



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

NILCE CAMILA DE CARVALHO

**UM “CONDOR” NO SERTÃO PAULISTA:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO BANDIDO DIOGUINHO**

Londrina
2015

NILCE CAMILA DE CARVALHO

**UM “CONDOR” NO SERTÃO PAULISTA:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO BANDIDO DIOGUINHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras - Estudos Literários, da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joasilho

Londrina
2015

NILCE CAMILA DE CARVALHO

**UM “CONDOR” NO SERTÃO PAULISTA:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO BANDIDO DIOGUINHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profª. Dra. Márcia Azevedo de Abreu
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Profª. Dra. Regina Horta Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Profª. Dra. Marta Dantas
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 10 de junho de 2015.

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C331c Carvalho, Nilce Camila de.

Um “condor” no sertão paulista : a construção da imagem do bandido Dioguinho / Nilce Camila de Carvalho. – Londrina, 2015.
220 f. : il.

Orientador: André Luiz Joanilho.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Figueira, Diogo da Rocha, 1863-1897– Teses. 2. Literatura popular – Teses. 3. Bandidos e salteadores – Teses. 4. Representação (Literatura) – Teses. 5. Memória – Teses. 6. Identidade – Teses. I. Joanilho, André Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-91.09

*A Ricardo Sorgon Pires - por todos os diálogos e leituras,
por estar comigo o tempo todo e apoiar-me incondicionalmente*

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que contribuíram para com este trabalho. Primeiramente gostaria de agradecer ao meu orientador Dr. André Luiz Joaquinho, que me acompanhou ao longo desses quatro anos. Ao professor Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes que me incentivou nessa pesquisa sobre Dioguinho desde a época em que cursei a disciplina *Literatura e Oralidade* em 2009 e também pela contribuição na banca de qualificação. Agradeço a contribuição dos membros da banca de defesa: Dra. Regina Horta Duarte, pela leitura cuidadosa tanto do texto de qualificação quanto do de defesa, Dra. Márcia Azevedo de Abreu, Dra. Marta Dantas e Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello pelas leituras críticas, sugestões e comentários.

Quero lembrar os professores arguidores do SEDA: Dra. Virgínia Maria Gonçalves, Dra. Maria Carolina de Godoy, Dra. Ângela Lamas Rodrigues e Dr. Almir Aquino Côrrea, que indicaram leituras e contribuíram com seus comentários. Também gostaria de lembrar o trabalho realizado pelos funcionários da secretaria de pós-graduação: Rosely, Rosemeri e Ricardo.

Com imenso carinho, agradeço ao professor Dr. José Joaquim Dias Marques que me recebeu com muita dedicação em Portugal e orientou-me na pesquisa desenvolvida através da *Universidade do Algarve*. Foi um momento muito especial sem o qual eu não teria descoberto a amplitude do tema. Gostaria de ter tido espaço para incluir todas as representações dos bandoleiros portugueses pesquisados, mas, infelizmente, isso não foi possível. Contudo, espero que eles possam ainda render outros trabalhos. De Portugal, gostaria também de agradecer ao Paulo Correa (CEAO) e ao Paulo Lima, que muito contribuíram para com as pesquisas que realizei.

Algumas das obras sobre Dioguinho eu consegui por intermédio de outras pessoas. Gostaria de agradecer ao meu amigo Luiz Gustavo Darroz, de Botucatu, pela obra *A vida bandida de Dioguinho* de Moacir Bernardo. Ao Dr. Marcelo Tadeu Quintanilha Martins pelo raríssimo livro *Dioguinho. Narrativas de um cúmplice em dialecto* de Antônio de Godói. Ao Luiz Antônio Nogueira (o Italiano) que, sob a direção do Museu Histórico de São Simão, forneceu-me uma cópia da obra *Dioguinho: romance* de João Rodrigues Guião e do poema *História do Dioguinho – o matador de São Simão* de Zito Rocha. Aos integrantes da banda Mercado de Peixe pelo contato e pelas letras das canções. Gostaria de agradecer as pessoas com quem conversei acerca de Dioguinho: Seu Natalino, dona Vera Borim, Zé Dirceu (FUNCUS), Ivana (Biblioteca Municipal de Cravinhos), entre outros.

A Maria Cristina Sorgon que primeiro referiu-se a Dioguinho como matador.

Aos meus pais pelo apoio e pela companhia às cidades de São Simão e Cravinhos.

Aos meus amigos Emílio Suichi Maruya, Regiane Oliveira, Angélica Souto, Elaine Reis, Márcia Fujiwara, Fábio Nascimento, Milena di Lei e Fernando Drechsler; e às minhas amigas da pós-graduação Cíntia Gatto e Daniela Nazaré.

