeias, Jesus.

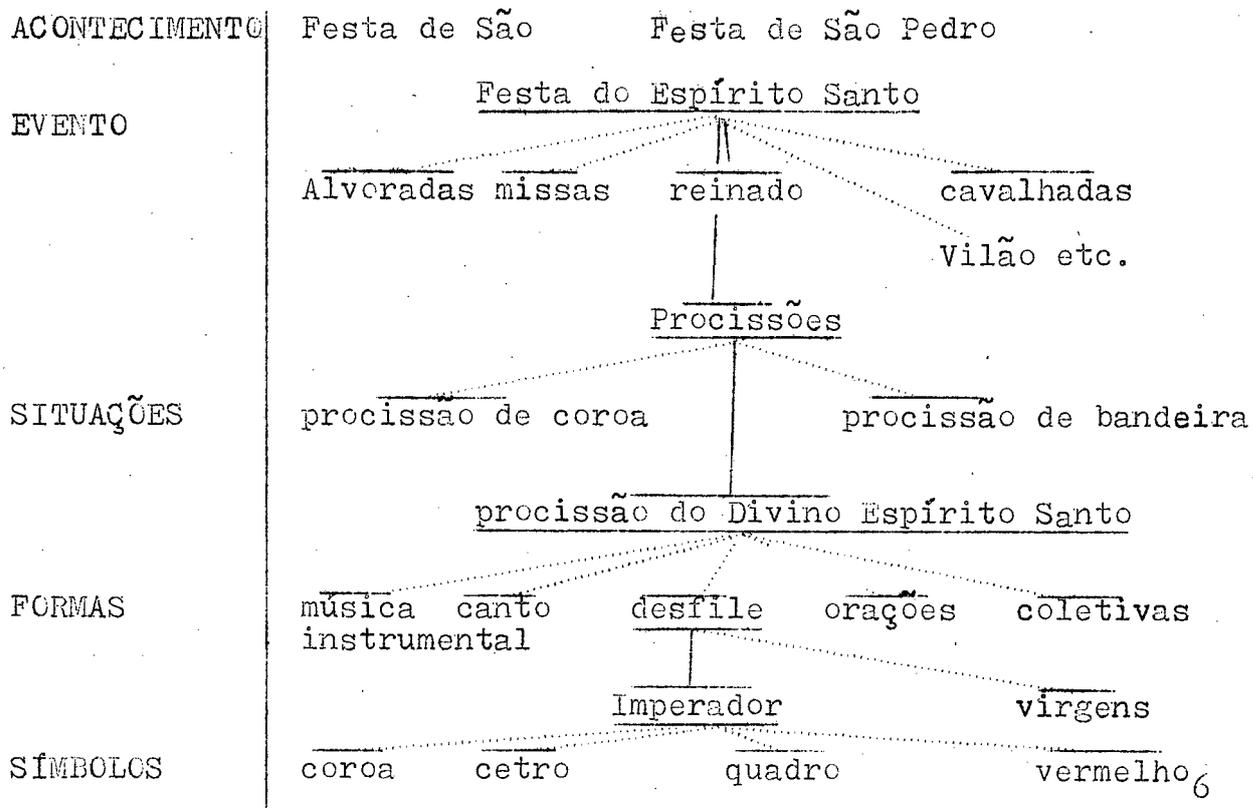
3. Memória de datas para determinados fatos como referência histórica dos acontecimentos populares: Os nomes de santos são empregados nesta assertiva como memória temporal coordenando o espaço. Eis: Quinta-Feira das Dores: "Na Quinta-Feira das Dores, o sol ia descambandô, o patrão manda-me chamar, passar a cutuca no lombilho do matungo, e partir sem detença para o povoado, uns papéis de eleição bem arrumadinhos na patrona." ("Caminho das Tropas", p. 5). Mês mariano: "Na manhã luminosa, engalanadas para a glória do mês mariano, as "aleluias" e florinhas

de maio iam pontilhando de ametista e prata o verde ridente da várzea." ("Caçando Perdizes", p. 31). "Vésperas da Paixão: "... isso, noitão cerrado e vésperas da Paixão." ("À Beira do Pouso", p. 37). Santo Antônio: "Desde Santo Antônio que ele rondava Sá Quirina, procurando sempre ocasião de lhe mostrar que, apesar de seus sessenta e cinco anos e meio, um olho de menos..." ("O Saci", p. 47). São Pedro: "Toda a eloquência que ele tinha despejado pela festa de S. Pedro, não teve outro resultado senão a fuga da roxa..." ("O Saci", p. 48).

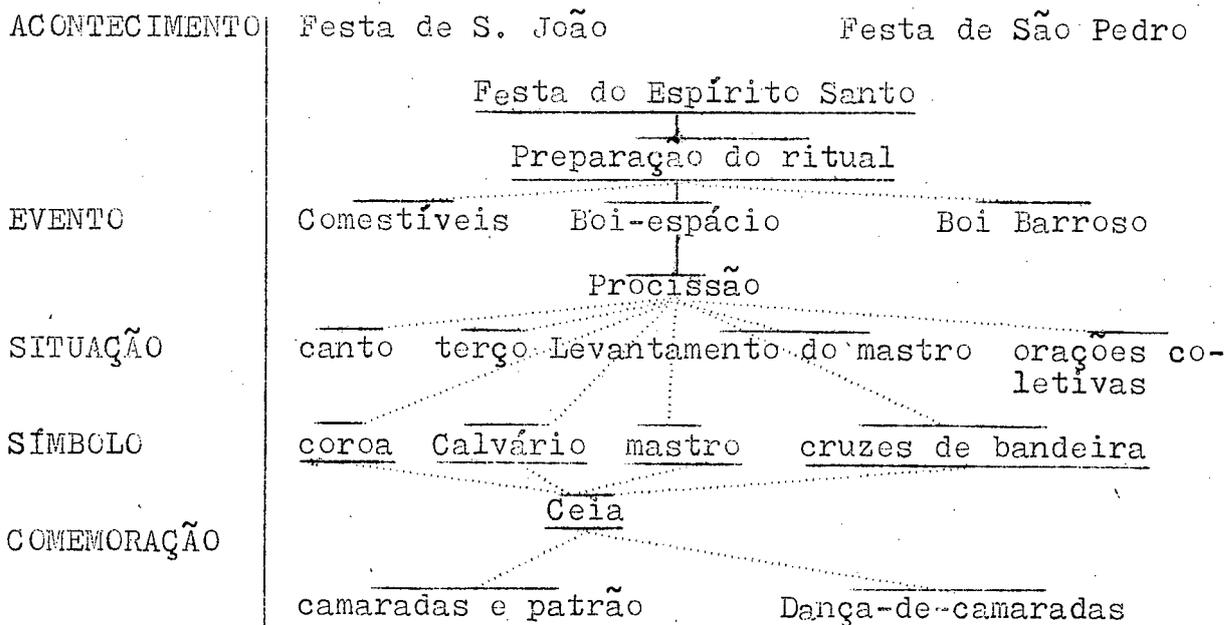
4. Realização dos rituais místicos buscando proteção para o homem: Encontramos neste item a missa do Divino, bandeira do Divino, Divina Pomba, a procissão do Divino -- nos festejos do Divino Espírito Santo há uma série de eventos de festas típicas em meio rural: Folias, Reinados, Cavalhadas, Congos. Ainda são feitos os cumprimentos de promessas no Calvário e completados os rituais com as cavalhadas e jogo de argolinhas. As festas do Divino Espírito Santo estão distribuídas graficamente por Carlos Rodrigues Brandão, em seu livro Cavalhadas de Pirenópolis⁵, donde extraímos o gráfico que reproduzimos na folha seguinte. Hugo de Carvalho Ramos aproveitou estes eventos rituais e elaborou a novela "Gente da Gleba", dedicando um capítulo de real importância para a atualização da legenda. O gráfico que apresentamos do capítulo de Tropas e Boiadas proporciona uma visibilidade sintética em contraponto com o gráfico apresentado por Carlos Rodrigues Brandão na festa realizada em Pirenópolis. Na novela de Hugo, a festa do Espírito Santo aparece sem as alvoradas, missas, reinados de Imperador do Divino, cavalhadas, conservando a preparação ritual, a procissão em cantos, terços, levantamento de mastro, orações coletivas e as promessas feitas por D. Luísa, arrastando-se de joelhos, um tabuleiro de tigelinhas em cada mão, cumprindo "de todo a promessa que fizera antes pelo restabelecimento de Nhá Lica, presa das febres intermitentes quando da romaria

do Muquém". Mas, os elementos que faltam à festa são assistidos por Benedito no povoado quando visitava sua amante, missa que "desde o século XVI foi festa divulgada no Brasil, dizendo-se que datava em Portugal de El-rei D. Diniz e a rainha Santa Dona Isabel. De sua popularidade basta lembrar que o título de "Imperador" foi escolhido pelo ministro José Bonifácio, porque o povo estava mais habituado a aclamar o imperador do Divino que o nome do rei"⁷. Manoel Antonio de Almeida fixou excelentemente as cenas do Divino Espírito Santo (festa realizada em Pentecostes) no romance Memórias de um Sargente de Milícias (cap. XIX). E também Melo Moraes Filho nas Festas e Tradições do Brasil⁸. Renato de Almeida em História da Música Brasileira⁹.

Saint-Hilaire, tendo todos os seus livros de viagens traduzidos para o Português, um material valioso de Folclore e Etnografia tradicional, descreveu uma folia do Divino no início do século passado, dando-nos uma síntese que pouco ou quase nada mudou com o tempo, visto que Hugo de Carvalho Ramos, um século depois, registrou praticamente as mesmas identificações, embora literariamente, não se tratando de registros folclóricos. Eis o texto de Saint-Hilaire: "Para poder celebrar a festividade com maior pompa e tornar mais esplêndido o banquete, que é a sua consequência indispensável, o Imperador vai recolher ofertas em toda a região, ou escolhe alguém que o substitua. Mas não anda nunca só quando faz esse peditório; leva consigo músicos e cantores e, quando o grupo chega a uma habitação, faz o pedido entoando cânticos em que sempre há de mistura loas ao Espírito Santo. Os cantores e músicos são, ordinariamente, pagos pelo Imperador; mas frequentemente, também, são homens que cumprem um voto, e mesmo que recebam retribuição, é sempre muito pequena, porque não há ninguém que não julgue obra muito meritória servir assim ao Espírito Santo. Estes peditórios duram, às vezes, vários meses, e às tropas encarregadas de fazê-lo que se dá o nome de folia." 10



DIVINO ESPÍRITO SANTO EM TROPAS E BOIADAS



Nas festividades do Divino Espírito Santo, que Hugo de Carvalho Ramos descreve na novela, não encontramos lembrança da folia, nem do Imperador do Divino, mas nas recordações de Nhá Lica, temos a folia transcrita fielmente como se fosse um autêntico registro folclórico. Em primeiro lugar, Nhá Lica faz distinção entre as folias da cidade e as folias da roça. Páginas exaustivamente etnográficas, Hugo descreve as minúcias. Folias da cidade: "Folias do Divino, com cantorias louvaminheiras de crianças à frente das filarmônicas, os peditórios de porta em porta por meninos e cavalheiros revestidos de balandrau e opa encarnada, o cetro, a coroa e a bandeira do divino passeadas de lar em lar, aos ósculos extáticos da multidão e moedas e células que se iam amontoando nas salvas, mal as podiam apreciar, através das persianas do monastério, a cuja saleta exígua recebiam algumas freiras e farrancho." ("Gente da Gleba", p. 85). São, portanto, folias urbanas. Já as folias da roça se assemelham com a descrição de Saint-Hilaire que encontra na floresta "uma tropa de homens a cavalo, conduzindo carregados de provisões; um deles levava uma bandeira, outro um violão, e o terceiro um tambor. Tendo inquirido o que tudo isso significava, soube que era uma folia..."¹¹. Nhá Lica relembra uma passagem de uma folia roceira muito diversa das folias urbanas: "O ano passado, no entanto, aparecera ali no Quilombo uma das tais folias da roça, mui diversas, aliás, das da cidade. Compunham-na um bando de trinta mandriões, cavalgando animais lazentos, apetrechados de pandeiros e violas, que se tinham deixado ficar em pândega na fazenda oito dias seguidos. Ao aproximar deram uma descarga de trabucos, que a camaradagem do sítio replicou com salvas de roqueiras. Depois, apeados, aos descantes e loas, encostaram a um canto da sala a bandeira e caíram em regozijo na dança, aos apateios e louvaminhas, que se prolongaram até altas horas da madrugada e in-

saciáveis todos de cachaça, que o coronel mandara vir às canadas da armazenagem." ("Gente da Gleba", p. 85). Reses nos currais são abatidas, os chiqueiros são despovoados. Quando se arrancham numa tapera de um pobre lavrador, onde acampam vários dias, Nhá Lica se consome de compaixão: "O rancheiro, coitado, ficara certamente na miséria, desertos os currais e os poleiros da pequena criação, em folgança devorada pelos tiradores de esmola..." ("Gente da Gleba", p. 86).

As folias da roça são diferentes das folias urbanas, geralmente mais pobres, desordenadas, foliões dados à folgança, aproveitando-se da disposição do povo, cujo objetivo principal é realizar um esplêndido banquete no final das festividades. Nas festividades do Espírito Santo, nas cidades, deparam-se as cavalladas entre mouros e cristãos, assunto que será proposto no item seguinte.

Restam-nos, agora, os rituais da Semana Santa, que são lembrados por Nhá Lica no fluir narrativo. Personagem enfermiça, amando escondidamente Sô Dito, empregado de seu pai, ela se abre amplamente para recolher os rituais místicos. E todas as legendas da Semana Santa estão relacionadas com sua morte que se concretiza nas páginas finais da novela, ao mesmo tempo que Sô Dito agoniza no tronco. Assim, as procissões são descritas de maneira exhaustiva, desde as novenas da Boa-Morte às procissões de Nosso Senhor dos Passos, da Quinta-Feira das Dores, da Sexta-Feira Santa, a procissão do Enterro, ao Sábado de Aleluia e Domingo da Ressurreição, imitando o modelo de Cristo que morreu pelos sofrimentos humanos e que, após a morte, subiu aos céus. Este modelo propõe às procissões uma virtude objetivada em ato — a imitação de Cristo para alcançar a redenção dos pecados e o alívio dos sofrimentos terrenos. A disposição mental de Nhá Lica se realiza através das lembranças que perduram enquanto Sô Dito não faz a passagem das águas do rio Paranaíba; o gesto verbal, por sua vez, en

contra sua realização na linguagem de Hugo que, por diversas ocasiões, caminha numa perspectiva etnográfica prejudicando a estilística desenvolvida nos contos. O texto abaixo mostra essa preocupação em recolher material depositado na tradição viva do povo, esquecendo-se do especificamente literário, também exemplifica a existência de um modelo imitativo transformado em linguagem, aspecto fundamental para a compreensão das lendas:

"No primeiro domingo, o de Passos, iam todas à Boa-Morte, a cuja entrada tinha lugar o encontro da Virgem Maria com o filho desejado. Este, sob o peso do madeiro, mui lívido e doloroso, a grossa corda de nós cingindo os rins sobre a túnica roxa, a fronte pálida, porejando sangue, dobrava à esquina a coral mística dos rebecões, sob a auréola sangrenta da coroa de espinhos e nuvens consecutivas de incenso, que o pároco, mui solene e paramentado, ia à frente turibulando.

(...)

Depois, Quinta-Feira das Dores, nova procissão, a da Virgem Dolorosa em busca do Filho bem-amado. O andor, numa suntuosa ornamentação de flores artificiais, a imagem daquele manto azulíneo todo constelações, era pelo percurso levado ao ombro das donzelas de mais destaque na sociedade, todas de branco trajadas.

(...)

Domingo da Ressurreição, madrugada alta, um frio cortante descendo da garganta da Carioca e tanta gente amontoadas à luz do luar no adro da igreja, à espera de que as largas portas se descerrassem, enquanto a meninada se ajuntava no meio do largo, procurando distinguir as feições do Judas, lá dependurado no alto numa embaúba, e que seria queimado após o ofício do divino." ("Gente da Gleba", p. 90 e 92).

5. Imitação de heróis: Os primeiros cronistas descritivos que divulgaram as cavalhadas, no Planalto Central, foram dois viajantes estrangeiros, no século passado — João Emanuel Pohl e August de Saint-Hilaire. O relato de Pohl é completo e se refere à Festa do Espírito Santo assistida em Santa Cruz, também incluídas no ciclo de Pentecostes, guardando até hoje a mesma fidelidade. Já as descrições das Cavalhadas de Saint-Hilaire, em Santa Luzia (atualmente Luziânia), é mais breve e concisa, para não dizer monótona. O próprio pesquisador confessou que "durante o

espetáculo assás monótono eu conversava com o cura..."¹². Popularmente em várias cidades mais antigas do Estado de Goiás, estão restritas hoje em algumas. Carlos Henrique Brandão nos informa que, em Palmeiras, Jaraguá e Pirenópolis ainda ocorrem as cavalhadas. Parece que o costume de festejar o Espírito Santo se popularizou nas cidades goianas à partir do ciclo do ouro, no início do século XIX, sendo que "a introdução da cavalhadas é alguns anos posterior à da Festa do Divino Espírito Santo"¹³. Brandão afirma, em seu estudo exaustivo sobre as cavalhadas em Pirenópolis, que "as Cavalhadas representam (como memória social) as lutas de Carlos Magno contra os mouros e simbolizam (como ideologia) a unidade da crença e a necessidade da ordem da sociedade produtora do ritual"¹⁴, tratando-se de um ritual integralmente equestre.

Antes que este assunto seja evidenciado com maior clareza na obra de Hugo de Carvalho Ramos, devemos considerar alguns dados históricos sobre a disseminação da lenda de Carlos Magno e os Pares de França. Tropas e Boiadas traz várias lembranças desta sobrevivência histórica, misto de religiosidade e aspectos folclóricos, principalmente porque as histórias destes heróis eram leituras prediletas de Nhá Lica. Assim vamos encontrar "junto ao castiçal de latão sobre um volume encadernado da história de Carlos Magno e dos pares de França" ("Gente da Gleba", p. 70). Em "Pelo Caiapó Velho", o autor se refere a Carlos Magno santificando-o "... que por sinal me pareceu palácio maior do que do excomungado Balalão e mesmo o do santo Imperador Carlos Magno — donde saía um fio adelgado de luz." ("Pelo Caiapó Velho", p. 148). Genoveva de Brabant, Carlos Magno, os pares de França — histórias lidas e relidas por Nhá Lica: "Às vezes lia . Histórias tocantes de Genoveva de Brabant ou as aventuras dos doze pares de França, livro tido em grande estima no sertão, cuja leitura, nos serões solarengos das fazendas do interior, era fei

ta em torno do lampião de querosene à família atenta, que tinha herdado da idade feudal, através do drama das conquistas, aquele gosto barroco de façanhas guerreiras, postas em prática anualmente na sede dos municípios com o espetáculo faustoso das cavalladas" ("Gente da Gleba"), p. 108).

