

CANTO NO SERTÃO: RECORTES DA CULTURA POPULAR EM VERSO E PROSA

Profa. Dra. Maria Suely da Costa¹ (UEPB)

Resumo:

Compreender os matizes de uma ordem sociocultural brasileira é passar pelo entendimento de que os aspectos da cultura popular, oral, internalizados no texto escrito, são resultantes de um processo cultural possível somente através da continuidade, conforme aponta Antonio Candido (1976, 1997). Trata-se, pois, de uma tradição dinamizada no processo social e reinterpretada na forma literária (poética ou prosaica), possibilitando o entendimento de uma experiência nacional de expressão rural. Este trabalho mostra que os textos literários “O aboio” e “O aboiador”, de autoria potiguar, centrados na paisagem imaginária que habita o universo regional, acabam por sintetizar parte do mundo primitivo e rural do país, trazendo para o centro do sistema literário uma tradição que, até então, reclamava visibilidade, comungando, portanto, da pesquisa e registro da cultura popular, uma questão central dos regionalismos, redescoberta em seguida pelo modernismo como componente de nacionalidade.

Palavras-chave: Cultura Popular, Literatura Potiguar, Sistema Literário.

1 **Introdução**

Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala do seu gado, com essa linguagem do coração que entenece os animais e os cativa.

(José de Alencar, *O Sertanejo*)

Aboio não se repete nunca. Cada aboio é uma improvisação. É coisa séria. Velhíssima em uso, respeitada.

(Câmara Cascudo, *Tradições populares da pecuária nordestina*)

Conforme mostra a historiografia literária¹, os primeiros anos do século XX são constituídos sob uma atmosfera intelectual que iria modelar o pensamento de contemporâneos desse período histórico, sobretudo com relação ao problema da identidade nacional. Por sua vez, as idéias nacionalistas recebem novo impulso na segunda década desse século, tendo uma dimensão complexa a abranger vários campos de poder da sociedade, adquirindo maior ênfase a partir do movimento modernista, com a busca da exaltação nacional pelo retorno às origens do povo brasileiro. Intelectuais, influenciados pelas idéias científicas e estéticas importadas da Europa, adotam posturas diferenciadas, preconizando o mergulho na realidade brasileira para melhor

¹ A exemplo de BOSI (1994), COUTINHO (1955) e CANDIDO (1976).

conhecê-la e estudar com profundidade a nossa história, nossos processos, características e problemas. Foram revalorizados, assim, as figuras do negro, do índio e do caipira com seu folclore regional, a cozinha típica, as crenças, músicas, enfim, uma série de práticas e costumes. A partir da década de 1920, desenvolvem-se novas reflexões caracterizadas por um enfoque sociológico da realidade nacional e a busca por um pensamento nacional independente de modelos estrangeiros, integrando-se as novidades formais a temas brasileiros de raízes populares. As publicações de inspiração nacionalista, surgidas no início do século XX, confirmam esta análise. Um exemplo claro é *Revista do Brasil* (SP), fundada em 1916. Já em sua “1ª fase (1916-1925), essa revista busca resgatar os valores da cultura nacional e discutir os principais problemas do País².

No contexto dos anos de 1920, a *Revista do Brasil*, que já gozava de algum prestígio antes, era dirigida por Monteiro Lobato e, sob sua direção, tornava-se o periódico mais importante e influente do meio intelectual e literário da década, uma vez que reunia, entre seus colaboradores, intelectuais de destaque no cenário cultural, os quais utilizavam a própria revista como porta-voz de seus ideais. Landers (1988, p.100) observa que, na *Revista do Brasil*, “se concentraram os mais importantes nomes do momento e o espírito era essencialmente brasileiro, principalmente depois de 1918 quando Monteiro Lobato compra a revista e assume a sua direção”. A partir de então, a citada revista passa a ser imediatamente um centro intensivo de debates sobre assuntos brasileiros de toda ordem. Em suas páginas é possível identificar uma série de textos imbuídos da “proposta de reconstrução nacional” (MARTINS, 2001, p.68). Um material considerado menor, enquanto esparso, e, no entanto, notável, como são os ensaios, crônicas e poesias publicados em periódicos, esquecidos no tempo, e só recolhidos em livros anos mais tarde, cuja temática revela uma interpretação do Brasil marcada por certo toque de singularidade, transmitida a essa produção escrita e, em seguida, aos leitores dela.

