

O CANCIONEIRO DE GUIMARÃES ROSA

THE SONGBOOK OF GUIMARÃES ROSA

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 19/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Maria Alice Ribeiro Gabriel



UFU | rgabriel1935@gmail.com

Resumo/Abstract

Há muito que a crítica literária avalia o impacto da tradição oral na obra de João Guimarães Rosa. Neste campo, alusões ao cancionário brasileiro oferecem muitos tópicos de pesquisa. Com base em estudos culturais e seguindo uma abordagem comparativa e genética, este artigo examina alusões de Guimarães Rosa ao cancionário brasileiro. O objeto do estudo é o diário de viagem *A Boiada* (2011), escrito durante uma viagem em 1952. O estudo indica que o repertório coletado pelo autor, como parte de um processo criativo de escrita, permite iluminar aspectos culturais da sociedade que o cultivou, na região de Minas Gerais; e como Guimarães Rosa expressa alguns gêneros do cancionário em seu estilo literário. Nesta acepção, o cancionário é importante fonte de inspiração para a prosa ficcional do autor.

Palavras-chave: Cancioneiro brasileiro, tradição popular, Guimarães Rosa.

Literary critics have long assessed the impact of oral tradition in João Guimarães Rosa's works. In this field, allusions to the Brazilian *cancioneiro* offer many topics for research. Based on Cultural studies and following a comparative and genetic approach, this article examines Guimarães Rosa's allusions to the Brazilian *cancioneiro*. The object of analysis is the travel diary *A Boiada* (2001), written during a trip in 1952. The study indicates that the repertoire collected by the author, as part of a creative process of writing, allows highlighting cultural aspects of the society that cultivated it, in the region of Minas Gerais; and how Guimarães Rosa expresses some musical genres of the *cancioneiro* in his literary style. In this sense, the *cancioneiro* is an important source of inspiration for the author's fictional prose.

Keywords: Brazilian cancionero, popular tradition, Guimarães Rosa.

INTRODUÇÃO

A obra de Guimarães Rosa concilia literatura oral e tradições populares em verso e prosa. *Magma*, livro inicial do escritor, coletânea de poemas premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1937, mas publicada postumamente pela editora Nova Fronteira, em 1997, indicaria essa orientação em uma estrofe “(...) aproximada daquela ouvida na música popular brasileira, provavelmente apropriada da cultura popular”, segundo notou Maria Célia Leonel (1999, p. 81), reconhecendo que,

Em *Magma*, convivem aspectos da vida nacional e temas mais abrangentes. Os recortes da realidade brasileira que envolvem a natureza, os animais, o homem do campo exaltam esses componentes (...) o coloquialismo circunscreve-se às falas nos poemas voltados para manifestações culturais onde o aproveitamento de construções populares mostra-se, às vezes, produtivo (Leonel, p. 151-152).

Magma também permite observar, nas reescritas sucessivas a que o escritor submetia seus textos, a busca de expressões estéticas mais efetivas, certo gosto pela fábula, revelado na “verdadeira poesia do autor”, a qual se infiltra na composição de imagens de sua obra em prosa (Campos *et al*, 2022, p. 180). Entre as formas estéticas adotadas, certamente é válido assinalar o cancionero e o romanceiro tradicionais.

O propósito deste estudo: analisar alusões de Guimarães Rosa ao cancionero brasileiro, sob perspectiva comparativa, no âmbito dos Estudos culturais e da Crítica genética, centrando-se em *A Boiada* (2011), diário de viagem do escritor, adota como ponto de partida este excerto de *A cultura popular em Grande Sertão: veredas* (1984), de Leonardo Arroyo (1984, p. 13): “A criação da arte está baseada na dinâmica popular, fundamento do processo convencionalmente classificado de erudito. É tema largamente estudado por aqueles que se debruçaram sobre o fascinante problema”.

O estudo do cancionero popular mostra processos de apropriação contínuos, dinâmicos e vários entre as culturas oral e erudita. Nesse campo, em uníssono com Samuel Gordon Armistead (2005), Leonardo Arroyo (1984, p. 106) escreveu: “É verdade que numerosas peças da literatura popular ou do romanceiro tradicional revelam origem erudita, que o povo transforma nos processos de oralidade”. Acervos que documentam métodos composicionais de escritores esclarecem tais processos.