História de Carlos Magno e dos Pares de França, volume popularíssimo em Portugal e Brasil, era leitura indispensável e tinha o seu público fiel e devotado. E, por isto, fornecendo valioso material para os cantadores. Leonardo Motta, em Cantadores, registra estes versos:

"Você falou-me em Roldão,
 Conhece dos cavaleiros,
 Dos Doze Pares de França?
 Dos destemidos guerreiros?
 Falarás-me alguma coisa
 De Roldão mais Cliveiros?
 — Sei quem foi Roldão,
 O Duque de Requiné,
 E o Duque de Milão,
 E o Duque de Nemé...
 Sei quem foi Galalão,
 Bonfim e Geraldo,
 Sei quem foi Ricardo
 E Gui de Borgonha,
 Espada medonha
 Alfange pesado!" 15

O volume atual é uma reunião de vários livros de épocas diversas, Câmara Cascudo, em seu dicionário, faz um roteiro histórico das publicações. O original francês tem como título Conquêtes Du Grand Charles Magne, cuja publicação é de 1485. A edição portuguesa é baseada nas fontes da primeira edição castelhana de Sevilha, em 1525, impressa em Lisboa por Domingos Fonseca em 1615, conforme informação de Teófilo Braga.

A popularidade deste livro segue, no Brasil, seu curso ininterrupto: crianças são batizadas com os nomes de Roldão, Ricarte, Floripes... A obra de Hugo de Carvalho traz essa tradição de modo vivo e excitante. Os personagens vivem e assumem os papéis dos heróis queridos. Nhá Lica, a menina enfermiça por mo-

tivo de uma romaria ao Muquém, sonha com princesas presas em torres e raptadas por mouros. O trecho abaixo exemplifica esta particularidade sonhadora de Nhá Lica:

"E uma noite, recolhendo-se um tanto excitada daquelas narrativas, sonhou que estava encerrada numa alta torreola, como a que armaram a vez passada em Currallinho, e Dito era o moço paladino que viera libertá-la dos furores paternos do Almirante Balão, encarnado na figura venerável de seu velho pai... De então, ao re-ler aquelas páginas, sentia-se enleada por um sentimento obscuro e era com desafogo que passava aos amores da Rainha Angélica com o sobrinho do Imperador, o destemido Roldão, corajosamente encerrado no interior do leão mágico..." ("Gente da Gleba", p. 109).

Sonhando com as aventuras lidas, Nhá Lica imita o modelo apresentado pelas histórias, cujos heróis lutam pela preservação da fé católica e a conversão dos infiéis, simbolizando, como ideologia, a unidade da crença e a necessidade ritual proposta pela legenda dos grandes heróis. Ainda na novela "Gente da Gleba", vamos presenciar as cavalhadas nas lembranças de Nhá Lica, rituais apresentados em Currallinho, onde tomavam parte o pai como embaixador cristão e Dito como rei dos mouros. Esta figuração que Hugo propõe deve ser vista como uma significação social. Para que possamos entendê-la, transcrevemos o trecho alusivo abaixo:

"Não guardava, muito menos, daquele tempo na capital, lembrança das cavalhadas que o Imperador eleito do Divino realizava no campo de S. Francisco para gáudio da população local, com aquelas histórias tocantes do cativo dos cristãos na torre de Ferrabrás, os amores da Princesa com o par de França, o cativo dos mouros, a sua conversão na capelinha, que armavam no segundo dia, e, no terceiro, a corrida final de argolinhas, que punha termo àqueles divertimentos.

Esses festejos, presenciara-os ano passado em Currallinho, onde tomavam parte o pai como embaixador cristão, e Dito — rei dos mouros.

Guapa cavalgada! Como empinava bem o baio de estima de Roldão, dizendo atrevidamente a embaixada de Carlos Magno ao rei dos infiéis! E com que arrogância e donaire lhe respondia Dito na letra, cabriclando o ginete, a lança alçada, dois passos adiante da sua guarda! Chamavam espadas. A pedraria reluzia faiscante na bordadura azul e vermelha dos justilhos e pelo cravejamento das fivelas prateadas, que prendiam os penachos encaracolados dos guerreiros. O sol lavava de luz opu

lenta e clara a arena sonora, onde a pugna se desenrolava fremente. Havia um contínuo tropear de cavalos, mal contidos nas estacas, e o vozerio indistinto da multidão, sob o varandil dos palanques, mãos em pala, à crueza dos raios solares, enquanto a charanga atacava num ângulo da praça.

Dentre o contínuo lantejoulamento das arreiatas, suntuosamente revestidas, a maior passava em ârdegos serbunos, crinas entrelaçadas, ferraduras e cascos dourados rebrilhando ao longe, à desfilada franca, toda a sangue em sua vestimenta de veludo carmesim, as flâmulas tremulando na haste pontiaguda das lanças, à investida audaz contra os defensores da Fé. Estes, dentro o uniforme azul-celeste de seu rei, não menos garbosos e escorreitos, saíam em campo, à rebatida brusca dos barbarescos." ("Gente da Gleba", p. 86 e 87).

A significação social de que falamos há pouco está justificada pela oposição entre patrão e empregado, o Coronel, pai de Nhá Lica, como embaixador cristão, e Dito — rei dos mouros.

A unidade da crença e a necessidade ritual da legenda, nas cavalhadas, assumem na obra uma perspectiva social, abandonando a ideologia cristã para representar, simbolicamente, a dicotomia do sistema rural entre patrão e empregado, dualidade que proporciona consistência à narrativa. Em vista disto, como ideologia cristã, há a conversão do rei mouro na fé do cristianismo após as lutas dissimuladas no campo de batalhas, mas no texto da obra estudada se dá exatamente o contrário: Benedito vai conscientizando-se de sua realidade e, conseqüentemente, distanciando-se do Coronel, a ponto de, na conclusão da novela, morrer no tronco, vítima bárbara do próprio sistema. Não há, pois, uma conversão, mas a morte de uma simulada liberdade. Desta maneira, o que nos representava uma unidade de crença, torna-se um distanciamento e um castigo escravocrata que comprovam o simulacro de liberdade proposto pela unidade de crença do sistema rural.

Quanto à fidelidade de Hugo nas descrições das cavalhadas, não há dúvidas, perfeitamente de acordo com os estudos desenvolvidos por Carlos Henrique Brandão, inclusive a corrida de argolinhas no terceiro dia pondo termo aos divertimentos da Festa do Espírito Santo.

3. ESTUDO DAS LENDAS

Diferenciando das legendas que dizem a respeito da vida dos santos, as lendas possuem uma ligação histórica ainda evidente, confundindo-se muitas vezes com o mito. Mas o mito é uma forma simples mais pura que a lenda, isto é, mais afastada da história, dependendo exclusivamente do conhecimento sobre o real, um conhecimento que apreende os objetos em conceitos. A lenda é a tradição viva com ressaibos históricos, não encontrando necessidade de se relacionar com a ideologia cristã. Aliás, pode se considerada como ideologia pagã.

Em Tropas e Boiadas, Hugo aproveita as lendas e as atualiza no discurso literário sem eliminar a ação histórica da forma. Assim é que vemos a Madre de Ouro, a Mãe de Ouro, a estória da perdiz e a jaó. Nas linhas a seguir, listamos as lendas da maneira que aparecem na obra.

1. Madre de Ouro : Bonfim, uma das cidades mais antigas de Goiás, irmã-gêmea de Meia Ponte e Vila Boa de Goiás, guardou ainda sob muitos aspectos a cultura colonial, "o antiquado perfume de antanho, cousas mortas que a mente aviva e a tradição redoura", naquele sono de duzentos anos de Bela Adormecida. Era ali, antigamente, época de descoberta e aluviões de aventureiros à cata do ouro. Após a ambição desmedida, minas, lavras e catas permaneceram no abandono, em escavações profundas, abandonadas, veeiros revolvidos. Da exaltação primitiva restaram, como tradição, lendas e histórias, das quais a do Poço da Roda é a mais popular. Situado nas proximidades de Bonfim, uma enorme pedra responde do fundo das águas, à luz do meio-dia, "irradiando em torno um brilho de mil chispas e centelhas, cujo estranho fulgorine

bria e cega os olhos mortais: a Madre de Ouro. Muitos mergulhadores, envoltos à tentação da miragem, mergulham no lençol silencioso e frio, procurando o tesouro encantado. Pune-os de morte a Madre de Ouro. Seus corpos voltam à tona e se transformam em "pastos de lambaris, papa-iscas e mais arraia miúda do lago". E quando as águas refletem o espelho translúcido, figura de novo, no fundo, a Madre de Ouro.

M. Cavalcanti Proença vê no conto maior complexidade: "De maior complexidade é o conto "Madre de Ouro", onde convergem elementos de várias procedências. A Madre de Ouro aparece como pedra brilhante, no fundo de um poço, cheia de encantamento, como Iara. O "poço da roda" tem sua réplica no "tanque do Ernesto", ou Arnesto, afilhado de Nossa Senhora do Rosário, em outra zona de ouro, o velho Cuiabá. Tanque nascido da ambição dos homens, inundação do escavado, em cujo fundo apareceu a alavanca lendária, toda de ouro. À medida em que evolui a estória de Hugo de Carvalho Ramos, até que morre o mergulhador teimoso, vai-se configurando o paralelo com o mito indígena da Ipupiara, que atraía os homens para o fundo d'água e os matava, ou mutilava, como acontece ao herói Macunaíma, no capítulo "Ursa Maior".¹⁶

A lenda originou-se da ambição dos homens, daquelas aluviões de aventureiros que penetravam nos sertões à procura de riquezas e, depois, abandonavam minas, lavras e catas, fontes inesgotáveis de lendas e histórias dos núcleos coloniais do século XVIII.

O conto - "A Madre de Ouro" - foi acrescentado na terceira edição em 1943, escrito por Hugo de Carvalho Ramos em 1918. Victor de Carvalho Ramos justifica que, "embora não se trate aí de um conto rigorosamente regionalista, todavia o estilo e o assunto se enquadram bem dentro nos trabalhos de Tropas e Boiadas. É a descrição de uma interessante lenda dos arredores de Bonfim, no Estado de Goiás"¹⁷. De fato, não se trata de um conto exclusi

vamente regionalista, fugindo à temática do livro — tropeiros e boiadeiros —, mas se apresenta de acordo com a estrutura intencional do autor, cuja estrutura é sempre uma dicotomia, procurando uma constância metódica. Neste sentido, o conto "A Mãe de Ouro" está dividido em duas versões: enquanto no fundo do poço, temos a Mãe de Ouro, fruto das ambições dos mineradores que desbravaram a região, mas a progressão da lenda continua ainda pelo infinito do céu sob o nome de Mãe de Ouro.

2. Mãe de Ouro: É uma progressão da Mãe de Ouro, continuando a sua peregrinação através de outras paragens, "numa viagem aérea, cujo termo é a explosão do meteoro na noite silenciosa". Seu quebranto consta do seguinte: "Quem escuta ou vê, no ermo da noite, a passagem da Mãe de Ouro cortando o céu estrelado com o seu listrão ardente, toma na cozinha da choça um tição em brasa, corre ao limiar e faz no espaço uma cruz de fogo." Cede, então, ao homem a aparição, detendo sua carreira vertiginosa, arrebatando-se em estilhas, lascas, pedrouços, calhaus e blocos, "tudo de ouro maciço e do mais puro quilate". Depois, é só catar e meter no surrão aquela fortuna inesperada. Proença, guardando fidelidade à tendência popular, aponta: "Quando a Mãe de Ouro sai pelos ares, é o boitatá das lendas amazônicas; quando arrebeta no céu, é a mãe-de-ouro, mostrando aos corajosos o lugar de tesouros enterrados. Mas, também é zelação, alma penada, estrela cadente, 'cortando o céu estrelado com seu listrão ardente'. E, se quisermos prosseguir nas aproximações, podemos indicar as Lendas do Sul, de Simões Lopes Neto, e, mais longe, Saint-Exupéry, encontrando um aerólito no deserto, em noite estrelada da Terra dos Homens; e, ali mesmo, no sertão, a "Garganta do Inferno", de Bernardo Guimarães."¹⁸ A Mãe de Ouro, história "que tem a sua origem nos bólidos, fenômeno que o olhar aparvalhado do matuto observa", sendo progressivamente um desdobrar da lenda Mãe de Ou

ro, também é fruto da ambição humana, tanto que seu quebranto consta de uma fórmula que fornece ao homem poderes para se enriquecer.

3. A perdiz e a jaó: "... quando nas restingas de mato da beira dos córregos e capões, começavam a sua eterna elegia as jaós merencórias do sertão; e, longe, nas várzeas tenras onde o jaraguá altaneiro campeava eternamente viçoso, nos descampados limpos, semeados aqui, além, de palmeiras incipientes de idaiá a bertas em leque à flor da terra, piava aguda, lamentando-se da ausência da companheira predileta, a perdiz solitária das campinas, a lançar alarmas estrídulos aos ecos despertados das quebras remotas, duma coloração pôr de sol verde-negro sombria, e reavivando extintos pruridos de caça aos ouvidos tensos dos velhos perdigueiros -- nédios e bocejadores ao calor do borrarho -- acompanhassem a comitiva." ("Bruxa dos Marinheiros", p. 13). Apesar de M. Cavalcanti Proença considerar como estória, nós a estudaremos como lenda, da mesma maneira que a Madre de Ouro. Conta-se que a jaó convidou a perdiz para um passeio na mata: "Não era bem um passeio, parece, dizem que havia um furto planejado. A perdiz resistiu, mas acabou cedendo. De repente, no meio da mata, aparece o caçador; a jaó foge rapidamente, mas a amiga, que não sabe voar na floresta, bate nos paus, se ataranta, machuca-se e, afinal, com muito esforço, consegue atingir o campo, seu natural e seu domínio. Ficaram de mal. Hoje em dia, é em vão que a jaó propõe: -- "Vamos fazer as pazes?" -- ou convida: -- "Vem cá, perdiz". Chama e propõe, em voz lenta e dolente de quem não tem razão; e a perdiz responde rápida e ríspida, porque a raiva e o susto ainda não passaram: -- "Não, nunca mais!" ... 19

4. LINGUAGEM: O QUERER DIZER E O SIGNIFICAR

A linguagem das lendas propõe um querer dizer e um significar específicos. Tentaremos, diante do rastreamento de dados, demonstrar estas funções na obra literária, descobrindo a validade da atualização desta forma no texto.

O santo não dá a impressão de existir por si mesmo, mas para a comunidade, sendo um indivíduo dentro do qual a virtude se objetiva e o personagem está, mais ou menos, condicionado a imitá-lo, transformando-se numa representação efetiva de uma pessoa que podemos tentar igualar e, ao mesmo tempo, conceber que a virtude agitante se realiza efetivamente quando o imitamos. O gesto verbal -- fatos apreendidos por conceitos linguísticos -- proporciona a cristalização da legenda. A qualquer momento podemos tê-la atualizada, indicando o significando, desde que a tomamos como parte do cosmos.

O processo linguístico operado entre as duas funções da linguagem, o querer dizer e o significar, é esclarecido através da indicação de uma realidade que é apreendida por um conceito; A apresentação dos fatos em conceito e sua cristalização conduzem à significação da forma. Cada vez que um indivíduo a atualiza, como imitação de um modelo, reaviva a tradição, indica ao mesmo tempo. A esta modalidade, sempre retomada dentro do indivíduo, chamamos de atualização, seguindo, assim, a direção teórica de André Jolles.

Em Tropas e Boiadas, a legenda e a lenda se atualizam de cinco maneiras: 1. Nomes de santos usados como topônimos; 2. Citação de santos na tentativa de receber ajuda nas horas amargas; 3. Memória de datas para determinados fatos como referência

histórica dos acontecimentos populares, 4. Realização dos rituais místicos buscando proteção para o homem; 5. Imitação dos heróis. A referência ou recorrência aos nomes de santos, ou feitura de rituais místicos, é uma tentativa da linguagem querer dizer os fatos, enquanto a imitação dos modelos proporcionará o significar.

Resta-nos dizer algo sobre o anti-santo — Judas no Sábado de Aleluia, o palhaço de pano dependurado nas árvores, ou nos postes. Se nos demais santos a virtude se objetiva em ato, numa forma de imitação, o malfeitor tem o mal objetivado em atos prejudiciais. Estamos diante de uma anti-legenda. Na novela "Gente da Gleba", a figura de Judas dependurado e estraçalhado no Sábado de Aleluia é uma anti-legenda. Judas, traíndo Cristo por trinta moedas, instaurou o anti-Cristo, não impedindo o povo de lembrá-lo todo final de Semana Santa.

As lendas populares revelam uma dupla significação: como forma atualizada pelo escritor e como significação estrutural na obra. A lenda da perdiz e da jaó propõe uma situação irreversível, sem reconciliação. O conto "A Madre de Ouro" revela esta duplicidade desde o subtítulo: Poço da Roda e Arredores de Bonfim, duplicidade que irá ditar forma à lenda. No Poço da Roda, a Madre de Ouro; nos arredores de Bonfim, continuando sua progressão, numa viagem aérea, temos a Mãe de Ouro.

As lendas estudadas em "Gente da Gleba", se relacionam intrinsecamente com as personagens e com a estrutura, tanto que há uma representação como memória social e uma simbolização como unidade de crença, estruturadas, indicando a morte de Sô Dito e Nhá Lica. Esta representação e esta simbolização ritual fazem parte da fórmula de André Jolles apresentada para o Mito — pergunta e resposta. Todas as lendas estão relacionadas à ques

tão que se formula antes da passagem das águas do Rio Paranaíba, aquele sentir confuso que se justifica pelo alto grau místico apresentado, às vezes capítulos exaustivos.

Por último, a lenda e a legenda são falas plenamente em desenvolvimento, indicando e representando os fatos humanos a través de uma virtude objetivada em ato, ou como tradição viva do pensamento primitivo.