Enquanto integrantes desse contexto, destacamos dois textos de escritores potiguares publicados na *Revista do Brasil* no início da segunda década do século XX³: o poema “O aboio” (*Revista do Brasil*, ano V, n. 54, p. 127-131, 1920), de Henrique Castriciano, e a crônica “O aboiador” (*Revista do Brasil*, ano VI, n. 67, p. 296-298, 1921), de Luís da Câmara Cascudo. O fato de ambos os textos aparecerem publicados em uma revista da região Sudeste do Brasil chama a atenção, em princípio, para dois aspectos: o ambiente e o momento histórico no qual se inserem – São Paulo, início da década de 1920; cenário onde a literatura identificada como pré-modernista (antes 1922) modificara e aproximara, em certo sentido, as relações entre escritor e público, tornando-se, muitas vezes, porta-voz desse público, dos seus anseios, desejos e necessidades. Aproximação também refletida nos procedimentos estilísticos tais como filiação com a oralidade, incorporação de temas folclóricos, mergulho no regionalismo. As transformações formais aparecem acompanhadas de mudanças no conteúdo das obras, cada vez mais voltadas para temas populares e cotidianos, possibilitando nesse processo uma ampliação e renovação no horizonte de percepção do leitor, ao expor, muitas das vezes, contradições da sociedade, tornando patentes suas fissuras e particularidades. Aspectos esses reveladores das relações da literatura com seu destinatário na dimensão de sua recepção e de seu efeito, nos termos observados por Hans Robert Jauss (1994, p.23), considerando-se que, “tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor”.

Conforme indicam os títulos – “O aboio”, “O aboiador” –, ambos os textos estão centrados na paisagem imaginária que habita o universo regional brasileiro tipicamente rural e pecuário cuja figura central é o boi, associado ao homem, à terra, aos costumes e às tradições. Assim, nesse

² Cf. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação* (DE LUCA, 1999).

³ A *Revista do Brasil* (São Paulo) circulou nas primeiras quatro décadas do século XX. O primeiro número data de 1916. Constam no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB / USP) os números editados até a 4ª fase em 1944. Este periódico teve correspondentes nos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Neste último, Henrique Castriciano aparece ocupando a função de correspondente local (COSTA, 2008).

contexto de “sabor da terra”, uma vez inseridos na linha da temática rural e sertaneja em que a figura do boi aparece como elemento-chave, situações da histórica tradição popular acabam por se inscreverem. Estamos falando, neste caso, de práticas humanas e sociais do homem sertanejo que se perpetuam através dos tempos, a exemplo da “festa d’apartação” além de uma série de costumes, crenças e tradições.

O texto “O aboio” de Henrique Castriciano (junho de 1920) é um poema composto por 159 versos de 12 sílabas cada, apresentando ritmos e rimas regulares. Os alexandrinos acentuam a musicalidade dando forma à monótona melodia. Os versos aparecem dispostos em três estrofes, a primeira e a última estrofe com 06 versos cada, e o corpo do poema com os restantes 147 versos. Pela sua regularidade formal, vê-se que se trata de um texto com tendência parnasiano-realista dos fins do século XIX. Esta seria uma das mais fortes tendências a marcar o estilo poético de Henrique Castriciano que “tem a sua própria alma esparsa em rimas e em palavras sonoras. Prosa ou verso parece-nos sempre o requinte, do trabalho acurado e penoso de criar na simplicidade, o grande cunho de emoção e magia” (CASCUDO, 1991, p. 17- 20). O canto alexandrino do poeta potiguar nos faz observar, conforme Antonio Candido, que

As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase de 1900-1922 um compromisso da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito principalmente como encantamento plástico, euforia verbal, regularidade (CANDIDO, 1976, p. 115).

No poema de Henrique Castriciano, percebe-se que o aboio, tal qual uma espécie de musa que desperta o canto, vem servir como objeto de descrição. O que sobressalta em meio à subjetividade lírica de “O aboio” é a linguagem que se apresenta sob uma certa concretude, apreendendo a paisagem através de referências diretas de uma realidade regional (“à beira dos currais”, o “clarão da fogueiras”, a “enxada no chão”...), e se aproximando ao máximo do registro coloquial, que na fase seguinte do modernismo será a mais importante conquista do texto literário.