O arquivo literário de Guimarães Rosa revela a integração da cultura popular à sua prosa ficcional. Em carta a João Condé expondo aspectos composicionais de *Sagarana*, ele admite que, escolhido o terreno onde havia de localizar as histórias: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo o que ela para mim representava, como *corpo* e como *alma*; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente” (Rosa, 2001, p. 24).

Na literatura oral, fonte de inspiração para o escritor, o cancionero popular é um dos “caminhos” explorados como categoria estética em *Sagarana* e no conjunto de seus escritos: “Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, ‘revendo’ paisagens de minha terra e aboiando para um gado imenso” (Rosa, 2001, p. 25).

A edição de *Sagarana* publicada pela editora José Olympio contém uma nota de Guimarães Rosa sugestiva do trabalho de pesquisa bibliográfica e de campo para delimitar o repertório tradicional em prosa e verso “no interior de Minas Gerais”:

As cantigas e os provérbios entre aspas foram ouvidos mesmo em Minas Gerais; a canção “De madrugada quando a lua etc.” (*Minha Gente*) deve ser paraibana; o coro que serve de epígrafe à *Conversa de Bois* é uma variante deste, que figura no interessante livro, “O GOROROBÁ”, de Lauro Palhano:

“Lá vai... Lá vai! Lá vai,
– Queremos ver. Lá vai boi Pingo-Prata
Fazendo a terra tremer!...”
(Rosa, 1982, p. xviii).

Citando Manuel Cavalcanti Proença (1958), Maria Luísa Ramos (1966) e Joaquim Ribeiro (1970), Leonardo Arroyo (1984, p. 8) notou o aporte do cancionero regional para o elemento poéti-

co de imagens, o linguajar da narrativa e o processo composicional de palavras utilizado por Guimarães Rosa: “O puro jogo sonoro associativo que M. Cavalcanti Proença estudou em seu trabalho encontra na coleta da pesquisa inúmeros exemplos, principalmente registrados nas peças do cancionero local: *pretim, benzim, padrim, sapim, Joãozim, coitadim e vim*”. Eneida Maria de Souza assim descreveu o contexto da proposta literária de Guimarães Rosa:

Em plena fase de uma modernidade reciclada pelo projeto industrial de modernização do Brasil, o escritor mineiro volta-se para a tradição, apropriando-se da matéria regional como pano de fundo à experimentação de linguagem. Reúne procedimentos revolucionários na literatura, com temas considerados arcaicos, e rompe com a tendência hegemônica reinante nas manifestações modernas, voltada para o nacionalismo, ao se abrir para a proposta universalista (Souza, 2011, p. 46).

As observações de Souza coadunam-se aos princípios norteadores da criação literária delimitados por Guimarães Rosa no seguinte excerto da carta a João Condé:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe (Rosa, 2001, p. 24).

De modo geral, os estudos sobre cultura popular e tradição oral nos textos de Guimarães Rosa priorizam o que Oscar Lopes (1982, p. xxxv) chamou “criações num plano de herança linguística”, inovações filosóficas, lúdicas e poéticas de “provérbios, anexins, quadras e outras composições virtualmente populares”, imbuídas “de uma dose habilíssima de um *non-sense* vitalizador das significações profundas”. Embora cite tais criações, este estudo enfoca registros de *A Boiada*, com o objetivo de mostrar que o cancionero popular coligido, citado e recriado na prosa literária do escritor, remonta à tradição popular ibérica, que absorveu elementos regionais no Brasil.

“TOPÓGRAFO DE TRADICIONAIS LEITURAS E COLECIONADOR DE ESTRIBILHOS”

A obra de Guimarães Rosa é repleta de referências musicais de origem ibérica, europeia e brasileira, indicativas do acervo das pesquisas e (re)criações do escritor. O quarto prefácio de *Tutameia* (1967), “Sobre a escova e a dúvida”, reúne alusões de teor erudito e popular, vinculadas a “Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante por pseudônimo”, “topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos”.

Radamente é também o nome de um personagem de *Radamisto* (1720), ópera de George Friedrich Händel. O historiador José Luis Comellas (2010, p. 274) atribuiu à predileção de Händel por argumentos heróicos o fato da maioria de suas obras ser protagonizada por grandes figuras legendárias, como Radamante, juiz dos mortos na mitologia grega, e Rinaldo, herói de canções de gesta e de romances de cavalaria.

