



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANDERSON TEIXEIRA ROLIM

BANDIDOS E SANTOS: UM DIÁLOGO LITERÁRIO

Londrina
2005

ANDERSON TEIXEIRA ROLIM

BANDIDOS E SANTOS: UM DIÁLOGO LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Adelaide Caramuru Cezar.

Londrina
2005

ANDERSON TEIXEIRA ROLIM

BANDIDOS E SANTOS: UM DIÁLOGO LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
UNIOESTE – Cascavel – PR

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina – PR

Profa. Dra. Adelaide Caramuru César
UEL – Londrina – PR

Londrina, _____ de _____ de 2005.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos os autores e obras
esquecidos pela nossa história da literatura.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adelaide Caramuru César, pelo grande apoio intelectual e sincera dedicação à nossa literatura. Professora e amiga, sempre presente.

Ao Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins, pela orientação e companhia durante os primeiros passos desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luis Carlos Simon e à Profa. Dra. Mirhiane Mendes de Abreu, por toda a paciência durante os anos de graduação.

Ao Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes, por todo ânimo e motivação.

À Profa. Dra. Sônia van Dijck de Lima, por toda a inspiração e exemplo profissional.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todo conhecimento e atenção dedicados aos alunos.

Aos colegas de estudo, graduação e pós-graduação, pelo precioso tempo que passamos juntos.

Aos meus verdadeiros amigos, por tudo que vivemos até aqui.

À minha família, Pai, Mãe e Kelly, por tudo que somos e sempre seremos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro, responsável pela viabilidade desta pesquisa.

“É assim que dos grandes pecadores fazem-se os grandes santos, como da imundície e podridão brotam por vezes as mais lindas e viçosas plantas”.

Bernardo Guimarães

ROLIM, Anderson Teixeira. **Bandidos e Santos**: um diálogo literário. 2005. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

RESUMO

Este trabalho dissertativo objetiva a análise das obras História de Roberto do Diabo, de Leandro Gomes de Barros, O Ermitão de Muquém, de Bernardo Guimarães, e “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa. Evidencia a estreita ligação entre elas, através dos elementos temáticos e formais que as compõem. Assim, num primeiro momento, dedica-se à constituição do referencial teórico e histórico, onde trata das características gerais das obras em questão e das respectivas fortunas críticas. Num segundo momento, traça a ascendência histórica de História de Roberto do Diabo. Em seguida, analisa a versão brasileira desta narrativa, folheto escrito por Leandro Gomes de Barros. Prosseguindo, o mesmo processo de análise se aplica ao primeiro romance de Bernardo Guimarães, O Ermitão de Muquém. Assim, destacados os elementos formais relevantes, é feita uma análise comparativa entre romance e a versão portuguesa da narrativa, em prosa. O mesmo processo de análise se repete com “A hora e vez de Augusto Matraga”, a fim de compará-lo com o texto de referência. Por fim, as análises comparativas apresentam os pontos de contato e distanciamento entre as obras em questão e direcionam para um diálogo entre elas. Conclui-se que, apesar das notórias evidências, não há como afirmar um parentesco direto entre elas. Contudo, noutro sentido, o nível de verossimilhança observado em cada uma delas indica uma atualização de sentidos para uma mesma linha narrativa geral, capaz de interligá-las, criando um diálogo literário que ultrapassa séculos, gêneros e estilos.

Palavras-chave: Cordel. Romance. Conto. Leandro Gomes de Barros. Bernardo Guimarães. João Guimarães Rosa.

ROLIM, Anderson Teixeira. **Bandidos e Santos**: um diálogo literário. 2005. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

ABSTRACT

This thesis aims the analysis of *História de Roberto do Diabo* by Leandro Gomes de Barros, *O ermitão de Muquém*, by Bernardo Guimarães and “A hora e vez de Augusto Matraga” by João Guimarães Rosa. It shows the thin connection among the three narratives, through the themes and formal elements. It evidences the thin connection among them, through the thematic and formal elements that compose it. In a first moment, it builds up the theoretical and historical reference, dealing with the general characteristics of the narratives. In a second moment, it traces the historical origin of *História de Roberto do Diabo*. Soon after, it analyzes the Brazilian version of this narrative, written by Leandro Gomes de Barros. Continuing, the same analysis process is applied to the novel *O ermitão de Muquém*, by Bernardo Guimarães. So, outstanding important formal elements, it's made a comparative analysis between the novel and the portuguese version of the narrative. The same analysis process is repeated with “A hora e vez de Augusto Matraga” by João Guimarães Rosa, in order to compare it with the reference text. Finally, the comparative analysis presents the similarities and differences among the works and it points to a dialogue among them. It concludes that, besides the evidences, there is no way to establish a direct relationship among them. However, in another sense, the verisimilitude level observed in each one of them indicates an updating of senses for a same general narrative line, capable of connect them, creating a literary dialogue that surpasses centuries, genders and styles.

Keywords: Cordel. Novel. Short story. Leandro Gomes de Barros. Bernardo Guimarães. João Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - A LITERATURA POPULAR	13
1 Da LITERATURA POPULAR.....	13
1.2 DE FOLHETOS E CORDÉIS.....	25
CAPÍTULO II - HISTÓRIA DE ROBERTO DO DIABO	30
2.1 O CAMINHO DE <i>ROBERTO DO DIABO</i>	30
2.2 NOTAS SOBRE O <i>ROBERTO DO DIABO</i> BRASILEIRO.....	37
CAPÍTULO III - O ERMITÃO DE MUQUÉM	48
3.1 QUEM FOI <i>O ERMITÃO DE MUQUÉM</i>	48
3.2 DA SALVAÇÃO DE GONÇALO	57
3.3 ROBERTO E GONÇALO: NARRATIVAS DE PERDÃO.....	62
CAPÍTULO IV - A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA	67
4.1 O CAMINHO DA MATRAGA	67
4.2 DA ELEIÇÃO DE MATRAGA	71
4.3 SÃO MATRAGA DAS PINDAÍBAS	78
4.4 DE ROBERTO A MATRAGA	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Considerado o primeiro romance regionalista brasileiro, *O Ermitão de Muquém* foi escrito por Bernardo Guimarães (1825-1884) em 1858 e publicado somente em 7 de novembro de 1869. Pertence ao romantismo brasileiro e narra a saga de um criminoso chamado Gonçalo que, depois dos numerosos vaivens em sua vida, torna-se penitente homem de Deus. Assim, acaba se retirando para um lugarejo longínquo e fica conhecido como o ermitão de Muquém, alcunha que dá título à obra.

“A hora e vez de Augusto Matraga” é o último conto de *Sagarana*, obra de estréia de João Guimarães Rosa (1908-1967), publicada pela primeira vez em 1946. O conto narra a história de Nhô Augusto, abarbarado fazendeiro que, em nome da valentia, perde tudo em sua vida. Assim, depois de quase ter sido assassinado por seus antigos capangas, torna-se temente a Deus e fervoroso penitente. Contudo, é somente através da luta armada em nome de Deus que encontrará o seu verdadeiro caminho para a salvação.

Gonçalo e Augusto Matraga são personagens marcadas por tragédias e reviravoltas em suas vidas. Eles são pecadores que se tornam santos e suas narrativas claramente representam um processo pelo qual se alcança a redenção divina. Suas trajetórias em direção à santidade apresentam traços muito semelhantes, desde a maneira pela qual se tornam homens perversos na mocidade, passando pela trama através da qual reconhecem seus pecados e, finalmente, pelo caminho que escolheram para purgar seus pecados: a árdua penitência.

Cavalcanti Proença (1905-1966), no ensaio homônimo sobre *O Ermitão de Muquém*, trata do parentesco e da genealogia do romance segundo sua ligação com uma antiga lenda que, segundo ele, ainda corre nos sertões de Goiás, a lenda de *Roberto do Diabo*. Diz ele:

A mesma estória corre em Portugal e, no Nordeste, circula um folheto, narrativa escrita em versos, com o título *Roberto do Diabo*. [...] Ainda agora Guimarães Rosa, em *Sagarana*, conta as aventuras de Augusto Matraga, homem de cabeludos pecados, que morre em luta com um bandido, para salvar duas moças do desrespeito dos cangaceiros. (PROENÇA, 1969, p.32)

Neste trecho, Proença já apresenta as ligações existentes entre o romance de Bernardo Guimarães e o conto de Guimarães Rosa. Além disso, faz pequena síntese da lenda:

Nasceu Roberto oferecido ao diabo por sua própria mãe. Maninha e inconformada com a esterilidade, queria tanto um filho que o aceitaria mesmo do diabo. E o teve: Roberto. Assim, nascido, não admira que sua vida fosse uma série de crimes e pecados. Um dia se arrepende, faz penitência e acaba reconciliado com a religião. (PROENÇA, 1969, p.31)

Por sua vez, em “Matraga: sua marca”, Walnice Nogueira Galvão também se ateve à análise dos pontos de contato entre *Roberto do Diabo* e “A hora e vez de Augusto Matraga”, observando algumas das várias versões da lenda européia, relacionando suas histórias e apontando que “alguma coisa de semelhante se passa no texto de Guimarães Rosa”. (GALVÃO, 1978, p.70)

Deste modo, torna-se evidente a ligação entre as narrativas em questão: elas trazem em suas tramas a esperança da redenção, pois não importa o grau dos pecados cometidos, todos podem encontrar o caminho da salvação. De tal modo que, Roberto, Gonçalo e Augusto Matraga, esses seres antes desprezíveis e amaldiçoados, acabam se tornando santos.

Do mesmo modo, também devemos destacar como, em seus aspectos formais, as obras *O Ermitão de Muquem* e “A hora e vez de Augusto Matraga” podem ser abordadas segundo uma divisão da narrativa em três partes e, além disso, que o uso desta estrutura tripartida nas duas obras revela uma possível aproximação do nível formal da narrativa à substância religiosa a ser narrada.

Por sua vez, tratando do tema *Roberto do Diabo*, em *Folhetim: uma história*, Marlyse Meyer dá notícia do autor do cordel citado por Cavalcanti Proença,

É recorrente a paródia do velho tema medieval de Roberto do Diabo, um dos livros de cordel mais populares da França (e do Brasil, recantado nos versos de grande poeta popular, João Martins de Athayde, e inspirador do *Matraga* de Guimarães Rosa), e amplamente divulgado durante o romantismo graças à ópera *Robert Le Diable* de Meyerbeer. (MEYER, 1996, p.173)

Destarte, o folheto a que Cavalcanti Proença se refere traz o registro de autoria de João Martins de Athayde (1880-1959), famoso cordelista paraibano. Ainda existe outro de mesmo título, porém este registra autoria do pernambucano Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Fato é que os dois cordéis têm exatamente o mesmo texto, o que nos leva ao problema: quem escreveu *Roberto do Diabo*? E ainda, qual deles considerar como obra de referência?

Leandro Gomes de Barros foi pioneiro na produção de literatura de cordel no país. Falecido em 1918, três anos mais tarde ocorreu a venda dos direitos autorais de

Leandro Gomes de Barros, pela viúva do poeta, a João Martins de Athayde. Assim sendo, tudo indica que, naquela época, comprar os direitos de um cordel era o único elemento necessário para poder colocar seu próprio nome no frontispício da obra. Assim, seguindo a tradição, mais tarde, o próprio João Martins de Athayde teve toda sua herança em versos vendida a José Bernardo da Silva (1901-1972), da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte-Ceará.

Por estes e outros motivos, aos quais voltaremos mais tarde, consideraremos o cordel de Leandro Gomes de Barros como obra de referência, uma vez que, como foi dito, os dois cordéis apresentam precisamente o mesmo texto.

Deste modo, as evidentes particularidades entre as obras em questão conduzem este projeto para um objetivo: criar um diálogo entre elas, especificando, na tessitura narrativa das obras, seus pontos de contato e distanciamento, a fim de evidenciar possível genealogia e parentesco entre o romance de Bernardo Guimarães, o conto de Guimarães Rosa e a *História de Roberto do Diabo* publicada por Leandro Gomes de Barros.

Em sentido mais estrito, o escopo final deste trabalho é divisar a leitura feita a partir do cordel *Roberto do Diabo*, evidenciando-a nas obras analisadas; e ainda, tendo em mente o aspecto regionalista das obras, observar a formação do regionalismo em dois momentos, romântico e modernista, ponderando as características do parente medieval em cada um deles.

O procedimento metodológico aqui elaborado pressupõe o rigor científico necessário para a tarefa e, portanto, se inicia com o indispensável referencial teórico e histórico. Nele, serão tratadas as características gerais das obras, além da estrutura profunda que as conecta.¹

Na etapa seguinte, buscaremos traçar ascendência histórica de *Roberto do Diabo*, destacando seu traslado da Europa para o Brasil, assim como, a maneira pela qual se tornou tão popular. Neste mesmo momento, serão levantadas as características mais

¹ Segundo Vítor Manuel Aguiar e Silva, a terminologia “estrutura profunda” e “estrutura de superfície” foi cunhada por Noam Chomsky e deriva da lingüística geral e da gramática gerativa. Conforme Chomsky a definiu em *The Current Scene in Linguistics* (1966), a “estrutura profunda” é a forma abstrata subjacente que determina o significado da frase. Em contraste, a estrutura de superfície é uma representação do símbolo físico que produzimos ou ouvimos. Portanto, aplicam-se em frases e não em textos. Entretanto, mais tarde, esta terminologia “foi transposta para a análise do texto por vários autores, embora esta transposição nem sempre seja isenta de confusões e sugestões metafóricas. A estrutura profunda representaria a base semântica, o tema, o “programa” semântico ou esquema projectual, a partir dos quais, mediante aplicação de regras de derivação textual, mediante transformações sucessivas, se produziria a estrutura de superfície, constituída por unidades léxico-gramaticais, fonológicas e grafémicas.” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 638)

importantes da lenda européia, a partir das quais, posteriormente, estabeleceremos o diálogo com *O Ermitão de Muquem* e “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Logo, dadas as principais características de *Roberto do Diabo*, um estudo comparatista será feito em dois momentos distintos, de acordo com a obra em questão: *O Ermitão de Muquem* e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Neste plano, o cordel intitulado *História de Roberto do Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, será utilizado como obra de referência.

A conclusão do trabalho constituirá uma tentativa de evidenciar uma provável genealogia de *O Ermitão de Muquem* e “A hora e vez de Augusto Matraga”, balizando o alcance da influência de *Roberto do Diabo* nas duas obras.

Enfim, a caracterização do regionalismo na literatura brasileira e o registro de suas técnicas, formas e temas, partindo da comparação de duas importantes obras com o seu provável ancestral europeu, contribuirão para a compreensão da evolução do conceito de regionalismo nesses dois momentos históricos, os séculos XIX e XX.

Portanto, o que se segue é um estudo das relações entre as manifestações literárias do passado e as do presente, ressaltando a evolução dos traços comuns entre elas e a influência de antigas estruturas narrativas na literatura moderna.

Assim destaca-se, particularmente, a tentativa de ratificar as influências da literatura medieval na modernidade, de acordo com os procedimentos que, em nível formal e temático, denotam a interdependência, o vínculo genético ou alguma forma de continuidade existente entre a literatura do passado e a de hoje.

CAPÍTULO I

1 A LITERATURA POPULAR

1.1 DA LITERATURA POPULAR

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1939-), o vocábulo “literatura” vem do grego *littera*. Significa caractere alfabético, letra, escrita e, a partir daí, instrução em geral, erudição e saber; por fim, a mensagem de arte traduzida pela palavra escrita e o conjunto de obras literárias propriamente dito.

De acordo com o Dicionário Aurélio², o vocábulo “popular” vem do latim *populare* e significa o que é do povo, próprio dele, ou ainda, de seu agrado.

Por sua vez, em sua construção, a expressão *Literatura Popular* associa dois conceitos distintos: une uma entidade social (o povo) que não usa a escrita para representar a sua arte narrativa, predominantemente, verbal. Então, neste caso, o vocábulo “literatura”, no seu sentido próprio, não serviria ao fenômeno a que se aplica.

Em virtude da oralidade que caracteriza este tipo de produção, também chamam-na *literatura oral*. Expressão que, de acordo com Paul Zumthor (1915-1995), foi inventada em 1881 pelo folclorista francês Paul Sébillot³ (1843-1918). Mas a expressão *literatura oral* também contém uma notória contradição na associação dos termos em questão, uma vez que afasta de seu domínio todo o tipo de composição escrita.

Outra denominação utilizada é a de *literatura tradicional*, igualmente ambígua e contraditória, pois tradicional significa o que é transmitido de geração em geração, algo antigo que tem grande permanência no tempo. Sendo assim, teríamos que excluir deste conceito qualquer obra recente ou, mesmo, qualquer adaptação recente de uma antiga narrativa.

Há ainda outra denominação possível, *Literatura de Cordel*, mais específica e abrangente. É assim chamada pela forma como são vendidos os folhetos, dependurados em barbantes (cordão), nas feiras, mercados, praças e bancas de jornal, sobretudo das cidades do interior e nos subúrbios das grandes cidades. Esta denominação decorre da Península Ibérica, donde, por volta da segunda metade século XVI, as impressões das narrativas populares

² *Dicionário Aurélio Eletrônico*; século XXI. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Lexicon Informática, 1999, CD-rom, versão 3.0.

³ *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 45.

receberam os nomes “pliegos sueltos” (Espanha) ou “folhas volantes” (Portugal), também em razão do seu modo de venda.

Todavia, apesar da aparente coerência do termo em questão, assim como as outras denominações, esta também encerra algumas implicações. Frequentemente, os livrinhos de cordel também trazem, como conteúdo, desde notícias de jornal até conselhos sobre higiene pessoal, fugindo dos limites da narrativa popular. Além do mais, o termo “cordel” está diretamente relacionado ao seu modo de produção e venda, constituindo um recurso tipográfico/editorial que pouco ou nada diz sobre as obras que se classificam a partir do vocábulo que as designa.

Assim sendo, popular, tradicional, oral ou de cordel, qualquer um destes termos implica uma certa ambigüidade quando associado ao vocábulo “literatura”, seja em relação ao meio em que se insere ou aos temas apresentados.

Portanto, considerando as denominações possíveis para este tipo de produção literária específica, a despeito de sua respectiva impropriedade, a expressão *literatura popular* é a que possui mais ampla significação e a que nos compete utilizar nesta dissertação, uma vez que abraça os outros significados possíveis e, do mesmo modo, restringe-se ao conteúdo narrativo, inserindo-se num contexto específico, o povo. No entanto, as denominações *literatura de cordel* e *literatura tradicional* não serão excluídas, em virtude de sua freqüente definição, diretamente ligadas ao objeto desta dissertação, pois, o que nos importa são as obras e não o vocábulo que as identifica.

Discutindo este mesmo problema, em relação ao parentesco dos cordéis nordestinos e lusitanos, Márcia Abreu faz importante nota sobre a nomenclatura deste tipo específico de produção literária; em *Histórias de cordéis e folhetos*, diz ela:

Apesar de, atualmente, utilizarmos o termo ‘literatura de cordel’ para designar as duas produções, os autores e consumidores nordestinos nem sempre reconheceram tal nomenclatura. Desde o início desta produção, referiam-se a ela como ‘literatura de folhetos’ ou, simplesmente, ‘folhetos’. A expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente. (ABREU, 1999, p.17)

Portanto, ainda devemos lembrar que a uso da expressão “literatura de cordel” em relação à produção de folhetos nordestina é consideravelmente novo, todavia, seu uso já está fixado, seja nas feiras ou nas universidades; porém, num ou noutro contexto, acaba por assinalar o mesmo tipo de produção de caráter popular evidenciada em todo Brasil.

Por sua vez, a locução *literatura popular* pode ter dois sentidos: (1) o de produção literária de eruditos destinada ao povo e (2) o de obras literárias de invenção popular. *Literatura popular* é, porquanto, a que corre entre o povo, a que ele cria ou a de outrem da qual gosta e adota.

Entretanto, nem os românticos, que trouxeram a *Literatura popular* para o “mundo letrado”, a souberam justamente apreciar. São muitos os exemplos. Ivan Cavalcanti Proença (1967-) faz nota do posicionamento dúbio de José de Alencar (1829-1877), dizendo que “um dos mais conscientizados (crítico maior) e lúcidos autores nossos, [...] se irritou profundamente ao ver *O Guarani* em folhetos à venda no ‘cavalo de cordel’, embora ele mesmo desenvolvesse *O Nosso Cancioneiro*”⁴ (PROENÇA, 1977, p.31). Este ensaio literário foi publicado em 1874 no jornal *O Globo* em forma de cartas dirigidas ao amigo Joaquim Serra. Segundo Luís Câmara Cascudo (1898), esta seria a “primeira publicação da literatura oral sertaneja” (CASCUDO, 1984, p.32).

Destarte, vale lembrar que, pelo menos desde a segunda metade do século XIX, as manifestações artísticas populares no Brasil despertaram o interesse de escritores como Celso de Magalhães (1849-1879), Franklin Távora (1842-1888) e, como já dissemos, do próprio José de Alencar.⁵ Do mesmo modo, constituíram objeto de estudo para intelectuais cientificistas como Sílvio Romero (1851-1914), Mello Moraes Filho (1844-1919), e Couto de Magalhães (1837-1898). Estes últimos viam nas manifestações populares uma possível resposta para o problema fundamental daquele momento: a identidade nacional.

Eles acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações artísticas populares como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional e, portanto, fica evidente como o problema da formação da nacionalidade brasileira impulsionou estes pesquisadores no recolhimento e catalogação das manifestações artísticas populares, especialmente a literatura.

Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com os homens simples, “deseducados” e, ao mesmo tempo, testemunhas e arquivos da tradição. Este contato necessitava de urgência, uma vez que essas manifestações artísticas populares estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo

⁴ *O Guarani* foi publicado, originalmente, sob a forma de folhetim, de fevereiro a abril de 1857. Comparando as datas de publicação do romance e do artigo de Alencar, *O nosso Cancioneiro*, podemos perceber que não demorou muito até que *O Guarani* fosse vertido para a literatura de folhetos, pois menos de duas décadas separaram as publicações de uma e outra obra e, neste meio tempo, segundo Ivan Proença, Alencar já conhecia *O Guarani* popular.

naquele período. Além disso, acreditava-se na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição.

Esses estudiosos estavam, diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado e o desejo de esquecê-lo - colonização, exploração e escravidão. Este é um dilema bastante claro nas obras de Sílvio Romero. Este autor dedicou-se, sobretudo, ao registro de contos, poesia e cantos tradicionais.

Se o problema da identidade nacional foi o motor que impulsionou estes pesquisadores no estudo das manifestações artísticas populares, ainda vale dizer que não foi o único. Naquele mesmo período também os pesquisadores estrangeiros moviam-se nesta direção.

Segundo Adelino Brandão (1926-), Sílvio Romero teria sido influenciado pelos estudos realizados pelos irmãos Grimm⁶ que, naquela época, já tinham suas obras circulando pelo Brasil. Além disso, fora motivado pela própria definição do recém-inventado conceito de “folclore”, diretamente relacionado com o que era identificado como cultura popular.

Sobre o vocábulo “folclore” vale dizer que, em 22 de agosto de 1846, o arqueólogo inglês William John Thoms (1803-1885) publicou, sob o pseudônimo Ambrose Merton, uma carta no jornal *The Atheneum*, de Londres, mostrando a necessidade da existência de um vocábulo destinado a denominar o estudo das tradições populares inglesas. Nesta mesma carta ele sugere o termo “folklore”, adotado desde então. A palavra *folklore* foi formada da união de dois termos oriundos do antigo inglês falado na Inglaterra: *folk* (povo) e *lore* (saber) e substituiu o que, na época, era chamado de antiguidades populares. A simples substituição da letra “k” pela letra “c” fez com que a palavra fosse facilmente aceita em língua portuguesa.

Definir o que é *folclore* continua a ser uma tarefa difícil, dada a sua abrangência e seu complexo mundo de ação. Em nosso caso, uma definição de *folclore* seria muito extensa e, provavelmente, incompleta. Assim, aceitamos que *folclore* é a cultura popular em si, tudo que o povo faz, usa e/ou acredita. Neste sentido, o *folclore* compreende as cantigas de roda, as adivinhações, os provérbios, a culinária, o artesanato, as anedotas, os

⁵ Celso de Magalhães e José de Alencar publicaram estudos a respeito do cancionário nordestino, em 1873 e 1874, respectivamente. Alencar e Franklin Távora utilizaram-se de trechos da tradição oral para compor seus romances (*O Sertanejo*, 1875, e *O Cabeleira*, 1876, respectivamente).

⁶ Os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm publicaram seus primeiros contos no início do século XIX.

autos, as brincadeiras infantis, as crendices, as superstições, a religiosidade, as cantigas de ninar, as danças, enfim, toda a sabedoria de um povo.

Se John Thoms inventou o termo *folclore*, não foi ele quem instituiu os estudos folclóricos, pois antes mesmo da invenção do termo específico, os irmãos Grimm já realizavam estudos neste sentido.