NOTAS

01. BARBOSA RODRIGUES, João. "Lendas, Crenças e Superstições".
In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Antologia do Folclore Brasileiro. Op. cit., p. 216.
02. Idem, ibidem, p. 216.
03. Idem, ibidem, p. 216.
04. JOLLES, André. Op. cit., p. 46.
05. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Cavalhadas de Pirenópolis. Goiânia, Oriente, 1974, p. 27.
06. Idem, ibidem, p. 27.
07. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Op. cit., p. 237.
08. FILHO, Melo Moraes. Festas e Tradições do Brasil. Rio, Briquet, 1946.
09. ALMEIDA, Renato de. In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Dicionário do Folclore Brasileiro. Op. cit., p. 237.
10. SAINT-HILAIRE, Augustin. Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil. São Paulo, Brasiliana, vol. 210, 1941.
11. Idem, ibidem.
12. _____. In BRANDÃO, Carlos Henrique. Op. cit., 61.
13. BRANDÃO, Carlos Henrique. Op. cit., p. 62.
14. Idem, ibidem, p. 127.
15. MOTTA, Leonardo. Cantadores. Rio, Castilho, 1921.
16. PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. cit., p. XXXVIII.
17. RAMOS, Victor de Carvalho. "Nota Biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos". In Tropas e Boiadas. Op. cit., p. LXX.
18. PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. cit., XL.
19. Idem, ibidem, p. XXXVIII.

VII. A SUPERSTIÇÃO

Os primeiros cronistas que fixaram o quadro de informação sobre o folclore brasileiro testemunharam, desde a descoberta, os elementos supersticiosos na cultura indígena. Frei Gaspar de Carvajal¹, por exemplo, descreveu as Amazonas que, de certo modo, têm características da superstição; os padres Manuel de Nóbrega e Anchieta² descreveram as cerimônias e os aspectos noturnos, bem como os demônios selvagens. E os demais cronistas de bastante significação para o nosso quadro histórico, como André Thevet, Anthony Knivet, Ivo D'Eveux, Abbeville, Jorge Marcgrave, Domingos de Loreto Couto, observaram o grau elevado de superstição em nossos silvícolas. De todos estes estudiosos citados, ressaltamos a figura de Domingos de Loreto Couto, falecido em 1757, membro da Ordem Beneditina. Escreveu um trabalho de grande importância, denominado Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco, dedicado ao Rei D. José I. Neste trabalho de fôlego, apresentou as principais superstições setecentistas no Brasil, procurando conceituar esta forma simples como elementos diluídos provenientes dos velhos mitos. E, para melhor esclarecer o nosso posicionamento, citamos o texto abaixo, onde o autor conceitua o objeto a ser estudado nas páginas seguintes deste capítulo:

"A superstição pois como culto de algum não verdadeiro Nume se divide em idolatrias, adivinhações, cerimônias mágicas, e várias observações, como as dos romanos na consideração do voo das Áves, das entranhas das vítimas e, hoje, na escrupulosa e totalmente irreligiosa fatuidade dos que receiam como prognóstico de alguma desgraça o encontro de um torto pela manhã, o derramar-se o sal na mesa, o quebrar-se um espelho, o can-

tar do cuco, ou galinha, o chover da boda, o espirrar o morrão da candeia, o uivar do cão, e entrar com o pé esquerdo e outros ridículos agouros". 3

Câmara Cascudo, a partir desta leitura setecentista, construiu -- provavelmente -- sua teoria sobre a superstição. De Dom Dômíngos Loreto a Câmara Cascudo, a teoria pode ser postulada sem modificação alguma, apesar de a considerarmos como fala diluída. Assim mesmo, a nossa intenção é transformá-la em recorrência literária e nisto constará a sua atualização.

1. SUPERSTIÇÃO: FALA DILUÍDA

A superstição é uma fala cristalizada coletiva, mas diluída, não podendo ser criada "fácil e momentaneamente"⁴. A essa fala diluída pertencem os gestos, as palavras, ações e atitudes que, antigamente, eram fórmulas lícitas de exorcismo, "rogativas para que uma ameaça extraterrena não se materializasse no ato punidor ou apenas maléfico"⁵. Há também o lado benéfico, mas não será estudado neste trabalho. Como toda forma simples, a intemporalidade é uma dimensão lógica no tempo e fora dele. No tempo, a ação do homem na prática do ato; fora do tempo, a ação relacionando-se com todos os tempos, tornando esta fala incompreensível e longínqua. A existência dessa forma simples consiste na "persistência de defesas permitidas, regulares e naturais, para o tempo em que determinado culto era coletivo e geral"⁶. O elemento supersticioso obedece à mecânica milenar, "escapando ou dispensando, totalmente, a colaboração do raciocínio contemporâneo. É preciso atentar para a ancestralidade funcional supers-

ticiosa e a nenhuma intenção criadora e sim repetidora, em sua atualização"⁷. Assim é que vivemos uma disposição mental e um gesto verbal repetidos milenarmente, sem atentarmos nas suas significações formais. E mesmo num determinado trabalho de investigação científica, a fixação de crenças nada mais é que uma fala supersticiosa que nos pode conduzir a outras descobertas.

Esta fala cristalizada, coletiva e diluída, está sempre num processo de atualização, numa dinâmica repetidora. Câmara Cascudo crê muito pouco na pequena contribuição individual contemporânea para a criação da superstição, a ponto de afirmar categoricamente que não existe superstição moderna, nova. Os gestos e fórmulas usadas para dar sorte e afastar azar são, em sua maioria, recriações e adaptações, reajustamentos de processos antigos em novos materiais. Por ser uma fala diluída é que temos necessidade de recriá-la na vivência do homem moderno. A atualização se dá, portanto, pelo "fascínio miraculoso de sua própria força de adaptação"⁸, como na mecânica do conto popular, permitindo elementos ajustadores.

Torna-se importante apontar que a superstição se situa em várias formas simples, como o mito, a lenda, o provérbio, as quadrinhas, os casos, o folclore religioso em geral, etc. Mas não se confunde com tais formas porque, apesar de existir nelas, não é forma que depende delas. Existe por si mesma, sempre adaptada ao meio, e ao tempo, sendo um fundamento da cultura popular: "A potência assombrosa é que a superstição é conteúdo do que a tradição é continente"⁹, escondendo-se nos costumes, hábitos, normalidades sociais.

Os colonizadores trouxeram-na para o Brasil; os indígenas que mais prestaram serviço à superstição foram os do grupo tupi, Jê e CARIRI: "O Tupi, arrancando da América Central, derramou-se pela América Austral numa incessante infiltração, povo inquieto, lidador, cantor e bailarino, valorizador da farinha de mandioca, imigrando em

massa, procurando a terra onde não se morria, base inicial de aproximação lusitana, servos, mestres, padrinhos dos topônimos; os jês irradiam-se dos chapadões, combativos, inassimiláveis, sobreviventes de milênios, o inimigo, fantasma guerreiro, Timbiras, Aimorés, Botocudos, morrendo com seus mistérios, "adivinhadores" pela etnologia tateante;; o cariri empurrado para os sertões, sólido, taciturno, reservado, saudoso da orla azul onde nasce o sol e floresce o cajueiro¹⁰. Por outro lado, os portugueses com todas as influências no sangue (ibéricos, gregos, cartagineses, romanos, germânicos, preamar mouro e árabe, judeus, cavaleiros cruzados, o conde Dom Henrique, o primeiro Rei de Portugal, "vendendo a cruz de Cristo no céu de Ourique, catolicismo missionário e guerreiro, lendas, sacrifícios, milagres"¹¹). E os negros africanos com toda a sorte de superstições (sudaneses e bantos); porém a influência mais penetrante e profunda nós a devemos aos europeus, através dos portugueses, sobretudo com o mestiço, considerado por Sílvio Romero como "o agente transformador por excelência"¹². O próprio mestiço, por sua vez, já é uma transformação.

A superstição é dividida em dois tipos, conforme os apontamentos de Sílvio Romero:

1 - "as que têm tomado um caráter mais ou menos acentuado e histórico por vezes, as ordinárias e comuns", compreendendo certos fenômenos com caráter pseudo-religioso. Exemplos típicos são os movimentos apresentados em Pedra Bonita ou Reino Encantado, em Pernambuco (1836), com cenas horríveis de fanatismo e larga carnificina; ou do famoso episódio de um indivíduo criminoso, cearense, que veio para os sertões da Bahia e fundou uma igreja: Antônio Conselheiro, tendo em Euclides da Cunha uma das maiores atualizações de formas simples, n' Os Sertões.

2 - As ordinárias e vulgares que são de todos os dias e que mais se adaptam ao nosso conceito de fala cristalizada, coletiva e diluída.

Peirce ressalta que "nossas crenças orientam nossos desejos e dão contorno a nossas ações"¹³. A fixação de crenças provoca um desejo e procura solucionar uma questão, determinação mais ou menos segura de estabelecimento de uma tendência que orienta nossas ações, não nos conduzindo à ação de imediato, mas nos colocando em situação tal que, chegada a ocasião, nos comportaremos de certa maneira. Justamente o que acontece na mecânica supersticiosa, regida por um gigante inconsciente da alma, segundo as palavras do psicólogo Mira Y Lopez¹⁴. A atualização a que é submetida esta forma simples tem origem no processo da dúvida e da interrogação do universo desconhecido. Ao mesmo tempo que estamos à mercê do fato duvidoso, estamos diante de um universo desconhecido. A fórmula supersticiosa que usamos funciona como uma mecânica milenar, restituindo, pois, o equilíbrio entre o ser e a natureza cósmica. Toda fixação de crenças, conforme Peirce, é uma insatisfação diante de duas proposições conflitantes: "a crença não nos leva a agir de imediato, mas nos coloca em situação tal que, chegada a ocasião, nos comportaremos de certa maneira"¹⁵. Ainda de acordo com Peirce, "o sentimento de crença é indicação mais ou menos segura de se ter estabelecido em nossa natureza uma tendência que determinará nossas ações". Esta tendência nos propõe sempre a dúvida e o crédito, o que nos leva à teoria de mito de André Jolles. Se o mito é pergunta e resposta é se a superstição é uma fala diluída dos velhos mitos, o processo da dúvida e do crédito apenas é diluição da cosmogonia mítica postulada através da pergunta e da resposta.

A insatisfação eterna diante do Desconhecido gera o Medo. Nesse caso, tal insatisfação é colhida das frustrações recebidas da tradição, na qual o povo está sempre renovando, mantendo velhas crenças e gestos diluídos, mesmo depois de adquirir condição de perceber que elas estão desprovidas de base sólida, sendo que "o estímulo de dúvida" conduz a um estado de crença¹⁶.

A este processo geral e indutivo que o povo recolhe de nominamos superstição. Mira Y Lopez, analisando este fenômeno intuitivo, nos fornece uma ampla visão que melhor exemplifica nossa preocupação neste capítulo: "É assim que homens gerais têm sentido medo ante coisas aparentemente tão inofensivas como uma maçã (Byron), uma colher (Strindberg) ou um laço de seda (Flaubert). Tais medos costumam ser denominados "superstições", e em alguns lugares se generalizam, dando caráter terrorífico a uma infinidade de seres e acontecimentos naturais inofensivos, mas que são considerados como "maus presságios" (o canto do galo antes da hora, o uivo noturno de um cão, dois padres vistos de costas, o número 13, etc...)"¹⁷. Esta fala cristalizada não pode ser criada fácil e momentaneamente. Gera no consciente popular uma repetição de elementos diluídos. A superstição, portanto, é uma fala diluída cuja atualização se desenvolve sob o processo da dúvida e da interrogação de um universo desconhecido.

2. LISTAGEM DAS FORMAS DE SUPERSTIÇÃO EM TROPAS E BOIADAS

Em Tropas e Boiadas, a primeira tentativa é investigar o que consideramos superstição. Como já foi proposto acima, esta fala conflui para outras formas simples. Neste capítulo, só trataremos daqueles elementos que, realmente, são bastante evidentes dentro da proposição postulada. O que for mito, lenda, causo, ou outras formas, será tratado noutra ocasião. Delimitado o corpus, passamos à listagem de superstição com as respectivas citações onde aparecem no texto. Após o levantamento, procuraremos examinar tais formas diluídas numa concepção literária.

A. "Caminho das Tropas"

- a. Caburé: "... vinha o grito dolente dos caburés e noitibós..."
p.5
- b. causo de assombração: " — Homem, inda agorinha, atalhou o Manoel, o dianteiro, relembrava um fato que me sucedeu de uma feita, quando viajava escoteiro, às ordens do Major Matos, pr' essas bandas." p.5
- c. Mal-encarado: "Cheguei solerte pé ante pé, negaceando, pronto a queimar as escovas na cabeça do Mal-encarado ou o quer que fosse que impedia a passagem." p. 6
- d. Assombramento: "Assombramento, tenho ouvido casos, verdade seja, mas as mais das vezes falta de coragem, turvação do medo e da bebida..." p.6

B. "Mágoa de Vaqueiro"

- a. "Carijó que assim canta, é que fugiu moça de casa." p. 9

C. "A Bruxa dos Marinhos"

- a. Cigarras cinzentas de areia: "E não raro chiava um carro vilarejo dos fundões remotos, ao passo tardo e hierático dos bois patriarcais, nostálgico e lamuriento à distância, como uma dessas cigarras cinzentas "de areia" chirreando suas deditas no tronco duma lixeira dos cerrados, à hora do crepúsculo, pelas queimadas fumarentas e asfixiantes de agosto..." p. 14
- b. Estrela boieira: "No céu lacrimejava já a estrela boieira." -
p. 20
- c. Bruxa dos Marinhos: "... e lá não fôsem senão extraídos e tentados pelos olhos langorosos e quebrantadores da bela cabocla — arteira e artificiosa em seus gestos provocativos à sensualidade

dos rapagões — e inflamados mais pela cor de mate sadia e forte de suas carnes roliças e de formas adengadas, que inquietados da fama maligna de bruxedos e avezada a desnorteamentos de cristão, que possuía a luxuriosa habitadora daquele recanto." p. 14

- d. Visagem supersticiosa de esconjuro: "Ele — viagem andante via narrando a íntima satisfação e gozo violento de que se sentia noutras eras invadido em se aproximando dessas bandas — o lhou-me em silêncio d'alto a baixo, como que avaliando se estava a zombar; esteve algum tempo considerando, incrédulo da presumida ignorância, fez depois uma visagem supersticiosa de esconjuro..." p. 20
- e. Mandingas: "... aos quais desnortearam as mandingas da bruxa: filhos do mesmo pai, filhos da mesma mãe..." p. 20
- f. Acauã: "Um acauã granizou mato adentro, espreitando agoureiro" p. 20
- g. Cuca: " — Ah, sim, a bruxa... Essa, decerto, levou-a o "Cuca" num pé-de-vento, à hora da meia-noite, pela sexta-feira do quarto minguante..." p. 20

D. "Nostalgias..." (Trecho de Carta)

- a. Tapera mal-assombrada: "No "Manoel Flor", tapera antiga que , como todas as tapersas, diziam mal-assombrada, e de que restavam apenas os moirões d'areoeira, carcomidos e negros, metia-me pelo atravancado dos gravatás..." p. 22
- b. Capeta: "Bicho duro, o tucano! Pernoitava dias inteiros no fogo e nada de dar caldo que prestasse. Como ele, só papagaio , vôte! Parecia até o capeta em figura de ave." p. 25
- c. Caveira: " — Ora, ora, anos depois, de passagem, fora ver o local: a caveira reluzia ao sol e ria macrabilmente no aceiro da

selva, enquanto que a ossada se espalhava em torno dispersa pelas enxurradas e animais bravios..." p. 27

E. "Alma das Aves"

- a. Galinha pescoço-pelado: "Mas legítimas, descendentes daquela que tanto pavor causara ao índio de Vaz Caminha, podiam-se contar às dúzias, sobressaindo desde a boa canica chocadeira, até às agourentas "pescoço-pelado", aliás de mui excelentes qualidades poedeiras." p. 32

F. "À Beira do Pouso"

- a. Véspera da Paixão: " -- Naquele tempo, viajava eu escoteiro , no meu jaguané de fama, por estas estradas da minha terra; is so, noitão cerrado e vésperas da Paixão." p. 37
- b. Creio-em-deus-pai: "De supetão, desfiava eu o "creio-em-deus -padre" de trás para diante mais uma vez -- o carreiro desembocou num campo largo, coalhado de luar." p. 38
- c. Cuca: " -- O "Cuca", aventurou tímido, um." p. 38

G. "O Poldro Picaço"

- a. Poldro Picaço: "Como a neta do patrão se encantasse da estampa escorreita dum pingo picaço, estrelo de testa e olho em brasa -- que só fizera então fitar orelhas e coçar-se aos varais do cercado ao mínimo rumor estranho -- patrão interpelou-me: " (...) "Também o bicho, atido preso, desandou de emagrecer, rejeitando a ração. Toparam-no uma daquelas manhãs arre-

benta: no curral, onde lhe andavam a curar com salmoura a esporeação do "vazio". p. 44.