“Sobre a escova e a dúvida” alude ao cancionero medieval francês citando “*La vigne au vin*” e “*Quatre-vingts chasseurs*”: “Viemos ao *Lapin Agile*, aconchego de destilada boêmia inatual e canções transatas. (...) Ouvíamos a *Vinha do vinho*, depois a *Canção dos oitenta caçadores*” (Rosa, 1976, p. 147), além de “*Mon père m’a donné un étang*”; e “alienos cantares” do cancionero popular, como “*La ballade des trente brigands*”, “*La femme du roulier*” e “*Le temps des cerises*” (Caixeta, 2022). Reproduz ainda versos da cantiga “Unha pastor bem talhada”, do cancionero do Rei Dom Dinis:

Ela tragia na mão
hum papagay muy fremoso
cantando mui saboroso
ca entrava o verão,

e diss': Amigo loução
 Que faria por amores
 poys me errastes tã em vão
 e ca eu antr'unhas flores (Rosa, 1976, p. 155).

Entre os documentos alusivos ao processo composicional de Guimarães Rosa descritos por Eneida Maria de Souza, o *Diário de Guerra*, redigido no período de 1938 a 1942, quando serviu como cônsul-adjunto no Consulado Brasileiro em Hamburgo, revela “uma escrita em processo do escritor”, conforme denota o registro cotidiano de “impressões pessoais sobre leituras”, “anotações para futuros textos literários” e “referências sobre a revisão dos contos de *Sagarana*, ainda inédito”. Dessa maneira:

O *Diário* se assemelha, portanto, a uma caderneta de notas, pelo seu caráter híbrido, entre o documento e o exercício da escrita subjetiva, prática que acompanhará Rosa nas viagens ao exterior e nas andanças pelo sertão, sempre à cata de material para a narrativa fabulosa que estava compondo (Souza, 2011, p. 45-46).

Se o *Diário* registra a revisão dos contos de *Sagarana*, o interesse pela cultura europeia, sobretudo pela cultura e língua alemã (Souza, 2011, p. 48); a coleção de 7 cadernetas e 25 cadernos de notas registra impressões da viagem em comboio pelo sertão de Minas Gerais, em maio de 1952, material incluído na elaboração de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas* (Galvão, 2006, p. 149), obras publicadas em 1956.

O arquivo literário de Guimarães Rosa demonstra como a composição de seus textos se apoiava em fontes variadas. Entre as temáticas identificadas por Frederico Antônio Cammilo Camargo (2013, p. 197) no material de pesquisa que o escritor “reconfigurou em criação literária”, vale assinalar “festas e romances populares”, em “Uma estória de amor”, e “literatura épica antiga e medieval”, em *Grande Sertão: Veredas*. “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, novela publicada em *Campo Geral* (1956) e, mais tarde, em *Manuelzão e Miguilim* (1964), traz o “Romanço do Boi Bonito”, cuja narrativa remete aos romances do “ciclo do boi” na poesia popular. Já *Grande Sertão: Veredas* associa traços da novela de cavalaria e de *A Donzela que Vai à Guerra* ou *Donzela Guerreira*, romance muito difundido na Península ibérica. Ao pesquisar os cadernos de Guimarães Rosa, Elizabeth Hazin (1991, p. 71-72) verificou entre as anotações do escritor a transcrição manuscrita de duas quadras da “cantiga” da *Donzela Guerreira*, extraídas da obra *Guerra dos Mascates* (1873), de José de Alencar.

Camargo (2013, p. 58-66) averiguou no acervo que inclui notas de pesquisa de Guimarães Rosa relativas a formas poéticas e musicais, precisamente, na pasta de cartolina com a inscrição autógrafa “MÚSICA E RELIGIÃO // Artigos soltos”, 24 folhas com notas sobre música e dança, “(instrumentos musicais, teoria musical, estrutura de peças, canto de pássaros, quadrilhas)”, composições linguístico-literárias, notas de pesquisa, e a transcrição de um trecho do *Dicionário musical* de Frei Pedro Sinzig.