Assim, vale dizer que, a partir da primeira metade do século XIX, os irmãos Grimm iniciam o recolhimento, diretamente da memória popular, das antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, conservadas por tradição oral. Buscando encontrar as origens da realidade histórica germânica, os pesquisadores encontram a fantasia, o fantástico, o mítico em temas comuns do período medieval. Tinham dois objetivos básicos com a pesquisa: (1) levantamento de elementos lingüísticos para fundamentação dos estudos filológicos da língua alemã, e (2) a fixação dos textos do folclore literário germânico, expressão autêntica do espírito da raça, motivações notadamente nacionalistas.

O primeiro manuscrito da compilação de histórias data de 1810 e apresentava 51 narrativas. Em sua primeira edição⁷, a compilação foi intitulada *Histórias das crianças e do lar* e já contava com mais algumas histórias. A quinquagésima edição, última com os autores ainda vivos, já totalizava 181 narrativas. A maioria dessas histórias tem as suas origens ligadas às tradições européias, tendo sido também, recolhidas, anteriormente, por Perrault⁸ (1628-1703), na França, fato que ratifica a existência de uma fonte comum entre os textos coletados.

Na tradição oral, as histórias compiladas não eram destinadas ao público infantil e sim aos adultos. Foram os irmãos Grimm que as dedicaram às crianças por suas temáticas mágicas e maravilhosas. Fundiram, assim, esses dois universos: o popular e o infantil. O título escolhido para a coletânea, *Histórias das crianças e do lar*, já evidencia uma proposta educacional. Alguns temas considerados mais cruéis ou profanos foram descartados do manuscrito de 1810.

No Brasil, o alcance da obra dos irmãos Grimm encontra-se visível não somente nos trabalhos realizados por Sílvio Romero, Couto de Magalhães e Celso de Magalhães, mas igualmente nas obras de João Ribeiro (1860-1934), no início do século XX.⁹

⁷ A primeira edição de *Histórias das crianças e do lar* veio a público em 1812.

⁸ Charles Perrault (1628-1703) foi advogado e superintendente de construções do rei. Quando se aposentou do serviço público, Perrault começou o recolhimento das narrativas populares que acabou adaptando para o público infantil. No início, publicava-as com o nome do seu filho, Pierre Perrault d'Armancoeur, fato que, naquela época, gerou muita controvérsia.

⁹ Dentre os estudos realizados neste período, destacam-se *A Poesia Popular Brasileira* (1873) e *Contos populares do Brasil* (1885) de Celso de Magalhães e Sílvio Romero, respectivamente.

Neste sentido, o principal objetivo de Sílvio Romero nos seus estudos sobre essas manifestações populares foi indicar o corpo das tradições formado pela relação entre três raças - branca, negra e indígena - e, a partir disto, apontar os elementos culturais específicos de cada uma delas e até que ponto esses elementos já estariam fundidos. Assim, ele investiga quais seriam os agentes transformadores e os agentes criadores da nossa cultura; como deixa evidente já na introdução à sua seleção dos *Contos Populares do Brasil*.

Indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que, há quatro séculos se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui e incompleta ali, não é cousa tão insignificante, como à primeira vista pode parecer. (ROMERO, 1954, p.6)

Enfim, a grande contribuição destes primeiros estudos sobre as manifestações artísticas populares foi ter tornado visível a questão no Brasil, apesar de terem, principalmente, se limitado ao registro dos fatos folclóricos. No caso de Sílvio Romero, sobretudo, os cantos e contos populares.

Logo, fica claro como, na concepção destes primeiros estudiosos da literatura popular, existia um grande abismo entre o que era considerado popular e erudito. O que nos leva a ponderar algumas implicações sobre as relações existentes entre a literatura do passado e a do presente.

A primeira delas constitui uma tentativa de identificar esta linha tênue existente entre o popular e o erudito, sempre considerando a permanência destes conceitos no lastro do tempo, pois algo que em seu momento foi popular, hoje pode ser considerado erudito. O que dizer dos romances de folhetim? Não eram eles uma das mais populares manifestações do século XIX? Sim, eram. Entretanto, hoje reconhecemos uma boa parte das obras publicadas neste período como clássicos de nossa literatura.

Portanto, devemos ter em mente que a transformação dos valores no transcorrer da história relativiza os conceitos do que podemos acreditar ser popular ou erudito e, ainda, ofusca nossa percepção quanto às relações existentes entre estas manifestações literárias. Conseqüentemente, há que se perceber até que ponto hoje em dia as manifestações culturais populares e eruditas tradicionais, além das manifestações culturais de massa, se interpenetram e se adaptam umas às outras.

O mexicano Néstor Garcia Canclini acredita que os movimentos culturais das últimas décadas do século XX na América Latina evidenciam o equívoco das teorias

dualistas segundo as quais o moderno e o tradicional se opõem de maneira radical, sendo o desenvolvimento do primeiro um fator destrutivo do segundo. Para Canclini, as manifestações culturais tradicionais, tanto as eruditas quanto as populares, ao invés de desaparecerem ante a difusão da cultura de massa característica da modernidade, encontram estratégias de sobrevivência, adequando-se às lógicas impostas por esta mesma modernidade. Por exemplo,

[...] o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à cultura enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico. (CANCLINI, 1989, p.206)

Canclini propõe também uma revisão em relação às análises duais da relação entre cultura popular e cultura de elite. Ele acredita que, atualmente, se torna cada vez mais complicada a idéia de uma oposição radical entre as noções de cultura popular e cultura erudita.

Justamente, é este posicionamento dual uma das maiores marcas da obra de Luís da Câmara Cascudo. Ele foi um dos pesquisadores brasileiros que mais se debruçou sobre o estudo de nossa literatura popular. Grande parte de seu esforço intelectual foi dedicado ao estudo e ao registro das manifestações de cultura popular, fundamentalmente as que considera tradicionais.

Quanto à relação entre cultura erudita e cultura popular, Cascudo assume um ponto de vista categórico. Ele entende que os espaços da cultura erudita e popular não são somente distintos, mas também estão nitidamente separados:

Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1953, p.25)

Entretanto, estas duas possibilidades de cultura se aproximam quando o popular se torna objeto de investigação intelectual. E Cascudo, como estudioso da cultura popular, situa a si próprio como o agente que promove essa aproximação.

Luís da Câmara Cascudo ficou conhecido pela imensidão de seus interesses e pelo amor às coisas do povo. Algumas de suas obras contribuíram decisivamente para esclarecer a imagem que o povo brasileiro tem de sua própria cultura. Foi etnógrafo,

historiador, professor, folclorista, sociólogo, escritor, poeta e tradutor. Contudo, sempre manteve uma postura conservadora. Para ele, o folclore e a cultura popular só haviam sido mantidos através dos tempos mediante a tradição, que perpetuava costumes e estórias. Dessa forma, Cascudo atribuía um caráter conservador ao povo e seu interesse estaria sempre voltado para a preservação desta tradição, permeada pelos elementos folclóricos e pela cultura popular.

Todavia, este posicionamento notadamente conservador não impediu que Cascudo fosse estudado e admirado por autores e intelectuais não conservadores, como o poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e o modernista Mário de Andrade (1893-1945), com quem colaborou nos anos 20.

Aqui vale lembrar que os modernistas, assim como os positivistas do século XIX, não deixaram de pagar o seu devido tributo ao nacionalismo literário. Os intelectuais do período romperam com toda uma forma de fazer arte, até então voltada à Europa, seu povo e seu modo de vida. O Modernismo procurou substituir o conceito de raça, anteriormente utilizado por Romero, pelo de cultura, partindo de novos paradigmas, analisando a arte brasileira como algo efetivamente nacional. Isso se deu com um modo de pensar totalmente novo, incorporando o passado e as tradições brasileiras, mas não como formas inertes e sim utilizando esses elementos como novas ferramentas para criação.

Certamente, o melhor exemplo deste olhar modernista sobre a cultura popular é Mário de Andrade. Em *Macunaíma*¹⁰, podemos perceber um projeto estético explícito, no qual a rapsódia do "herói sem nenhum caráter" se inscreve: basear a arte brasileira na cultura popular rural. Isso significava pesquisar lendas, provérbios, repentes, reisados, cocos, aboios, congos e congados para fazer do imenso reservatório do folclore rural brasileiro a matéria prima e a referência técnica da cultura letrada.

Mário pôs nesse projeto um empenho normativo e doutrinário, como se pode ver no *Ensaio sobre a música brasileira*¹¹, onde diz que artista no Brasil que não se dedicar à formação de uma cultura de expressão nacional com base no folclore é “pedregulho na botina” a ser jogado fora. Pode-se dizer que seu intuito era encontrar o caráter de um Brasil sem caráter, unindo dois mundos separados por um fosso abissal: o da cultura erudita transplantada de base européia e o das culturas populares espalhadas pelo território brasileiro que testemunhavam a criação inconsciente do povo através dos séculos de colonização.

¹⁰ A primeira edição de *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter* veio a público em 1928.

Tratava-se, portanto, de unir o popular e o erudito, o oral e o escrito, numa síntese que resultaria ao mesmo tempo de muita pesquisa e intuição artística.

Neste sentido, podemos compreender que para o autor de *Macunaíma* a chave de tudo estaria no compromisso da cultura letrada com a cultura popular brasileira, entendida basicamente como cultura rural, artesanal, anônima e coletiva.

Finalmente, é necessário dizer que essa perspectiva foi uma afronta para os intelectuais mais ortodoxos, pois ia contra todo um modo de pensar e produzir arte. Os modernistas traziam algo realmente novo: a busca pela valorização do povo e da arte brasileira. Esta seria baseada no aproveitamento também da cultura popular centrando no país e suas necessidades, com anseios e projetos próprios e com apelo ao povo, desvinculando-se das outras nações, e não apenas utilizar elementos da cultura considerada erudita, européia ou não, em suas composições.

Esse desejo se manifestou nas obras feitas naquele período, como retratos do mestiço, da favela, do progresso, colocando pela primeira vez a arte brasileira com uma função pública e política perante a sociedade.

Retrocedendo um pouco, ainda que Câmara Cascudo tenha participado do movimento modernista inclusive como poeta e tenha sido uma importante liderança do movimento integralista¹², o seu interesse pelas tradições populares não aparece em suas obras de etnografia e folclore como um compromisso com a busca da brasilidade ou de uma essência do nacional, contrariamente aos seus antecessores.

Como assinalam alguns pesquisadores, ainda que muitos de seus livros façam referência a “Brasil” e “brasileiro” em seus títulos, o particular e o concreto que está presente neles não é a nação brasileira. O particular e o concreto, nas obras de Cascudo, é toda e qualquer manifestação cultural tradicional que integre a normalidade de algum grupo humano. A missão de estudar e conservar a tradição não aparece em suas obras como uma vocação nacionalista. O seu interesse pelo costume, pelo folclore, pela tradição se configura como o interesse por aquilo que conecta o particular e o concreto ao universal.

¹¹ *Ensaio sobre a Música Brasileira* veio a público no mesmo ano em que *Macunaíma* foi publicado -1928 - demonstrando o nítido interesse de seu autor pelas coisas do povo brasileiro, sua música, sua dança e, em sentido mais amplo, sua cultura.

¹² Contraindo-se às instituições liberais que desde o século XIX governavam o Brasil e ao incipiente movimento comunista, o movimento integralista - ou integralismo - foi uma proposta de construção do Brasil como nação do século XX. O movimento contou com uma participação popular até então inédita, organizando-se de uma forma que, no Brasil, ainda não havia sido feita. O movimento integralista foi o primeiro movimento de massas organizado ocorrido no Brasil. Os integralistas partiam de uma narração histórica de como o país constituiu-se ao longo dos séculos para mostrar que o resultado final, o período que viviam, não satisfazia os ideais de pátria, nação e soberania.

Em seu tempo, Câmara Cascudo assumiu uma postura de salvador das tradições populares ameaçadas pelo progresso. Entre os inúmeros livros¹³ que publicou, ao longo de seis décadas de trabalho, muitos dizem respeito à sua linguagem, aos seus alimentos, aos seus mitos e superstições. Em todos esses casos, Cascudo buscou apreender seu objeto na interseção entre o local e o universal, os quais não se excluem no pensamento do autor. Ao contrário, encontram-se intrinsecamente ligados e o elemento responsável por essa ligação é a tradição. A tradição é, na perspectiva de Cascudo, simultaneamente, aquilo que um grupo humano tem de mais próprio, de mais particular e aquilo que o vincula à grande comunidade humana.

Por fim, vale acrescentar que Câmara Cascudo se destaca quando reafirma a idéia de que as tradições, por serem milenares e se conservarem intactas através dos séculos, aproximam o homem contemporâneo de uma essência humana original e universal. Apenas o homem, entre todos os animais, é capaz de viver em sociedade e produzir costumes, crenças, ritos, enfim, tradição. Apenas o homem se orienta na relação com seus semelhantes através de uma moralidade tradicional, sempre remetida ao transcendente, ao divino.

Assim sendo, podemos perceber como, na perspectiva de Cascudo, as relações entre o moderno e a tradição, como entre o popular e o erudito, se apresentam justamente na forma dual que Canclini considera necessário evitar nas análises contemporâneas.

Ora, não existe literatura sem intenção artística. Tanto o homem do povo quanto um ganhador do Prêmio Jabuti utilizam os mesmos instrumentos no seu fazer literário: palavras, técnicas e intuição. O processo poético sempre será idêntico, não importa o seu objeto final, erudito ou popular. Imaginar que um poeta popular constrói seus versos de maneira instintiva, sem o estudo e o trabalho intelectual que direciona toda criação artística, é um erro grave.

É igualmente erro grave a separação feita entre literatura erudita e literatura popular, uma primeira feita por letrados e uma segunda por incultos. Ou ainda, uma literatura popular e uma outra que não precisaria de adjetivo para se qualificar. Este conceito também carrega um sentido depreciativo, pois, neste sentido, popular seria algo inferior, de tal modo que o adjetivo passa até a ter um sentido simbólico usado para trazer à baila a possível inferioridade desta produção específica ou quaisquer outras adjetivadas desta mesma maneira.

¹³ Ver MAMEDE, Zila. *Luis da Camara Cascudo: 50 anos de vida intelectual 1918-1968*. Natal-RN, Fundação José Augusto, 1970.

Mesmo tendo em mente o grande número de estudiosos que se dedicam à literatura popular, é inegável que ela é considerada ainda hoje como uma literatura de segunda categoria, uma sublitteratura. São raros os cursos de Letras que a estudam, que a analisam em profundidade, que historicam seus autores e seu modo de produção. São ainda mais incomuns aqueles que procuram estabelecer, por exemplo, os códigos pelos quais se arquetam a poética popular ou os que evidenciam os recursos estilísticos que a valorizam, ainda que todos os elementos apontados como próprios da poesia considerada erudita também possam ser encontrados nesta outra considerada popular.

Hoje em dia, a evolução dos estudos comparatistas nos permite observar as relações entre uma literatura e outra sob vários aspectos, desde a mais simples aplicação do material popular como um elemento de destaque na observação direta da obra até à possibilidade de uma observação dos aspectos formais que permitam um contato maior entre o escritor e o público a que a obra se destina. Mas, há um problema que atinge qualquer tentativa de estudo do aproveitamento desse material por parte do escritor: sua validade e limite. E então, conseqüentemente, a questão acaba por se colocar em termos das relações entre uma e outra obra literária.

Aqui vale um parêntese, pois, ainda assim, devemos considerar o entendimento característico dos estudiosos da literatura popular, uma vez que os estudiosos contemporâneos da literatura popular brasileira são descendentes diretos daqueles primeiros folcloristas. E estes, por sua vez, balizavam o folclore em duas frentes distintas. A primeira era a do folclore subjetivo, em que se procura sistematizar e estudar os elementos folclóricos, buscando uma formulação científica e teórica, sempre sob os domínios do positivismo. A segunda era a do folclore objetivo, na qual seriam reunidos todos os elementos folclóricos, todas as danças, as cantigas, as superstições, as credices, os provérbios, aqueles modos de ser e de agir típicos de um povo ou de uma região, o conteúdo próprio do folclore.

Logo, fixou-se a divisão de trabalho. O estudo do material folclórico competiria ao folclorista, ou qualquer outro especialista das Ciências Sociais. O escritor, em si, nada teria com o folclore subjetivo; pouco ou nada lhe interessam as questões teóricas do folclore. Por exemplo, quando um escritor romântico se utiliza de material folclórico, ele faz uso de notas sobre determinados elementos capazes de realçar o aspecto descritivo ou estilístico de sua obra, sempre retirando-os do grande arquivo do folclore objetivo, sem maiores preocupações.

Entretanto, os folcloristas do século XIX perceberam um novo modo possível de se enfrentarem as relações entre o folclore e a literatura. Nesta nova abordagem, o

folclore constituiria a cultura existente nos meios populares, era o conjunto de conhecimentos, técnicas e modos de ser dos iletrados, transmitido oralmente. Por isso mesmo, distinguia-se da Literatura, cultura dos meios elevados, dos letrados.

Assim sendo, a diferença existente entre a literatura popular e a literatura erudita é apresentada como essencial, partindo de duas formas de cultura opostas. O burguês e o homem do povo; o primeiro pensando racional e logicamente o fazer literário, enquanto o segundo, imobilizado pelo passado e sufocado sob o peso da tradição, pensaria a sua escritura de modo anti-racional e ilógica. E, neste sentido, a diferença de mentalidades seria insuperável e acabaria por criar um abismo entre o elemento folclórico e a literatura.

Desta maneira, o escritor que se norteasse por este entendimento, poderia seguir somente três caminhos possíveis. O primeiro deles seria empregar o elemento folclórico como fonte de sugestão, valendo-se do tema popular como mero ponto de partida para o fazer literário. O segundo caminho seria utilizar o elemento folclórico como fonte de motivos e temas, dando a cor local ao romance. Neste caso, o trabalho do escritor se reduziria a um aproveitamento superficial dos elementos folclóricos, costume corriqueiro em nosso período romântico. O terceiro e último caminho possível seria tentar uma união entre as duas culturas. Assim, o tema folclórico deixaria de ser simples ponto de partida ou elemento de superfície, para assumir um novo valor, propriamente seu.

Enfim, desde Mário de Andrade, podemos perceber que a literatura brasileira apresenta um aproveitamento mais intenso desses valores folclóricos. Este movimento, por um lado, liga-se a uma compreensão mais ampla do folclore em si, aceitando-o como uma expressão das condições da vida do povo, envolvendo todo seu estilo de vida. É esse novo entendimento que cria uma ligação mais evidente entre a literatura e o folclore, de tal modo que a atenção do escritor se desloca dos fatos folclóricos para as pessoas que eles caracterizam.

Assim, passa a existir o homem que verdadeiramente interessa à literatura brasileira, revelando, em seu peculiar modo de vida, aquilo que ele pensa que ele crê e também o que ele deseja e o que o revolta. E assim torna-se possível encarar o aproveitamento do material folclórico de outra maneira, relacionando suas características perenes, seus elementos mais próprios, consentindo a aproximação de uma e outra literatura. Seja popular ou erudita, não mais importa, sendo literatura é o que basta. Assim sendo, daqui em diante, não mais levaremos em consideração a comum dicotomia entre literatura popular e erudita, tão depreciativa; e ainda que utilizemos as expressões popular e erudita em relação à determinada produção literária, o faremos com vistas à melhor compreensão do texto,

buscando a harmonia da nomenclatura em questão com outros estudos já publicados até o presente momento.

1.2 DE FOLHETOS E CORDÉIS

Antes de uma abordagem específica, faz-se necessário um breve levantamento da história da literatura popular no Brasil. Inicialmente, podemos dizer que o surgimento da literatura popular está ligado ao antigo costume de contar histórias.

Desde sempre o ser humano conta histórias. Basta lembrar que os homens das cavernas já pintavam suas paredes, descrevendo rituais e caçadas. Depois da invenção da imprensa por Gutenberg, esse gosto humano ganhou impulso, já era possível imortalizar as histórias, não sendo mais preciso contar *apenas* com a transmissão oral. Pouco a pouco, com o desenvolvimento da imprensa, estas histórias começaram a ser escritas e difundidas em vários países. Segundo Marlyse Meyer,

em todo o mundo, desde tempos imemoriais, à grande tradição da literatura escrita culta correspondeu sempre, em todas as culturas, a pequena tradição oral de contar. Às vezes, porém, o contador pegava lápis e papel e se punha a escrever – ou a ditar – o que já estava havia tempo em sua memória, ou o que de novo inventava, ampliando um pouco o seu público. Quando surgiram as máquinas impressoras, a divulgação dessas obras de pequena tradição literária estendeu-se a um número maior de leitores: algumas eram escritas em prosa; a maioria, porém, aparecia em versos, pois era mais fácil, a um público analfabeto, decorar versos e mais versos, lidos por alguém. Esta foi a trajetória daquilo que se chamou, na França, literatura de *colportage* (mascate); na Inglaterra, *chapbook* ou balada; na Espanha, *pliego suelto*; em Portugal, literatura de cordel ou folhas volantes. (MEYER, 1980, p.3)

Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), Câmara Cascudo apresenta exemplos de produções literárias similares ao cordel encontradas na Espanha e na França. De acordo com o folclorista natalense, a maioria destes folhetos, ou livrinhos, veio para o Brasil com os colonizadores, rapidamente introduzindo-se na cultura oral.

De acordo com este ponto de vista, o início da literatura de cordel no Brasil estaria diretamente relacionado com sua ancestral portuguesa, presente no Brasil desde os séculos XVI e XVII. Segundo Ivan Cavalcanti Proença, a literatura de cordel portuguesa tem sua origem nos romances tradicionais daquele país, que eram impressos, rudimentarmente, em

folhas soltas ou volantes, e vendidos, presos em um barbante ou cordão, em feiras e romarias. Esses impressos traziam registros de fatos históricos, narrativas tradicionais e também poesia erudita.

Em seu *Contos Populares do Brasil* (1822), Sílvio Romero já afirmava que os livros de cordel portugueses poderiam ser encontrados no Brasil nas principais cidades do Império, “nas portas de alguns teatros, nas estações de estradas de ferro e noutros pontos” (ROMERO, p.18). Romero ainda dizia que, naquele momento, principalmente nas cidades do interior, algumas dessas obras eram muito lidas, como *A História da Donzela Teodora*, *A Imperatriz Porcina*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, entre outras.

Portanto, é simples perceber como os poetas de cordel, freqüentemente, baseavam-se em histórias tradicionais em prosa para escrever seus folhetos rimados. Em *A Literatura Oral no Brasil* (1952), Câmara Cascudo faz referência a livros tradicionais de origem européia e a obras de literatura brasileira, que foram adaptados para os folhetos de cordel, citando, como exemplo, *A Escrava Isaura*, *Iracema* e *Quo Vadis*.

Contudo, a despeito do que se possa imaginar, ainda não há uma perfeita consonância quanto ao parentesco entre o cordel português e o brasileiro. Manuel Cavalcanti Proença, por exemplo, afirma que os folhetos de cordel talvez conservem “algum parentesco” com os *bandos* que, segundo o autor, percorriam a cavalo

as ruas do Brasil antigo, com tambores e cornetas, até parar em uma esquina onde um toque padrão, de corneta, se encarregava de atrair e reunir o público. Então, lia-se o *bando*, em pergaminho, versos que anunciavam um programa geral de festas populares. (...) Essa *banda* era “folha volante”, folheto (o *pliego suelto*), folha toda dobrada. (...) Tais modelos teriam evoluído para o folheto do Nordeste, ‘anunciados’ em ‘pregões’ nos postos de venda. (apud PROENÇA, 1977, p.27)

Ainda assim, transformados e/ou fundidos noutro modelo de produção cultural, é quase evidente a influência do antigo cordel português na construção da literatura de folhetos no Brasil. No entanto, Márcia Abreu segue outro caminho e nega o parentesco das duas produções literárias. Para ela, os pesquisadores, até então,

afirmam uma origem ibérica incontestável, mas não dizem o por quê. Todos concordam, entretanto, que o material português sofreu alterações em contato com a realidade brasileira: fala-se em adaptação, recriação, transformações, desdobramentos, fusão entre a literatura popular ibérica e a prática dos poetas improvisadores, sem que jamais se tenha tentado um cotejo entre as duas condições de produção ou entre os textos efetivamente produzidos em Portugal e no Brasil. (ABREU, 1999, p. 17)

Portanto, o estudo realizado por Márcia Abreu aponta noutra direção. Apesar da noção comum, os folhetos de cordel nordestinos teriam surgido em função de uma prática editorial corriqueira em terras lusitanas, entretanto, em oposição à não possibilidade de configuração dos temas e das formas do cordel lusitano, em razão da sua imensa variedade nestes quesitos, os folhetos nordestinos têm aspectos formais bem definidos,

os textos estão vinculados a uma certa quantidade de páginas (entre 8 e 64), indicando que as decisões tipográficas tomadas por João Martins de Athayde na década de 1920 tornaram-se um padrão. O número de páginas define, também, o conteúdo da publicação. Considera-se *folheto* a brochura de oito a dezesseis páginas, destinada a abrigar pelepas e poemas ‘jornalísticos’, e *romance* a de 24 a 56 páginas, reservada às narrativas ficcionais. Desta forma, a composição do texto é subordinada a um espaço previamente estipulado. Se se quer contar a história de um trágico acidente rodoviário, isto é matéria para um folheto, o qual só pode ter 8 ou 16 páginas. Em cada página cinco estrofes. Assim, o autor deverá preparar 40 ou 80 estrofes, nem menos, nem mais. (ABREU, 1999, p. 113)

Neste sentido, a principal distinção entre as duas produções, portuguesa e brasileira, seria a existência de uma estrutura formal e tipográfica comum aos folhetos brasileiros de mesmo gênero; além disso, o tipo de versificação é, também, marca de gênero: sextilhas para narrativas, setilhas para fatos jornalísticos e décimas para glosas feitas a partir de motes, como nas cantorias e pelepas¹⁴.