H. "O Saci"

- a. Mandinga: " -- Olha negro, respondeu o Saci, vancê gosta de Sá Quirina, aquela mulata de sustância; pois eu lhe dou a mandinga com que ela há de ficar enrabichada, se vancê me arranja a cabaça que perdi." p. 47
- b. Cabaça: (Idem)
- c. Milonga: "Sá Quitéria, porém, não via com bons olhos o afã de seu velho pela posse da milonga." p. 48
- d. Quebranto: "E ela também sabia deitar e tirar quebranto, se sabia!" p. 48
- e. Bruxa da Nhá Benta: "-- Perguntassem à bruxa da Nhá Benta, que desde vésperas de Reis estava entrevada na trempe do Jirau; e não era o zarolho e cambaio do seu homem que a enganasse." p. 48

I. "Gente da Gleba"

- a. Quebranto: " Menina amarra o cabelo
Bota um lenço no pescoço
Pra livrar dalgum quebranto
Mau-olhado dalgum moço."
- b. Assombração: - cruz do troveiro
- pássaro agoureiro
- sacis-pererês
- menino pagão
- pragas de rôla-apagou

- gemido de cachorro ao luar
- puxar pelas pernas à meia-noite
- alma penada
- montículo de pedra ao derredor da cruz
- encomenda de alma a Satanás
- cuca (demônio)
- tropilha de feiticeiros
- mortalha
- vampiros e demônios

- ladainha
- covas (sepulturas)
- tropilha de bruxos
- defunto em lençol
- Santíssimo

- c. Morcegos: "Pelo teto desferrado, em surtos trôpegos, alguns morcegos erravam às tontas, apeando-se aos caruchos das traves e de lá, inquietos e atordoados de luzes e o burburinho desusado, quedavam-se a observar os intrusos, agitando as suas cabeçorras de ratos." p. 68
- d. Coruja rabugenta: também não insistiu em olhar muito para aquele lado, mesmo porque uma velhota se pusera a vigiá-lo com o seu único olho de coruja rabugenta." p. 69
- e. Purgatório: "... medo do purgatório não é brincadeira..." p. 69
- f. Cão: " -- Ciganos? Dizem até que têm parte com o Cão, advertiu Bentinho Baiano.
 -- Se têm! Mal esticam a canela, vão logo de cambulha da para as areias gordas..." p. 72
- g. Simpatia: "Fiz a simpatia com a minha égua baia e nunca mais saiu deste largo. Ponha mecê numa cuia uma manheia de sal torrado bem moído, vai dando a salga ao animal por debaixo do

- sovaco, da porta da cozinha à da rua e da frente à porta do fundo, três vezes sem parar, passando e repassando por dentro da casa. Faça isso três dias seguidos e pode dormir descansado." p. 73
- h. Sonhos maus: "Com o virar da madrugada, começou a ter uns sonhos maus, ora era enterrado vivo, como sucedera na estranja a uma velha, ora uma porção de diabinhos se punha a batucar no seu peito, pesando, pesando, que... Acordou." p. 75
- i. Cruzes de bananeiras e sete instrumentos de tortura: "Poucas braças adiante, junto ao calvário da fazenda, donde pendiam, esculpídos de madeira, os sete instrumentos de tortura, tinham sido levantados as cruzes de bananeira, d'alto a baixo espetadas por um renque paralelo de pauzinhos destinados a suporte das luminárias. Estas pareceram logo, em casca despolpada de laranja-da-terra, a torcida grossa d'algodão ao centro, embebida em azeite, trazidas em bandejas à cabeça do mulhierio, como ex-votos piedosos de passadas promessas." p. 81
- j. Patuá bento: "-- Nada, o nagoa era arteiro, trazia patuá bento contra o ferro alheio, e, para gente curada, só mesmo calibre 44 e a pontaria de seu olho. Pois sim, que com ele, não havia reza nem bentinho; era tiro e queda." p. 96
- k. Feitiçaria: "Feitiçaria? Não acreditava, apesar de tudo, naquelas baboseiras; que ali, naquelas cercanias, eram ele e Nhá Lica, talvez os únicos que não criam nessas imundícies... Feitiço, talvez, mas dalguma daquelas mulheres que tinham pousado a semana passada no puxado dos tropeiros, em companhia duns soldados em diligência para as recebedorias do Parnaíba." p. 97
- l. Martinho-pescador: "Pois Seu Quim, respondeu João Vaqueiro, se ele é que nem martinho-pescador, que flecha certo o peixe, tem pra frente Nhô Dito, que é como tucado, quebra tudo que o bico alcança." p. 100

- m. Bicho sarado: "Seu Dito, toma tento com aquele crioulo, caso venha a topá-lo, o que duvido, avisou Fidélis; é bicho sarado, tem mandinga contra arma de fogo. Mesmo ferro benzido, es correga naquele couro que até parece bagre fora d'água. Toma sentido!" p. 100
- n. Bentinho: "Deodato trazia sempre consigo um bentinho no pescoço, bentinho em que depositava muita fé e é aqui que bate o ponto da história". p. 101
- o. Almas-de-tapuio: "De manhã ou em vindo o crepúsculo, havia nas espessuras uma orgia contínua de sons, estrídulos prolongados de seriemas confidenciando nos vergedos, lamentos reiterados de "almas-de-tapuio", no fundo da mata, trilos, matinadas, algaravia de povis, tiês e sanhaços no colmo frutificado das gameleiras." p. 106
- p. Guaxos e anuns: "Nuvens consecutivas de guaxos abatiam-se, e levavam-se, das fruteiras carregadas do quintal, cujas laranjas, poupadas da estação passada, reverdesciam outra vez, num orgulho exuberante de seiva nova, ao tempo que rombos de anuns e azulões solertes remexiam, como besouros, a estrumeira dos currais" p. 106
- q. Feitiço: "Pois andava ali feitiço, tinha certeza; trato daquele jeito, ninguém pode aturar sem pôr a boca no mundo; só mesmo a santa paciência de Nosso Senhor Jesus Cristo era capaz de tanto. Ali havia feitiço..." p. 126
- r. Cruz do Ambrosino: "Fingiu aceitar e deram-lhe aquela clavinna, vindo então com os outros emboscar-se no córrego da Estiva, numa tocaia que fizeram junto à cruz do Ambrosino." p. 137
- s. Superstições sobre o Rio "Pernaíba": "-- Pois este "Pernaíba" não é brinquedo de menina fêmea, asseverava o capataz; tem histórias... De vez em quando, contam os moradores, aparece aí no meio do rio um toldo de carro, e então é certa a morte

duma pessoa afogada nas redondezas...

— Conversas! atalhou o boiadeiro.

— Mas não, ninguém ali duvidava, muitos tinham até visto ao meio-dia, outros à luz da lua." p. 117

t. Cão: "Minha tia é magricela

Tem enchaque no pulmão

Fui pedi-la em casamento

Respondeu que fosse ao cão!"

u. Pêro Botelho: "Um riso surdo, numa expressão maligna, indefinível, a repuxar-lhes os cantos da boca numa careta horripilante, e que devera ser o mesmo riso de Pêro Botelho às almas do Purgatório, alumiu então o rosto do fazendeiro." p. 138

v. Aves de má sorte no telhado: "Morrera o infeliz, após lenta agonia de uma semana sem pão e sem água no fundo da casa do tronco, donde urros de endemoninhado saíam na noite, ao acampamento lúgubre das aves de má sorte no telhado." p. 142

J. "A Madre de Ouro"

a. Madre de Ouro: "E tal como a ouvi no interior, o seu quebranto consta do seguinte: Quem escuta ou vê, no ermo da noite, a passagem da Mãe de Ouro cortando o céu estrelado com o seu listrão ardente, toma na cozinha da choça um tição em brasa, corre ao limiar e faz no espaço uma cruz de fogo." p. 146

K. "Pelo Caiapó Velho"

a. Patuá: "Mas louvado seja Deus..."

3. A RECORRÊNCIA LITERÁRIA

A superstição é uma recorrência literária. Entendemos por recorrência o ato realizado pelo escritor quando busca nas superstições elementos para sua fala individual. Tal recorrência à fala diluída, em Tropas e Boiadas, propõe duas colocações abrangedoras, possivelmente também encontradas nos demais escritores.

1. A superstição, no corpus literário, é uma recorrência estilística que atualiza elementos míticos diluídos inconscientemente;
2. É de grande importância estrutural: o enredo é forjado sob os elementos recolhidos e aproveitado pela recorrência estilística. E os personagens são regidos por forças míticas, indagando e agindo sob as formas supersticiosas. Trata-se, pois, de uma recorrência estrutural, podendo ser considerados arquétipos para a narrativa.

A recorrência estilística proposta pelo autor é aquela em que a linguagem se aproxima do mítico. Esta recorrência faz a linguagem da fala cristalizada coletiva (diluída) se transformar em linguagem literária renunciando ao seu sentido puramente cristalizado e se refugiando no silêncio da obra, instaurando um sistema retórico mais eficaz. A criação individual requer para si uma série de arquétipos que, inconscientemente, estão no povo, diluídos, esvaziados de sentido na vida cotidiana. Hugo atualiza sua fala individual salpicando, aqui e acolá, desses elementos míticos diluídos. Esta estilística pontilhada de fatos supersticiosos remete, ob

viamente, ao individual/coletivo, denotando, como observara Proença, uma leitura em voz alta c/adjetivos para equilibrar substantivos, aquele tom oratório característico da recorrência às narrativas populares. A recorrência estilística é a repetição da fala diluída numa nova linguagem, cuja atualização se encontra nas raízes da criação literária pelo fascínio miraculoso de sua própria força de adaptação.

Na estrutura, não há nenhuma apropriação inoportuna. Já no primeiro conto, a referência "ao grito dolente dos caburés e noitibós" conduz a uma explicação associativa: o caburé é mestiço de índio e negro (cafuzo, sertanejo), mas é também ave, tipo de coruja (noturna); noitibó, ave noturna, ronda os pousos dos tropeiros e seu canto triste nos meados da noite parece agouro e, por isso, os tropeiros não gostam.

Houve uma associação de mestiço com o canto triste dos noitibós, canto dos negros na escravidão, à noite, assemelhando-se à tristeza agoureira desses pássaros. Reside, pois, a superstição no poder associativo de imagens. A significação só é atingida no caso narrado pelo dianteiro Manoel, onde o medo provoca uma associação e o engano verificado no final da narrativa, instituindo também, por sua vez, o fantástico. O "Mal-encarado" na frase: "Cheguei solerte, pé ante pé, negaceando, pronto a queimar as escorvas do Mal-encarado ou o quer que fosse que impedia a passagem" (P.6), reflete, de certo modo, o plano associativo instituído no início do conto.

Às vezes, a superstição aparece instituída em outras formas, como neste contexto proverbial: "Carijó que assim canta, é que fugiu moça de casa." Tal índice de constatação ocasiona dupla leitura: a forma realizada e a forma ainda para verificação na realidade; o leitor já sabe que o Zeca Menino roubara a filha do velho Tônico, mas as personagens ainda não. A mesma ca -

racterística e possibilidade significativa na modinha seguida à
quela hora por tio Ambrosino:

"A florzinha do pau-d'arco
É da cor do entardecer
Traz tristeza, traz quebranto
Tu, que não há de trazer..." (p. 8)

Tristeza e quebranto estão intrinsecamente ligados à morte do velho Tónico. A fórmula mágica "quebranto", como prostração de mau-olhado, de mandingas, é usada desde os romanos e possivelmente remonta ao início da civilização. No contexto de Hugo a fórmula é usada antecipando a ação: a prostração do velho Tónico, após a fuga da filha com o pândego Zeca Menino, é a realização do índice proposto na quadrinha. Não é nosso objetivo, neste capítulo, estudar as quadras populares. Por esta razão é que deixamos para outra oportunidade.

Em "A Bruxa dos Marinheiros", a recorrência às cigarras cinzentas "de areia", à estrela boieira, à visagem supersticiosa de esconjuro, forma usada para livrar-se do mal, mandingas, pássaro acauã granizando mato adentro, espreitando agouro, o "Cucaca", constroem, além da fala estilística, elementos que se ligam na estrutura subjacente do conto: a bruxa (que está sendo usada no contexto também em dupla função: a primeira, como ser humano normal; a segunda, como índice de transformação: "É crença firme recebida de Portugal, que as bruxas têm essa propriedade transformista. Numa denunciação ao Santo Ofício, em 16 de agosto de 1691, na cidade do Salvador, dona Lúcia de Melo acusava "huã mulher prove, casada com ho Godinho... a qual disse a ella denunciante sabendo que ella era medrosa que lhe avia de fazer hum dia um medo. E hum sabado a noite estando com sua irmãa cosendo a candea veo huma borboleta muito grande com huns olhos muito grandes e tanto andou ao redor da candea que hapagou e não apareceo mais e despois day a alguns dias lhe perguntou a dita mo-

lher que já é defunta se vira ella alguma cousa que lhe fizesse medo e ela denunciante lhe contou da dita borboleta... então ella lhe respondeo que ella mesmo era a borbolheta..." (18). A metamorfose é uma qualidade peculiar às bruxas e há um rol de superstições para este poder, desde tesoura aberta até às figas e feraduras detrás das portas anulando essas perversidades intencionais.

A "bruxa" dos Marinheiros é uma cabocla bonita, "arteira e artificiosa em seus gestos provocativos à sensualidade dos tropeiros que, propositalmente, passavam naquelas paragens, "ao lado da estrada real e à sombra espessa duma gameleira centenária", onde se situa a venda da bruxa. Hugo de Carvalho Ramos apropriou-se da qualidade metamórfica das bruxas e a atualizou no cinto à imagem daquela moça que atraía os tropeiros pelos seus modos sensuais. O desnorteamento da mandinga só nos é apresentada na conclusão narrativa: dois cabras, irmãos do mesmo sangue, encontram-se e se exterminaram a botes de faca, desencantando a presumível mandinga da bruxa. A recorrência, no plano estilístico, é a linguagem como estilo individual/coletivo; no plano estrutural, trata-se da estrutura subjacente do discurso literário ali desenvolvido.

A superstição, em "Nostalgias...", apenas figura como recorrência estilística. "Tapera mal-assombrada", "capeta", "caveira", servem apenas para dar a tonalidade nostálgica, amarga memória, na "luta insana pela existência que é o viver cotidiano das grandes cidades, assediado a cada momento por vivos e contrários embates de interesses e paixões mesquinhas" (p 28).

"Alma das Aves" apresenta somente uma referência supersticiosa (galinha de pescoço-pelado), não passando de elemento diluído atualizado na tentativa de fornecer maior força ao contexto narrativo. O elemento estrutural é um elemento que po-

deríamos denominar de condutor narrativo. A fixação da crença sobre a galinha pescoço-pelado conduz o discurso literário para a minúscula tragédia entre a cascavel e a galinha e à justificação do título "Alma das Aves", montada sobre o sentimento materno dos animais.

O caso, "À Beira do Pouso", de início, remete à superstição, através da localização temporal: vésperas da Paixão. Depois, a recorrência ao curupira, ao creio-em-Deus-padre, ao Cuccaque, em Tropas e Boiadas, é sempre visto como entidade demoníaca.

De especial atenção é o conto intitulado "O Saci", exemplo típico de atualização, onde o autor se apropria da fala mítica como arquétipo estrutural. Nele existe também a menção feita a Santo Antônio, alusiva à festa tradicional popular dedicada ao santo casamenteiro. Pai Zé desejava a mulata Sá Quirina desde Santo Antônio. Como o Saci havia perdido a cabaça de mandinga, prometeu a Pai Zé, se a encontrasse, dar-lhe mandinga para enrabi-car a mulata de sustância. Mandinga é feitiço, despacho, mau-olhado, ebó: "Os negros Mandingas eram tidos como feiticeiros incorregíveis" 19. Dos vales do Senegal e do Níger, os Mandingas (ou Malinkes) eram guerreiros, conquistadores transformados em muçulmanos. Arthur Ramos, em Culturas Negras no Novo Mundo, menciona a formação da palavra: do radical Mali ou Mani (hipopótamo), "visto que eram povos totêmicos, e a terminação Nke, povo", cuja índole guerreira era extremamente cruel, não obstante a influência maometana. Eram considerados grandes mágicos e feiticeiros. Os estudiosos estrangeiros, como é o caso de Henry Koster, descrevem o horror de um negro encontrando uma mandinga à sua porta: "... he said that it was mandinga, which had been set for the purpose of killing him". 20 A cabaça, planta que nasce em qualquer logradouro, sendo também objeto que os caboclos usam para guardar se-

mentos do plantio de milho e arroz, guardar nata para manteiga e certas peças de roupas como enxovais de crianças, até mesmo mel de abelha, passou a ser objeto supersticioso a partir do momento em que a figura mitológica do Saci foi sendo criada. Desta maneira, criou-se a fórmula supersticiosa: se alguém roubasse a cabaça de mandingas, o Saci perderia as forças mágicas.

A fórmula "milonga", segundo Barbosa Rodrigues, tem as acepções de talismã, feitiço, sendo uma fórmula hispano-americana, muito usada na Argentina. "Quebranto", nos velhos dicionários portugueses, é registrado como "desfalecimento, prostração, quebranto de corpo, mas no Brasil implica sempre a influência exterior maléfica do feitiço, do mau-olhado. É o feitiço por fascinação, à distância, sem a coisa feita, o ebó intermediário, a muamba ou mandinga. (...) O quebranto era considerado doença, espécie mórbida individuada, naqueles tempos em que tratadistas escreveram os capítulos relativos ao assunto..."²¹ Nos domínios literários o pesquisador encontra grande opulência de registro, desde Gil Vicente, nas obras completas, volume IV, Das Farsas, Camilo Castelo Branco, em Amor de Perdição, Machado de Assis, em Isaú e Jacó, Mário de Andrade, em Macunaíma, até aos escritores de após-Guerra. A constante "quebranto" é uma concorrida recorrência literária.

Por último, a figura do Saci, ser mitológico por natureza. Não vamos discuti-lo por momento porque será abordado no capítulo destinado ao estudo do mito. Somente um pormenor de grande importância para a atualização desta forma. Câmara Cascudo evidencia que o carapuço vermelho "é o pileus romano, e já Petronio (SATYRICON, XXXVIII) registrava a credice romana do pileus do incubo dar riqueza a quem o arrebatasse"²². Perdido o carapuço, o Saci perde as forças mágicas. O escritor goiano atualizou a forma para a cabaça da mandinga, cuja força mágica é tal que se surrupiada a cabaça, o ente torna-se apenas uma figura humana.

Recordando as páginas introdutórias, esta atualização praticada por Hugo de Carvalho Ramos está localizada no terceiro nível, onde o escritor tem como função apropriar-se inteligentemente das formas simples e colocá-las, tanto na estrutura, como na linguagem, recriando, a partir das formas simples, uma nova fala, revelando um perfeito imbricamento entre o individual e Fala Cristalizada Coletiva. Ainda não seria totalmente perfeita se o escritor não transformasse toda esta fala diluída numa problemática social de um casal de velhos, onde a felicidade era plena e após a intromissão do Saci é destruída. E da experiência vivida, Pai Zé retira um contexto proverbial: "-- Porque, Ioiô, concluiu o prêto velho que me contava esta história -- a todo aquele que viu e falou com o Saci, acontece sempre uma desgraça."

Na novela "Gente da Gleba" esta fala diluída toma real importância, desde o primeiro capítulo até ao último, figurando as relações intrínsecas com a morte do personagem Benedito dos Dourados. Surge, em primeiro lugar, na quadrinha popular sobre a fórmula de quebranto, cantada pelo personagem Sô Dito:

"Menina amarra o cabelo
Bota um lenço no pescoço
Pra livrar dalgum quebranto
Mau-olhado dalgum moço."

A partir desta quadrinha popular, porta aberta para as fórmulas supersticiosas, um rol de superstições vão tomando corpo e formulando arquétipos onde a história de Sô Dito e Nhá Lica vai desenrolar-se: quebranto, pássaro agoureiro, sacis-pere-rês, menino pagão, pragas de rôla, gemido de cachorro ao luar, puxar pelas pernas à meia-noite, alma penada, montículo de pedras ao derredor da cruz do violeiro, encomendação de alma a Satanás, "cuca" (demônio), tropilha de feiticeiros, mortalha, vampiros e demônios, ladainhas, covas (sepulturas), tropilhas de bruxos, defunto embrulhado em lençol, santíssimo, etc. Sem citar os

morcegos, considerados agourentos quando revoam em maior quantidade, não havendo, no Brasil, muita tradição popular sobre os quirópteros, conforme os apontamentos de Câmara Cascudo. No texto, ainda não nos escapam a coruja rabugenta, o medo do purgatório, cão, simpatia, sonhos maus, cruces de bananeira no cruzeiro com os sete instrumentos de tortura, patuá bento, feitiçaria, matinho-pescador, bicho sarado, bentinho, almas-de-tapuio, guaxose anuns, feitiço, cruces, histórias supersticiosas sobre o rio "Pernaíba", Pêro Botelho, aves de má sorte no telhado. Como se vê, um sem-número de referências.