O tema da saudade, da falta, aparece como índice de um viver marcado pelo sofrimento. O canto insurge como uma alegoria da amargura: “Ah! Como é triste o aboio! ah, como é triste o canto / Sem palavras – tão vago! – a saudade exprimindo” (CASTRICIANO, 1920, p. 127 – versos 1 e 2).

O poema descreve uma vida caracterizada ora pela fartura, ora pela carência. Condição essa imposta, acima de tudo, por um contexto socioeconômico resultante de um sistema profundamente desigual. Tanto a temática quanto o tom rítmico se inscrevem sob uma certa tensão social, expressa na forma poética, que tende a caracterizar a aparente calma da melodia do aboio. Fica evidente que a vida do vaqueiro cantada no poema está representando, poeticamente, a vida de tantos outros sertanejos: uma vida de sonhos desfeitos e de muita labuta cotidiana, em torno do ciclo do inverno e do verão. “Nessa triste canção, doce como uma prece” (verso 156) que dá forma ao poema, remonta-se um cenário que, a espécie de um ritual, se faz passo a passo. Num primeiro momento, o sertanejo se volta para o céu e canta o lamentoso aboio, dizendo o que outrora dizia o “curvo bisavô” – vendo o gado, o inverno, a fartura, junto à companheira e aos filhos a narrar lendas da Carocha, dias azuis de sossego e alma, o som da viola, as noites de São João e Natal. Num segundo momento, o canto passa a demonstrar dor e sofrimento: “– quanta amargura! – a voz dorida exprime” (verso 80). É o tempo da seca, da fome, de luta e de muita reza (embalde!), do pranto, da fuga, da partida e do Adeus.

O texto de Henrique Castriciano se estrutura em função da representação de um mundo rural como depositário do sentido de um Brasil marcado por uma tradição secular. As formas tradicionais populares se destacam nas referências às festas populares, religiosas e folclóricas – São João, Noite

de Natal, Festa d'apartação⁴. Se nas festas de São João e Natal a figura do boi tende a aparecer em meio às manifestações populares de Pastoris, Reisados e Folias de Reis, na Festa d'apartação o boi é também figura central, girando em torno de si uma série de costumes e comemorações que atravessam os tempos, firmando-se na cultura e tradição do povo nordestino.

A experiência de contar estórias, enquanto uma marca de oralidade, também é lembrada pelo poeta ao apresentar um eu lírico que, ao cantar, “Ihe sai da garganta, o que outr'ora dizia / o curvo bisavô [...]” (versos 58-59), ao ver o gado manso ou arisco no curral. Tal qual seus antepassados, este “Conta que é bom o Inverno e o tempo da Fartura” (verso 61); e, ao pé da fogueira, narra para os filhos pequeninos as lendas da Carocha. Essas passagens caracterizando a transmissão de um certo tipo de conhecimento acabam de ser observadas pelo poeta enquanto ação precípua dos contos populares da tradição oral. Assim, a voz que abóia representa simbolicamente uma voz coletiva, entoando situações culturais secularizadas historicamente pelas três raças, o branco, índio e negro:

41 Essa dorida voz, de ondulações estranhas,
42 Triste atravéz do espaço e atravéz das montanhas,
43 É a mesma que veio entoando pelos mares
44 As orações de fé da patria portugueza;
45 Que, na língua tupy, em incertos cantares,
46 Primeiro celebrou a nossa natureza
47 Que, depois de soffrer as amarguras do eito,
48 Pobre raça infeliz, nos embalou no leito!

“Essa dorida voz” denota um conhecimento enraizado (“É a mesma que veio entoando pelos mares / Que ... celebrou a nossa natureza / Que ... nos embalou no leito!”), ultrapassando o solo individual. O tom que a rege não é o de um drama pessoal, é bem maior; transcende o indivíduo, tornando-se o canto e expressão de experiências coletivas cuja unidade sugerida entre o português, o nativo brasileiro e o africano mostra uma identidade mestiça da cultura nacional.