Desta maneira, Márcia Abreu conclui que,

Se há identidades materiais entre folhetos e cordéis é provavelmente porque, diante de dificuldades sociais e econômicas semelhantes, encontram-se soluções semelhantes. Publicar pequenas brochuras, em papel barato, parece ser a solução quando não se possuem recursos para a edição de livros compostos segundo o padrão da elite ou quando se quer atingir um público que não tem condições de adquirir ou compreender estes livros. (ABREU, 1999, p. 134)

Assim, a ligação mais notória entre os cordéis lusitanos e os folhetos nordestinos estaria no modelo de produção editorial e realidade social em que este modelo se inclui, e não nas obras em si. Enquanto os cordéis lusitanos teriam nascido a partir das adaptações de textos populares europeus, aqui, os folhetos seriam resultado do alargamento da tradição oral presente no nordeste brasileiro, tradição que tem nas cantorias e nas pelepas os seus melhores exemplos.

¹⁴ Peleja é um desafio poético entre dois cantadores, de improviso, ao som da viola. Os cantadores procuram, em seus versos, diminuir as qualidades e aumentar os defeitos de seus parceiros. Iniciada a disputa, cada participante deve continuar os versos cantados anteriormente pelo seu oponente, a disputa acaba quando um deles não pode mais responder por desconhecimento do assunto ou desiste por não ter resposta adequada.

Atualmente, reserva-se a Agostinho Nunes da Costa o título de fundador deste tipo de tradição oral. Ele viveu entre 1797 e 1858 na Serra do Teixeira na Paraíba; seus filhos - Nicandro e Ugulino - são considerados alguns dos mais importantes cantadores do século XIX. Voltaremos a eles mais tarde.

Não se sabe ao certo quem primeiro começou a imprimir seus poemas em pequenos folhetos, apesar disso, é atribuído Leandro Gomes de Barros o início da impressão e distribuição sistemática das histórias rimadas; ele teria começado a escrever folhetos em 1889 e imprimi-los em 1893. A partir de 1909, Leandro viveu somente da produção e da venda dos seus folhetos; dos quais era autor e editor.

Entretanto, o ponto alto da literatura de cordel no Brasil só aconteceria entre as décadas de 1930 e 1950. Foi nesse período que surgiram as distribuidoras e os agentes responsáveis pela distribuição e venda dos folhetos. Com o público já constituído, os poetas deixaram de ser os editores dos folhetos. É neste período que se sobressai a figura de João Martins de Athayde, que introduziu inovações tipográficas na impressão dos folhetos, estabelecendo o formato padrão¹⁵ no qual é impresso ainda hoje.

Quando, em 1921, João Martins de Athayde comprou a propriedade das obras de Leandro Gomes de Barros, sua produção se desenvolveu expressivamente. Além da publicação das obras de Leandro, Athayde tornou-se editor também de diversos outros poetas e de seus próprios folhetos. Em 1949, Athayde vendeu os direitos de proprietário de obras de vários autores a José Bernardo da Silva, de Juazeiro do Norte, Ceará.

Marlyse Meyer destaca que a década de 40 a 50 foi, a despeito da censura policial dos últimos anos do Estado Novo, muito favorável à produção da literatura de cordel. Ao contrário da década seguinte, 1960, quando o cordel passou por uma grande crise em sua produção.

Foi após este período de crise que o cordel tornou-se, mais uma vez, o centro de interesses. Todavia, seu público leitor se transformou e a partir deste momento surge

um público mais sofisticado que tem acesso aos folhetos - professores de letras, estudantes universitários, intelectuais em geral. O povo busca-o nas praças e nas feiras, onde os manuseia, ouvindo o cantador e o desfilar daquele vocabulário tão de sua intimidade e agrado. (PROENÇA,1977, p.19).

¹⁵ O folheto deve conter entre 8 e 64 páginas, nem mais, nem menos; assim como, o seu tamanho deve ser compreendido entre 12 e 16 cm.

Desde a década de 1970 até hoje, o público leitor e o modo de produção dos antigos folhetos vêm se transformando, como podemos perceber através de novos empreendimentos, a exemplo da Editora Hedra que, sob a direção do pesquisador Joseph Maria Luyten (1941-), lançou, a partir de 2000, a coleção “Biblioteca de Cordel”. A coleção, que pretende chegar aos cinquenta números, já possui oito editados e anuncia mais oito como seus próximos lançamentos.

Cada livro da coleção é dedicado a um autor de literatura popular de cordel, e, apesar dos livros serem impressos num tamanho idêntico àquele modelo de cordel já consolidado, trazem muito mais que uma compilação das narrativas de um ou outro autor. Cada edição vem recheada de notas sobre o autor, sua biografia, estudos sobre sua poesia e, em certos casos, como o da edição de João Martins de Athayde, entrevistas com seus contemporâneos. Nesta edição dedicada a Athayde, constam oito títulos de cordel originalmente editados e publicados por ele. As edições prezam pela fidelidade ao texto original, preservando, inclusive, o frontispício de cada um dos folhetos ali reunidos.

Enfim, este movimento atual de valorização dos folhetos nordestinos no meio acadêmico, crescente desde a década de 1970, aparentemente, tem vistas na avaliação da “grandeza da contribuição poética popular” (LUYTEN, 2000, p.6); um outro novo olhar sobre a nossa cultura, respeitando seus tributos e assumindo o que lhe é de valor. Conforme Ana Maria de Oliveira Galvão,

Em resumo, principalmente a partir do início dos anos 90, tem-se assistido a uma revalorização dos movimentos culturais calcados na "cultura popular". Essa tendência tem-se refletido no surgimento de grupos musicais, no ressurgimento de outros, na criação de espetáculos teatrais, na produção cinematográfica, nos investimentos de políticas públicas (contribuindo para revitalizar, por exemplo, o carnaval tradicional de rua do Recife), na elaboração de pesquisas. Essa revalorização está pautada, na maioria das vezes, ao contrário do que aconteceu na década de 70, em uma resignificação, em um reordenamento, em uma atualização e em uma sofisticação de linguagens, muitas vezes influenciados por movimentos de vanguarda - nacionais e internacionais -, o que tem provocado um certo mal-estar entre os que acreditam na existência de uma arte popular pura. (GALVÃO A., 2003,p. 9)

CAPÍTULO II

2 HISTÓRIA DE ROBERTO DO DIABO

2.1 O CAMINHO DE *ROBERTO DO DIABO*

Hoje em dia, a *História de Roberto do Diabo* que, até fins do século XIX e início do século XX, fora amplamente apreciada e divulgada, tornou-se praticamente desconhecida. A trajetória deste herói ancestral pode ser descrita, mais ou menos, assim:

A esposa do duque Alberto da Normandia conseguiu ter somente um filho, depois de prometer-lo ao diabo, já que Deus não o dera. Deste modo, Roberto vem ao mundo sob uma influência demoníaca e sua adolescência e juventude são marcadas unicamente por atos de extrema crueldade. Porém, ao descobrir o segredo de seu nascimento, quer expiar-se. Vai a Roma, a fim de aproximar-se de Deus e, então, num recanto do palácio do imperador, imita um louco e come com os cães. No entanto, quando a região é devastada por invasores, Roberto, com a licença Divina, os combate e os expulsa. Em seguida, no anonimato, volta a ser o demente de antes. Um almirante assume o feito e obtém a mão da princesa muda, que tinha visto Roberto ir à guerra. Mais tarde seu feito glorioso se repete e a identidade do herói se revela; a princesa milagrosamente volta a falar para glorificar Roberto, que casa-se com a princesa, ou ainda, noutras versões, evitando as glórias, retira-se do mundo, tornando-se um ermitão.

Segundo Câmara Cascudo, a lenda de Roberto do Diabo tem três fontes principais. A mais primitiva delas seria a narrativa histórica de *Chroniques de Normandie* (1487), registro das tradições do povo normando, já na primeira página.

Seguindo-se à esta, o famoso romance, um poema datado do séc. XIII, de autor normando incógnito. E, por último, um drama religioso intitulado *Miracle de Notre Dame de Robert le Diable*, também sem data precisa. Neste sentido, é mister dizer, as três fontes diferem nos detalhes e, inclusive, em certas situações, conservando somente uma certa uniformidade comum entre si.

A partir do século XIII, a narrativa de *Roberto do Diabo* foi rapidamente disseminada e sua notoriedade chegou aos sermonários, antigos livros de exemplo, tornando-se motivo de pregação.

Em 1496, o romance foi vertido para prosa e intitulado *La vie du terrible Robert le diable, lequel après fut nommé l'homme dieu*, impresso em Lyon por P. Marechal.¹⁶

A primeira versão castelhana surge em 1509, intitulada *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, assi al pricipio llamado: Hijo Del Duque de Normandia: el qual despues por su sancta vida fue llamado hombre de Dios*. Esta primeira edição fora impressa na cidade de Burgos, da qual sucederam-se inúmeras outras, em Barcelona, Alcalá de Henares, Sevilha e assim por diante, durante os séculos seguintes, a despeito de sua inclusão no Index Expurgatório de 1581.

O Index Librorum Prohibitorum (Index dos livros proibidos) é uma lista de publicações perniciosas proibidas pela Igreja Católica Romana, a qual continha, ainda, as regras da igreja relacionadas aos livros. O Index foi criado em 1559 pela sagrada congregação da inquisição da igreja católica romana, durante o Concílio de Trento. Ele foi atualizado regularmente até à trigésima segunda edição, em 1948, tendo os livros sido escolhidos pela congregação ou pelo papa. A sua última edição continha 4.000 títulos censurados por várias razões, desde heresia e deficiência moral até incorreção política. O Index teve um grande efeito por todo o mundo católico. Por muitos anos, em áreas tão diversas como Quebec, Portugal ou a Polônia, era muito difícil encontrar cópias de livros indexados. Entretanto, *Roberto do Diabo* conseguiu escapar do bloqueio censório e se manteve vivo durante os séculos que sucederam a sua inclusão. Por fim, ainda vale lembrar que o index foi abolido somente em 1966 com o Papa Paulo VI, durante o Concílio Vaticano II.

Teófilo Braga (1843-1924), em *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, diz que “apesar dos cortes dados pelos índices expurgatórios de 1564, 1581 e 1587, a literatura popular do século XVI pôde sustentar até hoje um grande número de folhas volantes, das quais é a principal a *História de Roberto do Diabo*, anônima” (apud CASCUDO, 1953, p.172).

A primeira tradução em língua portuguesa surgiu no início do século XVIII, escrita por Jerônimo Moreira de Carvalho e intitulada: *História do grande Roberto, Duque da Normandia e Emperador de Roma, em que se trata da sua conceição, nascimento e depravada vida, por onde mereceu ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência, por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus e prodígios que por mandado de Deus, obrou em batalha*. Esta edição foi impressa em 1732

¹⁶ Comparando a data de publicação desta versão francesa e a data atribuída à invenção da imprensa por Gutenberg (por volta de 1440), pode-se perceber que estamos tratando de uma das mais antigas narrativas

por Bernardo de Costa Carvalho e faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa. As reedições portuguesas dos séculos seguintes surgiram a partir desta versão, ainda reimpressa várias vezes¹⁷.

Márcia Abreu (1999) analisou os pedidos de autorização para o envio de material impresso para o Brasil, através da consulta ao “Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil”, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. Estes pedidos eram destinados à Real Mesa Censória, a quem competia conceder ou não a licença de acordo com a natureza dos livros. Esses pedidos poderiam ser feitos por uma pessoa, uma livraria ou uma editora. Dos 2600 pedidos analisados pela autora, no período de 1769 a 1886, 250 eram títulos do cordel português. Dentre eles, incluem-se quatorze edições de *Roberto do Diabo*.

As primeiras edições brasileiras, segundo Câmara Cascudo, surgem a partir de 1840, no Rio de Janeiro. Apesar disso, o folclorista não cita seus editores ou enumera quaisquer uma destas publicações, mas sabemos que neste decênio e no anterior instalaram-se algumas importantes tipografias naquela cidade, dentre as quais destacam-se os irmãos Laemmert (Typographia Universal) e o editor B. L. Garnier, que importavam livros europeus para uma pequena elite rica e intelectualizada. Além da importação, Baptiste Louis Garnier, se dedicou também à edição de clássicos estrangeiros e foi um dos pioneiros na publicação de autores e romancistas brasileiros (José Veríssimo, Olavo Bilac, Artur Azevedo, Bernardo Guimarães, Silvio Romero, João do Rio, Joaquim Nabuco etc). Já os irmãos Eduard e Heinrich Laemmert, seus concorrentes, fundaram a Livraria e a Typographia Universal, que lhes permitiu editar almanaques, clássicos da literatura, dicionários, obras técnicas e livros acadêmicos. Contudo, não foi evidenciado registro da importação ou publicação de *Roberto do Diabo* por nenhum destes editores. Entretanto, a instalação destas importantes livrarias evidencia o surgimento de um mercado editorial relativamente significativo, fato que corrobora com a afirmação de Cascudo.

Além disso, tratando das afirmações de Silvío Romero acerca da produção de cordéis no Brasil do século XIX, Márcia Abreu faz nota desta publicações, esclarecendo que estas seriam reedições brasileiras dos textos portugueses. Assim,

ficcionais já publicadas, pois, bastou pouco tempo para que a imprensa se popularizasse e, assim, *História de Roberto do Diabo* fosse impressa de acordo com a nova tecnologia editorial.

¹⁷ As edições impressas na oficina de Bernardo de Costa Carvalho e existentes na Biblioteca de Lisboa datam de 1732, 1733, 1735 e, ainda, outra sem data. Constam também, nesta biblioteca, versões de outros editores como, a de Francisco Borges em 1757, de Pedro Ferreira em 1735, a de Sebastião José Ferreira em 1851 e 1868, a de Matias José Marques da Silva em 1862 e 1874, além de várias outras sem data ou catalogação.

Na realidade, ele [Romero] fala da circulação de cordéis portugueses em edições brasileiras, fato facilmente comprovável a partir da análise dos catálogos de livreiros paulistas e cariocas do século XIX, que anunciavam à farta suas edições de cordel. (ABREU, 1999, p. 128)

Contudo, a primeira publicação de *Roberto do Diabo* no Brasil registrada nas pesquisas deste trabalho trata-se, não do cordel lusitano ou espanhol, mas de uma tradução do folheto da ópera *Robert Le Diable* do maestro alemão Jacob Meyerbeer, o qual, depois de receber sólida educação musical na Itália, passou a assinar Giacomo Meyerbeer e teve grande sucesso com óperas italianas e francesas. A primeira exibição de *Robert Le Diable* foi em 21 de Novembro de 1831 na Académie Royale de la Musique em Paris, com folheto de Scribe e Delavigne. No Brasil, veio a ser representada vinte e três anos mais tarde no Teatro Lírico Fluminense, na noite de 02 de Dezembro de 1854, por motivo das comemorações do 29º aniversário do Imperador Dom Pedro II. Segundo o relato de José de Alencar, a encenação foi um fiasco capaz de tirar o sono de seu criador no além-mar, como se naquela noite o perseguisse “um exército de pulgas e de mosquitos” (ALENCAR, 1960, p.96). Entretanto, o que nos interessa é a publicação do libreto traduzido. Em *Folhetim: Uma história*, Marlyse Meyer faz nota desta publicação:

Na década de 1850 [Paula Brito] publica inúmeras traduções de libretos de óperas, onde se observa o cuidado de fornecer ao ‘diletante’ condições de acompanhar a ópera ao vivo, ou de cantá-la em casa: de Meyerbeer, *Roberto, o diabo*, drama em cinco atos pelos srs. Scribe e Delavigne. Traduzido do francês em italiano por Calisto Bassi e do italiano homeometricamente vertido pelo dr. L. V. de Simoni. Representa-se em italiano no teatro Lírico Fluminense, com música do célebre maestro Jacob Meyerbeer. Rio de Janeiro, Emp. Tip. Dois de Dezembro de Paula Brito, 1854. (MEYER, 1996, p.332-333)

Deste modo, fica claro como a publicação do libreto permitia com que os interessados pela música clássica pudessem conhecer melhor a peça a qual assistiriam, ou ainda, fazia com que a obra fosse conhecida por aqueles que não assistiriam a sua encenação. Assim, com a impressão do libreto, o *Roberto do Diabo* lírico veio a ser amplamente difundido no Brasil, durante o século XIX. Segundo Meyer,

Neste solo tão predisposto à expressão enfática e musicalizada da emoção através da voz ‘voz humana modulada dramática e musicalmente’ e aberto ao que vinha das metrópoles culturais, não foi difícil aclimataram-se o que elas tinham de familiar e acessível a oferecer: por exemplo, aquelas duas correntes populares apontadas por Gramsci, a do romance franco-inglês

sentimental que, vimos já, penetrou aqui de montão e o sentimentalismo de libretos traduzidos em música. (MEYER, 1996, p.329)

De volta ao cordel, como foi dito, é também no século XIX que surgem os primeiros cantadores populares conhecidos ainda hoje. Na primeira metade do século XIX nasceram Ugulino de Sabugi, o primeiro cantador do qual se tem notícia, e seu irmão Nicandro, ambos filhos de Agostinho Nunes da Costa, considerado o pai da poesia popular brasileira. Nascidos na Serra do Teixeira (PB), entre 1840 e 1850, foram contemporâneos dos poetas Germano da Lagoa e Romano de Mãe D'Água. Estes podem ser considerados os mais antigos cantadores populares brasileiros conhecidos.

Noutra mão, o movimento editorial do cordel, como já foi dito, inicia-se com Leandro Gomes de Barros e Francisco Chagas Batista. Embora acredite-se que Leandro e Chagas Batista começaram a publicar folhetos antes de 1900, não existem provas materiais desse fato. Em 1902, Chagas Batista publicou um folheto, em Campina Grande, que existe ainda hoje na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Há um outro de Leandro, publicado no Recife, em 1904. A partir dessas datas, Leandro e Chagas Batista dominam o mercado de folhetos de cordel. Depois de 1910, surgem outros nomes de autores de folhetos, como Antônio da Cruz, Joaquim Sem Fim, Cordeiro Manso, Manuel Vieira do Paraíso, Antônio Guedes, Joaquim Silveira, João Melchíades e João Martins de Athayde; considerado até hoje o “príncipe dos poetas populares”.

Portanto, no Brasil, foi há aproximadamente pouco mais de cem anos que as histórias, acontecimentos, contos de tradição oral e tantos outros temas começaram a ser impressos. Como dissemos, não se sabe ao certo quem primeiro começou a imprimir seus poemas em pequenos folhetos, no entanto, o paraibano Leandro Gomes de Barros é, seguramente, o responsável pela sistematização da impressão e distribuição dos pequenos folhetos, ou seja, o precursor de um movimento que ainda se transformaria num grande mercado editorial.

Leandro Gomes de Barros escreveu folhetos de cordel de grande aceitação popular, como *História da Donzela Teodora*, *Juvenal e o Dragão*, *Antônio Silvino*, *o Rei dos Cangaceiros* e *O Boi Misterioso*. Pioneiro na produção de literatura de cordel no país, Leandro foi considerado por Luís da Câmara Cascudo

o mais lido de todos os escritores populares. Escreveu para sertanejos e matutos, cantadores, cangaceiros, almocreves, comboieiros, feirantes e vaqueiros. É lido nas feiras, nas fazendas, sob as oiticicas, nas horas do 'rancho', no oitão das casas pobres, soletrado com amor e admirado com

fanatismo. Seus romances, histórias românticas em versos, são decorados pelos cantadores. (CASCUDO, 1998, p. 35)

Leandro nasceu e morreu na Paraíba, viajando pelo Nordeste. Iniciou sua produção literária, que abrange pelo menos 237 títulos, em 1889, no estado de Pernambuco. Entre 1906 e 1917 foi proprietário de uma pequena gráfica para impressão e distribuição de seus próprios folhetos, em Recife-PE. E, como já dissemos, em 1921 ocorreu a venda dos direitos autorais de Leandro Gomes de Barros, pela viúva do poeta, a João Martins de Athayde, que passou a publicar os folhetos omitindo nas capas o nome do autor e alterando o acróstico na estrofe final de muitos folhetos. Desta maneira, surgiu o problema em relação à autoria de alguns folhetos atribuídos ora à Leandro, ora à Athayde. Este é o caso em que se insere nosso objeto, pois foram encontrados dois folhetos referentes à narrativa de Roberto do Diabo, com autoria de Leandro Gomes de Barros e João Martins do Athayde, respectivamente.

Destarte, vale dizer que, os dois folhetos apresentam uma única distinção: o título. No folheto atribuído a Leandro lê-se na capa *História de Roberto do Diabo*, enquanto no folheto atribuído a Athayde, lê-se somente *Roberto do Diabo*. Afora esta particularidade, os textos, desde o primeiro até o último verso, são precisamente idênticos e este fato, como já foi dito, nos inclina a aceitar que Leandro Gomes de Barros seja seu autor, uma vez que este começou sua produção de folhetos décadas antes de Athayde, além do referido imbróglio em relação à autoria destes, a partir da venda dos direitos autorais de Leandro para Athayde. Além disso, coloca-se mais lenha na fogueira quando percebemos que, no Brasil, foi Leandro o principal responsável pela adaptação dos folhetos portugueses de matéria tradicional, caso de *História de Roberto do Diabo*.

Esta afirmação diverge do senso comum, o qual normalmente aceita Athayde como autor deste folheto de cordel. Assim, a imprecisão aos dados referidos tem sido perpetuada por outros pesquisadores e até mesmo por Câmara Cascudo, que afirmou: “No nordeste do Brasil a versão poética é do poeta João Martins do Athayde, publicada no Recife, Pernambuco, e datada de 23 de Agosto de 1938.”¹⁸ (CASCUDO, 1953, p. 174)

Atualmente, os direitos de publicação de ambos os folhetos pertencem às filhas de José Bernardo da Silva, comprador original dos direitos de Athayde e,

¹⁸ A data citada por Câmara Cascudo é provavelmente aquela apontada em alguma das reimpressões de *Roberto do Diabo* feitas por Athayde.

conseqüentemente, de Leandro. Ainda hoje, elas mantêm a publicação dos folhetos destes dois cordelistas, na gráfica localizada em Juazeiro do Norte-CE¹⁹.

A despeito da afirmação de Cascudo, não há data precisa quanto à primeira publicação de *História de Roberto do Diabo*, entretanto, acreditamos que tenha sido escrito no período que compreende as duas primeiras décadas do século XX, período de maior produção de Leandro e que antecede diretamente a data de sua morte, em 4 de março de 1918, em Recife-PE.

História de Roberto do Diabo é considerada uma das cinco pequenas narrativas tradicionais transplantadas da península Ibérica para o Brasil durante seu processo de colonização e inclui-se na chamada Literatura Tradicional,

Literatura Tradicional é a que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840. São pequeninas novelas [...] Tiveram origem erudita, estudada na novelística francesa, espanhola, italiana e portuguesa. Vieram dos séculos XV ao XVIII, com formação diversa, fazendo as delícias do povo e o encanto dos pesquisadores que farejam rasto no rumo da Índia ou da Pérsia, apontando o que desapareceu e discutindo o imponderável. Continuam reeditadas no Rio de Janeiro e São Paulo como eram em francês, português e castelhano, em Madrid, Sevilha, Saragoça, Segóvia, Lisboa, Porto, Montpellier, Paris, Antuérpia, [...] (CASCUDO, 1953, p.13)

Nesta classificação ainda constam: *História da Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Mangalona* e *João de Calais*; e todas elas têm versões sob autoria de Leandro Gomes de Barros.

Considerando o corpo da Literatura Tradicional no Brasil, há ainda a grande narrativa da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Entretanto, esta narrativa encerra em si todo ciclo carolíngio, o qual se divide em diversas outras narrativas pequenas, como *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*; *Batalha de Carlos Magno e os Doze Pares de França com Malaco*, *Rei de Fez*, *O Cavaleiro Roldão*, *A morte dos Doze Pares de França*, *Roldão no Leão de Ouro* e *A prisão de Oliveiros*. Mais uma vez, as versões brasileiras destas narrativas têm autoria de Leandro Gomes de Barros.

Portanto, partindo destas afirmações, buscaremos analisar *História de Roberto do Diabo*, a fim de ponderar suas características temáticas e formais. Assim, damos um passo adiante.