O material dessas pesquisas e recolhas pode servir, conforme observou Oscar Lopes (1982, p. xxxiii), “para enlace dos temas secundários”, a exemplo da “canção de Seruiz”, evocativa do “tema da saudade da terra natal” em *Grande Sertão: Veredas*; ou para condensar o evento chave da trama, como a epígrafe de “O Burrinho Pedrês”:

“E, ao meu macho rosado,
 carregado de algodão,
 perguntei: p’ra donde ia?
 P’ra rodar no mutirão.”

(Velha cantiga, solene, da roça.)
 (Rosa, 1982, p. 3).

Em *Sagarana* e no diário de viagem *A Boiada*, o registro dos versos coletados mantém traços da oralidade, como em “perguntei” e “p’ra”, conservando aliterações, assonâncias, ritmos e variações

prosódicas dos cantos e récitas coletados. Quanto à prosa literária do escritor, cabe lembrar a reflexão de Oscar Lopes (1982, p. xxxiv): “Claro que Guimarães Rosa não se limita a reproduzir com filológica fidelidade a linguagem dos *geralistas*, tal como Aquilino não faz o simples traslado de um dialeto beirão nos seus recontos de implantação regional”. Assim, versos de desafio registrados em *A Boiada* apresentam versão semelhante em *Manuelzão e Miguilim*:

Eu já suspendi o raio fiz as estrelas parar fiz o inferno tremer fiz o sol esfriar fiz uma onça ficar quieta, para os meninos mamar... (Rosa, 2011, p. 49).	“Amarro fita no raio, formo as estrelas em par, faço o inferno fechar porta dou cachaça ao sabiá, boto gibão no tatu, calço espora em marruá; sojigo onça pelas tetas mó de os meninos mamar!” (Rosa, 1977, p. 98-99).
---	--

Em *Manuelzão e Miguilim* nem todas as cantigas e quadras estão entre aspas. Recorde-se, conforme a nota do escritor à *Sagarana*, que “as cantigas e os provérbios entre aspas” foram coligidos em Minas Gerais, a exemplo da epígrafe da coletânea:

“Lá em cima daquela serra
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa a minha namorada.”
(Quadra de desafio)
(Rosa, 1982, p. 1).

Nos datiloscritos de *A Boiada*, datados de maio de 1952, consta esta nota, mas sem o nome do integrante do comboio que a forneceu ao escritor: “(O velho Camilo): Ele asséste mais é aqui. Às vezes descasca um milhozinho, busca um balde d’água, mas tudo na vontade dele, ninguém manda não (80 a 90 anos)” (Rosa, 2011, p. 38). Guimarães Rosa recolheu sete quadras “(Do velho Camilo)”, a última quadra, cujos versos iniciais constam na epígrafe de *Sagarana*, é seguida de breve nota biográfica:

Em cima daquela serra,
Passa boi, passa boiada.
Também passa a moreninha
Do cabelo cacheado.

(Camilo José dos Santos, 80 anos, para fora. Tinha uns 8 ou 10 anos, por ocasião da alforria do cativo. Nasceu no Riacho do Machado e acabou de criar em Inconfidência) (Rosa, 2011, p. 40-41).

Segundo Lara Vilà (2016, p. 307), o conceito de *imitatio* é essencial para o entendimento da tradição literária, não no sentido de imitação cega, mas de reescrita intencional de certo legado, reescrita em que há mediações favoráveis à circulação de textos particulares e ao modo de interpretá-los. Embora a tradição literária seja construída por imitação de modelos considerados canônicos, essa imitação nunca ocorre de modo eventual ou mecânico, devido aos elementos formais, ideológicos e literários que desempenham funções no processo de formação da tradição literária.

A BOIADA

O arquivo de Guimarães Rosa documenta duas viagens de pesquisa ao sertão mineiro, em 1945 e 1952. As cadernetas e cadernos de viagem estão no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, que guarda o acervo do escritor desde 1973. As notas de 1952 formam dois diários,

intitulados “A Boiada 1” e “A Boiada 2”. O cancioneiro colhido de Cordisburgo até Araçáí reúne aboios, cocos, desafios, lundus, quadras, romances sertanejos e autos populares da Folia de Reis.