A temática do poema tende a se constituir por um princípio narrativo que reflete a estrutura de uma ordem social em função do modo de vida do homem sertanejo historicamente recorrente, tal qual o ciclo do inverno e da seca. Nesse contexto, o canto do aboio acaba por destacar a presença do passado no presente, as alegrias e as emoções, as dores, as saudades e os lamentos. O tom maior é regido pelo contraste presente na série de termos antagônicos recorrentes no poema: céu/terra, noite/dia, invernia/estio, fome/fartura, alegria/dor, feliz/infeliz, sorrir/chorar, silencia/diz, vida/morte, morrer/nascer. Outro grupo semântico a dar cor e forma à realidade regional se expressa pela flora (carnaubais, juremas, juazeiro, oiticica, mussambê, jucá, tamarindo, cravo, jasmims, mangericão), pela fauna (graúna, araponga, galo-de-campina, jassanãs, jandaia), ou ainda pela geografia do ambiente (montanhas, montes, serras, encostas, colina, várzeas, clareiras, rio, riacho, lagoa, matas, cascatas, selva e o “solo, entre cardos e pedra”). De modo que, no corpo do poema, estes elementos acabam por concretizar uma interseção entre pensamento, cultura e solo, estabelecendo relações entre texto e contexto pela referência de uma realidade social de expressão rural.

Outro aspecto de destaque no poema diz respeito ao próprio “aboio” sobre o qual o poeta indica uma origem e estrutura: o que é o aboio, de onde vem, desde quando, como, o que exprime e quando. Nessa caracterização, é visível a marca de uma tradição em uma prática que se identifica como regional e secular. Segundo o texto, é à tarde, “ao por do sol”, “ao incêndio do poente”, “às horas da trindade”, quando costumeiramente se manifesta o aboio – o canto que “ha seculos”, “em

⁴ Segundo Luís da Câmara Cascudo, a “apartação” consistia na identificação do gado de cada patrão marcado pelo ferro ou sinal na orelha. Dezenas de vaqueiros passavam semanas recolhendo o gado esparsos em serras e tabuleiros. Era o momento de muita correria, brincadeiras, bebida, comida e negócios” (CASCUDO, 1984b, p. 106-107).

expansões sonoras”, exprime “A lembrança feliz de todas as auroras / E a funda vibração de todas as saudades” (versos 14-15). E o que é este canto sob letra que “ninguém, ninguém conhece”? Para o poeta, é cântico vago, é rude litania, é trêmula queixa, é o gemido e o brado de uma raça infeliz, é dorida voz de ondulações estranhas, é cântico sem fim desolado e tremente, é triste canção, doce como uma prece que sai do “seio nu” do sertanejo sob uma modulação que “Si coubesse n’um rythmo, era o do coração!” (verso 159). Desse modo, o aboio exprime não apenas a face externa que os olhos do sertanejo (vaqueiro) enxergam, mas as sensações e as emoções que o mundo exterior (os fenômenos meteorológicos, a terra, o gado, as festas, as crenças etc.) produz nesse filho do sertão, de tal forma que o canto se torna metáfora simbólica da alegria (na lida com o gado), da saudade (na recordação do passado), da prece (a rogar a Deus), e da dor (quando tem que partir). A perspectiva saudosista que reveste o poema tende a aproximar seu autor da postura do folclorista e assim também dos propósitos de um regionalismo tradicional uma vez que se inscreve na tendência de encarar o passado sempre melhor que o presente.

A terceira estrofe, antes de indicar o fecho do poema, se caracteriza como uma retomada que, semelhante a uma ondulação rítmica em processo contínuo, nos retorna a alguns versos já anunciados (na 1ª. e 2ª. estrofes), observando particularidades de ritmo e forma do aboio: é o canto “sem palavras”, monótono; é canção de ritmo circular que parece não findar; é prece cuja letra ninguém conhece:

- 01 Ah! Como é triste o aboio! ah!, como é triste o canto
02 Sem palavras – tão vago – a saudade exprimindo

[...]

- 31 A letra da canção ninguém, ninguém conhece,
32 Mas sabemos que ali chora e geme uma prece
33 Desolada e subtil, cuja modulação
34 Si coubesse n’um ritmo, era o do coração.

[...]

- 155 A voz do sertanejo, ansiando de saudade,
156 Nessa triste canção, doce como uma prece,
157 Cuja letra ninguém advinha ou conhece,
158 Mas cujo pensamento unguido de emoção,
159 Si coubesse n’um rythmo, era o do coração!

Esse canto sem palavras, que muito exprime, aparece na tradição popular como signo da presença do vaqueiro, figura típica das fazendas de gado, cuja marca é ser destemido, corajoso e perseverante, ter paciência e sabedoria. Ao caracterizar o vaqueiro, ou boiadeiro, afirma Câmara Cascudo:

É sua função buscar o gado e encaminhá-lo ao seu destino. O vaqueiro dá nome ao boi, sabe como tratá-lo e até conversar com ele. O vaqueiro tem duas características: o *aboio* e vestimentas; desde a ilha do Marajó até o sul do país, elas o identificam. Em alguns lugares é o vaqueiro; em outros o boiadeiro, mas é sempre o ‘homem que toma conta do boi’, ao lado dos seus grandes amigos, o cavalo e o cão (CASCUDO, 2001a, p. 718. Grifo do autor).