¹⁹ Os dois exemplares aqui analisados foram localizados na coleção Prof. Alcides Carvalho, pertencentes à Universidade Estadual de Londrina e sob os cuidados da Biblioteca Central desta instituição, em circulação restrita. A coleção totaliza 2.289 títulos e é o maior acervo público de cordel do Brasil, assim como, o segundo maior do mundo.

2.2 NOTAS SOBRE O *ROBERTO DO DIABO* BRASILEIRO

Tratando dos folhetos de ligação entre os ciclos carolíngio e arturiano, Jerusa Pires Ferreira (1938-) afirma que,

No caso da *História de Roberto do Diabo*, que refere tão diretamente a Ricarte da Normandia, cumpre reparar que, este é daqueles que se chama de Matéria Tradicional, havendo intertextualidade de matéria carolíngia e vários outros canais sobre o folheto português de onde se originou o nosso, diretamente. (FERREIRA, 1979, p. 48)

Em seus aspectos formais, a *História de Roberto do Diabo* adaptada e publicada por Leandro Gomes de Barros é composta de 234 sextilhas, totalizando 1404 versos. Assim, vale dizer que esta informação diverge daquela noticiada por Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo*, onde ele aponta 244 sextilhas para o texto de Athayde. Neste sentido, não acredito que o texto tenha sido alterado, excluindo-se 10 estrofes, uma vez que, como já dissemos, os dois textos aqui analisados, o de Athayde e o de Leandro, possuem exatamente a mesma extensão.

O esquema das rimas é ABCBDB, o mesmo esquema utilizado por Leandro noutra narrativa tradicional transposta em verso, *História da Donzela Teodora*. As rimas são, com pouquíssimas exceções, rimas pobres.

Antes de iniciarmos a observação pormenorizada no poema, cabe elucidar alguns detalhes da metodologia utilizada.

Desde o início deste trabalho utilizamos os termos “narrativa” e “poema” para nos referirmos ao objeto de pesquisa aqui analisado e o uso destas duas expressões em relação ao mesmo texto parece antagônico e ambíguo, uma vez que considerarmos a separação corrente, e simplista, entre prosa e poesia. Uma que escreve em verso e outra que não. Entretanto, como foi demonstrado até aqui, *História de Roberto do Diabo* é um texto que passou por diversas traduções, re-traduções e adaptações; e, todavia, conserva a estrutura narrativa básica do seu original em prosa, como nos afiança Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo*. “Nasceu *Roberto do Diabo*, [...] desse *remaniement* castelhano publicado em 1509 e continua fiel ao movimento que lhe deu a mão do recriador peninsular na primeira década do século XVI.”(CASCUDO, 1953, p. 175)

Desta maneira, vale lembrar que as narrativas tradicionais transpostas em verso têm a figura do narrador, em detrimento da presença de um eu-lírico, e não o contrário. Portanto, a observação do poema se dará tal qual a dos textos em prosa, a serem feitas posteriormente.

Vejamos a primeira estrofe do poema:

Na província da Normandia
na remota antiguidade
viveu o duque Alberto
cheio de fraternidade
era ele o soberano
de toda aquela cidade. (BARROS, [s.d.], p. 1)

A primeira estrofe do poema já denuncia o distanciamento de seu narrador com o tempo da matéria narrada. A expressão “remota antiguidade” demonstra que o próprio narrador um dia também ouviu a história que agora vai contar. Este tipo de procedimento contribui para com o aspecto oral da narrativa, fazendo notória a sua caracterização de “história falada”.

O tom solene, que marca todo o início do poema, demonstra a vida afortunada do pai de Roberto antes de seu casamento com a duquesa de Borgonha. O casamento acontece com o objetivo de se manter o ducado em família, evitando que este passasse às mãos de um estrangeiro. Como podemos observar nas terceira e quarta estrofe.

Disse um vassalo ao duque:
sei que é bom ser solteiro
o homem que não se casa
vai caminhar sem roteiro
veja bem que seu ducado
mais tarde precisa de herdeiro.

O duque ouvindo estas frases
mudou logo de pensamento
ficou crendo no vassalo
naquele mesmo momento
e disse que nas mãos dele
estava o seu casamento. (BARROS, [s.d.], p. 1)

Portanto, fica claro como o casamento do duque Alberto foi planejado desde o princípio com vistas ao nascimento de seu futuro filho e futuro duque da Normandia. Da mesma maneira, sendo a duquesa de Borgonha escolhida como noiva, nota-se a finalidade política do matrimônio.

Esta introdução se desenvolve em nove estrofes. É a partir da décima estrofe que se inicia o problema: o jovem casal não consegue conceber filhos. Então desenrola-se o

diálogo no qual o casal discute a responsabilidade pela falta de fertilidade. Após esta discussão, a duquesa, amargurada e triste, profetiza:

– Ao diabo ofereço
tudo que de mim nascer
não importa que conceba
ou deixe de conceber
um ente assim como eu
não presta nem pra morrer. (BARROS, [s.d.], p. 5)

Nestas palavras, a duquesa selou sua sina e a de seu filho. Assim, a introdução do poema revela a necessidade e o desejo da jovem duquesa ter um filho, mesmo que este seja gerado pelo Diabo. Deste modo, se considerarmos a extensão total do poema, pode-se dizer que a início do poema é consideravelmente breve, pois compreende apenas vinte estrofes, contadas até o momento da concepção de Roberto.

Quando ela terminou
aquele assunto assombroso
o diabo que na matéria
se julgava prodigioso
fez a mulher ficar grávida
de um modo misterioso. (BARROS, [s.d.], p. 5)

O período da gravidez transforma-se num quadro de dor e aflição para a duquesa, entretanto, sua narração estende-se por apenas três estrofes, sem a descrição pormenorizada de qualquer episódio durante este período. O nascimento de Roberto dá-se na vigésima sexta estrofe.

Eram dez horas do dia
quando o menino nasceu
o firmamento agitou-se
o oceano gemeu
sentindo o caso estupendo
que no mundo aconteceu. (BARROS, [s.d.], p. 7)

O nascimento de Roberto é marcado pelo desabamento do palácio onde se encontrava a duquesa, assinalando sua má sina desde o primeiro momento. Assim, Roberto nasce precoce em toda sorte de malvadeza.

Com três dias de nascido
a todos deu o que fazer
chupava os peitos das amas
que só faltava morrer

pegaram carne e farinha
deram pra ele comer. (BARROS, [s.d.], p. 7)

A partir daí, sua infância e mocidade são balizadas pela crueldade extrema. Tudo e todos tornam-se alvos de Roberto. As cenas de violência e barbárie tornam-se constantes, a despeito de todas as tentativas do pai de Roberto de fazê-lo tornar-se um homem de bem. Neste momento da narrativa, dá-se ênfase às descrições dos atos cruéis de Roberto, conforme se lê a seguir:

Quando começou as juntas
Roberto saiu primeiro
meteu a lança no peito
de um príncipe estrangeiro
este morreu de repente
sendo o melhor cavaleiro.

Quando se deu essa morte
o povo se reminou
contra Roberto do Diabo
tudo ali se revoltou
Roberto matou quatorze
desses nenhum escapou. (BARROS, [s.d.], p. 13)

A conversão de Roberto acontece a partir da centésima primeira estrofe e se estende ainda por mais outras quatro.

Daí seguiu a jornada
procurando a quem matar
adiante ouviu uma voz
brandamente lhe falar
disse três vezes: Roberto
Deus há de te castigar! (BARROS, [s.d.], p. 21)

O momento da conversão de Roberto em muito se assemelha à passagem da Bíblia Sagrada em que é descrita a conversão de Saulo²⁰, um soldado judeu que perseguiu incansavelmente os primeiros cristãos e era um grande oponente da Igreja. Porém, sua posição notadamente anti-cristã cedeu lugar a uma radical transformação, fruto de uma visão que teve na estrada de Damasco, onde uma luz de brilho intenso o deixou cego e uma voz lhe disse: “Saulo, Saulo por que me persegues?” Sua visão foi restabelecida somente após ter sido batizado por Ananias, quando recebe o nome Paulo. Convertido, retirou-se para o deserto, onde se entregou aos êxtases da revelação cristã durante dois anos de solitária contemplação.

²⁰ Atos dos Apóstolos Capítulo 9.

No texto bíblico, o diálogo continua e sabe-se que o interlocutor de Saulo é o próprio Deus. Entretanto, para Roberto, não há explicação de quem ou o quê lhe falou naquele momento e, portanto, sua transformação torna-se tão cega quanto a de Saulo. Ainda assim, é notório como a guinada rumo à salvação já é plena na centésima quinta estrofe.

Ficou Roberto tocado
 desde aquele momento
 do poder do Espírito Santo
 e do Divino Sacramento
 vivendo com Deus na boca
 e Jesus no pensamento. (BARROS, [s.d.], p. 22)

É este episódio que faz com que Roberto vá em busca de respostas acerca de sua fúria e selvageria. Ele vai até seus pais e, neste momento, recebe a revelação de que tinha sido oferecido ao Diabo por sua mãe e sua má índole é resultado de sua concepção demoníaca. Assim, inicia-se sua expiação. Roberto vai a Roma e na presença do santo pontífice recebe a ordem para ir ao monte onde estava um ermitão. Lá, o eremita lhe dá a penitência: voltar para Roma e viver como doido e mudo, comendo o resto dos cachorros. Roberto cumpre sua penitência de modo rigoroso, nenhum dos homens ali poderia imaginar quem era aquele louco que comia com os cães. A caracterização do protagonista confirma sua transformação.

Deste modo, Roberto se entrega plenamente à expiação de seus pecados. Assim, neste ponto da narrativa já se torna evidente a relação maniqueísta intrínseca à trajetória de Roberto:

Esta vida de Roberto
 causava admiração
 ser amigo dum cachorro
 mais feroz que um leão
 dormindo e comendo juntos
 na mais perfeita união. (BARROS, [s.d.], p. 33)

É neste momento da narrativa que surge o almirante estrangeiro, o qual desejava casar-se com a filha do rei. Tendo seu pedido negado, decide invadir a província. Reúne uma grande esquadra e vai à batalha, subjugando os soldados do rei.

Márcia Abreu, ponderando as características estruturais dos cordéis portugueses, diz que

a questão tematizada pelos cordéis desconsidera classes ou divisões sociais pois mesmo nas poucas vezes em que há menção a pobres e ricos isto não é

percebido como um desnível, uma desigualdade, já que todos vivem em harmonia, ajudando-se mutuamente. A grande distinção é entre o *bem* e o *mal*, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob essas duas ordens. (ABREU, 1999, p.67)

Neste sentido, a presença do almirante estrangeiro torna-se essencial à estrutura da narrativa. De modo que Roberto, agora bondoso, possa comprovar sua bravura e sua retidão moral.

Assim, mais uma vez, Roberto ouve uma voz que o manda ir lutar em nome de seu rei. Como obra da providência divina, no jardim, encontra um cavalo branco com todo armamento preparado para ele. Então, parte para a batalha:

Entrou Roberto na luta
com quem vinha danado
com meia hora depois
não tinha nenhum soldado
o que não tinha morrido
por si tinha arribado. (BARROS, [s.d.], p. 35)

Depois do grande feito de Roberto, ele abandona sua armadura e seu cavalo branco e volta a se comportar como louco. Entretanto, a princesa muda havia visto Roberto tomar as armas e ir à batalha. Através de sua ama, ela conta a verdade ao rei e ele não acredita.

Quanto à caracterização dos soberanos nas narrativas tradicionais portuguesas, Márcia Abreu diz que

eles são levados pelos acontecimentos, cometendo muitas injustiças, até que percebam quem é realmente honesto e bom, reparando então seus erros anteriores. De certa forma, eles estão fora da disputa entre o Bem e o Mal, que se desenrola na sua frente. Eles tentam ser justos e acreditam no que lhes é dito; como a dúvida e a reflexão não são atributos destes personagens, reis e imperadores são levados a crer naquilo que os malfeitores dizem, agindo, portanto, de forma equivocada até que consigam perceber a verdade. (ABREU, 1999, p. 60)

A caracterização dos soberanos, descrita por Márcia Abreu no trecho acima, encaixa-se corretamente com exemplo encontrado em *História de Roberto do Diabo*. O rei de Roma não dá ouvidos à fala da princesa e, por isso, adiante, quase entrega a mão de sua filha àquele que já havia tentado contra o seu reino.

Assim, mais uma vez o almirante tenta invadir a província e o feito de Roberto se repete. Desta vez, por ordem do rei, após a batalha, os soldados tentam capturar o cavaleiro branco, mas ele foge e na fuga é ferido na perna por uma lança. O rei, sabendo do ferimento, faz com que todos os homens da província se apresentem a ele, a fim de encontrar

o ferimento que levaria ao salvador de suas terras. Este tipo de marca no corpo em muito se assemelha à cicatriz de Ulisses, pois servirá ao reconhecimento, o qual, na epopéia grega, como o exemplo dado por Aristóteles²¹, acontece após a peripécia.

O desfecho da narrativa ainda reserva a cura da princesa muda, que volta a falar e revela que Roberto era mesmo o cavaleiro misterioso. O rei reconhece o ferimento e acredita em sua filha, dando a mão dela em casamento a Roberto, que por sua vez, tem a revelação de seu perdão através das palavras do ermitão:

Aí descobriu-se tudo
 lhe disse o ermitão:
 Roberto, estás perdoado
 e tive a revelação
 Deus mandou eu vir aqui
 Para te dar o perdão.” (BARROS, [s.d.], p. 46)

As últimas estrofes apresentam a transformação de Roberto que, com a licença Divina, aceita a mão da princesa.

Ficou Roberto em Roma
 feito império da nação
 era muito generoso
 amava a religião
 governou com paciência
 pela constituição.

Viveu Roberto casado
 No seio da confiança
 tiveram um filho único
 que ficou como lembrança
 foi Ricarte da Normandia
 dos doze pares de França. (BARROS, [s.d.], p. 46)

Estas duas últimas estrofes demonstram como Roberto alcança o pólo oposto ao qual iniciou sua vida. De afamado bandido tornou-se zeloso governante e extremamente religioso.

Praticamente toda a narrativa constitui-se no plano do enunciado e, em todo o poema, somente os dois últimos versos da estrofe que se segue evidenciam o plano da enunciação,

Em poucos dias depois
 tiveram então de casar

²¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores SP: Abril Cultural, 1973.

foi uma festa tão grande
 que não se pode contar
 eu não conto neste livro
 pra ele não aumentar.” (BARROS, [s.d.], p. 2)

Neste trecho, podemos observar que o plano da enunciação surge, sobretudo, como um recurso à rima e ao ajustamento do texto em relação à matéria narrada, “eu não conto neste livro/ pra ele não aumentar”.

Em sua estrutura, o poema pode ser decomposto em quatro partes: (1) os eventos anteriores ao nascimento de Roberto. (2) Seu nascimento, infância e juventude. (3) A conversão e penitência em Roma. E, por último, (4) o reconhecimento e o perdão de Roberto.

A primeira parte da narrativa é consideravelmente pequena e trata exclusivamente dos anseios de seus pais, razão de sua concepção. Neste trecho, constam vinte e cinco estrofes. A segunda parte, na qual são narradas suas malvadezas, é consideravelmente maior: setenta e cinco estrofes. Seguindo-se a esta, vem o trecho da narrativa em que é descrita a conversão e penitência, ali, fazem parte cento e vinte estrofes, restando ainda quatorze estrofes para o momento da revelação e perdão de Roberto. Deste modo, podemos perceber que a divisão do texto dá ênfase ao antagonismo existente entre as duas vidas de Roberto, assinalando a sua drástica transformação.

Como pode ser observado, a narrativa tem o andamento linear característico das lendas folclóricas e, da mesma maneira, carrega em si um conhecimento prático, no que diz respeito à conduta daqueles que a ouvem.

Segundo Walter Benjamin, na própria natureza da antiga narrativa, existia, mesmo que de forma latente, uma dimensão utilitária, pois o narrador era um homem que dava conselhos, tecidos na substância de sua própria vida. Era um homem que dispunha de sabedoria, estando o seu desaparecimento intimamente relacionado com a morte da sabedoria em nosso meio. Ninguém teria mais conselhos a oferecer aos outros, e cada um quase sempre seria incapaz de narrar sua própria história para que pudesse ouvir um aconselhamento que sugerisse uma continuidade para ela. Ter-se-ia perdido, segundo Benjamin, a capacidade de ouvir e transmitir histórias.

A retransmissão da história narrada pelo ouvinte constituiria condição essencial para a sobrevivência da narrativa. Ela disporia mesmo de qualidades que facilitariam sua conservação pela memória. Segundo diz o autor, a narrativa é destituída de análise psicológica - que seria própria do romance - e de explicações - das quais as informações seriam repletas -, circunstância que possibilita a quem ouve mergulhar o que escuta em sua

própria experiência e, mais tarde, transmiti-la de bom grado. Mas esta capacidade de audição também estaria sendo destruída, porque ela depende de um relaxamento psíquico propiciado por atividades naturais, como o fiar e o tecer, que estariam desaparecendo. Com a perda destas atividades, desaparece a “comunidade dos que escutam”, e a narrativa sofre golpe de morte. Nas palavras de Walter Benjamin,

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrar lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. Hoje em dia ela se desfaz em todas as extremidades, depois de ter sido atada há milênios no âmbito das mais antigas formas de trabalho artesanal. (BENJAMIN, 1983, p.62)

Conseqüentemente, podemos evidenciar determinadas características de *História de Roberto do Diabo* que nos levam à caracterização de seu narrador como um daqueles antigos narradores a quem Benjamin se refere. Seu ensinamento é bem claro, diz respeito à conduta dos homens e à maneira como tratam seus semelhantes. Além disso, a falta de explicação quanto às vozes que indicam a Roberto seu destino faz com que possamos considerar que *História de Roberto do Diabo* seja um arquétipo das antigas narrativas citadas por Benjamin.

A narrativa se desenvolve num espaço pouco específico, são raros os topônimos, basicamente, a província da Normandia e a cidade de Roma. A identificação dos lugares é, no entanto, elemento secundário, como se a história pudesse acontecer em qualquer lugar, pois não é essencial ao andamento da narrativa.

O tempo da narrativa quase não é marcado e, além disso, a história se desenvolve num passado distante e indeterminado. Sua caracterização deixa brechas ao leitor/ouvinte para que este possa se identificar com a narrativa em questão, em detrimento de uma localização geográfica específica, capaz de “engessar” a compreensão ou imaginação do leitor/ouvinte. Deste modo, em muito se assemelha às características apontadas por Márcia Abreu no que diz respeito aos cordéis portugueses,

Em relação a este aspecto, os folhetos aproximam-se dos contos de fadas, que com o seu ‘era uma vez’ instauram um tempo e um espaço próprios, alheios à convenções cronológicas e geográficas, um tempo e espaço que podem qualquer época e qualquer local. Desta forma, os valores apregoados pelos textos podem ser entendidos, pelos leitores, como norteadores de

conduta no tempo presente, não se referindo, necessariamente, a um tempo passado. (ABREU, 1999, p. 69)

A observação do léxico do texto demonstra o uso de palavras e expressões próprias do universo sertanejo, assinalando a sua adaptação para o ambiente no qual foi publicado. “Deram-lhe mais uma espada/ uma lança e um facão” (BARROS, s/d, p. 46). Ora, como sabemos, o facão é parte da indumentária do jagunço e quando associado à lança e à espada designa o hibridismo intrínseco às adaptações das narrativas cavaleirescas, como também pôde observar Jerusa Pires Ferreira em relação ao ciclo carolíngio.

Verificou-se diante deste território híbrido, o servilismo a um contratexto matriciador, referência ao processo de criação do fato folclórico, e ao mesmo tempo, a operação criadora atuante, o exercício de uma poética em regime próprio, o que remete à explicação do fato literário. (FERREIRA, 1979, p. 116)

Neste sentido, o aspecto constitutivo das adaptações dos textos carolíngios está muito próximo daquele observado em *História de Roberto do Diabo*, como a fidelidade à diegese do texto original associada ao ajustamento cuidadoso do léxico.

Por fim, a observação dos diferentes momentos da narrativa demonstra que sua estrutura, partindo do número de estrofes dedicadas a cada parte do texto, está apoiada numa divisão maniqueísta quanto à conduta de seu protagonista. Num primeiro momento, todos os seus atos condizem com a sua concepção demoníaca; já no segundo momento, após a sua conversão, o comportamento de Roberto se altera de maneira drástica, transformando-o no mais penitente de todos os homens, capaz de viver como um cão.

Assim, a estrutura profunda de *História de Roberto do Diabo* caracteriza-se, em nível temático, pela divisão maniqueísta observada no comportamento de seu protagonista. Sua trajetória compreende dois momentos distintos que são balizados pelo *bem* e pelo *mal* e o levam à salvação através do perdão. O tema da narrativa é bem claro, diz respeito ao reconhecimento e arrependimento dos pecados cometidos e a existência da possibilidade do perdão.

Noutra mão, vale lembrar que a narrativa de Roberto apresenta um tipo de verossimilhança muito característica aos textos medievais, ou seja, uma grande distância entre o que acreditamos ser verossímil e o que sabemos hoje ser real torna-se evidente. Assim, a aparição de armadura, armas e de um cavalo branco como fruto da providência divina hoje pode parecer pouco plausível. Assim como, a voz de Deus que se manifesta através do ermitão.

Enfim, ainda vale dizer que, segundo as características apontadas por Márcia Abreu em relação aos cordéis portugueses enviados ao Brasil, a diegese de *História de Roberto do Diabo* está mais próxima de seu parente lusitano do que de outros folhetos brasileiros, os de mote e peleja, por exemplo. Enfim,

essas histórias retratam um mundo ideal, para o qual não cabe crítica social, pois nele imperam valores morais claramente delimitados, tem-se certeza que a justiça será feita, premiando os bons, e onde há uma ordem política e também ideal, capaz de unir pobres e ricos na busca da justiça e da bondade. Os cordéis lusitanos enviados ao Brasil, dizem aos seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do bem. (ABREU, 1999, p.69)

Aqui, não cabe afirmar, ou negar, o parentesco dos cordéis lusitanos e brasileiros, entretanto, podemos dizer que, se, numa mão, é nítida a aproximação dos aspectos formais de *História de Roberto do Diabo* com seus pares nordestinos, noutra mão, seu tema e seu desenvolvimento diegético ligam-se diretamente às características mais perenes e notórias dos cordéis lusitanos, nos quais o interesse fundamental da narrativa é a busca pelo bem e a eliminação do mal. Desta maneira, *História de Roberto do Diabo* é um produto híbrido, situa-se entre o servilismo ao texto original e a adaptação ao meio em que a sua publicação se insere, o nordeste brasileiro. Seus aspectos constitutivos ligam-se tanto ao cordel português quanto ao folheto brasileiro. E, no entanto, se este exemplo singular não é capaz de evidenciar a ligação entre estas duas produções, lusitana e brasileira, é capaz de demonstrar, em sentido mais estrito, como os cordéis portugueses foram adaptados à realidade brasileira, através do ajustamento do léxico e da forma - da prosa para a poesia - enquanto conserva a diegese matriciadora. Conseqüentemente, reproduz a estrutura profunda que baliza seu ancestral europeu, ao mesmo tempo em que inova em sua estrutura de superfície, adequando-se ao leitor/ouvinte brasileiro.

Assim, considerando os aspectos temáticos e formais de *História de Roberto do Diabo*, partimos para a próxima parte do trabalho: a leitura comparativa de *O Ermitão de Muquém* e “A hora e vez de Augusto Matraga”, a fim de ratificar a afinidade existente entre uma narrativa secular, um romance romântico e um conto modernista.

CAPÍTULO III

3 O ERMITÃO DE MUQUÉM

3.1 QUEM FOI O ERMITÃO DE MUQUÉM

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães nasceu e faleceu em Ouro Preto, respectivamente, em 1825 e 1884. Sua obra literária compreende prosa, poesia e textos dramáticos. Os romances são: *O Ermitão do Muquém* (1869), *O Garimpeiro* (1872), *O Seminarista* (1872), *O Índio Afonso* (1873), *A Escrava Isaura* (1875), *Maurício ou Os paulistas em São João Del Rei* (1877), *A Ilha Maldita* (1879), *Rosaura, a Enjeitada* (1883), *O Bandido do Rio das Mortes*²² (1905). E os livros de contos são: *Lendas e Romances* (1871), *História e Tradições da Província de Minas Gerais* (1872) e *O Pão de Ouro* (1879).

Concluiu somente uma de suas peças teatrais, *A Voz do Pajé* (1858-1860), deixando outras duas incompletas, *Cativa Isaura* (1876) e *Os Inconfidentes* (1876). Por fim, os livros de poesia são: *Cantos da Solidão* (1852), *Poesias* (1865), *O Elixir do Pajé* (clandestinamente publicado em 1875), *Novas Poesias* (1876) e *Folhas de Outono* (1883).

Portanto, podemos perceber que sua obra é diversa e vasta. Entretanto, como ficcionista, hoje Bernardo Guimarães pode ser considerado um daqueles autores de uma só obra, pois, embora tenha escrito e publicado nove romances, talvez o grande sucesso editorial de *A escrava Isaura* tenha feito com que suas outras obras ficcionais caíssem no esquecimento, longe da leitura, da crítica e do cânone.