Como diário de campo, *A Boiada* falha ao não datar regularmente o itinerário e, quase sempre, data, local e nome do informante de cada recolha permanecem sem registro. “Ainda assim, para o estudioso da obra de Rosa, o cotejo é de grande valia, pois fornece pistas quanto a seus processos de composição, possibilitando seguir os passos do escritor, sua busca de caminhos, a apropriação de materiais, a reinvenção” (Vasconcelos, 2011, p. 202). Seguem alguns exemplos do cancioneiro de *A Boiada*.

Cocos

Canto-dança sertanejo, o coco tem refrão cantado em coro, que responde aos versos (quadras, emboladas, sextilhas e décimas) do tirador de coco (Casudo, 2000, p. 292). “A volta do marido pródigo”, conto de *Sagarana*, cita, entre aspas, este coco:

“Eu vou ralando o coco,
Ralando até aqui...
Eu vou ralando o coco,
morena,
o coco do Ouricuri!...”
(Rosa, 1982, p. 80).

Fragmento de um “Côco” cantado ou declamado pelo vaqueiro Chico Barbosa:

Da mandioca quero a massa e o beiju
Do mundéu, quero a paca e o tatu
Da mulher quero o sapato, quero o pé
Quero a paca, quero o tatu, quero o mundé.
(Rosa, 2011, p. 89).

A Boiada registra versões do coco *Rio Preto* similares às colhidas por Joaquim Ribeiro (1970, p. 73) e Edilberto Trigueiro (1977, p. 166) no Médio São Francisco. Segundo Frederico Pernambucano de Mello (2018, p. xxii), Rio Preto foi cangaceiro e cantador no último quartel do século XIX, na fronteira sertaneja da Paraíba com Pernambuco, afamado por suas “brigadas” e “desafios” em cantoria de viola. Comparem-se os versos da “gesta” citados por Guimarães Rosa e por Mello:

<p>Rio Preto era um negro cativo da sujeição Depois que ganhou a liberdade O negro deu pra valentão. A punho de cartucheira de cravinote e facão. (Rosa, 2011, p. 44).</p> <p>Rio Preto era um negro, Que fugiu da sujeição. Encostou com uma garrucha, Um clavinote e um facão. (Rosa, 2011, p. 54).</p>	<p>Rio Preto era um negro Escravo de sujeição, Quando veio a liberdade, Logo deu pra valentão. A poder de cartucheira, Clavinote e um bom facão. (Mello, 2018, p. xxii).</p>
---	--

Nas sociedades de cultura sertaneja, a tradição musical do cangaço remonta a fins do século XVIII, às façanhas do bandido Cabeleira, capturado pelo capitão-mor Cristovam de Holanda Cavalcanti

ti em Pernambuco (Mello, 2018, p. xxiii). *A Boiada* registra ainda *A Décima do Boi e do Cavalo* (o *Romance do boi bonito*, em *Manuelzão e Miguilim*), pertencente às gestas de animais e aos romances do ciclo do gado que, segundo Théo Brandão (1951, p. 527), migraram com tangerinos e vaqueiros, poetas e cantadores de viola, pelo “sertão que é geográfica e culturalmente um só”.

Camilo José dos Santos narra *A Décima do Boi e do Cavalo* em prosa e verso, reproduzindo, segundo Guimarães Rosa (2011, p. 86), um: “(Diálogo cantado, entre o boi e o vaqueiro) Galope: dei, dei, dei, dei, dei... (onomatopeia do Camilo)”.

“DESAFIOS E CANTOS (NA FESTA DE INAUGURAÇÃO DA CAPELA)”

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, desafio constitui uma: “Disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantores. É gênero que recebemos de Portugal e conhecido em todo o Brasil, mantido especialmente no Nordeste brasileiro, mais no sertão do que na orla litorânea” (Cascudo, 2000, p. 349).