Tencionamos organizar uma pequena discussão ao redor dessas superstições acompanhadas pela presença da personagem, concluindo depois as idéias aqui desenvolvidas.

No capítulo inicial, Benedito dos Dourados depara com uma infinidade de superstições referentes à morte, já enumeradas acima. A trajetória efetuada da fazenda ao povoado é um desfilar de entes, desde alma penada até tropilhas de bruxos, na qual a morte está memoravelmente em constante e perturbadora presença, embora Sô Dito afirma que não se amedronta diante dessas cristalizações. No povoado, já no capítulo segundo, continua a enfrentar alguns morcegos que "erravam às tontas, apegando-se aos carunchos das traves". Dentro da igreja, ao mirar a amante (Chica do Povoado), que ainda não o vira, percebe uma velhota a vigiá-lo com seu único olho de coruja rabugenta. A presença de Santo Antônio dependurado na parede, já amarelinho, traz-lhes um vago prazer e a firme intenção de casamento com a amante. E as referências às superstições continuam, e a alusão à simpatia obtém uma função social que não pode passar despercebida: crê-se que, em magia, o efeito é semelhante à causa que o produziu: "imitá-lo é determinar sua repetição"²³. A simpatia é o processo usado pelos benzedores ou pessoas comuns, cuja intenção supersticiosa serve para curar mazelas corporais e espirituais, um tipo de terapêu-

tica popular. Hugo descreve a simpatia para recuperar animal fugitivo. A proposição pode ser empregada indiretamente para o camarada das grandes fazendas que, por acúmulo de dívidas com o patrão, tornava-se escravo, nova modalidade de escravatura em pleno século XX, fato que irá acontecer, na narrativa novelesca, com o negro Malaquias.

De grande relevo são as cruces de bananeira depositadas nos sete instrumentos de tortura que vão anteceder a uma tortura realizada no epílogo narrativo, com a castração de Sô Dito no tronco. Não acreditando em pantuá, nem em bentinho, crendo somente na pontaria de calibre 44, muito menos em feitiçaria, Sô Dito é conduzido para o sacrifício por forças superiores que encontram justificativas somente na ação das formas simples (o mito, a lenda, músicas e danças, e superstições). As almas-de-tapuió, pássaros que os indígenas veneravam como entidade (o índio obediente transformado em ave), os guaxos e anuns, feitiços, histórias de pessoas afogadas no Rio "Pernaíba", são arquétipos que justificam a presença da personagem no desenrolar do enredo. A superstição sobre Pêro Botelho associa-se à maldade do Coronel. Pêro Botelho era um fazendeiro que fez pacto com os demônios e transformou-se, quando morreu, no diabo mais astuto do inferno. Quando via alma chegando para os caldeirões, soltava um luminoso sorriso de satisfação. O sorriso do Coronel é idêntico a este fato do nosso romancelheiro popular. Após a morte de Sô Dito e Nhá Lica, ainda há sobre os telhados as aves de má sorte indicando mau-agouro, sinal de morte.

Toda recorrência à superstição está impregnada da presença da morte, desde os primeiros capítulos até às palavras finais. Na fala estilística do autor e esta atualização se realiza, muitas vezes, em nível inferior, apenas registrando os fatos supersticiosos, sem os burilar; mas, o seu especial uso estrutural, conota uma maneira inteligente de usar esta fala cris-

talizada diluída.

Nos textos "A Madre de Ouro" e "Pelo Caiapó Velho", a maior preocupação do autor é o registro desta fala diluída, sem se preocupar com a sua atualização no texto literário.

As recorrências estilísticas e estrutural, embora consideradas como arquétipos das narrativas carvalianas, confluem para o aproveitamento da forma simples no discurso literário, pois a unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, como assegura Tinianov²⁴, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio, onde o discurso literário pode ser visto como recorrência a elementos exteriores. Neste caso, as recorrências propostas inauguram apenas uma faceta da obra literária, cuja dinamicidade se manifesta principalmente na maneira de apropriação e nas funções formuladas: função estilística e função estrutural.

Assim definido e proposto, o conceito de nossas recorrências se apresenta indubitavelmente numa acepção lúcida, existindo no discurso literário uma simultaneidade entre as funções, determinando a validade proposta pela dicotomia Língua/Fala, entre a criação individual e a criação coletiva. É o processo de atualização dessa forma que acabamos de estudar nos leva a acreditar que os personagens vivem de maneira idêntica à dúvida e à interrogação do universo narrativo, não se esquecendo que a disposição mental da superstição é resultante de outras formas simples (o mito, por exemplo). Devido a atualização constante no meio popular, o gesto verbal se apresenta diluído, mas exercendo — inconscientemente — profundas influências no indivíduo. Quando o uso estilístico não tiver importância na narrativa, como é o caso frequente de Tropas e Boiadas, teremos o nível etnográfico instaurando a função estrutural. Nhá Lica e Sô Dito, na novela "Gente da Gleba", sentem inscientemente a ação supersticiosa sobre seus comportamentos.

NOTAS

01. CARVAJAL, Gaspar de. Descobrimento do Rio Amazonas. São Paulo, Col. Brasileira, vol. 203.
02. NÓBREGA, Manuel de. Cartas do Brasil. Rio, Edição da Academia Brasileira de Letras, 1931.
03. COUFO, Domingos de Loreto. Desgravos do Brasil e Glórias de Pernambuco. Rio, Anais da Biblioteca Nacional, 1904, p.53.
04. CASCUDO, Luiz da Camara. Tradição, Ciência do Povo. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 145 a 195.
05. Idem, ibidem, p. 166.
06. Idem, ibidem, p. 166.
07. Idem, ibidem, p. 166.
08. Idem, ibidem, p. 172.
09. Idem, ibidem, p. 151.
10. Idem, ibidem, p. 157.
11. Idem, ibidem, p. 157.
12. ROMERO, Sílvio. Cantos Populares do Brasil. Rio, José Olympi -
pii, 1954, p. 5.
13. PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo ,
Cultrix, 1975, p. 76.
14. LOPEZ, Mira Y. 4 Gigantes da Alma. Rio, José Olympio Editora,
1972.
15. PEIRCE, Charles Sanders. Op. cit., p. 77.
16. Idem, ibidem, p. 77.
17. LOPEZ, Mira Y. Op. cit., p. 24.
18. CASCUDO, Luiz da Camara. Folclore do Brasil. Rio, Fundo de
Cultura, 1967, p. 131.
19. CASCUDO, Luiz da Camara. Dicionário do Folclore Brasileiro.
Rio, Instituto Nacional do Livro, 1954, p. 378.
20. KOSTER, Henry. In CAMARA CASCUDO, Luiz da. Dicionário do Fol
clore Brasileiro. Op. cit., p. 528.
22. Idem, ibidem, p. 557.
23. Idem, ibidem, p. 581.
24. TINIANOV, Iuri. O Problema da Linguagem Poética I. Rio, Tem-
po Brasileiro, 1975.

VIII. O MITO

Pretendemos, neste capítulo, encerrar nosso pequeno estudo sobre as formas simples, embora muitos assuntos permaneçam relegados a segundo plano, devido à falta de oportunidade para desenvolvê-los. Neste capítulo final, poderíamos lançar mão de vários teóricos do mito, como Lévi-Strauss, Cassirer, Mircea Eliade, Patai, e outros estudiosos da atualidade. Aproveitamos, entretanto, a teoria de André Jolles onde o mito é focalizado como pergunta e resposta (a pergunta busca a constância e a multiplicidade dos elementos do universo — o ser e a natureza profunda; a resposta toma estes elementos e os reúne em acontecimento), e a leitura da mitologia de Roland Barthes, a partir da proposição de que o mito é uma fala. Este ponto de partida postulado por Barthes significa amplamente o como e porquê consideramos as formas simples numa perspectiva de fala cristalizada coletiva.

Sabemos, por outro lado, que a constatação, uma qualidade do mito através da significação, já foi estudada nos provérbios e nos ditados. O mito, conforme Barthes menciona no volume Mitologias, tende para o provérbio, participando ainda de uma visão instrumental do mundo, isto é, uma linguagem constativa oriunda do conhecimento do real. Tentamos alcançar ainda a significação de Tropas e Boiadas, analisando os mitos recolhidos da tradição e o mito incrustado no próprio discurso da obra, onde a maior preocupação repousou no significante do mito numa totalidade de inextrincável de sentido e forma, recebendo portanto uma significação ambígua devido à focalização dinâmica: "o mito é consu-

mido segundo os próprios fins da sua estrutura".

1. O MITO É UMA FALA

A proposição de Roland Barthes de que "o mito é uma fala" nos orientou até o presente momento, pois consideramos as formas simples como uma fala cristalizada coletiva. Tratando-se de uma fala, "tudo pode constituir um mito, desde que seja julgado por um discurso"¹. Desta maneira, Roland Barthes insiste na passagem do objeto, de uma existência fechada, muda, para um estado oral, aberto à sociedade. Determinados objetos, durante certo tempo, permanecem cativos da linguagem mítica, desaparecendo depois, outros mitos substituindo. Somente a História "comanda a vida e a morte da linguagem mítica"², pois transforma o real em discurso. Portanto, a fala mítica "é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significante, e é por isso que se pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria"³. Focalizando os mitos libertos da sua matéria, Roland Barthes os analisa como um sistema semiológico, ciência das formas, postulando sempre uma relação entre dois termos (um significante e um significado). O sistema semiológico considera não apenas dois, mas três termos diferentes: significante, significado e o signo. Este último nada mais é do que o total associativo dos dois primeiros termos. A correlação que os une é o que se deve considerar de importância para nosso estudo, contendo implicações funcionais. Para Saussure, o significante é a imagem acústica (de ordem psíquica).

ca), enquanto o significado é o conceito. Da relação entre o conceito e a imagem, temos o signo, espécie de entidade concreta. Barthes, partindo dos estudos saussureanos, aproximando-se da teoria freudiana, da análise dos sonhos, e também dos pressupostos sartrianos, do existencialismo, encontra no mito o mesmo esquema tridimensional (o significante, o significado e o signo).

Considerando o mito como um sistema particular que se constrói a partir de uma cadeia semiológica existente antes dele, estamos diante de um sistema semiológico segundo: "O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo"⁴. O mito, em síntese, apenas considera o termo final da primeira cadeia semiológica: o signo na sua totalidade. Este termo final se constitui em primeiro termo do segundo sistema semiológico. O esquema abaixo formulado por Roland Barthes, "simples metáfora", exemplifica graficamente a transposição realizada entre sistemas, clareando seu pensamento

Língua	1. signifi- cante	2. signi- ficado
	3. signo	
M I T O	I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO
	III. SIGNO	

O ponto fulcral representado pelo esquema acima é a idéia que, no mito, existem dois sistemas semiológicos. Um sistema linguístico — a língua, a que Barthes chama de linguagem-objeto, "porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei metalinguagem, porque é uma segunda língua, na qual se fala da primeira"⁵. Em seguida, fornece-nos dois exemplos: uma frase tirada de Esopo ou Fedra e uma capa de um exemplar do Paris-Match, ambos demonstrando a funcionalidade do esquema.

Para ser metalinguagem, o mito se apropria do signo

possui inúmeros significantes. À associação dos termos forma e conceito, temos a significação, como há havia sido mencionado acima. É o próprio mito, "uma fala roubada e restituída, motivada", deformando o primeiro sistema linguístico. A deformação é a relação que une o conceito do mito ao sentido. A fala mítica, portanto, apresenta-se simultaneamente como uma notificação e uma constatação.

A função do mito, conforme Barthes, é "transformar um sentido em forma"¹². Está ligado à história em dois pontos: "na sua forma, que é apenas relativamente motivada, e no seu conceito que é histórico por natureza"¹³. O mito deforma o real em natural, transforma uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade. Por isso é uma pergunta e uma resposta ao mesmo tempo, de acordo com Jolles. Na linguagem literária surge como uma fala disseminada na totalidade do contexto. Alguns autores tentam escapar ao mito, mas a idéia de que a obra tem muitos significantes para constatar ou notificar um conceito, já é uma existência da fala mítica que evacua o real através de sólidos conceitos, isto é através da significação.

2. O MITO COMO FORMA ATUALIZADA

O mito, na obra literária, se apresenta como uma fala atualizada, uma fala deformada. Não é uma forma diluída, muito menos empobrecida. É uma recriação do gesto verbal, conservando, porém, a mesma disposição mental, a intenção do espírito em apreender determinada realidade. Mas o gesto verbal é atualizado. O motivo pelo qual a disposição mental não é atualizado

juntamente com o

gesto verbal devê-se ao fator que, primeiramente, um acontecimento é apreendido num determinado conceito. Devemos entender esta dispozição mental como primeiro sistema semiológico, no plano linguístico; o gesto verbal será, portanto, o sistema particular, no plano mítico. No primeiro sistema, exclusivamente linguístico, temos a apreensão de um conceito fornecido pelo significante denominado por Roland Barthes como sentido; no segundo, exclusivamente mítico, a formação desta fala cristalizada engendrando a forma simples, ocasionada pela relação associativa entre os termos forma e conceito — a forma como elemento semiológico; o conceito como ponto referencial histórico —, que resulta a significação, o gesto verbal.

A língua, segundo Barthes, propõe ao mito um sentido aberto, onde ele pode facilmente insinuar-se, crescer dentro do sentido. O mito rouba este sentido apreendido e o esvazia, transformando-o em forma que, por outro lado, terá um conceito completo. O escritor se apropria desta fala para construir também uma fala particular: o estilo. E procura notificar e constatar uma realidade através da História, através do conhecimento do real, cuja significação é o discurso literário.

Há duas maneiras de efetuar a apropriação do mito: aproveitar-lo como fala cristalizada, completa, organizada no cosmos, ou fabricá-lo, pois a língua "é a linguagem mais frequentemente roubada pelo mito"¹⁴, oferecendo fraca resistência. "Ela própria contém certas predisposições míticas, o esboço de um aparelho de signos destinados a manifestar a intenção com que é utilizada; é aquilo a que poderíamos chamar a expressividade da língua..."¹⁵. O escritor recolhe da tradição os mitos e os recria na obra literária; e, em última instância, constrói do próprio discurso literário uma significação mítica. A deformação é o ato de apropriar os mitos da tradição ou fabricá-los. A cons -

trução de uma significação mítica do discurso é o relacionamento entre o real e a História. Estes dois pontos serão visados dentro da obra do escritor goiano, para que possamos extrair a equivalência de valores que provém do conhecimento do real.

3. MITOS RECOLHIDOS DA TRADIÇÃO

De acordo com nossos pressupostos teóricos, veremos agora os mitos recolhidos da tradição. O corpus de Tropas e Boiadas nos fornece alguns de modo exemplar, como o poldro picaço, o ciclo do boi (Barroso, Espácio, Marruá), Curupira, Saci, Água(mito de passagem), e até mesmo a possibilidade de estudar a morte e a ressurreição de Cristo na Semana Santa como mito expressivo do cristianismo. Fundamentaremos a questão conforme a necessidade, tanto na perspectiva histórica como no contexto da obra analisada, olhando sempre do ponto de vista da atualização proposta pelo escritor.

1. O Poldro Picaço,—"estrela de testa e olho em brasa que só fizera então fitar orelhas e coçar-se aos varais do cercado ao mínimo rumor estranho" — eis a figura do poldro mítico que Hugo de Carvalho Ramos apresenta neste belo conto que, por sinal, tem o mesmo nome. Antônio, o peão mais afiançado da fazenda, maneiro de juntas e seguro nos arreios, não conseguiu domá-lo, mergulhando "de ponta numas raízes da gameleira que assombreava o terreno". Ainda outros peões tentam subjugá-lo, mas o animal não se deixa domesticar: "No dia seguinte, tentou também o cabra da peitaça quebrar-lhe as tretas, não obstante a proibição da patroa, que não queria ver mais sangueiras em casa; foi mais

caipora, na força do tombo ficou com o braço na tipóia, partido em dois lugares. O Mateus desistiu por sua vez da experiência", p. 43. A fala mítica é constituída, neste caso, através da figura do poldro, criação da Boca da Mata, não se deixando à domaçoão; livre por natureza, criado à solta, o animal prefere morrer do que a prisão dos homens: justamente o mito de liberdade onde fixamos uma crença na vida livre da natureza como significação mítica para a coletividade do ser. Por isso que o poldro prefere morrer: "Também o bicho, atido preso, desandou de emagrecer, rejeitando a ração. Toparam-no uma daquelas manhãs arrebetado no curral, onde lhe andavam a curar com salmoura a esporeação do 'vazio'", p. 43 e 44.

A notificação de que Roland Barthes fala está bem explícita neste mito de liberdade representado pela morte do poldro, tanto que Antônio abandonou aquele ofício de peão, trocando-o pelo de condutor, mais pacífico e sossegado. Notifica uma realidade que ainda não está conscientizada na vivência do personagem. Sob o sistema patriarcal escravocrata das fazendas, o peão sente-se preso e, inconscientemente, pelo exemplo do poldro (que prefere morrer do que viver subjugado), toma consciência da servidão humana e troca aquele ofício de camarada pelo de condutor, liberto e percorrendo terras, livre como o poldro picaço. A idéia de libertação está claramente no trecho: "Também, desde o acontecido, senti-me mal, umas tonturas, turvação na vista, sei lá... O certo é que, sarado, nunca mais tornei à fazenda", p. 43. Antônio conhece, a partir do mito, a necessidade de se libertar, ainda que amando a filha do Coronel que se casa com um moço da redondeza.

2. Ciclo do Boi -- A identificação mítica incrustada no ciclo do boi também se faz presente na novela "Gente da Gleba", com as variantes Boi Barroso, Espaço, Marruá; e, se fôssemos es

tender as variações, teríamos o caso da "vaca" no conto "À Beira do Pouso", tema explorado não só por Hugo de Carvalho Ramos, mas também por Bernardo Guimarães, dando origens a controvertidas polêmicas segundo Gilberto Mendonça Teles em O Conto Brasileiro em Goiás. O ciclo do boi possui muitas variações — Boi-Espácio, Boi Surubim, Boi Prata, Boi Misterioso, Boi Holeque, Novilho do Quixelô, Boi Amarelo, Boi Amarelinho, Boi Víctor, Boi Pintadinho, Boi Adão, Boi Santo, Boi Araçá, Boi Barroso. Largamente difundida, a tradição conservou este mito que, na obra de Hugo, se apresenta dividido em três variantes: Boi Barroso, Espácio, Marruá.