Algumas destas obras são ignoradas até mesmo pelos pesquisadores da área, como *Rosaura, a Enjeitada* (1883) e *A ilha maldita* (1879), que até hoje não receberam quaisquer estudos críticos ou analíticos.

A pouca consideração para com a obra de Bernardo Guimarães como romancista foi observado por Heron de Alencar. Ele nos diz que

a popularidade e o prestígio de Bernardo Guimarães, como romancista, estão quase desaparecidos. Resistiram menos do que a popularidade e o prestígio de Macedo e Alencar. Dos romances do escritor mineiro, cuja poesia a crítica atual vem tentando revalorizar, os únicos que continuam a ser lidos pelo público foram *A escrava Isaura* e *O seminarista*, principalmente este último, que publicado em 1872, contava dez edições até 1941; os outros vieram gradativamente perdendo leitores, a maioria deles estando hoje inteiramente esquecida. (ALENCAR, 1986, p.269)

²² Esse romance foi finalizado por Teresa Maria Gomes Guimarães, mulher do escritor.

Outra dessas obras esquecidas é *O Ermitão de Muquém*, seu romance de estréia. Isto faz com que certos aspectos da história da criação e publicação da obra sejam obscurecidos. Por exemplo, há certa controvérsia quanto à data exata de sua primeira publicação. Sabe-se que prefácio ao romance é datado de novembro de 1858²³, mas certo é que foi publicado pela primeira vez em versão folhetim, de setembro de 1866 a Junho de 1867 no *Constitucional* das Minas Gerais. Sua primeira edição em volume veio a público somente em 1869, pela Editora Garnier do Rio de Janeiro.

A polêmica que envolve a data da primeira publicação de *O Ermitão de Muquém* reside na disputa pelo título de “pai” do romance regionalista brasileiro, seu concorrente direto é Franklin Távora (1842), que publicou *A casa de palha* em 1866²⁴.

Em 1858, Bernardo Guimarães ainda vivia em Vila Rica e, certamente, foi lá que escreveu *O Ermitão de Muquém*. Foi no fim desse mesmo ano que se mudou pela primeira vez para o Rio de Janeiro. Antes, já havia morado com Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa em São Paulo, quando estudou na Faculdade de Direito de São Paulo. Além disso, ainda podemos afirmar muito pouco.

Portanto, tendo em mente toda a tradição de romances regionalistas em nossa história da literatura, com destaque para *Os sertões* de Euclides da Cunha, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, dentre tantos outros, percebe-se o valor que *O Ermitão de Muquém* encerra para a fundação e composição de uma estética ficcional regionalista, pois é um de seus alicerces.

O Ermitão de Muquém narra a história de Gonçalo, um homem valente e de ímpeto guerreiro que, após uma discussão motivada pela formosa Maroca, assassina seu audacioso amigo Reinaldo. O homicídio faz com que ele fuja de tudo e de todos, indo refugiar-se entre índios.

No convívio com os selvagens, descobre o amor, desta vez através da mimosa Guaraciaba. Contudo, o infortúnio que o acompanha novamente o impele ao assassinio, pois, em meio à maldosa trama criada por seu rival Inamá, acredita ter sido traído por sua amada e sente-se profundamente atraído. Então, num ataque de fúria, acaba matando Guaraciaba e o irmão dela, Anhambira. Este infeliz incidente ocorre de tal modo que, consternado e condenado ao sofrimento, ele é levado a fugir novamente.

²³ Como consta em exemplar pertencente à Biblioteca Nacional.

²⁴ João Franklin da Silveira Távora no Ceará nasceu em 13 de janeiro de 1842 e faleceu no Rio em 18 de agosto de 1888. Assim como Bernardo Guimarães, o escritor cearense é um dos esquecidos em nossa história da literatura e, atualmente, tem apenas uma obra ainda em evidência, *O Cabeleira*. Assim, *A casa de Palha*

Desta forma, Gonçalo acaba vagando sem rumo pelo sertão até chegar o dia em que, num sonho com Nossa Senhora, vê o exato lugar onde estaria uma imagem da santa e onde ele deveria construir uma capela em sua adoração. É neste momento final que Gonçalo se torna o ermitão de Muquém, penitente homem de Deus, cuja alcunha dá título à obra.

Tratando da obra ficcional de Bernardo Guimarães, em *História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, José Veríssimo faz alguns comentários à obra de estréia do escritor mineiro. Assim, diz ele:

Se o seu primeiro romance, *O Ermitão de Muquém*, é um ‘romance brasileiro’, segundo a classificação costumeira, com grandes laivos indianistas, é porque essa era a corrente do momento e também porque se lhe deparou, quando nos sertões goianos, um tema sobre muito próprio para impressionar a imaginação, extremamente favorável à idealização romanesca, consoante o conceito e gosto dela aqui vigentes. (VERÍSSIMO, 1963, p.210)

Além de apresentar uma das principais características temáticas da obra, Veríssimo ainda se vale da comparação entre *O Ermitão de Muquém* e *O Guarani* de José de Alencar. Segundo Veríssimo,

As datas da primeira publicação do *Guarani* em jornal e depois em livro, e da edição do *Ermitão*, autorizam a admitir a influência daquele na intenção deste. Não há nele, entretanto, influência formal do romance de Alencar, nem dos seus processos, tirante a excessiva sentimentalidade e o desmarcado romanesco, em suma a idealização descomedida, que era o achaque do tempo. (VERÍSSIMO, 1963, p.210)

Portanto, nota-se que, como romancista, Bernardo Guimarães era um homem de seu tempo. Veríssimo afirma que, apesar de não existir “influência formal” de *O Guarani*, a obra de Bernardo Guimarães estava repleta das características próprias do romance brasileiro naquele momento, principalmente, uma certa “idealização descomedida”.

Portanto, partindo das afirmações de Veríssimo, podemos notar que *O Ermitão de Muquém* é um romance inteiramente dotado das peculiaridades ficcionais românticas. O tempo da narrativa é cronologicamente linear e há somente um momento em que pudermos notar pequena digressão: o capítulo final do romance. O espaço em que se desenrola a trama é diversificado e compreende os diferentes tipos de sertão romântico, indo desde a simples região afastada e pouco habitada, passando pela selva até chegar ao eremitério.

torna-se mais um exemplo de obra praticamente esquecida, como o *Ermitão de Muquém*. Em pesquisa realizada na Biblioteca Nacional não foi encontrado qualquer registro bibliográfico da obra.

Assim, a fim de analisar *O Ermitão de Muquém*, inicialmente o que se destaca é a maneira com que a obra é composta segundo uma divisão em quatro pousos de viagem, os quais ainda compreendem outros capítulos menores. O motivo desta divisão é esclarecido pelo autor no prefácio à obra. Ela é dividida desta maneira em razão de a história ter sido “contada” ao narrador por um romeiro nos ranchos de descanso de uma viagem que ele fazia em direção à corte:

Como o romeiro do Muquém tinha de seguir sua viagem por alguns dias na mesma direção que nós levávamos, durante quatro noites entreteve-nos ele os serões do pouso com a narração da história que vamos reproduzir, e que por essa razão dividiremos em quatro pousos.(GUIMARÃES, 1955, p.32).²⁵

A divisão em pousos parece-nos, então, um recurso para afiançar a verossimilhança da narrativa, pois o atual narrador vai contar a história que ouviu do viajante, sempre respeitando as divisões impostas pelas paradas da viagem.

Flora Süssekind, ao investigar o narrador da prosa de ficção brasileira no século XIX, observa que era comum este narrador apresentar seu relato como reprodução de um manuscrito antigo ou do relato de terceiros, pois “não é a partir da própria novela que se convida o leitor a construir seu sentido, mas a partir de um outro narrador então habitualmente tido como mais confiável”. (SÜSSEKIND, 1990, p.50).

Ademais, devemos lembrar que essa divisão do romance em pousos que corresponderiam à narração de um viajante, assim como uma “certidão de verdade”, também contribui para reforçar o aspecto oral da narrativa, já que a matéria a ser narrada constitui-se de um “caso” sobre a criação de uma das maiores romarias de Goiás, a de Nossa Senhora da Abadia no Muquém²⁶, desta forma, nada mais natural que a obra seja revestida desta oralidade dissimulada.

A impressão da oralidade nas narrativas de Bernardo Guimarães é considerada uma constante em sua obra ficcional, como observa Antonio Candido em “O contador de casos Bernardo Guimarães”. Segundo Candido,

os romances deste juiz, Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, parecem boa prosa da roça, pelo fumo de rolo que vai caindo no fundo do côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem, sem outro ritmo além do que lhes

²⁵ Em diante será anotado somente o número da página de *Quatro romances : O ermitão de Muquém ; O seminarista ; O garimpeiro ; O índio Afonso* de Bernardo Guimarães. SP: Livraria Martins Ed., 1944.

²⁶ O arraial do "Moquém" ficava a 66 quilômetros de São José do Tocantins, hoje Niquelândia. Nesse arraial havia a famosa capela de Nossa Senhora da Abadia. Nos mapas modernos aparece como "Muquém", no Município de Niquelândia/GO. (FONTE: RIHGB, 12:496 - Almanach da Província de Goyaz, 1886, 142 - Mapa de Goiás POLIMAPAS).

imprime a disposição de narrar sadiamente, com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística.(CANDIDO, 1981, p. 233)

Além da simulação da oralidade decorrente da divisão em pausas, deve-se destacar os aspectos estilísticos que os distinguem. No prólogo “Ao leitor”, o autor afirma que “consta este romance de três partes muito distintas, em cada uma forçoso me foi empregar um estilo diferente, visto como o meu herói em cada uma delas se vê colocado situação inteiramente nova, inteiramente diversa das anteriores”(p.23). Numa atitude recorrente no romantismo, Bernardo Guimarães procura explicar aspectos de sua obra e orientar a recepção do leitor. Nesta passagem, ele expressa a preocupação de adequar o estilo à matéria narrada, procurando encontrar o tom capaz de fixar as diferentes situações vividas pelo herói.

Num primeiro momento, para registrar as “cenas da vida do homem do sertão” (idem) assume o “tom de um romance realista e de costumes; representa cenas da vida dos homens do sertão” (idem). Para o segundo momento, quando “o herói passa a viver vida selvática no seio das florestas, no meio dos indígenas” (idem), o romance adquire “certos ares de poema”, pois o desconhecimento dos homens e da cultura indígena deixava grande margem para o “idealismo, e esse mesmo mui vago, e talvez em grande parte fictício” (idem). Desta maneira, “o lirismo, pois, que reina nesta segunda parte, a qual abrange os pausos segundo e terceiro, é muito desculpável; esse estilo um pouco mais elevado e ideal era o único que quadrava aos assuntos que eu tinha a tratar, e às circunstâncias do meu herói.”(p.24)

“O misticismo cristão caracteriza essencialmente a terceira parte, que compreende o quarto e último pauso” (idem), trazendo para a narrativa a “realidade das crenças e do cristianismo, unida à ideal sublimidade do assunto” (idem), determinando, portanto, “outro estilo, um tom mais grave e solene” (idem).

Aqui vale um parêntese, pois num primeiro contato, pode parecer pouco prudente a sua afirmação quanto ao “tom de romance realista” expresso no início do romance.

O estranhamento decorre do fato de o instrumental teórico de que dispomos atualmente conceituar o realismo de forma muito distinta daquela a que Bernardo Guimarães se refere, o que nos distancia da aceção tomada por ele na referida nota. Devemos, então, fazer uma distinção entre o Realismo como Escola Literária e o realismo como representação da cor e dos costumes locais, reconhecendo este último como sendo o sentido utilizado pelo autor em sua nota prefacial. Desta forma, admitindo o conceito de realismo romântico como característica que atuava em favor da verossimilhança da narrativa.

Portanto, considerando que em *O Ermitão de Muquém* estamos muito mais próximos da grandiloquência romântica, buscaremos ilustrar este aspecto num dos trechos iniciais do romance, no qual Gonçalo é descrito. Ali, observamos que,

aos vinte anos de idade, não havia em toda a capitania quem com mais destreza esgrimisse uma chavasca quem tivesse olho mais certo para uma pontaria, quem melhor se segurasse nos arreios, agüentando os corcovos do burro o mais chucro, e quanto ao nadar, só poderia competir com ele a lontra, ou a capivara.(p.33).

Deste modo, podemos perceber como Gonçalo é apresentado com uma exaltação propriamente romântica, aliás, no caso brasileiro, nada mais romântico do que a comparação do herói com animais da fauna nativa, sempre fortes, velozes ou aguerridos.

No entanto, o que realmente nos interessa neste trecho é a fixação das suas habilidades como homem sertanejo, pois, na sociedade em que Gonçalo vivia, a ótima pontaria e as aptidões físicas eram muito necessárias e sempre valorizadas. Portanto, podemos perceber que, mesmo num trecho onde, primeiramente, se destaca a alusão à fauna em comparação às características do herói, uma observação pormenorizada facilmente nos deixa ver o meio em que Gonçalo vivia e, do mesmo modo, revela o conceito de “realismo” utilizado por Bernardo Guimarães.

Em caráter mais geral, devemos dizer que ao observar a prosa de ficção brasileira do século XIX podemos evidenciar uma franca valoração da realidade como resultado do nacionalismo manifesto neste período, ou seja, os autores compromissados com a busca do que era verdadeiramente brasileiro, conseqüentemente, conferiam às suas obras aspectos desta realidade brasileira, sempre aproximando a literatura da realidade social e geográfica observada no período. Entretanto, o faziam de maneira marcadamente romântica, ajustando os elementos da realidade observada segundo determinado ponto de vista romantizado, capaz de realçar suas escolhas temáticas e estéticas.

Portanto, é mister dizer que o romance romântico brasileiro não estava distante da realidade ou do “realismo”, como diria Bernardo Guimarães, mas ao contrário, “o eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa” (CANDIDO, 1981, p.111). Mesmo quando a verossimilhança responde a outras coisas que não a proximidade com um real possível, ou seja, neste caso, o projeto de brasilidade que envolveu boa parte de nossa literatura durante o século XIX.

Assim sendo, o que Bernardo Guimarães distingue, nesta primeira parte, como “tom de romance realista e de costumes” (p.23) deve ser considerado adequado, uma vez que a obra romântica utiliza, principalmente em sua técnica descritiva, certos lugares, tipos, usos e costumes brasileiros, o que sugere uma estreita ligação com o real. Esta característica é impressa em *O Ermitão de Muquém* através da verossimilhança produzida segundo o encadeamento dos elementos narrativos, fato que se estende ao romance romântico brasileiro em geral, como já foi apontado por Antonio Candido.

Prosseguindo com a observação das partes delimitadas por Bernardo Guimarães, podemos dizer que, à primeira impressão, não podia nos escapar o conceito de indianismo nesta segunda parte do romance, visto que, como já fora citado por Bernardo Guimarães, seu herói passa a viver entre os índios. Porém, muito além disso, ele é adotado pela tribo Chavante e muda até seu nome, passando a se chamar Itajiba.

Conseqüentemente, devemos lembrar que o Indianismo foi uma das formas mais representativas do nosso nacionalismo literário e um de seus evidentes ofícios correspondia à construção de um legítimo antepassado nacional, ou seja, a figura do índio como herói foi arquitetada com a finalidade de nivelar esse nosso antepassado aos heróis românticos europeus.

Desta forma, mesmo sendo homem branco, as desventuras da vida levam Gonçalo a ser considerado parte da tribo Chavante e ele responde a isso agindo como se fosse um legítimo do filho da selva, assumindo seu nome chavante. Por conseguinte, em relação a este momento da obra, podemos considerar Itajiba um dos típicos heróis autóctones românticos brasileiros, como Peri e Iracema.

Assim vale lembrar que a figura do índio, como aparece em nossa literatura romântica, é quase sempre boa, corajosa e bela, como podemos observar na descrição de nosso herói enquanto ele se encontra em meio aos selvagens:

As roupas velhas e dilaceradas, que Gonçalo trouxera consigo, já não podiam servir a Itajiba; tendo de ser adotado na tribo dos Chavantes forçoso lhe era que se trajasse à maneira dos selvagens. Guaraciaba, auxiliada por suas companheiras, incumbiu-se de vesti-lo e armá-lo com todo o esplendor do luxo selvático. (p.90)

Destarte, a transformação de Gonçalo em Itajiba é quase completa, pois ele fala a língua dos selvagens e está pronto para empenhar seu arco em nome deles. Porém, ele

tem a consciência de que é um “emboaba”²⁷ e, além disso, ainda conserva a mácula de seus atos criminosos.

Entretanto, além da dissimulada transformação de Gonçalves, é importante perceber como este segundo momento indianista nos permite observar mais claramente a exaltação da natureza, pois o relacionamento amoroso de Itajiba e Guaraciaba nos dá a impressão de ocorrer em uma espécie de *locus amoenus*. De acordo com Curtius, “o *locus amoenus* é um *topos* bem delimitado da descrição da paisagem” (CURTIUS, 1979, p. 204) e “constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza.”(idem). Fato que apropriadamente se ajusta à situação de Gonçalves - ou Itajiba, neste momento -, pois,

Os passatempos e caçadas de Itajiba e Guaraciaba repetiam-se todos os dias, e o tem assim lhes corria suave, como as ondas serenas do pátrio rio à sombra dos arvoredos seculares e sua mútua afeição, alimentava por aqueles solitários entretenimentos, de dia em dia se aumentava, sem que eles se apercebessem, e se expandia como a flor ignorada e sem nome, que exala seus perfumes na solidão.(p.91)

No entanto, devemos lembrar que toda a amenidade que predomina no núcleo desta segunda parte não se sustenta quando observamos seu início e/ou fim, uma vez que, em seu começo há uma luta cruel, na qual Gonçalves é capturado pelos Chavantes, e em seu desfecho nos deparamos com a trama criada por Inamá, a fim de vingar-se de nosso herói por ele ter lhe “roubado” Guaraciaba.

Muito já foi versado sobre como a natureza adquire um significado especial no mundo romântico, ela é testemunha e companheira das almas sensíveis, mas também é refúgio e proteção. Deste modo, a problematização da descrição romântica da natureza soa redundante, uma vez que, é assunto pisado e repisado em nossa fortuna crítica sobre o romantismo²⁸. Entretanto, ainda é mister dizer que esta relação contígua incide, em grande parte, no momento indianista do romance e, não obstante, dois fatos apóiam nossa afirmativa quanto à apreciação de uma espécie de *locus amoenus*: a adoção de Gonçalves pelos Chavantes e, sobretudo, a sua afeição por Guaraciaba.

Antes de prosseguirmos para a terceira parte, caracterizada essencialmente pelo misticismo cristão, é importante observarmos a maneira com a qual a religião era tratada dentro dos ideais românticos. Versando sobre este tema, Antonio Candido nos diz que

²⁷ Segundo a obra, “emboaba” significa estrangeiro branco na língua Chavante.

²⁸ Sobre a descrição da natureza no romantismo, ver os capítulos I e III de : CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, 6ª ed., 1981.

a religião foi desde o começo reputada elemento indispensável à reforma literária, não apenas por imitação aos modelos franceses, mas porque, opondo-se ao temário pagão dos neo-clássicos, representava algo oposto ao passado colonial. [...] Temos em primeiro lugar a religião com fé específica, [...] mas foi a segunda modalidade que dominou: religião concebida como posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido, [...] Assim a vemos, tanto num meticuloso devoto, como Magalhães, quanto num céptico irreverente, como Bernardo Guimarães.(CANDIDO, 1981, p.16-17)

O misticismo cristão do qual Bernardo Guimarães se utiliza para caracterizar a última parte de seu romance é mais uma decorrência do temário central romântico brasileiro e foi imprescindível à reforma literária que o romantismo em seu tempo propunha, como apontado por Candido. Portanto, nada mais coerente do que, já passado os costumes regionais e a vida selvática, utilizar outro artifício notadamente romântico. Esta parte do romance, que é a menor delas, apresenta Gonçalo vivendo no eremitério a fim de pagar pelos seus pecados.

Contudo, não é somente a penitência que lhe trará a remissão, ele ainda necessita do perdão de Maroca, a outra vítima do infeliz duelo que dá início ao seu grande infortúnio, pois, após ter assistido ao brutal assassinato de Reinaldo, ela ficou em estado catatônico durante todos os anos que se passaram até seu reencontro final com Gonçalo no desfecho do romance.

Maroca apenas alcança a cura para seu mal quando reencontra Gonçalo e o perdoa e, da mesma maneira, a redenção se realiza para Gonçalo somente quando a sua maior vítima o absolve. Assim sendo, fica evidente a visão romântica do amor como força redentora e reintegradora: redentora porque traz o perdão a Gonçalo e reintegradora porque restaura a lucidez de Maroca.

Ao fim da observação independente das partes do romance, podemos dizer que, basicamente, *O Ermitão de Muquém* compõe um quadro de temas românticos justapostos, o qual emprega espaços ficcionais distintos para cada uma das partes evidenciadas e, a partir desta técnica, acaba por nos indicar algumas das mais notórias facetas do romantismo brasileiro: o regionalismo, o indianismo e o misticismo cristão.

Vale ainda lembrar que em cada uma das partes delimitadas o herói tem uma denominação diferente, nesta ordem: Gonçalo, Itajiba e Ermitão de Muquém. Cada nome reafirma sua posição social e indica o meio em que nosso herói se insere em cada um dos momentos da narrativa, ao mesmo tempo em que, na passagem de um nome ao outro, revela as transformações pelas quais atravessa o protagonista.

Ao concluir esta etapa, gostaríamos de fazê-lo com as palavras de Antonio Candido, capazes de absorver e expressar as peculiaridades da narrativa de Bernardo Guimarães e que, como se pode observar, se ajustam impecavelmente ao nosso caso, *O Ermitão de Muquém*:

Em torno de tipos elementares, portanto, desenrola-se o tumulto sentimental que parecia, no Romantismo, indispensável à nobreza e expressividade da literatura. Ancorando-a na terra e na verossimilhança, acentuados traços daquele realismo inseparável da ficção romântica, sobretudo a nossa. (CANDIDO, 1981, p.235)

A seguir buscaremos analisar a trajetória de Gonçalo, a fim de balizar a sua transformação de criminoso em santo.

3.2 DA SALVAÇÃO DE GONÇALO

Acompanhando o fluxo que segue a vida de Gonçalo, fica evidente que a sua boa essência somente é superada em forças pela má índole e valentia, fato que naturalmente lhe causará muitas desventuras. Já mesmo em sua infância poderia seguir outros rumos que não os desgraçados que trilhou, mas como foi “criado à larga” (p.33), pouco lhe restou senão aprender com os próprios erros. Entretanto, para homem tão valente que se fez, quase nada ou ninguém o poderia contestar em seus desacertos.

Desta forma, Gonçalo cresceu amante das armas e da boa briga, fez-se um ferrabrás com o qual nem mesmo algumas milícias do governo poderiam afrontar. Contudo, foi justamente por meio de sua audácia e ousadia que suas desgraças foram construídas. Como já pudemos observar, existe na trajetória de Gonçalo uma grande reviravolta no que diz respeito, principalmente, à sua conduta. Portanto, nosso intuito neste momento é a busca pelos índices que assinalam a transformação deste franco bandido em homem santo.

Inicialmente, vale fazer uma comparação, pois se a vida de Gonçalo não é mais prodigiosa do que a de São Francisco de Assis, ainda assim podemos divisar uma evidente semelhança em relação ao que chamaremos de primeira vida, ou vida mundana, pois

ambos a tiveram e dela desfrutaram. São Francisco²⁹ viveu esta primeira vida até os vinte e cinco anos de idade e, como veio ao mundo em berço régio, desde o seu nascimento foi educado no luxo desmedido e na vaidade do mundo, mais ainda, em sua juventude superou os de sua idade nas frivolidades e se apresentava como um incitador para o mal e um grande rival em loucuras. Entretanto, era também um homem que agia com humanidade, muito elegante e afetuoso e talvez por isso muitos o seguiam.

Contudo, deixando de lado todo o mito e fé cristã que cinge a vida de São Francisco, fato é que existiu um determinado ponto em que sua trajetória, até então norteadas pelos prazeres da vida, seguiu um rumo inesperado em direção à santidade, Francisco sentiu-se convocado para uma obrigação e a resposta a este chamado é que fez dele o santo que conhecemos hoje.

Ora, como podemos observar, a trajetória de Gonçalo se assemelha àquela percorrida em vida por São Francisco, desde o nascimento até a transformação em santo, especialmente, quanto à existência de um certo ponto de virada, no qual, tanto Gonçalo quanto Francisco, “ouvem um chamado” e passam a sentir-se como parte da obra divina, transformando-se em homens de Deus.

Percorrendo a infeliz travessia em que se resume grande parte da vida de Gonçalo, algo que nos chama a atenção é o seu destino quase premeditado, pois sua sina em desafiar qualquer valentão naturalmente não poderia trazer nada além de infelicidades: “Gonçalo tinha bom coração e era excelente amigo, mas prezava acima de tudo a sua reputação de valentia. Esta singular mania encheu-lhe de trabalhos e infortúnios o caminho da vida” (p.37).