É sob o título “O aboiador” a crônica de Câmara Cascudo publicada na *Revista do Brasil* (1921). A proposta central do texto está em mostrar a cultura da fazenda sertaneja com práticas ligadas à pecuária. Neste registro, o boi, o vaqueiro e o aboio se destacam como signos da cultura tipicamente rural do sertão nordestino. A experiência de exploração pecuária sertaneja é sintetizada na descrição em torno de quatro elementos: a fazenda, a apartação, o vaqueiro e o aboio.

A narrativa inicia pela referência à fazenda de “terreiro de barro vermelho batido”, apresentada como o espaço próprio para grandes ajuntamentos: “uma multidão de vaqueiros”, “mocinhas de fita à cintura”, “cavalos suados” e “bois enormes, pesados e magníficos como sultões”. Todos eles constituem os figurantes para o dia de festa – a festa da apartação. Tal qual um ritual de fim de colheita em cultos agrários, terminado o inverno, é hora de reunir todo o gado nos currais. O momento é celebrado com música, comida farta e diversão. Conforme registrado por Câmara Cascudo em pesquisa sobre as práticas culturais do sertão referentes ao ciclo do gado, “Nenhuma festa tinha as finalidades práticas das ‘apartações’ do nordeste” (CASCUDO, 2001b, p. 106). Esse era um momento de trabalho, de negócios (vendas e trocas) e também de muito divertimento.

Na crônica, tem-se reproduzida a cena lúdica entre o vaqueiro e o animal. Com detalhes, o autor mostra a técnica utilizada para derrubar o boi durante a Apartação, manifestação da qual se originou a vaquejada⁵. A cena sintetiza uma exibição de força e agilidade dos vaqueiros na ação de derrubar o animal pela cauda:

Parou a musica. Dois vaqueiros pularam com varas de ferrão para o curral. Outros, encourados, vermelhos de sol, com os gibões enfeitados de fio de retróz branco, colocaram-se do lado da porteira. Uma novilha appareceu, pulou e n’um salto brusco desatou numa carreira terrivel pelo campo. Os cavallos iam-lhe no piso. O *esteira*⁶ conservou-a em linha recta, o outro baixou-se, apanhou a cauda, firmou-se na sella, e n’uma nuvem de pó as patas da novilha ergueram-se para o ar (CASCUDO, 1921, p. 296-297).

Outro aspecto apresentado na crônica, dentre as práticas ligadas à tradição cultural do sertanejo, é o momento em que estes se reúnem para a “costumada façanha”: o aboiar. A maior parte do texto, a partir de então, tem por foco o sujeito da ação, o aboiador, cuidadosamente descrito como “o melhor aboiador das cercanias”, função comumente assumida por um negro, observando-se, nesse ponto, a presença histórica do escravo negro nas fazendas de gado:

Era Joaquim do Riachão [...]. O preto era baixo, magro, vestia calça de zuarte azul, cinto vermelho e uma camiza de algodãozinho que lhe mostrava o peito descarnado e as clavículas rompendo a pelle. O pescoço fino, cheio de musculos n’uma alto relevo de estatuaria, prendia-lhe a cabeça polygonal, desbastada à largos golpes de camartelo, com o cabelo encarapinhado, o rosto chupado, com a arcada zigomatica accusada atravez da epiderme franzina. Completava-o uns olhos claros, tristes, contemplativos como se evocassem silenciosamente a saudade da patria distante, a Africa longinqua dos seus avós (CASCUDO, 1921, p. 297).

Depois de mostrar uma espécie de rápido ritual feito pelo aboiador (“trepou o moirão da porteira, tirou o seu chapéu, bateu-o na coxa, pô-lo na cabeça e soltou o grito forte, estridente, alto

⁵ Folgado de derrubar boi bastante realizado nos dias atuais no Nordeste.