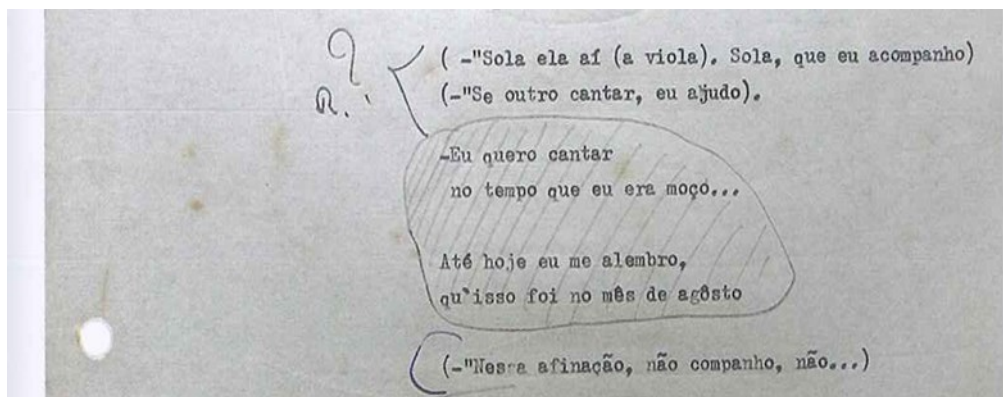
As “cantigas ao desafio”, explicou Samuel Gordon Armistead (2005, p. 40), são bem conhecidas na região de Trás-os-Montes, onde vários gêneros da tradição musical são de caráter notavelmente arcaico”. Este desafio foi colhido na festa de inauguração da capela de Nossa Senhora, nas proximidades da fazenda Sirga, em Três Marias:

Eu não sei o que eu canto
No meio de tanta gente.
Eu sinto muita vergonha,
minha cara fica quente.

(Eu moro no Capim Branco
Na vertente do Formoso)

Eu subi p’lo céu arriba
numa linha de pescar
perguntar Nossa Senhora
se é pecado namorar.
(Aquiles Luiz de Carvalho, barranqueiro)
(Rosa, 2011, p. 48).

Sobre os músicos e cantadores da festa, Guimarães Rosa (2011, p. 48) anotou: “Francisco Bar-



bosa (o mouro) – toca rabeca”; “Francisco Barbosa (rabeca de folhão (zinco?)); registrando falas de sua performance: “(“Abre a roda, pra ver sacudir!...)”;

“(– Sola ela aí (a viola)”, conforme é possível verificar neste fragmento datiloscrito em que Guimarães Rosa (2011, p. 49) transcreveu um diálogo entre os participantes: “– Eu quero cantar / no tempo em que eu era moço.../ Até hoje eu me alembro, / qu’isso foi no mês de agosto”; “– ‘Nesta afinação, não acompanho, não...)”.

Figura 1: excerto de *A Boiada*.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *A Boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 49.

LUNDUS

O lundu é um canto-dança que chegou ao Brasil trazido por escravos bantos, vindos principalmente de Angola. A coreografia do lundu varia, aproximando-se dos ritmos da batucada e do samba (Casculo, 2000, p. 524-525). O registro de *A Boiada* cita a coreografia. A quadra inicial remete à parlenda: “Dona Maria, / já é meio dia, / fogão apagado, / barriga vazia”. As adivinhas respondidas sugerem dois cantadores:

Lundu
(Sapateado, mão no chapéu)

O sol tá quente,
nós sem almoço
barriga quase
dando no osso.
(...)
É deveras, companheiro,
sertanejo do sertão,
toda gente tem amor,
só eu é que não tenho não.

Se mandar cantar eu canto,
se mandar chorar eu choro,
se mandar entrar eu entro,
no bojo desta viola.
Entro de fora pra dentro,
Saio de dentro pra fora.

É deveras, companheiro,
mas agora eu vou falar
quero que você me diga
quem ensinou a rezar?
(...)
É deveras, minha gente...
É deveras, companheiro,
quantos tombos a água dá.

Resp. – Enquanto o mundo for mundo,
a água tem de retomar.
(Rosa, 2011, p. 50-51).

Além da performance dos cantadores e dançarinos, o escritor retrata algumas cenas poeticamente, como na nota introdutória a “Uma mazurca” e “Um gamba”:

Lamparina pendurada no umbral da porta.
– Eu não tenho assunto de cantar sem tocar...
(Os dançarinos de lundu)
o céu rugoso de estrelas.

Uma mazurca: “A Caninha”, ou “Cana Caiana”

Mazurca mais a polca
fizeram combinação:
mazurca deita na cama,

e polca deita no chão.

Um “gamba” (dansa)

Eu desci praqui abaixo
no meu macho marchador.
Eu dei um tapa na rédea,
foi a roxa que mandou (Rosa, 2011, p. 88).