Todavia, ao mesmo tempo em que nada valia mais que sua fama de homem abarbarado, a clara devoção por Nossa Senhora é vestígio do paradoxo no qual repousa uma possível solução para este impasse entre bem e mal no qual Gonçalo se divide, pois a força da evidente religiosidade conservada desde a infância pode ser traduzida no acurado trato que ele tem com o medalhão de Nossa Senhora da Abadia, dado por sua mãe quando ainda era um menino, a fim de que resguardá-lo nos momentos de perigo. Porém, ao mesmo tempo em que pedia a intervenção da santa através do medalhão que carregava no pescoço, também solicitava proteção ao amuleto pagão costurado em seu cinto, o qual fora dado por um preto velho, reconhecido por seus feitiços.

²⁹ As informações aqui contidas sobre São Francisco de Assis foram retiradas da seguinte edição: SILVEIRA, I. REIS, O. (Org.) *São Francisco de Assis. Escritos e biografias de São Francisco de Assis. Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

Assim sendo, em meio essa miscelânea de elementos que constituem a fé e a personalidade de Gonçalves, iniciamos por compreender como ele é um homem dividido, tanto em sua crença quanto em sua vida e, sobretudo, através de seus rivais e seus amores. Deste modo, dada esta primeira divisão própria do nosso herói, a qual reside tanto nos atos maléficis e no bom caráter, quanto na crença simultaneamente cristã e pagã, buscaremos evidenciar uma rede dicotômica na qual Gonçalves é o princípio e o santo eremita é o fim.

O problema da divisão do herói romântico como característica da “correlação que pode haver entre um certo momento da história e a formação de um tipo correspondente de herói literário” foi tratado por Candido em seu ensaio “Da Vingança”, sobre o *Conde de Monte Cristo*, assim como citado no prefácio de sua edição *Tese e Antítese*. Ali buscamos a necessária referência para o tratamento que Gonçalves demanda, pois, como demonstra Candido, decerto, ele também é

um herói que surge da transformação do ser sob a influência das circunstâncias, mostrando como um homem vê surgir em si mesmo outro homem, antes inexistente ou ignorado, que age em contradição com o primeiro, e no entanto, compõe, ao mesmo título que ele, o mapa final da personalidade. (CANDIDO, 1964, prefácio)

Tendo em vista a afirmação acima, neste ponto, é importante lembrar a maneira como a obra de Bernardo Guimarães é dividida estilisticamente segundo os quatro pousos que compõem o romance, pois, se Gonçalves é um homem dividido entre os pólos do bem e do mal em sua vida, outras divisões ainda podem ser notadas nas diferentes passagens do romance e, mais ainda, nos diferentes espaços em que a narrativa se desenrola, pois, a identidade, simultaneamente, indígena e branca é outra notória divisão de Gonçalves.

Observemos, pois, os dois primeiros momentos que compreendem a vida mundana de Gonçalves e dos quais advém sua ignomínia, a maneira como são balizados pelo espaço ficcional, vila e selva, e como em cada qual convivem diferentes rivais e amores: Reinaldo e Maroca, Inamá e Guaraciaba.

Deste modo, se torna mais clara a dicotomia que desejamos dar a ver, pois que, se para um primeiro momento existe uma primeira mácula, esta é aquela deixada pelo confronto entre Gonçalves e Reinaldo e decorre da morte do rival, mas ao mesmo tempo, da enfermidade que abateu Maroca, deixando-a em estado catatônico. Porém, esta primeira desonra ainda remanescerá em Gonçalves mesmo quando uma outra segunda, talvez ainda maior, ocorrer no segundo momento, desta vez pelo duplo assassinio de Guaraciaba e Anhambira, motivado pela trama de Inamá.

Vale ainda lembrar que, tanto no primeiro, quanto no segundo momento, Gonçalo esquivava-se da responsabilidade que lhe é imposta como autor dos crimes já citados, e a razão de suas fugas está intimamente ligada à ignomínia e ao remorso por seus crimes. Gonçalo é um fugitivo, pois, foge de sua responsabilidade, bem como foge de sua culpa e sua ignomínia.

Ademais, quando Gonçalo empreende combate à civilização branca em favor da nação Chavante, ele se sente profundamente arrependido de seus atos, mas não vê outra possibilidade que não seja continuar, mesmo que ainda tentasse poupar ao máximo os seus compatriotas:

Bem pesava o coração de Itajiba mover tão crua e devastadora guerra a seus compatriotas, sem que se desse motivo algum que aos olhos de sua consciência, o justificasse de tais excessos e atrocidades. Mas a torrente da fatalidade o arrebatava e não lhe era mais possível recuar.(p.126)

Desta maneira, já podemos ressaltar alguns dos indícios com os quais é marcada a transformação de Gonçalo. O primeiro deles, e talvez o mais importante, responde à sua formação cristã e sua devoção a Nossa Senhora da Abadia. Visto como, ao mesmo tempo em que seus atos maléficos o condenam, a sua cega devoção faz com que ele não se perca aos olhos daquela a quem ele recorre, como podemos notar no desfecho do quarto pouso.

Assim, mesmo que Gonçalo cultive a crença num outro amuleto, o que acaba por criar a dicotomia em suas crenças, é a medalha da santa que o salvará na hora em que mais precisa e, mais tarde, lhe indicará sua penitência e o caminho para o perdão.

Ademais, outro indício da mudança é a sua própria formação humana, pois sempre é descrito como um bom amigo, mesmo quando cria uma briga por motivos considerados fúteis, o faz com boas intenções e sinceridade. Naturalmente, este fato nos parece antagônico, mas é através destes antagonismos que circula a vida de Gonçalo, e é por essa razão que acreditamos ser possível evidenciar as dicotomias das quais tratamos há pouco.

O ponto de virada para Gonçalo se dá quando ele sobrevive milagrosamente após a derradeira luta com Inamá, mesmo que ainda deseje intensamente morrer, pois nesse ponto de sua vida a ignomínia com que ele já era anteriormente marcado torna-se ainda mais forte e evidente.

Porém, é somente após a derradeira luta com Inamá que Gonçalo consegue, pela primeira vez, se ver como um provável instrumento de Deus, pois ele compreende que não morreu naquele momento por motivo da intervenção da sua Senhora da Abadia, visto

como a flecha disparada por Inamá cessou em seu peito sem causar-lhe um arranhão sequer. E assim ele descobre que, como fosse um escudo, a medalha de Nossa Senhora da Abadia o defendeu da morte.

Deste modo, em meio a uma rede de divisões que marca profundamente o protagonista e lhe assinala características diversas, as quais apresentam o maior ponto divergência na dicotomia santo-bandido, a narrativa consegue se direcionar para um fim notadamente marcado pelo misticismo cristão.

Gonçalo, depois de tantas lutas e mortes sem motivo e com o pesar de sua desonra, vaga sem rumo pelo sertão até chegar a um lugar realmente afastado, o Muquém, onde ele ouve o chamado de Nossa Senhora e descobre seu ministério, ou seja, erguer uma capela em adoração àquela que tanto o resguardou. Todavia, talvez a maior de suas missões foi a busca pelo perdão, a busca pela remissão em vida dos seus atos maléficis, através do perdão daquela a quem fez tanto mal, aquela de quem tirou tantos e tão preciosos anos de vida: Maroca, a sua vítima capital.

O momento final do romance nos reserva o desfecho desta trajetória tão confusa e dolorosa que foi a vida de Gonçalo, cuja consagração é a escolha do caminho cristão por meio da penitência. Assim, como se fosse fruto da providência divina, o que Gonçalo espera é, de fato, a graça da absolvição de seus pecados, por meio da cura e do perdão de Maroca, e do mesmo modo, através da narração de sua desventurada trajetória de fugitivo, a qual somente acaba com o encontro com Deus, a expiação de seus pecados, o encontro com Maroca e o perdão.

Assim sendo, podemos concluir que o romance de Bernardo Guimarães, *O Ermitão de muquém*, preza pela pitoresca experiência de viver romântica, na qual as desventuras traçam o caminho deste infeliz protagonista, tão capaz do assassinio, quanto da fervorosa busca pelo perdão.

Enfim, é mister dizer que o conjunto dos temas e dos espaços ficcionais abordados na obra representa um quadro dos temas românticos nacionais, fato que acaba por conferir grande valor estético e histórico a ela e, não obstante, é esta mesma combinação de temas que se faz muito apropriada para a elaboração de um herói romântico claramente exposto às atribuições de seu destino, transformando-se numa personagem dividida entre a ampla sedução mundana e o viver religioso, santificado.

Assim sendo, partimos para a análise comparativa de *O Ermitão de Muquém* e seu parente medieval, *História de Roberto do Diabo*.

3.3 ROBERTO E GONÇALO: NARRATIVAS DE PERDÃO

Inicialmente, a despeito das notórias evidências entre *O Ermitão de Muquém* e a *História de Roberto do diabo* publicada por Leandro Gomes de Barros, não seria plausível a comparação entre estes dois textos, uma vez que o cordel antes analisado tem a sua possível data de publicação posterior ao romance de Bernardo Guimarães.

Todavia, sabemos que a *História de Roberto do Diabo* que chegou até nós já versificada é um texto que passou por diversas traduções, re-traduções e adaptações. Contudo, conserva a estrutura narrativa básica do seu original em prosa, como nos afiança Câmara Cascudo em “Cinco Livros do Povo”. “Nasceu Roberto do Diabo, [...] desse remaniement castelhano publicado em 1509 e continua fiel ao movimento que lhe deu a mão do recriador peninsular na primeira década do século XVI” (CASCUDO, 1953, p. 175).

Portanto, neste momento, optamos por utilizar o original em prosa transcrito por Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo*. Esta versão é, provavelmente, a matriz da versão nordestina aqui analisada, pois as duas versões são extremamente semelhantes e seu eixo narrativo é o mesmo. E como ele mesmo nos garante, a versão poética aqui analisada é fiel ao seu original em prosa, evitando maiores problemas quanto à sua análise e comparação.

A versão transcrita por Câmara Cascudo é a primeira tradução feita em língua portuguesa, no início do século XVIII, e tem autoria de Jerônimo Moreira de Carvalho, citada anteriormente. Seu título é curioso: *História do grande Roberto, Duque da Normandia e Emperador de Roma, em que se trata da sua conceição, nascimento e depravada vida, por onde mereceu ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência, por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus e prodígios que por mandado de Deus, obrou em batalha.*³⁰

Como foi dito, esta edição foi impressa pela primeira vez em 1732 por Bernardo de Costa Carvalho e tornou-se o texto matriz das reedições portuguesas e brasileiras dos séculos seguintes. O texto é dividido em 30 pequenos capítulos e todos trazem uma síntese dos acontecimentos a serem narrados naquele momento.

Não faremos uma análise pormenorizada deste texto, uma vez que já o fizemos com sua versão poética e, devido à extrema similaridade entre eles, soa redundante tal tarefa. Deste modo, partimos para a comparação das duas obras.

³⁰ Consta na Biblioteca Nacional um exemplar reeditado desta versão, publicado em São Paulo pela Typ. e Liv. Paulicéa, em 1920.

Primeiramente, vale dizer que alguns pontos de contato entre as histórias de Roberto e Gonçalo são bastante evidentes. Suas trajetórias trazem o signo da transformação e sua expressão máxima é a busca e a obtenção do perdão. Antes, considerados como bandidos e malfeitores, causavam temor até mesmo nas pessoas mais próximas, sendo capazes de perpetrar atrocidades inimagináveis. Roberto cresceu

em muito pouco tempo e assim como crescia em corpo, crescia também nas maldades; e tanto assim, que os homens que tinham filhos os repreendiam gravemente, pois não queriam que saíssem de casa quando Roberto andasse pela rua, por temerem que os matasse, aleijasse ou ferisse, porque, como era quem era, não podiam tomar dele vingança. (CASCUDO, 1953, p.195)

Por sua vez, Gonçalo

aplicou-se com ardor desde criança ao manejo de armas de toda qualidade, a domar animais bravos, a caçar, a nadar, enfim a toda a sorte de exercícios do corpo os mais rudes e perigosos. [...] Mas em vez de por ao serviço da pátria e da liberdade sua grande força e valentia, como aquele herói, Gonçalo, áspero e turbulento por natureza e por mania, atirou-se em corpo e alma na carreira da devassidão e tornou-se um completo vadio, um famoso desordeiro. (p.18)

Portanto, fica nítido que desde o tempo de menino os dois protagonistas já traziam em si uma maldade latente, expressa através do gosto pela briga, pela desordem e confusão. Contudo, contrariamente a Roberto, Gonçalo, “posto que era temido como uma onça e respeitado entre seus camaradas pela sua valentia, [...] não deixava de ser estimado, e em qualquer folguedo sua presença era indispensável”.(p.19).

Assim, nota-se a distância entre a construção de uma personagem e outra. Enquanto a história de Roberto não tem qualquer preocupação com a verossimilhança da narrativa e, por isso mesmo, seu protagonista pode representar o mal extremo, por sua vez, a história de Gonçalo é toda ela revestida dos ideais românticos, dentre eles, uma estreita ligação com a realidade e, assim, se distancia do mito, tendo como protagonista um sertanejo valentão, caracterizado como tal. E até mesmo os sertanejos valentões têm amigos.

Ainda vale dizer que, no primeiro momento de suas vidas e narrativas, Roberto e Gonçalo vivem entre lutas, sangue e morte. Entretanto, há, para ambos, um combate que os leva para outra direção. Roberto, após matar sete ermitões, sente-se estranhamente tocado e vai até sua mãe procurar por respostas. Gonçalo, após matar seu amigo Reinaldo, foge para longe de todos, a fim de refugiar-se de sua culpa.

Este é o início da transformação, e aqui as trajetórias se distanciam, para reencontrar-se somente mais tarde. Roberto descobre o trato demoníaco feito por sua mãe e, depois de aconselhar-se com um ermitão, vai a Roma em penitência. Gonçalo, após mais uma luta, encontra abrigo entre os índios chavantes, e ali vive durante alguns anos, até infeliz desfecho deste momento.

Aqui está outra aproximação interessante entre as obras: o ermitão. Pois, a despeito de toda a aproximação entre as diegeses e estruturas narrativas das obras, a figura do eremita não responde a uma função narrativa específica que os possa conectar. A função do ermitão para o andamento da narrativa é diferente em cada uma das obras, entretanto, é esse mesmo conjunto das semelhanças entre elas que torna pertinente a possibilidade do parentesco entre uma e outra personagem. Ora, quantas narrativas ficcionais têm em seu eixo principal a transformação de um bandido em santo e, ao mesmo tempo, trazem uma personagem eremita? Não há como responder a esta pergunta, todavia fica evidente a particularidade do elemento narrativo em questão.

Prosseguindo a comparação das obras, como dissemos antes, Bernardo Guimarães era um homem de seu tempo e seu romance de estréia traz em si os caracteres mais notórios de nosso romantismo literário. Portanto, o momento indianista de *O Ermitão de Muquem* parece-nos uma maneira de colocar sua obra no quadro dos romances nacionalistas daquele momento. E, como foi apontado por Veríssimo, “as datas da primeira publicação do *Guarani* em jornal e depois em livro, e da edição do *Ermitão*, autorizam a admitir a influência daquele na intenção deste” (VERÍSSIMO, 1963, p.210).

Passado o momento indianista da obra, Gonçalo torna-se um asceta e distante de todos ergue uma capela em adoração a Nossa Senhora da Abadia, passando a viver entre a reza e a penitência. É a abadia erigida por ele que trará seu perdão. Noutra caminho, Roberto tenta a penitência vivendo como um louco, entretanto, somente recebe o perdão depois de lutar em nome de Deus contra os invasores do império.

Aqui está a maior diferença entre as trajetórias de Roberto e Gonçalo: enquanto o primeiro é um santo guerreiro e recebe seu perdão por prodígios em batalha, o segundo é um santo asceta que encontra na penitência sua salvação.

Quanto à estrutura narrativa, as duas obras apresentam uma divisão em três partes. No entanto, a divisão em cada uma delas responde a uma intenção distinta. Enquanto a história de Roberto divide-se segundo uma estreita ligação com a matéria narrada, a narrativa de Gonçalo é dividida segundo elementos estéticos indispensáveis ao romantismo brasileiro: regionalismo, indianismo e misticismo cristão.

Em ambas as obras, seus narradores distanciam-se do tempo da matéria narrada, dando ares de causo ao fato literário, como podemos perceber em seus dois parágrafos iniciais: em *História de Roberto do Diabo*, diz o narrador que “Na província da Normandia havia um duque, nobre entendido e mui amado de seus vassalos” (CASCUDO, 1953, p.190) e em *O Ermitão de Muquém*, “Na cidade de Goiás, antigamente Vila-Boa, existia, há de haver mais de um século, um moço que por suas turbulências e espírito de valentia tinha adquirido a mis estrondosa nomeada” (p.17) Este tipo de recurso, conseqüentemente, também faz com que se destaque o aspecto oral das narrativas em questão.

Por fim, um dos elementos de contato entre as narrativas mais evidente e interessante advém da maneira como perdão é recebido pelos dois protagonistas: são mulheres mudas que recobram a voz para louvá-los. Em *História de Roberto do Diabo*, a princesa muda viu Roberto ir à batalha e, por obra Divina,

como Deus é em suma verdade, sempre nos maiores apertos a descobre; e assim sucedeu no caso presente, pois estando a infanta na igreja para se receber, (caso admirável!) lhe restituiu Deus a fala que de nascimento tinha perdido, e assim começou a dizer ao imperador nesta forma: - Meu pai e senhor: Dê vossa majestade graças a Deus, que pela sua divina misericórdia me restituiu a fala, para que a traição do almirante fosse descoberta. (CASCUDO, 1953, p.217)

Em *O Ermitão de Muquém*, Maroca, que ficou muda desde o brutal assassinato de Reinaldo, é levada por mestre Mateus até o ermitão para que recebesse a sua benção. Quando o velho amigo de Gonçalo conta a história da muda, o ermitão estremece e reconhece sua vítima.

- Maria! exclama ele caindo aos pés da romeira, Maria, perdoa-me.
 Maria, sobressaltada com aquele grito e aquela atitude do ermitão, fita nele os olhos com pasmo, e por sua vez exclama:
 - Gonçalo!...
 - Milagre! Milagre! murmuraram com assombro Mateus e Josefa ao ouvirem aquela primeira palavra inteligível que depois de vinte anos Maria pronunciava. (CASCUDO, 1953, p. 119)

Por fim, podemos evidenciar as aproximações entre as duas narrativas, reconhecendo sua ligação através das semelhanças entre as trajetórias de Roberto e Gonçalo. Assim como, podemos ratificar sua distância através da intenção literária expressa em cada deles.

História de Roberto do Diabo e *O Ermitão de Muquém* são narrativas exemplares, giram em torno da transformação do homem, demonstrando a possibilidade do perdão aos olhos dos homens e aos olhos de Deus.

CAPÍTULO IV

4 A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA

4.1 O CAMINHO DE MATRAGA

João Guimarães Rosa nasceu em 1908 em Cordisburgo - Minas Gerais. Formou-se em Medicina e exerceu a profissão até 1934, quando ingressou na carreira diplomática. Sua primeira obra literária foi *Magma*, um livro de poemas, com o qual obteve um prêmio da Academia. Entretanto, essa obra ficaria inédita até 1997. Apesar do livro de poesias e dos contos premiados pela revista *O Cruzeiro*, estrearia em volume, de fato, somente em 1946 com um livro de contos que se tornou um marco em nossa literatura: *Sagarana*.

Como já dissemos antes, o ambiente rural vem, há muito tempo, fornecendo material para nossa literatura. Durante o Romantismo, Alencar, Taunay e Bernardo Guimarães produziram narrativas em que o homem e o espaço sertanejos são idealizados, em oposição ao homem da corte. Durante o Realismo/Naturalismo, Domingos Olímpio e Manuel de Oliveira Paiva também se debruçaram sobre o sertão. Já no Pré-Modernismo, a realidade rural transformou-se em matéria literária para Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto. E, por fim, A década de 1930 marca o surgimento do romance do Nordeste, com Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, entre outros.

Apesar de todo o labor literário destes escritores, Guimarães Rosa retoma a temática e consegue modificá-la radicalmente. Neste sentido, é mister dizer que, em linhas gerais, os regionalistas anteriores a Rosa incorporavam elementos regionais ao texto literário: palavras, temas ou lugares. Contudo, noutra direção, Guimarães Rosa recria a linguagem regional de forma extremamente elaborada e baseando-se na linguagem da região em que incidem as histórias narradas, o autor cria palavras novas, recobra o significado de outras tantas, utiliza termos de línguas estrangeiras e constitui relações sintáticas extraordinárias.

Na obra de Guimarães Rosa, o sertão não se restringe ao espaço geográfico, porém representa um universo em si mesmo. Como diz Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2001, p.24).

Assim, como já foi dito, *Sagarana* é a obra de estréia de João Guimarães Rosa. De maneira geral, o volume é composto por nove contos de temática regional, que apreendem os aspectos físicos, sociais e psicológicos do homem e do meio interioranos.

Apesar de ter sua primeira publicação no início de abril de 1946, a escritura de *Sagarana* começou quase dez anos antes, em 1937. Desde lá, o volume que um dia viria a ser *Sagarana* passou por diversas revisões e reescrituras. Já em 1938, foi motivo de disputa entre a comissão julgadora do Prêmio Humberto de Campos, promovido pela Editora José Olympio, ganhando o segundo lugar. Neste mesmo período, seu autor fora nomeado para o cargo de cônsul-adjunto em Hamburgo (Alemanha). Em 1942, após o rompimento das relações entre os governos alemão e brasileiro, vem para o Brasil, mas segue viagem para Bogotá, como Secretário da Embaixada Brasileira. Deste modo, em meio às viagens e à guerra, o volume ficou intocado de 1938 até 1944. É neste ano que Guimarães volta ao Brasil e retoma a escritura de *Sagarana*.

A primeira e a segunda edição vieram a público pela extinta Editora Universal, de Caio Pinheiro. É somente a partir da terceira edição que Guimarães Rosa passa a publicar sua obra pela Editora José Olympio. Em cada uma destas edições, Guimarães Rosa alterou os textos de *Sagarana*, num movimento que somente cessou após a publicação da quinta edição, em abril de 1958, “retocada” e em “forma definitiva”.

Após a sua morte e o imbróglio sob os direitos autorais, toda a sua obra passou a ser publicada pela Editora Nova Fronteira, ainda hoje responsável pelos textos de Rosa.

“A hora e vez de Augusto Matraga” nasceu “A oportunidade de Augusto Matraga” e em algum momento de sua escritura recebeu o título pelo qual o conhecemos hoje. Esse é o último conto de *Sagarana* e narra as desventuras de Augusto Esteves, um fazendeiro rico e valentão que acaba por perder tudo em sua vida, desde as propriedades e os capangas até a família. Procurando rever o que é seu, leva uma grande surra e quase é assassinado por seus antigos capangas. Depois desse revés torna-se temente a Deus e inicia uma reviravolta em sua vida que o tornará um penitente homem de bem; contudo, é somente através da luta armada que encontra o verdadeiro caminho para a salvação, sua hora e sua vez.

Este conto é considerado por muitos estudiosos como um dos mais importantes de *Sagarana*, tanto por sua estrutura narrativa quanto pelo apurado trato da luta entre a virtude e a maleficência.

Como já foi demonstrado por Walnice Nogueira Galvão, em seus aspectos formais, o conto apresenta três momentos distintos, balizados pela circunstância em que se encontra o protagonista e pela alcunha que o denomina em cada um deles. No primeiro momento ele ainda é Augusto Esteves das Pindaíbas, senhor rico, dono de gado e de homens, capaz de pagar cinquenta mil-réis por uma prostituta, enquanto deslembra a existência de sua

mulher e filha: enfim, era “duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato” (ROSA, 1958, p.344)³¹. Já no segundo momento, depois da derrocada que sobreveio, da grande sova e da repentina mudança que se deu em sua vida, ele é Nhô Augusto, homem penitente e que vivia sempre pronto para ajudar os outros. Vai morar num ranchinho muito distante, no povoado do Tombador, onde se entrega à penitência através do trabalho árduo e da reza constante, sempre com uma idéia fixa na cabeça: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete” (p.356). Já no terceiro momento do conto, encontramos Augusto Matraga, um homem que resiste bravamente à tentação mundana e acaba por se imolar em favor de toda uma família indefesa. E assim, salvando-a das armas de Seu Joãozinho Bem-Bem, alcança um lugar no Paraíso, o seu maior anseio.

Entretanto, apesar da notória unidade narrativa tripartida em que se estrutura “A hora e vez de Augusto Matraga” ser, possivelmente, como disse Walnice Nogueira Galvão, balizada pela alcunha do protagonista em suas três partes distintas, aqui acreditamos que se deva fazer uma reserva à supressão do nome Augusto Matraga, o qual aparece apenas duas vezes no conto, no título e na última página. Da mesma maneira, vale lembrar o uso constante da alcunha Nhô Augusto, que atravessa todos os três momentos assinalados acima. Assim, vale observar os três nomes associados a Augusto.