Ao meu namorado Ricardo Sorgon Pires, por toda atenção, carinho, dedicação, paciência e disposição em ler, questionar e auxiliar com o seu olhar perspicaz.

A CAPES pela bolsa que me possibilitou dedicação exclusiva à tese e pela bolsa PDSE que me permitiu aprofundar no tema geral de pesquisa.

“O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo o mundo carece disso”.

Guimarães Rosa

CARVALHO, Nilce Camila de. **Um “condor” no sertão paulista: a construção da imagem do bandido Dioguinho.** 2015. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Diogo da Rocha Figueira, mais conhecido por Dioguinho, foi um bandido que atuou no interior paulista no final do século XIX. Seus crimes foram cometidos entre os anos de 1894 e 1897, a maioria de cunho político a mando dos poderosos coronéis da região que dominavam as pequenas vilas e cidades no contexto da cultura cafeeira. Dioguinho espalhava terror pelas cidades onde passava. Sua fama de bandido cruel e sanguinário percorreu toda a região de Ribeirão Preto alimentando a imaginação popular. Sobre a vida, crimes e aventuras de Dioguinho há cinco narrativas, escritas por delegados, jornalistas e folcloristas, algumas mesclam relatos orais e documentos escritos atribuindo certo enfoque local às descrições. Existem também filmes, cordéis, canções, entre outras produções. Com base nessas fontes de variados gêneros, a intenção dessa pesquisa é analisar as diversas representações do afamado bandoleiro em diferentes épocas e lugares enfatizando algumas tentativas atuais de utilizar a sua imagem como um elemento de demarcação identitária tanto ao nível individual quanto, e sobretudo, a nível coletivo. Com tantas criações, recriações, fusões entre fatos reais e fictícios, o que resta é a história de um homem cuja vida e morte foram transformadas em lendas, as quais podem ser desconstruídas e analisadas a fim de perceber as intrincadas relações existentes entre a memória que foi construída e reconstruída pelos autores em diferentes períodos, com objetivos e motivações diversas, e as mudanças e continuidades nas representações da imagem de Dioguinho que, mesmo após um século e perpassando várias gerações, continuam presentes e produzindo significados para aqueles que dela se apropriam.

Palavras-chave: Literatura popular. Bandido. Representação. Memória. Identidade.

CARVALHO, Nilce Camila de. **A “condor” in São Paulo’s hinterland**: the construction of the bandit Dioguinho’s image. 2015. 220 f. Doctoral dissertation (Literature) –Londrina State University, Londrina.

ABSTRACT

Diogo da Rocha Figueira, best known as “Dioguinho”, was an outlaw who lived in the hinterlands of the state of São Paulo by the end of the XIX century. His crimes were committed between the years of 1894 and 1897 the majority of which was politically motivated following the interests of the powerful landlords “coronéis” whom dominated most of the countryside, especially small towns and villages in the context of coffee culture. Dioguinho spreaded fear and terror in the regions he passed through. His reputation as a ruthless and bloodthirsty bandit was propagated in all the region of Ribeirão Preto feeding the popular imagination. About the life, adventures and crimes of Dioguinho are five narratives, written by police officers, journalists and folklorists, some of which merging oral testimonials and written documents stressing local characteristics. Moreover, there are movies, cordéis (cheap and popular literary booklets or pamphlets), songs and others. Based on these sources of several genres, the intention of this research is to analyze the multiple representations of this famous outlaw in different times and places emphasizing some current attempts to use his image as an element for the identity construction both in individual as well (and above all), in the collective level. With só many creations, recreations and merging of real and fictional facts, what remains is the story of a man whose life and death were transformed into legends which can be deconstructed and analyzed in order to understand the intricate relationship between the memory built and rebuilt by the authors in different contexts, with different goals and motivations, and the changes and continuities in the representations of Dioguinho’s images, which even after a century, crossing several generations, it still remains present and being meaningful for all those whom appropriated of it.