A Boiada registra uma versão de *O Casamento do Sabiá*, fornecida por Aquiles, cantador de desafio, dançador de lundu e violeiro, o qual menciona seu informante: “Aquiles: Um Chico que veio pr’ aqui. Ele era do Pompéu. Me ensinou. Não se sabe se tirou de idéia ou se aprendeu por lá” (Rosa, 2011, p. 90). Descrevendo cantos, danças e figurino da *Folia de Reis*, Guimarães Rosa (2011, p. 97) referiu-o novamente, junto à observação admirável de outro informante: “(Aquiles Luiz de Carvalho. De Ribeirão do Gado, do outro lado do Rio. Seu apelido: ‘Crioulo’ filho de Joaquim Polvilho). – Meu repertório, eu tenho êle no cocóro... (Chico Barbosa)”.

FOLIA DE REIS

Herança portuguesa, a *Folia de Reis* é dança rápida, de teor devocional, ao som de cantos, pandeiros e violas (Cascudo, 2000, p. 402). Os versos seguintes provêm da “Dansa de máscaras (da Folia)” ou “Dansa do Bastião”, composição de quatro quadras recolhidas de “Chico Barbosa e companheiros”:

(Na Folia de Reis –: depois dos versos dos Reis, os palhaços (os máscaras) cantam dansas dessas. É um lundu):

Eu entrei na mata escura
Piado dum caboré.
Ele piava que redobrava:
Querer é, querer é, querer é (Rosa, 2011, p. 93-94).

Na folia referida por Guimarães Rosa (2011, p. 94): “A regra é 6 (seis) vozes. Seis (6) companheiros só para cantar, afóra os tocadores. Tocadores sempre é 7: cavaquinho, violão, rabeca, duas violas, uma caixa (de bater) e um pandeiro”.

MODAS DE VIOLA

Segundo Romildo Sant’Anna (2000, p. 59), o romanceiro tradicional originou os principais afluentes das modas caipiras, das quais as modas de viola, pelo caráter de fabulação legendária e novelasca, constituem “autênticas xácaras”. A *Boiada* traz exemplo clássico da moda de viola transcrevendo uma versão de *Boiada Cuiabana*.

Composta por Raul Torres em 1930 e gravada nesse mesmo ano por Cornélio Pires, Zé Messias e parceiros, *Boiada Cuiabana* refere um caso de amor aventureiro e cidades distantes, ligadas ao “imaginário inóspito e paradisíaco do pantanal mato-grossense e dos tocadores de uma boiada” (Sant’Anna, 2000, p. 84). Em seus versos:

Os traços de permanência da *tópica da moça roubada* e seu caráter romanesco, tantas vezes regenerados na Literatura Popular de antiga procedência convertem-se num dos constituintes temáticos de maior simpatia dentro das bases de previsão – o universo real e imaginário caipira. Em *Boiada Cuiabana*, como era comum nas modas mais antigas, principalmente nas toadas, há entre os “verso e meio” (sextetos) cantados monólogos prosificados em tom declamatório, no caso em pauta, com a participação do estradeiro (o próprio protagonista que estava cantando) e da personagem feminina. Essa boiada, ajuntada dos usos e costumes e afetividades sedutores da terra paraguaia, sobrepassando o territó-

rio pantaneiro para desembocar no mundo caipira, parece alegorizar o transpasse cultural que se dá pela marcha lenta dos intercâmbios culturais dos quais o *homo viator* – o modista – é o multiplicador. (Sant’Anna, 2000, p. 84).

A Boiada Cuiabana, versão colhida por Guimarães Rosa, mantém as principais características da composição de Raul Torres, com algumas variações na linguagem, oriundas certamente da transmissão oral, conforme indicam os seguintes excertos:

Eu quero contar um caso Do tempo que eu era moço uma boiada que eu fui de sertão pra Mato Grosso, Até hoje eu me alembro Isso foi no mês de agosto (Rosa, 2011, p. 52).	Vô conta a minha vida Do tempo que eu era moço De uma viagem que eu fiz Lá pro sertão de Mato Grosso, Fui buscar uma boiada, Isto foi no mês de agosto (Sant’Anna, 2000, p. 84-85).
---	---

Entre os informantes de *A Boiada* nota-se um conhecedor de modas de viola, Bastião, que forneceu ao escritor o lundu “Dansa de Máscaras”, da Folia de Reis. Esta moda de viola é referida por Guimarães Rosa como “Outra moda do Bastião”:

A Chiquinha foi no mato,
tirou pau, fez a gamela,
perdeu o trabalho, ficou sem ela,
ela gosta de mim, eu também gosto dela,
Eu vou comprar sapato para ela (Rosa, 2011, p. 97).