⁶ Denominação dada ao cavaleiro que corre à esquerda do boi.

como uma fanfarra gloriosa de clarins em tarde de vitória”), o texto segue dividido em quatro partes, separadas por uma frase tal qual um mote – “O negro aboiava” – a compor momentos. No primeiro, a descrição recai sobre quem e como cantava: era “um rapsodo, o ultimo cantor das terras do sertão”. Seu canto era “potente, sinuoso, dobrado em curvas felinas[...] em tonalidades extranhamente emotivas [...]. Depois descia, quebrava-se... para um *smorzado* magúado, sentido, bizarro, exdruxulo”. No segundo momento, o foco é dado ao que se cantava: “cantava-se n’aquella tarantella febril, a ancia dolorida de uma raça. Febre, luctas, vibrações, sentimentos, a coragem eterna do trabalho heroico...”. Assim como no poema de Henrique Castriciano, este (aboio) também “era um canto triste, uma melopéa vagamente monotona, que subia aos céos levando envolta em notas a saudade sem fim dos dias que passaram”. Já no terceiro momento, o aboio é caracterizado como “lembrança da terra querida”, agora marcada pelas impressões da seca, da morte do gado, dos rios e açudes secos, do sol ardente. O tom do aboio passa a ser “queixume, esperança, prece e desalento”. Por fim, no quarto momento, o aboio aparece como síntese de “um soluço”. Um impressionante canto triste de lamento “lançado ao sol moribundo”.

A adjetivação numerosa presente no texto revela o esforço de quem deseja apreender, pela escrita, a medida certa desse canto “tristíssimo” de sonoridade “doentia”, recordando “a levada dos retirantes, sem pão, sem lar, sem descanso” a procura de “terras melhores, de um céu mais amigo” (CASCUDO, 1921, p.228). Há nesse momento uma mistura entre vida do retirante e a do negro (exilado da África) de um modo que o limite entre as duas experiências parece não definido. Todo esse aparte a representar o momento em que “o negro aboiava” tende a se caracterizar como uma viagem imaginária embalada pelo ritmo do aboio, que sem palavras, canta a “ancia dolorida de uma raça” e a “dor eterna das gentes do matto” a traduzir o modo de vida do homem do sertão e, assim, a identidade de um grupo metonimicamente expressa na dolência rítmica do aboio “tão forte e tão sonoro, como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando...” (CASCUDO, 1921, p.298). Tal como se observa no texto de Henrique Castriciano, a perspectiva de Câmara Cascudo é também de um certo saudosismo. É como se a imagem tradicional do abaioador (“um rapsodo”) e do aboio (canto libertado de escrita) estivesse desaparecendo e eles tivessem de registrar para salvar o que iria se perder no tempo.

Ao canto do aboiador rogam-se os méritos de uma representação de efeito emotivo que comove e encanta. Em sua crônica (“O aboiador”), Câmara Cascudo nos faz ver que a figura do aboiador na cultura sertaneja assume uma função social, histórica e até mística; podendo-se tomar a figura do vaqueiro/aboiador como modelo de herói, no que diz respeito a uma conduta de aspectos positivos: é o herói que, às avessas do cotidiano árduo, faz do canto a sua voz, sua alegria, sua prece, seu choro e seu lamento. Por meio de seu canto, reacende a memória do passado na inspiração do tempo presente, exprimindo uma heróica epopéia cotidiana dos animais e dos homens do sertão. Sua arte “é porventura o mais característico dos cantos sertanejos por inimitável e inconfundível” (TRIGUEIROS, 1977, p. 27). Segundo Edilberto Trigueiros, no estudo sobre a língua e folclore do Nordeste,

[...] o aboiado é uma toada de grande beleza pela sua plangência e pela emoção que inspira. O vaqueiro o sente profundamente e só ele sabe entoar. Mas o boi também o entende e se abranda à magia de suas modulações. Vaqueiros há, verdadeiros *virtuoses* na arte de aboiar. O canto embora pareça monótono na sua arrastada plangência comove e encanta (TRIGUEIROS, 1977, p. 27).⁷

⁷ No livro *Viajando o Sertão*, Câmara Cascudo observa que em relação ao gado estrangeiro, introduzido pouco a pouco no estado do Rio Grande do Norte, o canto do aboio não tinha o mesmo efeito: “todo esse gado não atende à magia melódica do aboio, à trilha sonora que, outrora, os vaqueiros desenhavam no ar, sugestionando a boiada vagarosa. Touro zebu, caracu, Heresford, não atende aboio nem serve para ser puxado.” (CASCUDO, 1984c, p. 46)

No penúltimo parágrafo de sua crônica, Câmara Cascudo faz referência à relação homem / bicho, isto é, vaqueiro / gado, os quais parecem se entenderem sob a magia melódica do aboio:

O gado saíu do curral, todo elle, bois imensos, touros nervosos, novilhos trafegos, cabisbaixo, pensativo, n'uma fila lenta, n'um mugido doloroso e foi seguindo no rasto do vaqueiro, o trilho sonoro do aboio. Nenhum correu, nenhum se apressou, nenhum d'aquelles animaes rompeu a forma original d'aquella parada (CASCUDO, 1921, p. 298).