Segundo Roberto Damatta, o protagonista do conto “tem um nome inicial e neutro, uma designação a-histórica que serve apenas para marcar sua posição como indivíduo jurídico. Tal nome é Augusto Esteves”.(DAMATTA, 1997, p.316) E, como indivíduo jurídico, é “filho do coronel Afonso Esteves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira” (p.339).

Por sua vez, a alcunha Nhô Augusto associa a derivação popular de um pronome de tratamento: senhor - sinhô - nhô, e assim, cria um “termo categorial e composto de uma forma de prestação de senhorio. [...] Este seria o nome marcado dentro do sistema de poder de sua comunidade, onde ele ocupa de alto prestígio, de tal modo que o nome próprio não pode ser divorciado do título de senhor” (DAMATTA, 1997, p.316).

Noutro sentido, o nome Matraga diverge de seus pares. É um neologismo criado por Rosa e, como todos sabemos, na obra rosiana nada é gratuito, principalmente os nomes de suas personagens. Assim, inicialmente, torna-se inevitável a sua associação com a palavra matraca, um instrumento formado por pequenos pedaços de madeira móveis que, quando agitados, produzem um som estridente. Damatta nos diz que,

³¹ Em diante será anotado somente o número da página de “A hora e vez de Augusto Matraga” In: *Sagarana*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

No ritual católico romano, a matraca anuncia - como ocorre com o pipocar dos tiros numa batalha - uma junção. Seja entre o Cristo no seu sofrimento e os pecadores que o condenaram e por ele e através dele irão obter a Salvação, seja entre bandos opostos que se enfrentam, seja, ainda, entre aqueles que estão engajados numa penitência (que é uma renúncia temporária do mundo) e os homens comuns. No interior do Brasil, convém lembrar, a matraca sempre anuncia a passagem dos penitentes. (DAMATTA, 1997, p.317)

Além das definições e relações já apontadas para o nome Matraga, uma outra se destaca: o vocábulo francês ‘matraque’. No dicionário Larousse da língua francesa, o verbete da palavra “matraque” aparece como sinônimo “gourdin” e significa “cacete” ou “pequeno bastão”. Além disso, foi grande a surpresa ao perceber que neste mesmo dicionário, ao se apresentar a origem argelina da palavra, os tipos utilizados fazem com que a letra ‘q’ se pareça mais com um ‘g’, impressionando pela similaridade com a palavra matraga.

Assim sendo, somos levados ao paradoxal lema de Matraga: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete” (p.356) e torna-se mais fácil perceber como este malvado sertanejo se transformará em instrumento divino ou, melhor ainda, num porrete divino.

Assim, o protagonista do conto é sempre designado por nomes compostos e, enquanto o pronome nhô e o sobrenome Esteves indicam uma posição social, Matraga assinala a renúncia ao mundo e sua união com Deus. Contudo, numa ou noutra associação, permanece o nome Augusto, que vem do latim *Augustus* e significa homem digno de respeito e veneração, majestoso, elevado, solene, “um nome imperial com nascimento em Roma” (DAMATTA, 1997, p.316).

Enfim, guardada a ressalva, ainda assim podemos dizer que, a trajetória de Matraga é balizada pela transformação do nome, bem como, pela transformação do homem. “A narrativa reproduz em seu processo dramático a passagens do herói de um nome ao outro. Cada nome, portanto, marca (ferra, poder-se-ia dizer, utilizando a linguagem do conto) as etapas e os papéis sociais dominantes da existência do personagem” (DAMATTA, 1997, p.319). E, ainda vale ressaltar que, nesta mesma direção, Maria Sylvia de Carvalho Franco diz que, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Guimarães Rosa faz a aventura do herói seguir o evangelho de Cristo em seus grandes tempos: advento, paixão, ressurreição” (FRANCO, 1975, p. 96). Portanto, a unidade tripartida, o homem dividido em três, ligado ao Divino.

Destarte, podemos dizer que o conto de Guimarães Rosa evidencia um processo de santificação no qual o protagonista, primeiramente visto como um bandido, transforma-se num homem bondoso, que busca na penitência a salvação de sua alma, mas que

somente a encontrará nas mesmas armas que possivelmente o condenariam ao Inferno. Todavia, usando-as em favor daqueles que em Deus buscam seu auxílio.

Neste sentido, quanto à troca de nomes em relação aos episódios essenciais da narrativa, Damatta informa que Matraga não está sozinho,

os exemplos são fartos tanto na literatura quanto na história e na sociologia, pois uma mudança de posição social corresponde uma mudança de nomes próprios ou classificadores (títulos, números, etiquetas). A criada obscura e sem nome se transforma na Cinderela; o Dr. Jekyll em Mr. Hyde; Edmond Dantes no Conde de Monte Cristo; Antônio Vicente Mendes Maciel no Antônio Conselheiro; o respeitável e exemplar funcionário público Joaquim Soares da Cunha em Quincas Berro D'água; Virgulino da Silva Ferreira em Lampião; o anônimo Edson Arantes do Nascimento em Pelé; e Nhô Augusto em Matraga. (DAMATTA, 1997, p.319)

Ainda poderíamos complementar dizendo que Saulo, o grande perseguidor dos primeiros cristãos, transforma-se em Paulo, pregador da fé cristã e um dos pilares da igreja católica.

Portanto, como já demonstramos, é notória a transformação na conduta de Nhô Augusto, mas ainda assim pouco provável a sua salvação. Deste modo, nesta primeira parte buscaremos distinguir, dentro da pitoresca trajetória do protagonista, os índices que assinalam a sua mudança de temerário bandido em fervoroso penitente e, para tanto, optamos por estar sempre orientados pelos três momentos em que se divide a narrativa. Vamos a eles.

4.2 DA ELEIÇÃO DE MATRAGA

O momento de Augusto Esteves é divisado pelo mal, pelo poder, pela falta de apreço à vida, pelos prazeres mundanos, pelo desinteresse por sua família e, acima de tudo, pela destacada valentia, ou seja, particularidades muito pouco autênticas de alguém que, ao fim da vida, se tornará santo.

Portanto, nenhuma destas características pode indicar, neste primeiro momento, a salvação e santificação do protagonista. Assim, acreditamos que para melhor compreendermos a drástica mudança na trajetória de Nhô Augusto devemos nos ater, primeiramente, às parcas descrições de Esteves ainda criança e, deste mesmo modo, a maneira com que se fez tão desprezível ser humano, tão sem valor.

Neste sentido, já sabemos que Matraga é filho do Coronel Afonso Esteves. E o uso do aumentativo, Afonso, denota o poderio do pai, assim como a posição social de Augusto Esteves desde menino, capaz de possuir terras, homens e mulheres. Fato que, por si só, já explicaria toda a maldade de Matraga, pois fez o que fez porque naturalmente poderia fazer. Entretanto, vale lembrar o seu modo de criação, uma vez que, com a ausência do pai, fora educado pela avó, depois da morte de sua mãe, e ela “queria o menino p’ra padre... Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha...” (p.346).

No entanto, o desejo de sua avó não foi suficiente nem para transformá-lo num bom homem, quanto mais em padre e, além disso, “fora assim desde menino, uma meninice louca e à larga, de filho único de pai pancrácio” (p.344). Portanto, fica evidente que algo mais, como que uma sina sem explicação, levaria Augusto Esteves a ser quem ele foi, pois era como que o precisasse ser, homem, sujeito às suas penalidades. Deste modo, a fim de expor quem era Augusto Esteves, vejamos o primeiro parágrafo do conto:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves, Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto - o homem - nessa noitinha de novena, num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. (p.339).

A descrição de Matraga não poderia ser mais adequada, pois apresenta não somente quem ele é, mas apresenta também a sua situação naquele momento. Matraga é Augusto Esteves, um homem e mais nada além disso, o que se evidencia pelo uso do travessão destacando a palavra ‘homem’, assim como a sua situação é a de quem está atrás da igreja e não dentro dela, fugidio às boas normas e, portanto, como qualquer outro homem, subordinado aos vaivens da vida. Assim,

neste tempo, em sua longa espera, Matraga é família e propriedade. [...] Apenas desse modo existe Matraga, por obra e graça de sua colocação no mundo e por esse fato se distingue dos seres que também o habitam. Mas nada, essencialmente, diferencia cada indivíduo - nhô Augusto inclusive - e o universo originário do Arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. [...] É unicamente por essa questão de mais e de menos que nhô Augusto e os outros estão apartados. No fundo, são os mesmos. O povo abusa das mulheres, e nhô Augusto está no meio dele, só que podendo mais. (FRANCO, 1975, p.96)

O funesto desfecho deste primeiro momento acontece quando Augusto Esteves, antes de se vingar da esposa que o abandonou, sai a procura dos seus capangas traidores e acaba por levar uma assombrosa surra deles. Contudo, é interessante perceber

como, mesmo antes deste episódio, Augusto Esteves já não era mais Augusto Esteves, ele estava pronto para se transformar, como num processo de decantação,

assim, quase qualquer um capia outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, [...] Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir, e para quem não sai, em tempo, da cima da linha, até apito de trem é mau agouro. (p.349)

Augusto Esteves termina se precipitando num barranco, logo após ser marcado a ferro em brasa com o símbolo da marca de gado do Major Consilva, fato de que trataremos mais adiante, desta forma, dando fim ao primeiro momento bárbaro de sua trajetória. O que para nós permanece, a fim de evidenciar sua reviravolta, é principalmente a sua criação pela avó, confirmando que uma parte de sua infância fora religiosa, porém freada pela meninice louca a que se sujeitou.

Tendo em vista a citação acima, já podemos notar a indicação de uma possível mudança na trajetória de Augusto Esteves, pois notoriamente o couro curtido é muito diferente daquele ainda por curtir, o couro curtido está pronto, ao contrário de Matraga que ainda está por se aprontar. Ainda outra referência da drástica mudança de sentido na trajetória de Nhô Augusto está na profética sentença do Major Consilva e seus capangas, quando dizem: “- Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, minha gente?!... E os cacundeiros, em coro: - Não tem não! Tem mais não!...” (p.350).

Assim, encerra-se o primeiro momento de um ciclo ternário, passado o tempo da injustiça e da tirania,

tudo assolado, chega o princípio das dores. Pobre, solitário, traído, pouco resta de nhô Augusto. Dessa destruição inicial de sua natureza pregressa começam a surgir sua personalidade e seus atributos fabulosos. Esta metamorfose do personagem, de homem imperfeito a santo, dá-se ao mesmo tempo em que, no fluxo dos eventos, o autor faz a passagem da realidade para o mundo ideal. (FRANCO, 1975, p.98)

Portanto, o curso que segue a trajetória de Nhô Augusto agora se altera de tal modo que, partindo deste momento, não haverá mais Augusto Esteves e, acompanhando seu movimento, seguimos para a próxima etapa de nossa observação, a penitência.

Desta maneira, se o primeiro momento é notadamente marcado pelo mal, o segundo, por sua vez, é balizado pelo bem, pela pobreza, pelo amor à vida e à obra de Deus, pela brandura no espírito, assim como pela tentação, porém, acima de tudo, pelo trabalho duro e pela penitência. Aqui não mais existe Augusto Esteves das Pindaíbas, mas sim Nhô

Augusto, justamente marcado por um processo traumático de desdobramento entre uma identidade e outra, entre o corpo e a alma.

A transformação da Matraga é confusa, dolorosa e demorada, como se estivesse num estranho estado de decantação, pois logo de início, “respirava aos arrancos, e teve até medo, porque não podia ter tento nessa desordem toda, e era como se o corpo não fosse mais seu” (p.353). “E era como se tivesse caído no fundo de um abismo, em outro mundo distante” (p.354).

Nhô Augusto passa a viver da boa vontade de um casal de pretos miseráveis, que moravam numa biboca na beira daquele barranco em que ele se precipitou. Sem a ajuda e a dedicação deles não haveria como o antigo fazendeiro salvar-se, foram eles que tornaram possível a recuperação de alguém tão sem vida, como ele estava naquela ocasião. Neste sentido,

a realidade existente é a referência necessária para a constituição da própria região do absoluto. De um lado, ela compõe os limites de ida e volta de Matraga. Sua largada só é possível porque preencheu os requisitos de pessoa humana: a extrema pobreza, compatível com a liberdade moral.[...] Matraga se identifica com o que de mais íntimo está à sua volta: é cuidado pelo casal de negros, agasalhado em seu casebre. A partir daí, suas ações visam a perfeição e transcorrem sempre como negação expressa e radical das condições sociais da existência. Em vez de urgência pela reconquista da família, há tranqüila renúncia. (FRANCO, 1975, p.99)

Assim, é neste tempo de desordem, tristeza e saudade que Nhô Augusto passa a devotar mais e mais fé em Deus. O tempo que passou se recuperando da surra serviu para que ele pudesse começar a acreditar na sua salvação e o auxílio do padre chamado pelo casal de pretos veio em boa hora para Nhô Augusto, pois foi do cansativo sermão dado pelo padre que ele retirou seu lema de penitência, aquele que marcará o resto de sua vida e o guiará em direção à sua hora: “Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem sua hora e sua vez: você há de ter a sua” (p.355).

Passado o longo tempo de sua recuperação, Nhô Augusto vai morar num rancho longínquo a fim de fazer dura penitência, sempre acompanhado do par de pretos. Assim, tido como “meio doido e meio santo”(p.357), adotado pelo casal de pretos, Nhô Augusto passa mais de seis anos em fervorosa penitência e em meio à reza desmedida, sempre ajudando a quem necessitasse.

Neste momento, podemos observar a tentativa de Nhô Augusto de se distanciar de seu passado execrável, entretanto, dois acontecimentos, principalmente, o

impedem de conseguir a distância desejada. O primeiro é a passagem de Tião da Thereza por aquelas paragens, trazendo notícias da mulher e da filha de Nhô Augusto, notícias que não queria. O segundo acontecimento, mais importante ainda, é a chegada do bando de seu Joãozinho Bem-Bem, o famigerado jagunço. É neste momento que, a convite dele, Augusto se vê tentado a ingressar no bando de cangaceiros, no entanto, mesmo abatido pela tentação, ele assume seu destino como penitente e não desvia de seu objetivo.

Pouco antes da passagem de seu Joãozinho Bem-Bem e sua jagunçada, algo já começara a mudar tanto em Nhô Augusto quanto no mundo a sua volta: “Até que pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo pra fora, sorradeira, como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela”.(p.362) Aqui, já se nota a união de Matraga com a obra Divina, a sua relação com a natureza se torna mais e mais evidente. E passados os momentos de forte tentação, causados, sobretudo, pela visita de Joãozinho Bem-Bem, surge o momento em que sua relação com a natureza se torna explícita: logo após uma revoada de maitacas, maracanãs, periquitos e tuins, nhô Augusto decide que era hora de ir embora, dizendo “- Adeus, minha gente, que aqui é que não mais fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes” (p.376).

Desta forma, Nhô Augusto sabe que estava preparado para ir, estava pronto como o couro curtido. Assim,

pouco a pouco, as sensações crescem dentro dele, enquanto o mundo adquire uma qualidade sensorial: água, luz, calor são os seus elementos. Os sentidos fazem-se mais e mais alertas: colhe aguda impressão do corpo, tem fome e sono fartos, vê, ouve e cheira com delícia. Numa alegre e esparramada sensualidade, dá-se sua reconciliação com a natureza e consigo mesmo. (FRANCO, 1975, p.100)

Neste ponto, encerra-se a penitência e, como se ele estivesse destinado a algum nobre feito, cai na estrada em meio ao sertão, sem um motivo qualquer, em busca de sua hora. É desta maneira que se inicia a terceira e última parte do conto.

O que fica caracterizado neste segundo momento é a fervorosa penitência de Nhô Augusto e a resistência à tentação, assim como a confirmação de que ele já é meio santo, embora o povo o ache meio doido. Sua vida é muito estranha àqueles que a observam, quase escravo, devoto, sem passado e sem anseios mundanos, por conseguinte, esta é claramente a etapa na qual se inicia a remissão dos atos desumanos realizados numa vida anterior, a de Augusto Esteves.

Antes de prosseguirmos, porém, é importante observarmos como as duas primeiras partes estão divididas por um maniqueísmo manifesto segundo as ações do protagonista. Uma vez que, enquanto Augusto Esteves, os atos do protagonista estão diretamente ligados à maldade e todos os índices observados na primeira parte remetem à barbárie do jagunço sertanejo. Por sua vez, a segunda parte, na qual está Nhô Augusto, é notadamente ligada à bondade, à penitência e à vida em comunhão com a obra de Deus. Portanto, um possível recurso narrativo que tem por finalidade especificar a drástica transformação do protagonista que, como dissemos, se evidencia através de sua conduta.

Destarte, agora passados o período do bem e do mal, podemos evidenciar, na viagem que se segue, a dilatação do sentimento de amor à natureza, como não se percebe em nenhum outro momento do conto, pois “ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas no caminho do sertão” (p.376). Neste momento as descrições da natureza adquirem um colorido especial, poder-se-ia dizer Divino. Como podemos observar em determinados momentos da viagem, quando nhô Augusto

Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descansar um ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida de abelha borá; para rezar perto de um pau-d’arco florido e de um solene pau-d’óleo, que ambos conservavam, muito de fresco, os sinais da mão de Deus. (p.336-377)

Além do mais, a maneira com que ocorre a viagem é muito peculiar, pois Nhô Augusto, seguindo o conselho de mãe Quitéria, decide percorrer seus caminhos montado num jumentinho, ou seria melhor dizer, acompanhando o jumento, pois era o burrinho quem decidia o caminho, fazendo de Nhô Augusto um passageiro de viagem aparentemente sem destino.

Ter um burro como guia não é uma particularidade de *Matraga*, já no primeiro conto de *Sagarana*, “O Burrinho Pedrês”, as personagens Badu e Francolim são salvos de uma grande cheia por causa dos instintos do burrinho.

Além dessa referência intratextual, vale lembrar que, no entanto, a ligação mais notória entre a figura do jumento e a santidade está na chegada de Jesus a Jerusalém, montado num burrinho³² e que, além disso, Ele também encontraria sua hora dias depois.

Assim sendo, como se seu destino já estivesse escrito, o burrinho o levará até as paragens onde se encontra seu Joãozinho Bem-Bem. Porém, pouco antes de seu mortal encontro com o chefe jagunço, num dos últimos trechos de sua viagem, dá-se uma das

³² Evangelho de São Lucas Cap. 19

passagens mais intrigantes e fascinantes do conto, Nhô Augusto encontra com um cego que está sendo guiado por um bode e este cego recita alguns versos, que retomam o *topos* do “mundo às avessas”:

Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola,
nas asas de uma ema
jogar-se o jogo da bola,
dar louvores ao macaco.
Só me falta ver agora
acender vela sem pavio,
correr p’ra cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lua tomar tabaco [...] (p.378)

O que podemos observar nesta passagem é a expressão do desconcerto do mundo, da desconformidade da realidade instaurada através da maneira com que esses versos chegam aos ouvidos de Nhô Augusto, recitados por um cego meio louco que vinha pela estrada guiado por um bode malhado. “O mundo às avessas”³³ é um *topos* de longa tradição que, segundo Ernst R. Curtius, realiza uma crítica aos desmandos do tempo (CURTIUS, 1979, p. 102). Porém, aqui se nota claramente que esta crítica ao tempo se faz de maneira a remarcar a transformação de Matraga, até mesmo o cego poderia prosseguir dizendo que “só falta ver o valentão virar santo”.

Portanto, o *topos* do “mundo às avessas” se ajusta de tal modo a este momento da narrativa, que nenhum outro seria mais apropriado ao reverso observado na trajetória de Nhô Augusto e, portanto, pode ser abordado como um dos índices capitais da grande transformação que ocorreu em Nhô Augusto.

O último episódio do conto acontece quando nhô Augusto chega ao arraial do Rala-Coco, onde está Joãozinho Bem-Bem e seu bando. Neste último encontro entre os dois, o chefe jagunço mais uma vez convida nhô Augusto para ingressar no seu bando, mas nhô Augusto resiste, resolutamente, à tentação. É em meio a esta conversa que adentra a casa o pai daquele que matou o capanga de seu Joãozinho Bem-Bem. O velho busca o perdão de sua família, porém o chefe jagunço nega veementemente a clemência, obrigando-o a pedir em altos brados a ajuda de Deus. Quando ouve o clamor daquele pai de família, praticamente indefeso contra a jagunçada, Matraga chama para si a luta em nome do Divino, iniciando um sangrento duelo com os homens de Joãozinho Bem-Bem. Portanto,

³³ Sobre o *topos* “O mundo às avessas”, ver o capítulo “A tópica” em CURTIUS, Ernst Robert em *Literatura Européia e Idade Média Latina*.

Matraga, então, que como nhô Augusto desejava a vingança e por ela era tentado, inibe agora uma vingança e, mais ainda, impede a ação de um vingador profissional. Cumpre assim o ciclo paradoxal de um homem que, dentro da ordem, pautava seu comportamento pela via de um autoritarismo exagerado e, na liminaridade do mundo do sertão, acaba ordenando sua existência e seu destino. (DAMATTA, 1997, p.330)

O desfecho do conto nos reserva os índices efetivos da santificação de Matraga: o primeiro é a sua imolação em favor daquela família desprovida de defesas e o segundo é o júbilo na hora da morte. O primeiro está logo após o fim da luta entre Matraga e seu Joãozinho Bem-Bem, quando o pai da família salva por Matraga denomina-o “santo”, em virtude de benevolente valentia: “- Traz meus filhos, pra agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim...”(p.387). O segundo índice de sua santificação é dado pelo semblante radiante com que Matraga deita em seu leito de morte, regozijante em sua conquista: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento.” (p.387)

4.3 SÃO MATRAGA DAS PINDAÍBAS

Como pudemos observar até aqui, a trajetória de Matraga é repleta de sinais referentes à sua mudança de conduta. Cada uma das três partes do conto traz em si as marcas dessa transformação em Matraga, assim como ele próprio leva marcado a ferro quente em seu glúteo direito a marca do Major Consilva, um triângulo dentro de um círculo.

Em “Matraga: sua marca”, Walnice Nogueira Galvão trata da relação da marca de Matraga com o destino do protagonista e seu possível sentido. Primeiramente, é mister dizer que o círculo é comumente ligado às coisas eternas e à perfeição, bem como o triângulo, para a nossa sociedade ocidental, é um dos primeiros símbolos da Santíssima Trindade, e portanto, a marca de Matraga poderia ser inicialmente tratada como algo intimamente ligado ao seu santificado destino.

Partindo deste pressuposto, primeiramente, ela distingue dois tipos possíveis de marcas na pele, segundo a sua permanência. O primeiro tipo responde às marcas pintadas e efêmeras, exemplo dos desenhos ritualísticos indígenas e dos foliões de carnaval. O segundo tipo responde às marcas na carne, definitivas, como as tatuagens com que são marcados os

marinheiros. Dentre as marcas na carne, caso de Matraga, ainda podem ser balizados dois outros tipos distintos: a marca ignominiosa e a marca de pertença. A primeira é assinalada pelo preconceito, como as marcas dos escravos e, por sua vez, a segunda é distinguida pela “apartação para melhor e é sinal de eleição” (GALVÃO, 1978, p.49).

A marca que Matraga traz em si apresenta traços de destes dois possíveis significados, é sinal ignominioso, pois representa os pecados de Matraga, as lembranças de uma vida inicialmente balizada pelo mal, mas também é marca de pertença, visto como aparta os dois momentos da sua vida. Sendo assim, também é referência da drástica passagem do mal para o bem.

Conseqüentemente, seu significado reincidente sobre o movimento de transformação, representando a eleição divina de Matraga, a sua transformação de bandido em penitente e, mais ainda, neste sentido, já indicaria o fim glorioso e abençoado através da imolação. Círculo e triângulo: a permanência da santidade. Matraga foi escolhido para ser santo, sua sina e seu destino pouco compreensíveis, somados ao seu passado vergonhoso e à fervorosa penitência em face à tentação, transformam-no em exemplo de virtude e de eleição.

Vale ainda lembrar que a marca de Matraga não serve ao reconhecimento, à anagnórise, como nas tragédias gregas, pois não é mais citada no decorrer do conto, e desta forma, exclui uma possível relação para com os exemplos clássicos da literatura, como a cicatriz de Ulisses. No entanto, se Matraga é eleito por Deus, sua marca serviria somente ao reconhecimento Divino, encerrando em si seu significado pouco contundente.