Key words: Folk literature. Bandit. Representation. Memory. Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Dioguinho	17
Figura 2 – Capa de <i>História completa e verídica</i> (1949)	91
Figura 3 – Cartaz do filme <i>Dioguinho</i> (1957)	108
Figura 4 – Capa do cordel <i>O Encontro de Lampião com Dioguinho</i> (1960).....	118
Figura 5 – Capa do cordel <i>O encontro de Urutú com Dioguinho, o Valentão do Sul do Brasil</i> (1970).....	131
Figura 6 – Capa de <i>A vida bandida de Dioguinho</i> (2000).....	144
Figura 7 – Capa de <i>Dioguinho – matador de punhos de renda</i> (2002).....	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O BANDITISMO RURAL COMO TEMA LITERÁRIO	30
1.1 Universalidade e recorrência.....	30
1.2 Um panorama da representação do banditismo rural na literatura brasileira.....	40
2 PRIMEIRAS IMPRESSÕES: DIOGUINHO NA LITERATURA FOLHETINESCA	59
2.1 Entre o ímpeto romântico e a perversidade.....	61
2.2 Um facínora de “corpo fechado”	73
2.3 “Mata só pra ver a careta do fregueis”.....	83
3 NOVOS FORMATOS, NOVAS IMAGENS: DIOGUINHO MASSIFICADO	96
3.1 Do “Oeste paulista” para o Brasil e o mundo	98
3.2 Duelos inter-regionais: Dioguinho na literatura de cordel.....	98
3.2.1 O “Sul” e o Nordeste: Lampião <i>versus</i> Dioguinho	114
3.2.2 Uma Nova Peleja: Dioguinho, Maioral	124
4 MEMÓRIA E IDENTIDADE: DIOGUINHO REINVENTADO	136
4.1 Do escapismo à redenção: subterfúgios para a aceitação de um criminoso.....	137
4.2 Rapsódia de um homem dividido.....	155
4.3 Novas representações audiovisuais	177
4.4 Narrativas sobre Dioguinho no meio digital	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	203

INTRODUÇÃO

Durante o meu mestrado, quando analisava a representação do caipira no poema *Juca Mulato* (1917) de Menotti del Picchia, deparei-me com um verso que continha uma referência ao nome de Dioguinho. Juca Mulato havia ido à tapera do negro Roque a procura de um remédio para o amor impossível que sentia pela filha da patroa. Lá, o mandingueiro apresenta ao caboclo os poderes de suas mandingas:

“Sei rezas que venço a qualquer mau olhado;

breves para deixar todo o corpo fechado

Não há faca que vare e nem ponta de espinho;

fica o corpo tal qual o corpo do Dioguinho...

Mas de onde vem o mal que tanto te abateu?” (DEL PICCHIA, [19--], p. 63-64).

Para melhor compreender esses versos, procurei saber quem era o tal Dioguinho, mas não consegui devido a pouca informação existente no poema. Certa noite, comentei com a mãe do meu namorado que me perturbava o fato de não saber quem era Dioguinho e o porquê do poeta ter-se referido a ele. Inesperadamente, ela disse se lembrar de que sua mãe lhe contava histórias sobre um Dioguinho que era matador.

Era isso mesmo. Com esse dado, tive contato com alguns textos eletrônicos que mencionavam narrativas que haviam sido escritas sobre esse personagem. Hoje, o bandoleiro Dioguinho é uma figura mais popularizada na internet do que era em 2009. Fato que demonstra como as novas tecnologias modificaram a circulação das lendas e dos textos orais além de levantar questões acerca de um provável e recente interesse em se recriar e ressignificar esse personagem.

Diogo da Rocha Figueira (1863-1897), popularmente conhecido como Dioguinho, cometeu a maioria de seus crimes entre os anos de 1894 e 1897. Além de matador profissional, ele chegou a ser oficial de justiça na cidade de São Simão (1884-1885), funcionário de cadeia pública, porteiro do Juizado, comandante da guarda cívica, entre outros (CARVALHO, 1988, p. 80-81). Tais funções eram sempre arrançadas por seus mandantes que tinham um imenso domínio político na região. Era um homem violento que se fazia respeitar por medo e que foi dado como morto em 1897 após ter sido emboscado no rio Mogi-Guaçu por uma diligência policial. Seu corpo não foi encontrado, apenas o de seu irmão João.

Com a imagem de homem vingativo, Dioguinho, o “Condor” (como

acreditava ser¹), espalhou muito terror pelo sertão paulista. Ele nasceu na cidade de Botucatu, viveu em Tatuí, onde se iniciou na profissão de agrimensor e, mais tarde, em 1881, ele foi inserido pelo irmão mais velho (Theófilo – proprietário do Hotel dos Viajantes) na sociedade simonense, onde estabeleceu relações com pessoas muito influentes política e economicamente (CARVALHO, 1988, p. 73).

Muitos dos crimes atribuídos popularmente a Dioguinho não constam nos processos crimes instaurados contra ele. A socióloga Selma Siqueira Carvalho realizou uma pesquisa de mestrado intitulada *Dioguinho: estudo de um caso de banditismo paulista* (1988) na qual analisa os processos arquivados no fórum de São Simão e Mato Grosso do Batatais (Altinópolis). Através de uma série de documentos como processos, relatórios provinciais, relatórios policiais, jornais e almanaques da época, o objetivo da socióloga foi reconstituir aspectos da vida social, perceber a relação de poder que se estabelecia entre mandantes e mandatários e iluminar particularidades a respeito do fenômeno do banditismo.