Em um dos livros capitais sobre a cultura brasileira, *Literatura oral no Brasil*, mais precisamente nos últimos dos 10 capítulos, Câmara Cascudo se dedica às manifestações culturais relacionadas ao “ciclo do boi”, presente nos autos populares e danças dramáticas. Dentre esse conjunto, destaca o Bumba-meu-boi como um dos autos de maior representatividade no Brasil cuja expansão se deveu, inicialmente, ao processo de assimilação de diversos reisados nos fins do século XVIII⁸. Diante da possibilidade de traçar um paralelo entre o auto Bumba-meu-boi, onde o boi é figura central, e os textos “O aboio” e “O aboiador” dos escritores potiguares, identificamos neles aspectos recorrentes, tais como o trabalho e a festa, o sagrado e o profano, a vida e a morte. Se o vaqueiro e o aboio são elementos integrantes do auto Bumba-meu-boi, por outro lado, o dinheiro, a bebida, a diversão também fazem parte da festa d'Apartação, momento alto para o aboiador com seu aboio. O processo que marca essas manifestações populares é a referência ao cômico, promovendo a liberação do riso, e a vitória sobre o medo, o sofrimento, a seriedade e a dureza do cotidiano. O aboiador tece seu canto em função do culto ao inverno e à fartura, em oposição à seca e à escassez; como também da morte (“ao dilatar-se o Estio”) ao ressurgimento (“nos meses festivos de invernia”), caracterizando o ciclo vital. Assim como em algumas versões do bailado nordestino em que o boi é morto e seu corpo é distribuído entre os participantes, nas festas de vaquejada o boi, uma vez machucado, deve ser sacrificado e distribuído. O colorido de fitas presentes no Bumba-meu-boi também aparece enfeitando a cintura das mocinhas expectadoras das festas d'apartação, representando alegria, mas também em azul, verde, amarelo e branco (cores citadas nos textos), uma metáfora do Brasil representado na sua condição de país pré-burguês, das fazendas, e apresentado em um ambiente urbano modernizante, a exemplo da São Paulo de 1920 onde os textos foram publicados.

Conclusão

Libertado de uma escrita, pois “a letra ninguém conhece”, o aboio, sobre o qual os textos dos escritores potiguares versam, se faz sob as mesmas nuances de tema e ritmo, reafirmando sua marca regional e permanência na cultura popular do sertanejo. Traçando um paralelo entre ambos os textos, nota-se que se referem quase sempre ao mesmo assunto: habilidades do vaqueiro, cavalos, bois, festas, trabalho, fartura etc., como também de seca, fome, morte e fuga, tudo regado à cadência da saudade, da prece e do lamento. Tudo isso numa vibração de mesmo tom. Sob o ritmo de um estilo literário que revela o envolvimento do autor com o mundo em sua volta de onde recolhe elementos para a matéria literária. Assim, tanto a poesia quanto a prosa, neste caso, se revelam sob um sentido pragmático de compreensão de um Brasil pelo viés de aspectos locais, dentro de uma perspectiva de elaboração literária resultante “das sugestões da personalidade e do

⁸ Conforme registrado por Câmara Cascudo, o folguedo Bumba-meu boi, Boi Kalemba, Boi-bumbá ou simplesmente Boi, “é um auto popular formado no norte do Brasil, da Bahia para cima, pela reunião de vários *reisados* tradicionais, ao redor da *dança do Boi*” (CASCUDO, 1984a, p. 421).

mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele” (CANDIDO, 2002, p. 85). A interiorização das coisas existentes no mundo em volta patenteia em ambos os textos formas impregnadas dos ritmos e do colorido tropical. Bastante reveladores são os verbos de ação, indicando movimento, a caracterizar que o cronista Câmara Cascudo, assim como o poeta Henrique Castriciano, não lida com signos de um mundo meramente abstrato, mas com imagens e acontecimentos de uma realidade perceptível no espaço e no tempo dos sentidos, conforme expresso nas epígrafes desse texto, aproximando mundo exterior e mundo interior – “cujo pensamento ungado de emoção / Se coubesse num ritmo, era o do coração” (H. Castriciano); “...a dolência rítmica do aboio, ...como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando...” (C. Cascudo).