A passagem em que Matraga é marcado com ferro quente sanciona a fronteira entre o bem e o mal, pois como observamos anteriormente, o tempo de Augusto Esteves é divisado pelo mal, enquanto o tempo de Nhô Augusto é balizado pelo bem. Sendo assim, a representação maniqueísta da transformação de Matraga, na qual bem e mal estão devidamente apartados, ratifica uma grande mudança no ser, mas, além disso, faz com que a narrativa se aproxime dos relatos bíblicos, especialmente daqueles atribuídos às vidas dos santos. Bom exemplo é a passagem dos Atos dos Apóstolos na qual é narrada a conversão de São Paulo³⁴, um soldado judeu que perseguiu incansavelmente os primeiros cristãos e era um grande oponente da Igreja. Porém, sua posição notadamente anticristã cedeu lugar a uma radical transformação, a qual conforme o citado relato de sua conversão, foi fruto de uma visão que teve na estrada de Damasco, onde uma luz de brilho intenso o deixou cego. Sua visão foi restabelecida somente após ter sido batizado por Ananias. Convertido, retirou-se

³⁴ Atos dos Apóstolos Cap. 9

para o deserto, onde se entregou aos êxtases da revelação cristã durante dois anos de solitária contemplação. Assim, de um pólo a outro, a ligação entre as trajetórias de Matraga e São Paulo é evidente, da barbárie à santidade, cada qual em seu tempo, e ao seu modo, santos.

Portanto, somados os índices assinalados anteriormente, podemos dizer que Guimarães Rosa utiliza um artifício narrativo apoiado no maniqueísmo, o qual aproxima o a história de Augusto Matraga dos relatos bíblicos, em especial dos relatos das conversões de santos, como a já citada conversão de Saulo. Outro elemento narrativo que apóia nossa afirmação é o santificado desfecho de Matraga através da imolação, seu sorriso na hora da morte, a felicidade soberana de um instrumento da vontade Divina. Segundo Walnice Nogueira Galvão,

Matraga atravessa minuciosamente todo o processo da santidade, mas os esforços para ser asceta contrariam sua índole. Ele é um guerreiro, e é como guerreiro que irá se tornar santo. Difícil foi-lhe aceitar a predestinação, pois também ele recalcitrava contra o aguilhão; mais difícil ainda foi ler corretamente aquilo que estava marcado em sua carne, o sinal de Deus. (GALVÃO, 1978, p.60)

Enfim, a representação do processo de santificação desse sertanejo, inicialmente perverso e depois abençoado pela Graça Divina, faz com que a narrativa de Matraga traga os sinais que balizam sua situação e apontam a sua transformação, assim como, a permanência de sua santidade, na sua hora, na sua vez, quando se tornará “São Matraga das Pindaíbas”.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o tempo da narrativa é cronologicamente progressivo e constante, sem interrupções ou digressões. Divide-se em duas partes distintas, nas quais constam, na primeira, mais ou menos, doze horas, e na segunda “pelo menos seis ou seis anos e meio” (p.358). A trajetória de Matraga desenvolve-se num espaço muito característico à obra rosiana, o sertão. Espaço rural, regulador da vida e dos costumes dos homens que nele vivem. Entretanto, são poucos os topônimos: Nossa Senhora das Dores do Córrego do Muricí, Tombador e Rala-Coco.

Deste modo, nota-se que as características espaço-temporais de “A hora e vez de Augusto Matraga” em muito se assemelham àquelas observadas em narrativas míticas e fabulosas, predominantemente, orais. Nelas instaura-se um tempo e espaço próprio, estranho a uma determinação geográfica e cronológica específica, ou seja, são estórias que podem acontecer em qualquer época ou local.

Assim, fica nítido que o narrador do conto nos proporciona a imagem de um sertão antigo, com antigos fazendeiros, antigos sertanejos e, sobretudo, antigos valores. Ora,

são justamente estes mesmos valores ancestrais que norteiam os procedimentos do narrador memorialista de que Walter Benjamin nos fala, um narrador que expõe, em sua tessitura narrativa, valorosas experiências de vida e que, por isso mesmo, são relatadas em sucessivas gerações.

Entretanto, se observamos o nível de verossimilhança neste conto de Rosa, podemos perceber que, distante das outras duas narrativas, ele consegue ao mesmo tempo, contar um fato passado tornando-o possivelmente presente. Assim, faz-se infinitamente mais verossímil que *História de Roberto do Diabo* e *O Ermitão de Muquém*. Como toda a obra de Guimarães Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga” é uma obra para o infinito e, neste sentido, adapta-se à realidade presente tanto quanto a um passado remoto ou, ainda, uma realidade antiga.

4.4 DE ROBERTO A MATRAGA.

O início do conto torna evidente o distanciamento do narrador em relação à própria narrativa. Sua narração inicia com uma negação, como uma resposta a alguma afirmação anterior ou, ainda, a um pedido numa roda de prosa. Este é o único momento do conto em que podemos perceber o plano da enunciação. Observemos o primeiro parágrafo do conto:

Matraga não é matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Muricí. (p.339)

Aqui podemos perceber um exemplo de mecanismo próprio das narrativas míticas, a indeterminação espaço-temporal. Este arquétipo de narrativa antiga é visto pela antropologia como relatos partilhados pelos membros de uma sociedade, enunciados em uma linguagem alegórica e carregados de significação simbólica.

Este parágrafo funciona como o “Era uma vez...” das histórias infantis, ele instaura um tempo e espaço próprios, diverso da realidade em que é narrado. Negar Matraga é reafirmar a sua narrativa, reavaliar sua importância para poder narra-la novamente.

Segundo Walter Benjamin, na própria natureza da antiga narrativa, existia, mesmo que de forma latente, uma dimensão utilitária, pois o narrador era um homem que dava conselhos, tecidos na substância de sua própria vida. Era um homem que dispunha de sabedoria, estando o seu desaparecimento intimamente relacionado com a morte da sabedoria em nosso meio. Ter-se-ia perdido, segundo Benjamin, a capacidade de ouvir e transmitir histórias.

Talvez não seja bem assim. Ainda hoje ouvimos/lemos histórias, seculares ou não, recheadas de significação e simbolismos. A morte do narrador memorialista pode não estar relacionada como a morte das narrativas antigas, poder-se-ia dizer que as próprias narrativas antigas de que Benjamin fala ainda vivem.

Neste sentido, não é difícil reconhecer as semelhanças existentes entre as estórias de Roberto e Matraga. Suas trajetórias rumo à salvação trazem em si o signo da transformação. Ambas as narrativas aproximam-se dos relatos das vidas de santos, os exemplos da idade média, textos legendários e moralizantes, assim como, também apresentam uma indeterminação espaço-temporal própria das narrativas míticas.

Os narradores de “História de Roberto do Diabo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” posicionam-se perante o ato narrativo como se contassem algo que lhes foi contado anteriormente, distanciando-se do tempo da matéria narrada. Fato que, como dissemos, é característica evidente dos contos de fada e se instaura através do “Era uma vez...”

Em “Matraga: sua marca”, Walnice Nogueira Galvão, após fazer breve resumo da lenda de Roberto do Diabo, adverte que

Alguma coisa de semelhante se passa no texto de Guimarães Rosa. Se o Matraga é sério e grave, se a narrativa é feita com respeito, [...] nem por isso o texto deixa de fazer rir frequentemente. O lema pessoal de Matraga, além de expressar com clareza os antagonismos que o dilaceram, entre a índole violenta e o desejo de salvação, [...] não podia ser mais engraçado. (GALVÃO, 1978, p.72)

Este tipo de humor solene também marca os dois textos, assim como, as trajetórias de seus protagonistas não poderiam ser mais semelhantes. Homens maus e poderosos que, em determinado ponto de suas vidas, se convertem de maneira vertiginosa; tentam o perdão através da árdua penitência, mas somente o encontram nas armas, tornando-se instrumentos Divinos.

“História de Roberto do Diabo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” são como parábolas, cheias de significação e com um tipo de saber objetivo que se manifesta

através do relato daqueles que já foram maus e, ainda assim, conseguiram se reconciliar com Deus, salvando-se.

As trajetórias de Roberto e Matraga são extremamente semelhantes. Ambos nasceram em famílias abastadas e importantes, viveram uma mocidade louca e dedicada às malvadezas, ambos converteram-se e tornaram-se penitentes. Entretanto somente conseguiram o perdão Divino através de atos aguerridos, com armas em punho.

Suas trajetórias distanciam-se em dois pontos específicos: o momento da conversão e do perdão. Roberto transforma-se em penitente após a revelação do tratado demoníaco feito por sua mãe. Matraga faz o mesmo após uma surra memorável. Do mesmo modo, o perdão de Roberto acontece ainda em vida, quando torna-se rei exemplar. O momento de perdão para Matraga é a hora e vez da sua morte, quando deixa de ser Nhô Augusto e se torna personagem mítica, Augusto Matraga.

Ainda assim, vale lembrar que tanto um quanto outro foram orientados para a penitência por homens de Deus. Roberto torna-se penitente com o conselho do ermitão e Matraga faz o mesmo após o sermão do padre chamado pelo casal de pretos.

Em seus aspectos formais, os textos têm uma distinção primordial, enquanto *História Roberto do Diabo* é considerado uma poesia narrativa, “A hora e vez de Augusto Matraga” é um texto em prosa. Entretanto, ambos apresentam uma estrutura narrativa muito similar. Assim, apesar de existirem algumas pequenas digressões em “A hora e vez de Augusto Matraga”, podemos dizer que uma linha cronologicamente linear conduz as narrativas. E, a partir disto, podemos observar uma divisão que responde à trajetória de seus protagonistas, portanto, três momentos distintos: maldade, penitência e perdão.

A maior distância entre os textos revela-se na intenção literária e diz respeito ao meio editorial em que se inserem, pois, enquanto *História de Roberto do Diabo* é um texto transposto da prosa para o verso, com a finalidade de se adequar ao público cordelista, “A hora e vez de Augusto Matraga” é conto integrante de uma obra que transcende o regionalismo literário brasileiro, dando novos ares e cores a um modelo estético e literário que já se acreditava estagnado.

Enfim, a obra de Guimarães Rosa é capaz de ser fiel à sua matriz popular, ao mesmo tempo em que revigora e revaloriza a mais alta literatura, oferecendo novos horizontes àquele sertanismo já tão batido, quando do momento do lançamento de “Sagarana”, em 1946.

Além disso, naquele mesmo ano, quando Ascendino Leite perguntou a Guimarães Rosa o motivo pelo qual ele tinha escolhido o conto e não o romance, ele responde sem titubear,

- Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte. O homem a 'N' dimensões, ou, então, representado a uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo, o conto basta. Questão de economia. Tudo isso é muito pessoal: gosto da parábola, gosto do apólogo [...]

- E Sagarana, então, é?

-Etc., etc., mas também uma série de parábolas, de apólogos[...] (LIMA, 2000, p.64)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em mente as afirmações alçadas até aqui, podemos dizer, inicialmente, que a observação dos pontos de contato entre as obras em questão traz à luz seu evidente parentesco. *História de Roberto do Diabo*, *O Ermitão de Muquém* e “A hora e vez de Augusto Matraga” são narrativas exemplares e, por isso mesmo, se aproximam dos relatos mitológicos, segundo os aspectos formais observados, como a caracterização espaço-temporal em cada uma delas.

Neste sentido, também trazem estreita ligação com os *exempla* medievais, constituídos a partir da Sagrada Escritura e que servem como prova dos fatos morais ou históricos que pronunciam. Assim, configura-se o passado bíblico como fonte paradigmática de verdades perenes que devem ser transmitidas de geração para geração, visto como, em suas tramas, trazem a possibilidade da mudança, do reencontro com Deus e do perdão, humano e Divino.

O distanciamento maior entre as narrativas se dá quando observado o próprio desígnio literário em cada um deles, pois, não obstante as inúmeras similaridades entre as estruturas narrativas dos textos, o tempo da publicação de uma obra e outra indica intenções literárias desiguais. Enquanto *O Ermitão de Muquém* é um romance romântico repleto das nuances de seu tempo e que, com facilidade, podemos perceber seu escopo nacionalista, “A hora e vez de Augusto Matraga” transcende o mero regionalismo descritivo, alçando-se a uma literatura universalizante, capaz de representar os problemas do ser humano em qualquer tempo e lugar.

Ainda assim, devemos lembrar que, tanto *O Ermitão de Muquém* quanto “A hora e vez de Augusto Matraga” são textos regionalistas. Cada qual em seu tempo e à sua maneira, notadamente distintas. Destarte, o romance de Bernardo Guimarães traz a representação de um sertão romântico capaz de assimilar diferentes espaços geográficos, como a região pouco habitada, a selva e o eremitério. Neste sentido, alia-se às obras românticas que buscaram fazer da literatura um reflexo da própria nação. Por sua vez, o conto de Guimarães Rosa traz a imagem de um sertão antigo e, neste sentido, apregoa antigos valores morais que, entretanto, são perpetuados pela igreja.

Apesar disso, como dissemos, a representação deste sertão transcende delimitações históricas e geográficas específicas, pois, ao contrário de Bernardo Guimarães

que construiu uma obra para seu tempo e para seus semelhantes, Rosa criou uma literatura para o infinito, em outros tempos e lugares.

Portanto, considerando a tradição regionalista em nossa literatura, a comparação de uma obra germinal, *O Ermitão de Muquém*, com uma de suas maiores expressões, “A hora e vez de Augusto Matraga”, traz à tona o esboço do longo caminho trilhado pela própria literatura brasileira na busca da representação daquilo que é propriamente seu, o povo, o lugar, a língua, as tradições, enfim, as cores do país, e do mesmo modo, os problemas, as angústias, as lutas e vitórias de qualquer homem em qualquer lugar e qualquer tempo. Do particular ao universal, a representação do sertão numa e noutra obra completa-se de modo a criar uma imagem do sertão que é propriamente brasileira e, igualmente, humana.

Quanto à peculiar relação entre *Roberto do Diabo*, *O Ermitão de Muquém* e “A hora e vez de Augusto Matraga”, devemos ressaltar que este contato nasce e se encerra nos próprios textos, portanto, existe aqui uma relação intertextual. Neste sentido, a própria palavra intertextualidade significa interação entre textos, um diálogo entre eles.

O conceito de intertextualidade foi introduzido na teoria Literária por Julia Kristeva em 1966 por influência da noção de dialogicidade que M. Bakhtin havia desenvolvido anteriormente. Para Bakhtin o texto está em diálogo com a tradição e com uma comunidade comunicacional. Kristeva amplia essa noção que Bakhtin pensara a partir da sátira e aplica-a à literatura como um todo.

Deste modo, escrevemos o que lemos, a partir daquilo que conhecemos e temos ou tivemos contato, e este texto mesmo é fruto de outros textos, lidos e relidos. Portanto,

o processo da escrita é visto, sob o prisma da intertextualidade, como resultante do processo de leitura de outros textos. O exame das relações que os textos tramam entre eles, o estudo do trabalho de transformação e assimilação de um ou vários textos por um texto centralizador, permite questionar as razões que levaram o autor do texto a reler, reescrever, copiar ou relançar no seu tempo, textos anteriores, refletindo sobre o novo sentido que o autor lhes atribui com esse deslocamento (CARVALHAL, 1992, p.18).

Deste modo, após explicitar tantos pontos de contato entre as narrativas em questão, presumir que Bernardo Guimarães e Guimarães Rosa tenham lido *História de Roberto do Diabo* é uma conseqüência natural. Todavia, ainda podemos dizer estes dois escritores também foram pesquisadores da grande tradição oral que ainda reside no interior do

Brasil. Em seu tempo, Bernardo Guimarães escreveu *História e Tradições da Província de Minas Gerais* (1872), prova de que o escritor mineiro recolheu narrativas da tradição oral a qual foi exposto desde menino. Nesta obra, Bernardo Guimarães não falta com a descrição de cenas, usos e costumes do povo. É aqui que se revela o verdadeiro contador de causos Bernardo Guimarães. Além disso, é evidente a opção do autor por um linguajar nacional, rico em expressões abasileiradas e, da mesma maneira, por uma narrativa impregnada de pitorescos regionalismos.

Por sua vez, Guimarães Rosa também ficou notoriamente conhecido como um recolhedor da tradição oral, assim como, do vocabulário sertanejo observado em sua obra. Ademais, a viagem que Rosa fez, junto de Manuelzão, em 1952, é um dos melhores exemplos de trabalho de recolha feito pelo autor, captando as expressões e o falar do sertanejo, bem como, as histórias e as cantigas da região.

Conseqüentemente, somos levados a dizer que *O Ermitão de Muquém* e “A hora e vez de Augusto Matraga” podem ser considerados representações brasileiras desta narrativa secular transplantada da península Ibérica para o Brasil, tendo em consideração as relações entre os aspectos temáticos e formais evidenciados até aqui.

Todavia, um trabalho como este não poderia estar completo sem a observação de outras possibilidades de leitura. Assim, vale lembrar que, tratando dos aspectos constitutivos do romance, em *Questões de Literatura e Estética*, Bahktin nos diz que “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que diz respeito à sua realidade efetiva.” (BAHKTIN, 1998, p.349)

Portanto, isso nos indica que cada uma das três obras tem em si um elemento intrínseco e indispensável a sua própria compreensão. Este elemento, como diz Bahktin, relaciona-se com a sua realidade efetiva e, neste sentido, somos levados a considerar um elemento essencial em cada uma das narrativas: a verossimilhança.

Assim, embora as narrativas em questão sejam extremamente similares em sua diegese e estrutura, elas distinguem-se, principalmente, através do nível de verossimilhança imposto pelo próprio cronotopo. Deste modo, o diálogo entre as três narrativas pode ser pautado, mais do que pela influência ou qualquer outro tipo de ligação genética, por uma atualização de sentidos em cada uma delas.

Em *História de Roberto do Diabo*, observamos que uma grande distância entre o verossímil e o real torna-se evidente. Além disso, a divisão maniqueísta imposta à narrativa leva à constituição de um cronotopo pouco verossímil, pouco caracterizado e incapaz de imprimir verossimilhança significativa à narrativa. E, como já foi dito, a aparição

de armadura, armas e de um cavalo branco como fruto da providência divina para que Roberto fosse à batalha, hoje nos parece pouco plausível.

Durante a análise de *O ermitão de Muquém* foi possível perceber como seus elementos espaço-temporais respondem mais ao projeto de brasilidade observado naquele momento de nossa história do que à intenção artística da própria obra, pois, como foi apontado, o conjunto dos temas e dos espaços ficcionais abordados na obra representa um quadro dos temas românticos nacionais.

Desta maneira, o nível de verossimilhança imposto à narrativa em muito se difere daquele observado em *História de Roberto do Diabo*. Aqui há uma delimitação espaço-temporal mais específica do que no texto anterior, muito mais próxima da realidade observada no período.

Por sua vez, “A hora e vez de Augusto Matraga” é dos três textos o que apresenta o maior nível de verossimilhança. A obra de Guimarães Rosa é capaz de alçar um cronotopo determinado ao mesmo tempo em que afere características de mito ao fato narrado, pois, não só o encadeamento da narrativa condiz com a realidade regional que busca expressar, mas, além disso, a representação da vida de Matraga assume ares bíblicos em seu desfecho. Desta maneira, acaba por alcançar um alto nível de verossimilhança, não só pela estreita ligação com a realidade, mas também por aquilo que acreditamos ser característico na vida de um santo.

Assim, podemos perceber que o nível de verossimilhança cresce à medida que o modelo narrativo e seus sentidos são atualizados, de acordo com cada época, escritor e público leitor.

Por fim, podemos dizer que a historiografia literária brasileira tem suas lacunas. O reconhecimento dos elos entre a literatura medieval européia e a nossa literatura popular, considerando ambas como possíveis matrizes intertextuais de obras já canonizadas, é uma delas. E a possibilidade de estudos neste âmbito é imensa, dada a riqueza da nossa tradição oral e o trabalho de recolha e catalogação feito pelos nossos folcloristas até então. Assim como, a observação dialógica de obras inicialmente distintas faz com que vejamos novos horizontes para a compreensão de nosso cânone literário.

Da mesma maneira, a recuperação de importantes obras como *O Ermitão de Muquém* colabora para uma efetiva revisão do cânone literário brasileiro. Neste caso, trazendo aos dias atuais a problemática da nossa identidade literária, revelando uma das suas mais notórias faces - o regionalismo -, assim como, a conexão desta narrativa com seus ascendentes e descendentes literários.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

_____. **O caminho dos livros**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1972.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangama; São Paulo: Cortez, 1999.

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. v. 3. p. 231-321.

ALENCAR, José de. **O guarani**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **O nosso cancioneiro**: cartas ao Sr. Joaquim Serra. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

ALMEIDA, Átila; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Universitária, 1978.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira 2 (O romantismo)**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 17. ed. São Paulo: Martins, 1979.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O mundo misturado**: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, 1994.

_____. O sertão em surdina (Ensaio sobre O Quinze). **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 5, p. 108-118, 2000.

ATHAYDE, João Martins de. **Roberto do Diabo**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva Ltda, 1977.

_____. **Cordel**: introdução e seleção Mário Souto Maior. São Paulo: Hedra, 2000.

AZEVEDO, Roberto. **A vida e a outra vida de Roberto do Diabo** - versão de um conto popular. São Paulo: Scipione, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. 4. ed. São Paulo, 1998.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de Roberto do Diabo**. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz, [s.d.].

BAYARD, Jean-Pierre. **História das lendas**. Tradução Jeanne Marillier. Disponível em: www.ngarcia.org/nel/lendas/. Acesso em: 10 out. 2002.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. Ficção: o conto regionalista e a prosa de arte. In: _____. **A literatura brasileira 5 (O Pré-Modernismo)**. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: 1984.

BRANDÃO, Adelino. **A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro**. São Paulo: Ibrasa, 1995.

BRANDÃO, A. J. Costa. **Almanach da provincia de Goyaz (para o anno de 1886)**. Goiânia: Editora da UFG, 1978.

BRASIL, Assis. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

_____. O Homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo: introdução ao estudo novelística no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. **Coisas que o povo diz**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

_____. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp. 1984.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CHIAMPI CORTEZ, Irlemar. Narração e metalinguagem em "Grande Sertão: veredas". **Língua e literatura**, São Paulo, v. 2, p. 63-91, 1973.

CHOMSKY, Noam. **O conhecimento da língua: sua natureza, origem e uso**. Lisboa: Ed. Caminho, 1994.

COELHO, Adolfo. Prefação. In: _____. **Contos populares portugueses**. Introdução de Ernesto Veiga de Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 41-75.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro. J. Olympio. 1986. v. 1.

_____. O regionalismo na ficção". In: _____. **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro. J. Olympio. 1986. v. 4.

COUTINHO, Eduardo de Faria. **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Humanitas, 2002.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e idéias religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 2v.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1979.

FRANCO, M. S. A Vontade Santa. **Trans/form/ação**, Assis, n. 2, 1975.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 5, p. 44-55, 2000.

_____. De sertões e jagunços. In: _____. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. Folha explica: Guimarães Rosa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2001.

_____. **As formas do falso (um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas)**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. Insidiosa presença. In: _____. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. Matraga: sua marca. In: _____. **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

GONDIM, Eunice Ribeiro. **Vida e obra de Paula Brito: iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro, 1809-1861**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1965.

GUERREIRO, M. Viegas. **Para a história da literatura popular portuguesa**. [s.l.]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve – Série Literatura, 19).

GUIMARÃES, Bernardo. **O Ermitão de Muquém e O garimpeiro**. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

_____. **Quatro romances**. São Paulo: Martins, 1944.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Regionalismo e modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

LESSA, Orígenes. **A voz dos poetas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

LIMA, Luís Costa. Mito e Provérbio em Guimarães Rosa In: _____. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2. ed. João Pessoa: Universitária, 2000.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Escritura de Sagarana**. São Paulo: Navegar, 2003.

LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.

_____. Do sertanismo romântico e outras manifestações realistas. In: _____. **História crítica do romance brasileiro 1**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. Os regionalismos. In: _____. **História crítica do romance brasileiro 2**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MAGALHÃES JR. Raimundo. O conto de muitos donos. In: _____. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINS, Cyro. Visão crítica do Regionalismo. In: _____. **Sem rumo**. 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

MARTINS, Eduardo Vieira. Os lugares e o nome (A configuração do espaço sertanejo no romantismo). **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, n. 22, 1998.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel**. São Paulo: Abril, 1980.

_____. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito.** Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo (Org.). **Pequeno dicionário de literatura brasileira.** 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOOG, Viana. **Uma interpretação da literatura brasileira.** Rio de Janeiro, 1943.

MULLER, Mary Stela e CORNELSEN, Julce Mary. **Normas e padrões para teses, dissertações e monografias.** Londrina: EDUEL, 2003.

PEREIRA, Maria Lúcia Miguel. **Prosa de ficção (De 1870 a 1920).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea.** Roma: Bulzoni, 1978.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Estudos literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. Trilhas no Grande Sertão. In: _____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios.** 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A ideologia do cordel.** 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1977.

RIBEIRO, João. **História do Brasil.** 15. ed. revista e completada por Joaquim Ribeiro. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1953.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

_____. **Contos populares do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

_____. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____; RIBEIRO, João. **Compêndio de história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1909.

ROSA, João Guimarães. A Hora e vez de Augusto Matraga. In: _____. Sagarana. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. **Grande sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

SANTOS, Livia Ferreira. Sagarana, um livro de dois mundos. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, 1988.

SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIMÕES, I. G. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, {s.d.}.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Tradução Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TROYES, Chrétien de. **Romances da Távola Redonda**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília: Ed. da UNB, 1963.

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 33, 1993.

_____. **Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999. (Coleção Prismas).

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.