A presença do primeiro se faz notar pela voz do carreiro chegando na festa do Divino Espírito Santo na fazenda do Quilombo: "O carro, aos avisos -- êh! Barroso, êh! Relógio -- entrara lá fora no abrigo dos tropeiros", p. 78. Geograficamente, o Boi Barroso pertence ao folclore do Rio Grande do Sul, fonte de uma extensa literatura oral, com suas façanhas, agilidades, força e decisão. Câmara Cascudo comenta que o "Boi Barroso nos pampas do Rio Grande do Sul possui suas réplicas em todo Nordeste pecuário, em versos, quadras, sextilhas soltas ou na forma abecedária, toda uma imortalização de aventuras. A presença do Boi Barroso, em Goiás, é apenas uma fala mítica diluída; o mesmo se dá com o Boi-Espácio, caveira de boi colocada em forquilha do cercado, servindo de pontaria para os tiros de garrucha de São Dito: "Este, garrucha em punho, aperrados os gatilhos, virara-se no arçãõ, mirando a caveira do boi-espácio que alvejava na forquilha do cercado", p. 79. Sob os tiros saltam lascas das chanfras do espácio. Conforme os estudos de Câmara Cascudo, há duas versões sobre o Boi-Espácio, uma no Sergipe e outra no Ceará: "Era o Boi-Espácio um dos romances mais vulgarizados, correndo ao lado do Rabicho da Geralda, morto em 1792. (...) Francisco Lins,

dono do Boi-Espácio, oferecia tudo a quem matasse o animal. Quando o vaqueiro venceu Espácio, cortando-lhe os jarretes a facção, trazendo-o semi-morto, o fazendeiro diz a fala final:

"Não ignore perguntar-lhe:
É solteiro ou é casado?
- Sou solteiro até hoje,
Por não ter tomado estado.
- Escolha desta três filhas
A que mais lhe agradar,
Que eu dou-lhe dez engenhos,
Dez fazendas de criar." 16

A mitificação do boi, em Tropas e Boiadas, aparece na ma fala diluída. É notável, porém, lembrar que, do Sul o Boi Barroso, do Norte o Boi-Espácio, encontramos a justificativa desta diluição no lundu do Marruá, mito que tem uma função especial em se tratando da realidade dos camaradas no verso "Eu fugi, fui aprender...", exercendo pois uma função social sob a pressão dos coronéis na dolorosa vida dos trabalhadores. A presença do Marruá está como intertexto, dentro de outra forma simples - a quadra, tema estudado nos "Cantos e Danças", em capítulo à parte. O ciclo do boi sempre propõe o mito da liberdade, onde bois realmente fora do comum são livres, fugindo às perseguições impostas pelos "marrueiros" famosos, criando assim, ao redor, a fala mítica que percorre os sertões de lado a lado. Porém, em Tropas e Boiadas, esta fala mítica é bastante diluída, apesar que sua significação arremeta à problemática social trabalhada pelo autor.

3. O Saci - No volume intitulado Geografia dos Mitos Brasileiros, Câmara Cascudo estuda exaustivamente o mito Saci, embasando suas observações em O Saci-Pererê, resultado de um inquérito que Monteiro Lobato dirigiu em 1917, publicado na Seção de Obras do "Estado de São Paulo". Conhecido no Sul do Brasil e nos países vizinhos, o Saci é uma entidade real no folclore, mas os velhos cronistas brasileiros não registraram a sua existência, nem Vasconcelos, Anchieta, Soares de Souza, Gandavo,

Fernão Cardim, Staden, Thevet, Abbeville, Evreux, Nóbrega, frei Vicente do Salvador, João Daniel"¹⁷. E outros cronistas (Marc - grave, Morisot, Jacob Rabi). Existem, pois, dúvidas sobre as origens do Saci: ora é visto como ave, ora como figura lendária andromórfica. Enquanto ave, a superstição é sobre a Tapera Naevia, também chamada de Sem-Fim, espécie de demônio, que pratica malefícios pelas estradas, enganando os viandantes com as notas de seu canto e fazendo-os perder o rumo"¹⁸. Mas no Sul do Brasil, Leste e Centro-Oeste, o mito é andromórfico e não ornitomórfico, conforme assinala Barbosa Rodrigues em Poranduba Amazonense. E neste sentido é que Câmara Cascudo aponta as variantes fora do Brasil (Argentina, Uruguai, etc.), cujo domínio é de uma naturalidade aborígena, criação exclusiva dos Tupis-Guaranis. O mito se popularizou em nosso País no final do século XVIII e alcançou sua grande disseminação no século XIX, vindo do Sul pelos rios Paraguai e Paraná, de acordo com as informações de Câmara Cascudo:

"Não havendo o Saci-Perere no norte e no nordeste e sim constando com frequência segura no folclore do sul brasileiro; tendo tradições palpitantes e vivas em todos os países que circundam o Brasil, especialmente nas regiões outrora povoadas pelos Tupis-Guaranis, de cujo idioma nasce seu nome, coincidindo ainda sua jornada sul-norte com o roteiro das migrações tupis, tenho o Saci como criação dessa raça e trazida ao Brasil por ela. Ausente o Saci dos mais minuciosos cronistas do Brasil-colonial, omissão injustificável se a sua influencia fosse semelhante a do Curupira, Hipupiaras, Anhangas, Juruparis, Caaporas, etc., deduz-se que o mito não estava popularizado nos primeiros séculos da colonização. O Saci parece em fins do século XVIII e tem sua vida desenvolvida durante o XIX. Podemos, até provar em contrário, situar sua aparição há uns duzentos anos, vindo do sul, pelo Paraguai-Paraná, justamente a zona indicada como tendo sido o centro da dispersão dos Tupis-Guaranis." ¹⁹

Ao realizar a subida para o Norte, o mito "foi assimilando os elementos que pertenciam ao Curupira, ao Caapora, confundindo-se com o Mati-taperê"²⁰.

Não vamos prolongar os comentários sobre as origens do Saci porque nos escapam da temática desenvolvida, mas um dos aspectos que nos interessa é a carapuça inseparável do Saci, objeto indumentário que contém poderes sobrenaturais. Se alguém a arrebatava, ele daría fortunas para recuperá-la. No inquérito dirigido por Monteiro Lobato é uma temática constante: "A carapuça do Saci tem uma importância capital. Quem lha deu foi o Eterno. Graças a ela, o terrível traquinhas torna-se invisível aos olhos do Diabo"²¹. Ou ainda: "... Amarravam o moleque para lhe exigir riquezas, ou que, para o mesmo fim, lhe arrebatavam de surpresa a carapuça vermelha — cuja posse constituía para o endomoninhado negrinho, condição "sine qua non" de seu poder sobrenatural."²². Câmara Cascudo, no lembrete da nota nº 56, do volume Geografia dos Mitos Brasileiros, diz que "a carapuça que torna seu portador invisível é universal. Ver. P. Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles...*"²³. E que o costume de amarrar o Saci para que ele descubra objetos perdidos ou dê riquezas é velho e clássico". Num estudo mais tarde realizado para o Dicionário do Folclore Brasileiro, o autor compara a carapuça com o pilaus romano que certos fantasmas usavam e quem a arrebatava tinha riquezas imensuráveis.

O conto de Hugo de Carvalho Ramos — "O Saci" — foi escrito em 1910, na lendária cidade de Goiás, quando o escritor tinha apenas 15 anos. Eis o resumo, em síntese: Pai Zé, saindo à procura de uma raízes de mandioca castela, encontra o negrinho vagando desesperado pelos fundões de Goiás, porque haviam roubado sua cabaça de mandinga. O Saci prometeu a pai Zé mandinga para conquistar Sá Quirina, uma mulata de substância que, há muito tempo, perturbava os pensamentos do preto velho. A cabaça de mandinga fora amoitada pelo Benedito Galego. Com um pouco de seu fumo pixuá e cachaça, o preto velho conseguiu a cabaça. Sá Quitéria,

sua mulher não via com bons olhos a posse da longa. Por isso ficou de tocaia, à espera do momento em que seu marido fosse encontrar-se com o negrinho. E a intromissão do Saci na vida do casal foi desastrosa, pois nunca mais tiveram paz, porque "todo aquele que viu e falou com o Saci, acontece sempre uma desgraça".

Embora a contenção estilística de Hugo neste conto seja impressionante, pelo pequeno resumo apresentado acima podemos perceber a atualização de um mito popular brasileiro, cuja temática mítica é impregnada na cosmovisão social de uma família simples do interior. Tivemos, por outro lado, oportunidade de focalizar nos estudos realizados pelo folclorista Câmara Cascudo que o boné vermelho é a explicação dos poderes míticos: se alguém o rouba, consegue riquezas ou objetos perdidos. No conto estudado há uma permutação: o roubo da carapuça é transferido para a cabaça de mandinga. E devido a isso é que o Saci anda desesperado, "extremamente irritado", vaguando pelos fundos de Goiás. Benedito Galego a roubou para se livrar das malandricas do moleque. A superstição é que, o Saci, quando incomodado, levanta árvores derubadas nos roçados. O mito apresenta-se atualizado, empregado na cosmovisão social do casal, acabando com a paz dos velhos. O provérbio, no final do conto, constata uma realidade colhida através da vivência inconsciente do mito. Vindo dos rios Paraná e Uruguai, a figura mítica se encontra no discurso literário do conto como uma notificação, e, através do provérbio, uma constatação. Aliás, é Roland Barthes que indica a parecência do mito com o provérbio, pois os dois constataam alguma coisa. Esta constatação está bem explícita nesta fala final: " -- Porque, ioiô, concluiu o preto velho que me contava esta história -- a todo aquele que viu e falou com o Saci, acontece sempre uma desgraça".

4. Curupira — Ermano Stradelli conceitua o Curupira como "a mãe do mato, gênio tutelar da floresta que se torna bené

fico para os frequentadores desta, segundo circunstâncias e comportamento dos próprios frequentadores. Figuram-se como um menino de cabelos vermelhos, muito peludo por todo o corpo e com a particularidade de ter os pés virados para trás e ser privado dos órgãos sexuais"²⁵. A mata e seus habitantes estão sob sua vigilância. Os contos de caçadores vítimas de Curupira, segundo STRADELLI, são contos de todos os dias no meio indígena do Rio Negro como dos Solimões, Amazonas e seus afluentes.

Em "Pelo Caiapó Velho", penúltimo trabalho do livro, encontramos o sertanejo perdido no meio da mata, sob trovoadas e relâmpagos, atrapalhado entre o bamburral, que pensa ser mitra do Curupira, mas sendo sábado o dia de santo de sua devoção, acreditando em pantuá e reza mansa contra tentação, o sertanejo não persiste na idéia. O certo é que, "naquele vira-te-mão do taquaral esconjurado, a cabeça zanzou à toa, e ele perdera o roteiro". E acaba pousando na casa da mulher leprosa, de bochechas e beijos arregaçados num vermelhão de apodrecido". O Curupira notifica, inconscientemente, a realidade para o personagem perdido na floresta, mesmo acreditando em objetos supersticiosos. Quando termina a narrativa ficamos com a sensação que tudo foi mitra do Curupira, inclusive o pouso oferecido pela leprosa.

5. — O mito oferecido pelo conjunto das procissões realizadas na Semana Santa — assunto estudado no capítulo de lendas —, da morte e da ressurreição de Jesus Cristo, pode ser entendido como notificação e constatação, isto é: a imitação da virtude objetivada em ato (estrutura das lendas) notifica uma ideologia cristã, enquanto rituais; transforma-se em constatação, simultaneamente, quando é efetuada a morte e ressurreição, da Sexta-Feira Santa para o Domingo de Páscoa — constatação de uma ideologia notificada pelos rituais de um povo religioso, de uma aceitação de fé em prol dos sofrimentos humanos. Esta constatação é que conforma Nhá Lica em seu amor anônimo pelo em-

pregado de seu pai -- Benedito. Por isso que ela se lembra de todas as procissões e padecimentos de Jesus no Calvário, transformando a queima do Judas de palha no Sábado de Aleluia num anti-mito cristão.

6. Água -- O Rio Paranaíba tem, na novela "Gente da Gleba", uma importância fundamental: trata-se de um mito de passagem por intermédio da água, elemento mítico por natureza. No momento em que Benedito realiza a passagem da boiada pelas águas perigosas, passagem praticamente impossível, rejeitada pelos peões da comitiva empacada nas barrancas do rio devido à doença do balseiro, temos a consciência de sua servidão humana. Este trecho demonstra a hesitação dos boiadeiros e a coragem de Benedito, a decisão de transpor toda a realidade do sistema social:

"E animava os rapazes reunidos num alto, a dominar a manada, gesticuloso, encarando-os fiço um a um, os olhos reluzentes, dentro o seu coração tostado de sua lista.

Mas ninguém, entre aquela vaqueirada, se sentia com animo bastante para afoitar-se naquele mundão de cor redeiras rápidas e rebojos que espumavam lá embaixo. O capataz ajuntou:

-- Que seu Juvencio desculpasse, mas tinha as cadeiras rendidas por uns fardos que erguera em seus tempos de tropeiro; e a mais, a mão esquerda aleijada da ma cortadura de facão feita havia anos.

(...)

-- Gente mofina, gente mofina, repetia inquisilado. Então Benedito avançou a besta, que refugava esporas, e adiantando-se até o grupo, ofereceu os seus préstimos: Que ele sabia, e, se quisessem, estava ali às ordens. A natureza expansiva do boiadeiro explodiu incontinenti numa gargalhada sonora. Batendo-lhe à coxa com animação, vozeou volteando-se para a companhia: -- Moço às direitas!

A rapaziada espalhou-se logo em direções opostas, batendo o carrascal e unhas-de-gato dos arredores, apertando o gado num círculo de mais em mais fechado, compe lindo-o para a rampa, onde os curraleiros se detinham, resistindo aos que vinham atrás, cascos fincados, numa atitude queda de refugio, o olhar esgazeado para a água torva do rio...

Mas a vaqueirama premia alas, animando-se no arredio, a grita prolongada:

-- Eh! oh... Eh! oh... oah! ...

(...)

Em pouco, descortinando-se de lá, flutuava mais abaixo e ao longe toda uma vasta floresta movediça de aspas retorcidas, emergindo fantásticamente do seio torvelinhado das águas, os cornos a entrechocarem-se nos bolos, tocada lentamente das correntezas, e aos poucos afastando-se da margem goiana, ao canto abafado do passador, cujo vulto aparecia aquém, como uma pequenina cabeça d'alfinete.

Às vezes, no redomoinho duma corrente, um boieco soerguia desesperadamente as ventas exaustadas, sorvia com demora o ar em roda, soprando um grosso bafo de vapor, que o sol irisava, e agitando os cascos à tona um momento, desaparecia de vez, no rebojo das águas.

— Mais um ... Mais outro ... dizia resignado o boiadeiro, esperando-os cá do barranco, " p. 114, 115 e 116.

A passagem da boiada no rio Paranaíba representa, sem dúvida, a tomada de consciência que conduzirá Benedito à morte. A partir deste momento, a narrativa terá maior velocidade. A água separa duas proposições, indicando outro conceito para uma forma vazia repousada naquela velha estrutura escravocrata. Colocado na página teórica de Jolles, pergunta e resposta, temos a formulação de uma questão sentida confusamente pelo raciocínio do personagem, mas que, nem por sombras, procura contrariar as ordens do Coronel. A passagem realizada no Paranaíba é, portanto, a procura de uma resposta para o saber sentido confusamente e para uma complementação significativa do mito. A questão é percebida através das indagações sobre a realidade social da condição dos camaradas. É ainda um sentir confuso, isto é, sem respostas. Justamente a partir da passagem do rio, de uma maneira intrépida, é que temos a resposta como complementação significativa do mito. Podemos ilustrar a pergunta com o seguinte texto alusivo à fuga do negro Malaquias, por não ter pago as dívidas: onde Benedito, inconscientemente, faz por intermédio de um monólogo indagações sobre o sistema de trabalho utilizado pelos coronéis na mão-de-obra campestre:

"E o cabra, apoiado à cabeceira da cama, entrou a matutar fundamente. Lembrou-se pela primeira vez — ele que a praticava instintivamente — que era livre e movia-se para onde bem queria, prendendo-o apenas àqueles lugares o hábito da meninice e a sua gratidão para com os

donos da fazenda, enquanto que a condição dum camarada era muito diferente, tolhida a liberdade pelo ajuste do fazendeiro. Geralmente, o empregado na lavoura ou simples trabalho de campo e criação, ganha no máximo quinze mil-réis ao mês. Quando tem longa prática no traquejo e é homem de confiança, chega a perceber vinte, quantia já considerada exorbitante na maioria dos casos. É essa a soma irrisória que deve prover às suas necessidades. Gasta-a em poucos dias. Principia então a tomar emprestado ao senhor. Dá-lhe este cinco hoje, dez amanhã, certo de que cada mil-réis que adianta, é mais um elo acrescentado à cadeia que prende o jornaleiro ao seu serviço. Isso, no começo do trato; com o tempo, a dívida avoluma-se, chega a proporções exageradas, resultando para o infeliz não poder nunca saldá-la e torna-se assim completamente alienado da vontade própria. Perde o crédito na venda próxima, não faz o mínimo negócio sem pleno consentimento do patrão, que já não lhe adianta dinheiro. É escravo de sua dívida, que, no ser-tão, constitui hoje em dia uma das curiosas modalidades do antigo cativo. Quando muito, querendo de algum modo mudar de condição pede conta ao senhor, que fica no livre arbítrio de lhe dar, e sai à procura dum novo patrão que queira resgatá-lo ao antigo, tomando-o ao seu serviço. Passa assim de mão em mão, devendo em média de quinhentos a um conto e mais, maltratado aqui por uns de coração empedernido, ali mais ou menos aliviado dos maus tratos, mas sempre sujeito ao ajuste, de que só se livra, comumente, quando chega a morte." p. 98 e 99.

O levantamento da pergunta tem intenção deliberada em mostrar os velhos hábitos da exploração social no trabalho do campo. Após a passagem das águas bravias do Paranaíba, a consciência dessa intenção deliberada se faz resposta através dos fatos, do aproveitamento sociológico e até mesmo geográfico. Sendo a água elemento mítico por natureza, não há dúvida de que na dicotomia proposta por Jolles encontramos uma divisão nítida na obra, correspondendo por outro lado à notificação e à constatação. As lembranças de Nhá Lica são cortadas quando Benedito faz a travessia mítica da pergunta para a resposta, travessia que traz a marca da condenação no tronco sob o signo da morte bárbara, terminando com a castração de Benedito de modo grotesco, espécie de prêmio para aqueles que se conscientizam da realidade social e procuram a libertação.