A presença destes textos em um periódico de circulação nos centros São Paulo e Rio de Janeiro, nos primeiros anos da década de 1920, nos faz concluir que se estes escritores do Rio Grande do Norte estavam em contato com as idéias em discussão nesses centros, à luz dos movimentos de renovação estética, no mínimo contribuíram com essas discussões oferecendo condições específicas de inscrição da cultura popular no debate de temas relacionados à linha que caracteriza o processo moderno do sistema literário nacional. Ou seja, ambos se revelam à procura de uma expressão brasileira, ainda que por meio de parâmetros, de certo modo, conservadores de fim de século, uma vez que nenhum dos dois textos se estrutura sob uma forma moderna. Deste ponto de vista, processa-se a idéia de que o modernismo no Brasil, antes de ser um evento temporariamente localizado na história literária, deve ser analisado como um processo contínuo de diálogo com as dominantes que o antecederam⁹, incluindo-se aí o penumbrismo literário finissecular.

Uma leitura nos dias atuais desse material, no sentido de compreender os matizes de uma ordem sociocultural brasileira, deve passar pelo entendimento de que os aspectos da cultura popular, internalizados no texto escrito, são resultantes de um processo cultural possível somente através da continuidade. Trata-se, pois, de uma tradição dinamizada no processo social e reinterpretada na forma literária poética, no caso de Henrique Castriciano, e prosaica, de Câmara Cascudo, possibilitando o entendimento de uma experiência nacional de expressão rural a compor o sistema literário enquanto componente de nacionalidade. .

⁹ Ao tecer uma explicação conjuntural a respeito dos vários modernismos, Perry Anderson, no texto “Modernidade e revolução”, faz referência a “diferentes temporalidades históricas”. Para ele, pode-se entender melhor o ‘modernismo’ como um campo cultural de força *triangulado* por três coordenadas decisivas”, identificadas como: academicismo oficial / tradição antiga ainda atuante; tecnologia / inovações incipientes; e proximidade da revolução social. Conforme a proposta analítica de Perry Anderson, considerando as devidas proporções, o modernismo brasileiro também se situa “entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível” (ANDERSON, 1986, p. 8-9 – Grifo do autor).

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 14, p. 2-15, fev. 1986.
- ALENCAR, José. *O Sertanejo*. 5ª. ed., São Paulo, Clube do Livro, 1952.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª. ed. revista. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- _____. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).
- CASCUDO, Câmara. “O aboiador”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VI, v. 17, n. 67, p. 296-298, jul. 1921.
- _____. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Brasil/Rio de Janeiro: Ministério da agricultura; Serviço de Informação Agrícola, 1956. (Documentário da vida rural n. 9)
- _____. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984a.
- _____. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984b. (Reconquista do Brasil; nova série; 81)
- _____. *Viajando o Sertão*. 3ª ed. Natal: Editora CERN, 1984c.
- _____. *Alma Patrícia: crítica literária (1921)*. Edição fac-similar de 1921. Mossoró: ESAM; Fundação Guimarães Duque, 1991. (Coleção Mossoroense. Série C, v. 743).
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001a.
- _____. *Made in África*. São Paulo: Global Editora, 2001b.
- CASTRICIANO, Henrique. “O aboió”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, v. 14, n. 54, p. 127-131, jul.1920.
- COSTA, Maria Suely da. *Produção em Revista: representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1955.
- DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- LANDERS, Vasda B. *De Jeca a Macunaíma - Monteiro Lobato e o modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1980-1922)*. São Paulo: EDUSP/FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- REVISTA DO BRASIL. São Paulo, 1ª fase (n. 54,57,67,79,94,105 e 113), 1920-1925.
- TRIGUEIROS Edilberto. *A língua e o folclore da Bacia do São Francisco*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. MEC/ FUNARTE, 1977.

ⁱ Profa. Dra. Maria Suely da COSTA
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Departamento de Letras
mscosta3@hotmail.com