Romildo Sant’Anna (2000, p. 192) explica que cantarinos e violeiros, antes de cantar modas de viola, cantam e recitam quadrinhas introdutórias, estrofes oriundas do “cancioneiro folclórico, anônimo” ou mesmo improvisadas, para obter a atenção dos ouvintes, procedimento que se verifica em várias passagens de *A Boiada*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cancioneiro coletado por Guimarães Rosa compreende peças tradicionais, a exemplo do coco *Rio Preto*; itens populares, de origem mais recente, como *Boiada Cuiabana*; reformulações de versões tradicionais; criações improvisadas e também adaptações de fontes não tradicionais. Nos registros aparecem cantigas de desafio, cocos, quadras, lundus e modas de viola, além de cantos e danças da Folia de Reis.

O contexto da recolha desse cancioneiro não é o dos acalantos e cantigas para adormecer crianças, mas aquele dos cantos de trabalho e de lazer dos vaqueiros dos Gerais. Muitos desses itens provêm do Romanceiro ibérico, pois, segundo Câmara Cascudo (2000, p. 227): “O romance tradicional era uma ação. Foi o modelo para a poesia heroica com que se cantou a valentia inútil dos cangaieiros, afoiteza dos ciclos do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas dentro das capoeiras”. Ao reter vestígios da poesia épica, de crônicas históricas e de novelas de cavalaria, romances são memoriais poéticos, que narram fatos notáveis e feitos exemplares de homens e de mulheres. Essa permeabilidade criativa, que permite ao romanceiro tradicional integrar formas narrativas diversas, absorver elementos etnográficos regionais e tradições culturais (Gabriel, 2024a; 2024b) é traço comum ao cancioneiro popular.

Os vaqueiros de *A Boiada* desempenham muitas vezes o papel de rapsodos da tradição oral, músicos, dançarinos e poetas, como o vaqueiro João Henriques da Silva Ribeiro (Zito), que cedeu seu caderno de versos-diário de viagem a Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

- ARMISTEAD, Samuel Gordon. Improvised Poetry in the Hispanic Tradition. In: ARMISTEAD, Samuel Gordon; ZULAIKA, Joseba (Eds.). **Voicing the Moment: Improvised Oral Poetry and Basque Tradition**. Reno: University of Nevada, 2005, p. 29-44.
- ARROYO, Leonardo. **A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BRANDÃO, Théo. Romances do ciclo do gado em Alagoas. **Revista do Arquivo Público**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1950-1951, p. 521-531.
- CAIXETA, Maryllu de Oliveira. As estranhas travessias das estórias recriando a força estética da vida. **Landa**, v. 10, n. 2, p. 110-138, 2022. Disponível em: <<https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/09/MARYLLU-DE-OLIVEIRA-CAIXETA-Template.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2025.
- CAMARGO, Frederico Antônio Camillo. **Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de Guimarães Rosa**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013. DOI: 10.11606/D.8.2013.tde-01072013-085851. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01072013-085851/en.php>>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- COMELLAS, José Luis. **Historia sencilla de la Música**. Alcalá: Ediciones Rialp, 2010.
- GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. “El prisionero”: um romance em uma estória de Guimarães Rosa. **Texto Poético**, v. 20, n. 42, p. 137-154, 2024a. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/987>>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. O romance ibérico e uma estória de Guimarães Rosa. **Diacrítica**, v. 38, n. 3, p. 211-234, 2024b. Disponível em: <<https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5585>>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 144-186, 2006.
- HAZIN, Elizabeth. **No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1991.
- LOPES, Oscar. Novos Mundos. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p. xiii-xix.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Apagando o Lampião**. São Paulo: Global, 2018.
- RIBEIRO, Joaquim. **Folclore de Januária**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970.
- ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, 23-28.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.