A narrativa, antes da passagem do rio Paranaíba, propõe a busca da constância e da multiplicidade dos elementos do universo, por isso o personagem faz indagações sobre o ser e a natureza profunda da cosmogonia apresentada pelo novelista. Com a passagem das águas, Benedito toma estes elementos e os reúne em acontecimento. A unidade do discurso, onde o mito está atualizado, instaura a pluralidade de significações no contexto.

Enquanto pergunta, o saber mítico para Benedito ainda é confuso devido às indagações do ser e da natureza profunda do cosmos; na resposta, ele se torna destino e destinado, porque se trata de um elemento humano que promove uma determinada estrutura (braço-direito do Coronel), efetuando o destino dos camaradas (prisão do negro Malaquias), mas destinado a perecer pela tentativa da busca da constância e da multiplicidade dos elementos que constituem o seu universo de servidão, tornando-se, portanto, destino e destinado.

4. A SIGNIFICAÇÃO: TROPAS E BOIADAS

O significativo ensaio sociológico de Hugo de Carvalho Ramos sob o título de "O Interior Goiano"²⁶, publicado nas Obras Completas, nos fornece um completo documento sobre a realidade goiana numa perspectiva social, não havendo por conseguinte ilusões nem empirismos nas afirmações desenvolvidas, fruto de longas pesquisas e conhecimento da terra e seus habitantes. Neste ensaio, o autor divide os habitantes do "hinterland" em três tipos -- o caipira, o sertanejo e o tropeiro --, bem caracterizados nas vastas extensões de terras, pelo processo de aculturação e pelo modo de viver.

O caipira, vulgarmente chamado "quejeiro", apresenta

depressão orgânica, oriunda da papeira, da malária e outras doenças frequentes: "Bociosos uns, enfermiços outros, as crianças enfezadas, maltrapilhas, atacadas de vermes intestinais e habituada, pelo rolar no chão, ao vício de comer terra, chocam muitas vezes a vista daqueles que, imbuídos de apressadas leituras, ali ocorrem no propósito de surpreender desde logo e da primeira assentada, a alma e o viver sertanejo em todas as suas características modalidades..." 27

Vivendo dos recursos que lhes fornecem os forasteiros, de passagem, o caipira é o pseudo-sertanejo "que viajantes e exploradores de fancaria topam, muitas vezes, em sua caminhada para as cidades do interior, e que tão péssima impressão lhes causam à bolsa, às ilusões literárias e à acuidade científica de aprofundadores do "hinter-land" ...28 São designados genericamente pelo nome de roceiros.

Na obra Tropas e Boiadas a presença deste tipo é praticamente nula, surgindo somente uma vez na novela "Gente da Gleba", na página 92, incrustado nas recordações de Nhá Lica, onde a molecada, às centenas, armados de seixos, atacam-nos com ferocidade — pobres matutos desentocados do fundo de suas roças e plantações pelo prazer de tomar parte nas festividades da Semana Santa.

O sertanejo é um tipo adverso do "quejeiro" que está sempre preso ao solo, "cujo horizonte visual não vai além do terreno da terra que lavram"...29 O sertanejo, ao contrário, "pelo acidentado da vida, um campo de atividades a abranger largas extensões, desde o pastoreio das manadas, num âmbito de várias léguas ao redor das fazendas, sem cercas ou outros limites que a vastidão do deserto "30 — é um elemento movediço. Apesar desta liberdade, está preso à fazenda pelo ajuste do patrão, originando-se dele as variantes curiosas do "correio" e dos "condutores", entretendo as relações postais das diversas regiões, ou incumbidos de fechar contratos e levar a bom termo as comitivas de viajantes.

Tropeiros, carreiros e boiadeiros são elementos flutuantes do tipo geral do sertanejo: "Cada qual com o seu modo de viver característico, constituem em Goiás o fator econômico do transporte à atividade comercial daquela terra." 31 É o fator econômico do transporte que registrou grande importância a esta existência de nômade, tendo pois um horizonte intelectual mais amplo e mais apurado que a do sertanejo (restrito à fazenda pelo ajuste de contas) e do caipira (agregado à gleba rude, subnutridos e um modo de vida próprio).

O tropeiro é um tipo que desapareceu com a penetração da estrada de ferro e a organização das companhias de autoviação no Sul do Estado de Goiás.

Como justifica o título do único livro de Hugo — Tropas e Boiadas —, o assunto é exclusivamente dedicado aos sertanejos e tropeiros, sem misturar porém os dois tipos, mostrando ora a nova modalidade de escravatura restringida aos sertanejos presos ao patrão pelo ajuste das contas, ora à existência nômade dos tropeiros, dos centros adiantados do Triângulo Mineiro à capital do Estado goiano, com seus casos, suas lendas, sobretudo o fator econômico do transporte.

A fidelidade das descrições encontrou em M. Cavalcanti Proença um estudioso minucioso, tanto que foi o primeiro a assinalar a presença do Sul nos vocabulários através da denominação "pingo" como sinonímia de cavalo, revelando aí um marco histórico dos longos caminhos de tropas, "cujos muares, em maioria, eram comprados no Rio Grande do Sul. Por isso, o trânsito de vocabulos e usos gaúchos na zona dos campos cerrados..." 32 é uma constante que nos leva a considerar as duas correntes de povoamento, fato apontado por Capistrano de Abreu e outros historiadores: "uma que vinha do sul do País, num contato mais ou menos oficial e com a finalidade de manter o comércio entre o sertão e o litoral, e tendo nas tropas e nos tropeiros o seu veículo de

realização; outra, através das boiadas que, pelo sertão nordestino, subindo naturalmente o curso do São Francisco e penetrando, em forma de leque, por vários caminhos, atingiu o norte, o nordeste e o leste do Estado de Goiás, estabelecendo assim, no Planalto, o ponto de convergência não só das populações, mas, com elas, o contato cultural inevitável, misturando usos e costumes, crenças e tradições, numa legítima simbiose brasileira, ainda em via de processamento."³³

O ponto de convergência entre as tropas e as boiadas atingindo as regiões mais densas demograficamente (Norte, Nordeste e Leste do Estado) estabeleceu o ponto de contato cultural, usos e costumes, cuja simbiose brasileira está registrada nos textos de Hugo, onde o discurso, em primeira ordem, propõe uma importância literária e científica. Esta proposição, enquanto discurso linguístico, nada mais do que o primeiro sistema semiológico, linguagem que tem "um tom oratório característico dos livros que pedem leitura em voz alta, com adjetivos servindo para equilibrar substantivos, que se distribuem como a carga no lombo dos muare"³⁴. Linguagem pura e simplesmente postulada por um conjunto de significantes que, distribuídos pelo contexto, formam o discurso total do livro. O significado é, por outro lado, a face documentarista -- a realidade histórica, o ponto de convergência entre as correntes de povoamento, a intenção deliberada em colocar à mostra a exploração social e o fator econômico dos tropeiros no transporte, etc.

O tropeiro, conforme José Alípio Goulart, "é o patrão, o dono da tropa, o empresário de transporte que, por preço combinado, carrega suas mulas e se vai pelos caminhos a fora. Homem constantemente requisitado, ansiosamente esperado, carinhosamente recebido, chegou até a se constituir num "tipo humano" criado pelo sistema de transporte que explorava e pela posição que chegou a assumir no complexo econômico e social das áreas de

sua atuação³⁵. Emissário oficial, correio e o transmissor de notícias, intermediário de negócios, portador de bilhetes, aviador de encomendas e de receitas, cuja carga "a ele confiadas eram religiosamente cuidadas; e as missões escrupulosamente cumpridas, sem o mínimo deslize, sem o menor descaso, sem o mais leve abuso, originando-se daí aquela confiança ilimitada"³⁶, o tropeiro está presente nos contos reunidos por Hugo de Carvalho Ramos como um significado de traço de união entre os centros urbanos afastados ou vice-versa. Os contos representativos deste tipo humano são "Caminho das Tropas", "A Bruxa dos Marinheiros", "À Beira do Pouso", "Peru de Roda", e "Pelo Caiapó Velho". O sertanejo, a vida resumida na criação do gado e de manadas cavaleares, na vida livre do campo, mas preso pela condição social, atesta a realidade como decorrência natural da abolição da escravatura, onde os coronéis subjugavam os empregados por meio de dívidas que se acumulavam sem possibilidade de resgate pela restrita contribuição monetária proveniente do trabalho. Este cunho documental, tanto da vida dos tropeiros como dos sertanejos, será representado, parâmetros, como significado do primeiro sistema linguístico, cujo signo transformar-se-á em significante para segundo sistema semiológico, na leitura do mito implícito no discurso da obra.

O significante do mito - a forma - afasta o sentido empobrecendo-o, passando a ser uma reserva instantânea de história, porque, a cada momento, a forma precisa alimentar-se do sentido. Já o conceito, termo correspondente ao significado, é histórico e intencional, restabelecendo uma cadeia de causas de feitos, de motivações e intenções sobre o real. Roland Barthes diz que "o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações moles, ilimitadas". Tendo um caráter aberto, uma condensação informal, instável e nebulosa, o conceito provém da função do objeto, função estabelecida pelo real histórico, entretanto, não se trata aqui do real, mas do conhecimento do real.

O sentido das tropas e das boiadas, no significante mítico, esvazia-se, empobrecido,mas permanecendo à disposição da forma. Desta maneira, a figura dos tropeiros e a figura dos boiadeiros são apenas elementos formais, com um sentido à disposição. Baseando-se no conhecimento real, isto é, no conhecimento sobre o real, o conceito é determinado pela função. Onde víamos intenções deliberadas em mostrar a cosmovisão social dos personagens, vemos agora o que eles representam para a História Brasileira. E por isso falamos em função. Encontramos nos tropeiros e boiadeiros, não o sentido e o conceito do primeiro sistema semiológico, mas as funções oriundas do conhecimento do real proposto. Desde já postulamos uma limitação para o real da obra: como expressão linguística é o sentido; como documental de uma situação social, o conceito.

Assim, o conceito das tropas e boiadas nada mais é que a importância econômica e social. A carga de muares ganha, intencionalmente, várias funções determinadas pelo conhecimento do real, isto é, do ponto de vista histórico. Para as tropas, a importância econômica, segundo José Alípio Goulart, se divide em três funções:

1. As tropas de muares promoveram a possibilidade dos ciclos econômicos do ouro, do açúcar paulista e da Baixa da Fluminense, bem como do café;
2. Também uma importância invejável dada à honestidade dos tropeiros que, sem um deslize, os depositavam nos pontos de destino;
3. Era o único meio disponível e regular para intercâmbio de produtos e de idéias com as regiões mais desenvolvidas.

Além da importância econômica, existe a problemática do social:

1. Via de transmissão de informações orais;
2. O gosto pelo luxo e pela ostentação; o complexo de grandeza e do exibicionismo que dominou a fidalguia rural nas áreas servidas pelas tropas;

3. A formação de nódulos populacionais encravados no interior do Brasil.

Visto as tropas nesta importância social e econômica, através do conhecimento do real apresentado pelo estudioso José Alípio Goulart, cuja procedência é do sul brasileiro, as boiadas, descendo pelo chapadão nordestino, com a predominância sempre da pecuária extensiva, propõem uma complexidade maior. Os contos representativos deste tipo sertanejo são "Mágoa de Vaquero", "Nostalgias...", "Caçando Perdizes", "Alma das Aves", "O Polidro Picaço", "Ninho de Periquitos" e a novela "Gente da Gleba". As boiadas revelam a cosmogonia do sertão. De acordo com Walnice Nogueira Galvão, "é a presença do gado que unifica o sertão"³⁷, historicamente empurrado para as regiões de solo estéril, as caatingas. No movimento cultural das descidas das boiadas do chão nordestino para as terras goianas, temos, não os boiadeiros como signo de uma economia, mas o episódio da expansão do capital, porque "a lógica do capital determinou que as melhores terras, as litorâneas e férteis, fôsem reservadas para a lavoura da cana; a produção do açúcar, baseada no braço escravo, ocupa a posição de empreendimento prioritário que determina a posição de todos os demais. Mas, para que a produção do açúcar fosse possível, era preciso garantir a subsistência de todas as pessoas envolvidas no processo produtivo e em sua comercialização: e essa é a razão da criação de gado. Exatamente o gado e não outra solução qualquer, porque o gado também podia fornecer, como de fato forneceu em escala nada desprezível, força-de-trabalho para o engenho"³⁸. Podemos considerar o movimento das boiadas como signo pobre de uma economia colonial: "se o empresário tinha capital, teria boas terras para plantar cana e escravos para trabalhar na lavoura e nos engenhos; se não tinha, estava obrigado a se contentar com o solo safaro do sertão e com a empresa que se sem investimento de criar gado"³⁹. Sendo a pecuária, entre -

tanto, para homens livres, Hugo de Carvalho Ramos procurou denunciar a condição miserável dos boiadeiros (ou sertanejos) presos ao patrão pelo ajuste de contas. Uma atividade livre transformada numa nova modalidade de escravatura. Sistema que, desobrigando o trabalhador da labuta no cabo da enxada, dava-lhe um simulacro de liberdade. Eis, portanto, o conceito mítico recolhido da presença das boiadas no discurso da obra — um simulacro de liberdade que teve suas origens num episódio de expansão do capital.

O terceiro termo, em semiologia, é a associação dos dois primeiros, apresentando-se de maneira plena e suficiente. A significação é o processo operatório entre a forma e o conceito. Antes que postulamos considerações sobre este último termo, resta-nos a pergunta: por que a forma é vazia e procura afastar o sentido do primeiro sistema (no caso de Hugo, a expressão e o documental)? Porque o mito trabalha com imagens pobres, incompletas, "onde o sentido está diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos, etc."⁴⁰. Primeiramente faz dos tropeiros e dos boiadeiros imagens pobres e gastas, para depois, com o conceito proveniente do conhecimento do real, instaurar a deformação (perda da forma primitiva), processo que, ao invés de propor o real histórico, evidencia o conhecimento deste real na significação embasada numa ambiguidade que é constituidora da fala mítica, apresentando-se, simultaneamente, como notificação e constatação. Por um lado, a expressão linguística da obra e a preocupação documental notificam para o conceito mítico uma possibilidade histórica, intencional. E o relacionamento deste conceito com a forma vazia de sentido produz como resultado a deformação que constata uma realidade operada pelo conhecimento do real: as tropas como importância social e econômica para o desenvolvimento brasileiro; as boiadas como um episódio da expansão do capital, e a vida livre dos boiadeiros apenas como um simulacro de liberdade. Esta constatação só é possível graças à notificação proposta pela literalidade contextual do discurso.

NOTAS

01. BARTHES, Roland. Mitologias. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972, p. 131.
02. Idem, ibidem, p. 132.
03. Idem, ibidem, p. 132.
04. Idem, ibidem, p. 136.
05. Idem, ibidem, p. 137.
06. Idem, ibidem, p. 138.
07. Idem, ibidem, p. 139.
08. Idem, ibidem, p. 139.
09. Idem, ibidem, p. 139.
10. Idem, ibidem, p. 140.
11. Idem, ibidem, p. 141.
12. Idem, ibidem, p. 140.
13. Idem, ibidem, p. 158.
14. Idem, ibidem, p. 152.
15. Idem, ibidem, p. 152.
16. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. "Notas sobre o Boi-Espácio". In ROMERO, Sílvio. Cantos Populares do Brasil. Rio, José Olympio, 1954, p. 202.
17. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Geografia dos Mitos Brasileiros. Rio, José Olympio, 1947, p. 139.
18. GARCIA, Rodolpho. Nomes de Aves em Língua Tupi. Rio, Boletim do Museu Nacional, vol. V, nº 3, p. 41, 1929.
19. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Op. cit., p. 151.
20. Idem, ibidem, p. 151.
21. LOBATO, Monteiro. O Saci-Pererê. São Paulo, Secção de Obras de "O Estado de São Paulo", 1917, p. 97.
22. Idem, ibidem, p. 179.
23. CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Op. cit., p. 153.
24. Idem, ibidem, p. 153.
25. STRADELLI, Ermano. "O Curupira". In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Op. cit., p. 334.
26. RAMOS, Hugo de Carvalho. Obras Completas. São Paulo, Nacional, 1950.
27. Idem, ibidem, p. 132.
28. Idem, ibidem, p. 133.
29. Idem, ibidem, p. 134.
30. Idem, ibidem, p. 135.
31. Idem, ibidem, p. 135.
32. PROENÇA, M. Cavalcanti. "Literatura do Chapadão". In Tropas e Boiadas. Op. cit., p. XXIX.
33. TELES, Gilberto Mendonça, O Conto Brasileiro em Goiás. Goiânia, Departamento Est. de Cultura, 1969, p. 51.
34. PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. cit., p. XXXIV.
35. GOULART, José Alípio. Tropas e Tropeiros na Formação do Brasil, Rio, Conquista, 1961, p. 107.
36. Idem, ibidem, p. 108.
37. GALVÃO, Walnice Nogueira. As Formas do Falso. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 26.
38. Idem, ibidem, p. 31.
39. Idem, ibidem, p. 31.
40. BARTHES, Roland. Op. cit., 148.

CONCLUSÃO

1. Surgindo numa fase de transição da literatura brasileira, Hugo de Carvalho Ramos antecipa o regionalismo documental da década de 30, onde o homem é focalizado sob uma perspectiva social, isto é, o indivíduo não é uma síntese, mas parte da natureza. A linguagem de Tropas e Boiadas, por outro lado, nos remete ao advento da prosa rosiana, embora o autor goiano tenha influências marcantes de Euclides da Cunha, Coelho Neto e Afonso Arinos. Há em Carvalho Ramos uma dimensão técnico-expressional que dá à palavra-narrativa um domínio seguro, revelando força criadora, tanto no manejo da técnica como da palavra-inventiva. Na verdade, a linguagem de seus contos e da novela propõe uma dicotomia, apresentando-se ora como palavra-documento, ora como palavra-arte. Este manejo inteligente com o material sociológico identifica o artista, segundo Cavalcanti Proença, como "capaz de recriar uma realidade verossímil, reconhecível, perfeita, mas estilizada, recomposta por um critério seletivo de beleza que a torna retrato e não fotografia".

2. As formas simples são uma fala cristalizada e de caráter coletivo, com resíduos de criações primitivas que sobrevivem na memória popular. Estudando tais formas, Jolles considera três níveis de linguagem: no primeiro nível encontramos a linguagem comum; no segundo, a linguagem das formas simples; no terceiro, a linguagem mais complexa, podendo ser vista através de uma configuração sólida, peculiar e única — a obra literária. Para que essa fala do segundo nível seja coletiva, precisa haver uma operação entre a fala e a língua, onde a característica individual da fala se recua para dar lugar ao sentido coletivo roubado da língua. A operação linguística realizada propõe à língua um

vazio conceitual, enquanto o sentido da fala se cristaliza num caráter coletivo, conservando resíduos de criações primitivas.

3. O estilo individual/coletivo é o processo utilizado pelo escritor com a intenção de confluir indivíduo e povo, constituindo, portanto, uma dicotomia estilística. Mesmo atualizadas numa plenitude definitiva, as formas simples, apesar de perderem grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade, ainda são identificáveis como linguagem fluida, aberta, dotada de mobilidade e renovação constante. O estilo individual/coletivo faz confluir as Formas Artísticas (que têm criação individual) para as Formas Simples (que nascem do "Coração do Todo"). Nas primeiras, temos as palavras próprias do escritor; nas segundas, as palavras próprias da forma. O confluir de duas formas diferentes para uma linguagem plena, peculiar e única, nos proporciona a atualização

das formas simples, propondo a abertura para uma teoria sobre o estilo individual/coletivo que explicaria uma parte das criações literárias.

4. Tropas e Boiadas se apresenta nos três níveis de atualização que propomos nos pressupostos teóricos desenvolvidos neste trabalho: o nível etnográfico, o nível estrutural (onde a linguagem das formas simples ainda não é reconstruída) e o nível da recriação de uma nova fala. Na novela "Gente da Gleba", as descrições exaustivas do folclore goiano remetem à etnografia, ciência social que descreve a natureza inconsciente dos fenômenos coletivos, observando o rigor científico. Com excessão do conto "Peru de Roda", onde se encontra a reconstrução de uma nova fala a partir das modinhas cantadas no pouso, a obra de Hugo de Carvalho Ramos propõe uma constante no segundo nível de atualização, revelando com isso uma função estrutural na narrativa e, por outro lado, limitando também a valorização no plano técnico-expressional de sua arte. Assim é que vamos encontrar os provérbios e os ditados, as lendas e os mitos, os causos e as superstições.

5. Os cantos e as danças estão propostos pelo menos em três possibilidades: a) os nomes de cantos e danças como referências diluídas; b) os registros dessas formas se apresentam altamente documentais, quase a nível etnográfico; c) como índices narrativos e elementos constativos. São atualizadas, em síntese, mais a nível de estrutura do que a nível de linguagem. Como exemplo, podemos citar o auto da sobrevivência dos Congos que, estruturalmente, propõe as relações entre o matriarcado e o patriarcado, entre patrão e empregado, a castração do personagem Benedito no tronco por haver perturbado o equilíbrio patriarcal e a significação de seu próprio nome no auto dos Cucumbis. A atualização dos cantos e das danças é uma sobrevivência, de maneira geral, da cultura europeia, da cultura afro-brasileira e da cultura indígena, explicando uma cosmogonia social no plano do conteúdo onde as influências estão ainda nitidamente perceptíveis.

6. O reconto da forma simples denominada causo é, para Hugo de Carvalho Ramos, a forma atualizada que se incrusta no discurso literário. O causo pode ser visto como fala diluída quando o real é focalizado de maneira a fornecer existência para a forma. Quando a hesitação está presente no reconto e na estrutura, a opção entre o fantástico-estranho e o fantástico puro é a característica mais comum dessa atualização. Há duas modalidades do causo existir: apresentando-se como intertexto e como "um fazer literário consciente". Funcionando na qualidade de intertexto, o causo é entendido sob a concepção de sinonímia com o fato. Já na recriação de uma nova fala, o causo é sinônimo do conto. Por outro lado, a existência do causo no texto literário de Carvalho Ramos não indaga nenhum universo nem pretende figurar numa cosmogonia idealista, fugindo da conceituação de Jolles quando analisa o caso jurídico. Pode-se dizer que, a forma atualizada de Tropas e Boiadas, é uma constante que se verifica numa determinada tradição de escritores que são verdadeiros "contadores de estórias".

7. Os provérbios e os ditados podem ser analisados como índice de constatação ou como pura e simples constatação. O índice constatativo faz uma símile do texto, antecipando a narrativa, enquanto a pura e simples constatação conclui o desfecho dos fatos narrativos, resumindo assim todos os ensinamentos apresentados no discurso literário. As expressões populares ou "metáforas cristalizadas", por outro lado, são chavões da linguagem comum que não chegam a se constituir em ditados. Tanto o ditado como o provérbio encerram uma experiência vivida em sintagmas, onde o universo é apreendido em conceitos e transformados em conhecimentos, cujo fechamento é indispensável, tornando-se, em resumo, uma fala simples sintética. Mas seu estudo pode ser efetuado a partir das dimensões das unidades sintáticas (da frase, da oração e da oração sem verbo), postulando, segundo Greimas, "um sistema de significação fechado"; ou simplesmente na divisão sintagmática proposta nesta dissertação, o que elimina, de vez por toda, a confusão entre os ditados e os provérbios. Assim, os ditados e as "metáforas cristalizadas", pertencentes em níveis regionais, não buscam uma significação "fora da intencionalidade linear" do gesto verbal. Já os provérbios postulam uma conotação além dos sintagmas, tanto que se desenvolvem sobre as considerações temáticas universais.

8. As lendas se atualizam no discurso literário de Hulo de Carvalho Ramos de cinco maneiras, indicando e representando a ideologia cristã através da imitação de um modelo (lenda) e a tradição viva do pensamento primitivo (lenda popular). Os nomes de santos são usados como topônimos, como tentativa de receber ajuda nas horas amargas, como memória de data para determinar fatos históricos nos acontecimentos populares, como rituais místicos que buscam proteção para os homens, como imitação de heróis. A indicação e a representação, processo linguístico que alcança a plenitude definitiva na forma atualizada, querem dizer e

significar uma realidade constituída por elementos lendários que contêm, de modo virtual, o que existe na Vida dos personagens.

9. A superstição é uma recorrência estilística e estrutural. Sua atualização deve ser analisada sob o ponto de vista da dúvida e da interrogação de um universo (benéfico ou maléfico), cuja disposição mental resulta de outras formas simples (o mito, a lenda, etc.). Devido a atualização constante, no meio popular, o gesto verbal torna-se diluído, mas exercendo -- inconscientemente -- profundas influências no indivíduo. De acordo com a teoria de Peirce, "o sentimento de crença é indicação mais ou menos segura de se ter estabelecido em nossa natureza uma tendência que determinará nossas ações". Deste modo é que os personagens da obra estudada, principalmente Sô Dito, são orientados para o epílogo narrativo. A superstição, no entanto, é uma recorrência estilística porque pontilha a narrativa com a sua fala diluída; também é uma recorrência estrutural porque, orientando e determinando em nossa natureza uma tendência para a vida, fornece elementos que estruturam a narrativa, antecipando em "Gente da Gleba", por exemplo, a morte dos personagens Sô Dito e Nhá Lica.

10. A significação mítica das tropas, do ponto de vista histórico, tem uma importância sócio-econômica que promoveu a possibilidade dos ciclos do ouro, o meio disponível e regular para o intercâmbio dos produtos e de idéias com as regiões mais desenvolvidas. Os tropeiros, vindos do Sul do País, com a finalidade de manter o comércio entre o sertão e o litoral, foram os responsáveis pelo complexo de grandeza e de ostentação que dominou a fidalguia rural servida pelas tropas, formando também novos núcleos populacionais encravados no interior brasileiro. Hugo de Carvalho Ramos, desde cedo observando as tropas de muares, o lote, os arreios e apetrechos, os cuidados indispensáveis, a geografia das tropas, enfim, o tropeiro com a sua indumentária e sua dieta, o pouso com as tarefas e costumes, infundiu no discurso

literário uma significação mítica que nos conduz a um conceito de liberdade. Também as tropas estavam situadas numa geografia fixa, tanto que o primeiro conto da obra se intitula "Caminho das Tropas" e, por isso, reduzindo o conceito de liberdade proposto aparentemente. Já as boiadas, descendo pelo chapadão nordestino, unificando o sertão e significando historicamente um episódio da expansão do capital, proporcionam ao boiadeiro uma vida de horizontes abertos, mas em menor escala que a liberdade dos tropeiros. Para os boiadeiros, a atividade livre dos campos tornou-se, porém, numa nova modalidade de escravatura, sistema que, desobrigando o trabalhador da labuta na enxada, propunha um simulacro de liberdade. Nesta perspectiva, a expressão linguística utilizada por Hugo de Carvalho Ramos e a preocupação documental

da realidade goiana logo após a proclamação da República notificam ao conceito mítico a possibilidade histórica e intencional. E o relacionamento desse conceito com a forma vazia instaura a significação mítica através da importância sócio-econômica das tropas e através do episódio da expansão do capital, resultando daí um simulacro de liberdade para os personagens (tropeiros, boiadeiros e camaradas) que vivem ainda mais miserável que pitorescamente.

11. A formação da fala cristalizada coletiva nos conduz, do ponto de vista estrutural, a uma dicotomia que se origina da proposição saussureana, isto é, dos conceitos da língua e da fala. Encontra-se a mesma dicotomia no estilo individual/coletivo, confluindo uma criação individual e uma criação coletiva. Confessamos que a análise desenvolvida até o presente não esgota a questão. De fato, as formas simples estudadas em Tropas e Boiadas propõem uma dicotomia: o causo como intertexto e sinônimo de fato e estória; a superstição como fala diluída e recorrência literária, orientando os nossos desejos e ações; os provérbios e os ditados como índice de constatação e pura e simples constatação; as len -

das com a característica de indicar e representar uma ideologia cristã (legenda) ou uma tradição viva do pensamento primitivo (lenda popular); o mito, por sua vez, notifica e constata a significação mítica, formando dessa maneira um segundo sistema semiológico. Até este ponto podemos apreender as formas e interpretá-las. Justamente aqui deparamos a limitação do nosso estudo que postula um esboço teórico sobre o estilo individual/coletivo. Ainda poderíamos continuar nossa análise através de outros elementos que, na obra, se mostram dicotômicos. Como esses, por exemplo: tropeiro/boiadeiro, patrão/empregado, contos/novela, contenção estilística/impressionismo, conclusão/exuberância, realismo/simbolismo, "Caminho das Tropas"/"Dias de Chuva", sertão/cidade, vida/morte, solidão/alegria. Nosso trabalho, porém, não conseguiu investigar todo esse material e, conseqüentemente, os elementos permanecem em segundo plano. Outra pesquisa, talvez, seja necessário para prosseguir nesta investigação sugerida pela teoria postulada durante o desenvolvimento do tema apresentado.

12. Aproveitando as tropas e as boiadas como expressão documental de uma realidade sócio-política do Estado de Goiás, onde a intenção deliberada em colocar "à mostra os velhos hábitos de exploração social no trabalho do campo, nas fazendas e na antiga profissão de tropeiro", conforme o julgamento crítico de Gilberto Mendonça Teles, está presente em toda a obra, Hugo de Carvalho Ramos aborda, além do "aproveitamento pragmático do material sociológico", um dos temas mais profundos do ser humano: a liberdade. As formas simples, de modo geral, habitam os seres humanos como inconsciente coletivo, sendo uma válvula pela qual nós comunicamos com a civilização de todos os tempos. Arthur Ramos considera o inconsciente coletivo como "uma síntese do inconsciente ancestral e do inconsciente inter-psíquico". Ao utilizar as formas simples no discurso literário, Hugo de Carvalho Ramos propôs, talvez inconscientemente, a temática da liberdade sob a forma de superstições,

sobrevivências, valores pré-lógicos, folclore, em suma, tanto que tais formas, só ocorrerão, por exemplo, na novela "Gente da Gleba", antes da passagem do rio Paranaíba, naquele sentir confuso de Benedito pela problemática social. Após a travessia do rio, as recordações de Nhá Lica desaparecem. As formas simples são regidas pelo inconsciente coletivo que se confunde com a disposição mental proposta por Jolles. O folclore negro traz no inconsciente coletivo, ainda da escravatura, a disposição mental para a libertação. Esta disposição mental pontilha toda a obra e se confunde com o inconsciente coletivo. No conto "O Poldro Picaço", o mito da liberdade é bastante nítido, pois o peão mais "afiançado da fazenda" resolve trocar de profissão, passando a trabalhar como condutor, libertando-se da condição social. Acreditamos, deste modo, que as formas simples têm como caráter uma natureza profunda, na qual os fatos são apreendidos em conceitos por um gesto verbal. É exatamente isto que a obra Tropas e Boiadas apresenta em sua plenitude definitiva: uma natureza profunda onde os fatos de uma realidade sócio-política são apreendidos por um discurso conceitual, atualizando-se através das palavras do autor que determina e postula a significação desses conhecimentos incrustados na estrutura subjacente.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Nelly Alves de. Estudos Sobre Quatro Regionalistas. Goiânia, Imprensa da U.F.G., 1968.
- ALMEIDA, Renato. "História da Música Brasileira". In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio, INL, 1954.
- ALBUQUERQUE, Medeiros de. "Julgamento Crítico". In SOUSA, Afonso Félix. Hugo de Carvalho Ramos. Rio, Agir, 1959.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Martins, 1972.
- _____. Poesias Completas. São Paulo, Martins, 1973.
- _____. "Os Congos". Lanterna Verde, Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, nº 2, 1935.
- _____. Namoros com a Medicina. São Paulo, Martins/INL/MEC, 1972.
- ATAÍDE, Vicente de Paula. A Narrativa de Ficção. São Paulo, Macgraw-Hill do Brasil, 1974.
- BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. São Paulo, Cultrix, 1971.
- _____. Mitologias. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- BARBOSA RODRIGUES, Joao. Lendas, Crenças e Superstições. Rio, Revista Brasileira, tomo 10, 1881.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Cavalcadas de Pirenópolis. Goiânia, Oriente, 1974.
- CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Tradição, Ciência do Povo. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. Folclore do Brasil. Rio, Fundo de Cultura, 1967.
- _____. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio, INL, 1954.
- _____. Geografia dos Mitos Brasileiros. Rio, José Olympio, 1947.
- _____. "Introdução". In ROMERO, Sílvio. Cantos Populares do Brasil. Rio, José Olympio, 1954.
- COELHO, Nelly Novaes. O Ensino de Literatura. São Paulo, F.T.D., 1966.
- COUTO, Domingos de Ioreto. Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco. Rio, Anais da Biblioteca Nacional, 1904.
- CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Rio, Francisco Alves, 1914.
- DELICADO, Antonio. Adágios Portugueses reduzidos a lugares comuns. In MELO, Veríssimo de. Xárias e Conguleiros. Natal, Imprensa Universitária, 1968.
- FILHO, Melo Moraes. Festas e Tradições do Brasil. Rio, Briguier, 1946.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. As Formas do Falso. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- GANDAIVO, Pero de Magalhães de. História da Província de Santa Cruz. São Paulo, Obelisco, 1964.
- GARCIA, Rodolpho. Nomes de Aves em Língua Tupi. Rio, Boletim do Museu Nacional, vol. V, nº 3, 1929.
- GOULART, José Alípio. Tropas e Tropeiros na Formação do Brasil. Rio, Conquista, 1961.
- GREIMAS, A. J. Sobre o Sentido. Petrópolis, Vozes, 1975.
- GRIMM, Jacob & Wilhelm. Contos e Lendas dos Irmãos Grimm. São Paulo, Edigraf., 1962.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1972.
- JOLLES, André. Formes Simples. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

- JOZEF, Bella. O Espaço Reconquistado. Petrópolis, Vozes, 1974.
- KANT, In JOLLES, André. Formes Simples. Op. cit.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. Rio, Tempo Brasileiro, 1973.
- LIMA, Rossini Tavares de. Folclore de São Paulo. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1954.
- LOBATO, Monteiro. O Saci-Pererê. São Paulo, Secção de Obras do "Estado de São Paulo", 1917.
- LOPEZ, Mira Y. 4 Gigantes da Alma. Rio, José Olympio, 1972.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. História da Literatura Brasileira/Prosa de Ficção -- De 1870 a 1920. Rio, José Olympio/MEC, 1973.
- MORAIS FILHO, Alexandre José de. "Os Cucumbis". In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Antologia do Folclore Brasileiro. Op. cit.
- MOTTA, Leonardo. Cantadores. Rio, Castilho, 1921.
- MURICY, Andrade. "Julgamento Crítico". In SOUSA, Afonso Félix. Hugo de Carvalho Ramos. Rio, Agir, 1959.
- NÓBREGA, Manuel de. Cartas do Brasil. Rio, Edição da Academia Brasileira de Letras, 1931.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. "Literatura do Chapadão". In RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e Boiadas. Rio, José Olympio, 1965.
- QUEIRÓS, Jerônimo Geraldo. "Prefácio da 1.ª Edição". In TELES, José Mendonça. A Cidade do Ócio. Goiânia, Oriente, 1973.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e Boiadas. Rio, José Olympio, 1965.
- _____. Plangências. In "Obras Completas". São Paulo, Nacional, 1956.
- RAMOS, Victor de Carvalho. "Nota Biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos". In RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e Boiadas. Op. cit.
- RAMOS, Arthur. O Folclore Negro do Brasil. Rio, Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- ROMERO, Sílvio. Cantos Populares do Brasil. Rio, José Olympio, 1954.
- ROSA, Joao Guimaraes. Grande Sertao: Veredas. Rio, José Olympio, 1975.
- SAINT-HILAIRE, Augustin. Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litorad do Brasil. S. Paulo, Col. Brasileira, Vol. 210, 1941.
- SILVEIRA, Valdomiro. O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira. Rio, José Olympio/MEC, 1974.
- SODRÉ, Muniz. A Ficção do Tempo. Petrópolis, Vozes, 1973.
- SOUSA, Afonso Félix. Hugo de Carvalho Ramos. Rio, Agir, 1959.
- SOUSA, Gabriel Soares. Tratado Descritivo do Brasil. São Paulo, Col. Brasiliana, vol. 117, 1938.
- STRADELLI, Ermano. "O Curupira". In CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Antologia do Folclore Brasileiro. Op. cit.
- TELES, Gilberto Mendonça. "A Enunciação Poética de Mário Quintana". Letras de Hoje, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nº 20, 1975.
- _____. O Conto Brasileiro em Goiás. Goiânia, Departamento Estadual de Cultura, 1969.
- _____. Drummond -- A Estilística da Repetição. Rio, José Olympio, 1970.
- _____. Canções e a Poesia Brasileira. Rio, MEC/Departamento de Assuntos Culturais/Programa Especial UFF-FCRB, 1973.
- TINIÁNOV, Iuri. O Problema da Linguagem Poética II. Rio, Tempo Brasileiro, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- RICARDO, Cassiano. "A Fala, Processo Vivo de Comunicação". In TELES, Gilberto Mendonça. A Raiz da Fala. Rio, Gernasa/MEC, 1972.