De acordo com a socióloga, a primeira vez que Dioguinho aparece nos autos é como vítima de calúnia por ter sido acusado de roubar roupas do varal de uma senhora. Os primeiros crimes apresentam um Dioguinho turbulento e desordeiro que foi obrigado a assinar o Termo de Bem-Viver² por duas vezes devido a mau comportamento (CARVALHO, 1988, p. 3-4).

Os processos-crimes analisados por Selma Carvalho citam muitas outras transgressões que estão além das variadas mortes atribuídas popularmente a ele. Além dos homicídios realizados contra um sargento-comandante de São Simão, do ex-delegado José Venâncio e do fazendeiro José Maia, do espancamento de Balbina e da morte de Marciliano Foguetreiro, Diogo, provavelmente, cometeu outros que por serem contra pessoas visadas (ou que estavam longe de seus familiares) sequer foram reclamados, a maioria dos quais foram mencionados por testemunhas quando iniciou-se as investigações policiais.

Ademais, Diogo foi responsável por algumas práticas criminosas como descumprimento de mandatos judiciais (enquanto era oficial de justiça), falso testemunho, facilitar fugas de presos, brigas, ameaças, espancamentos, tentativas de homicídios, falsidade

¹ Dioguinho autointitulou-se “condor”. Tal pseudônimo originou-se de sua crença de esta ave, que habita os Andes, ser sedenta de sangue e vingança. Por considerar-se um homem traído e desonrado, ele decidiu fazer “justiça” com as próprias mãos. Essa definição encontra-se em uma carta, escrita por Diogo, encontrada entre seus objetos pessoais em um dos seus esconderijos (AMOROSO NETTO, 1949, p. 148).

² O “Termo de Bem Viver era uma admoestação legal aplicada a bêbados e vagabundos, em que se estipulava multas tantas vezes quanto o admoestado reincidisse na consulta recriminada”. Código Criminal do Império do Brasil. Recife, Typographia Universal, 1854, Parte II, Título II, cap. II, art. 122, p. 106 *apud* CARVALHO, 1988, p. 63).

ideológica, etc.(CARVALHO, 1988, p. 92-95). Também se envolveu na querela entre as Companhias Mogiana e Melhoramentos, em favor da primeira, que disputavam a prioridade de prestação de serviços na região³. Em tais atividades, Diogo trabalhava executando “serviços” que convinham àqueles que lhe pagavam, tendo já nessa época uma rede de contatos com aqueles que depois se tornariam seus protetores. Selma Carvalho o considera como um trabalhador “terceirizado”:

A submissão desse trabalhador “especial” ao capital, personalizado na pessoa dos fazendeiros-comerciantes, negociantes, enfim, dos homens ricos, consubstanciava uma situação de vida onde o tempo consumido e a qualidade da atividade exercida nessa submissão liquidava a possibilidade de ocupação em outras atividades econômicas livres. Daí tornar-se Diogo um prisioneiro disfarçado da cela de seus empregadores. - Diogo acabara na tocaia da própria vida! (CARVALHO, 1988, p. 106).

A prestação de serviços a homens poderosos e a necessidade de viver isolado da sociedade minou as possibilidades de Diogo ter seus próprios negócios licitamente. O vínculo entre eles era estabelecido com base no “favor”, nos moldes compreendidos por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997), ou seja, na relação que pressupõe a “ajuda mútua” através de uma relação de “reciprocidade”, sob a qual os mandantes se comprometiam em proteger o mandatário. Evidentemente, no caso de Dioguinho, tal relação “cordial” (HOLANDA, 1977) se exauriu no momento em que o círculo se fechou e a polícia da capital chegou à região para capturá-lo. É nesse momento que Diogo conhece a “ingratidão” de seus aliados e figura como uma “vítima” nas mãos desses coronéis (CARVALHO, 1988, p. 158-170).

A despeito dessa “caça ao criminoso”, Carvalho sustenta que não havia interesse por parte da polícia em capturá-lo vivo: “Dioguinho sabia demais, ele já tinha matado muita gente importante. Era um arquivo que precisava ser queimado⁴”; outra hipótese que ela levanta no documentário é a possível tentativa do governo republicano (recentemente instaurado) em fortalecer o poder do Estado em detrimento do poder dos fazendeiros. Por isso, a socióloga afirma que ele foi protegido e morto por homens do mesmo *status* político. Acredito que também seja uma hipótese a ineficiência da polícia que agia de modo quase semelhante aos jagunços, porém em nome da lei. Além da truculência policial, não havia muita preocupação em proteger o cidadão e levá-lo a julgamento, e sim uma necessidade de

³ Apesar do crime contra o ex-delegado José Venâncio e do fazendeiro José Maia ter sido registrado como crime passional, ambos eram acionistas da Companhia Melhoramentos de modo que essas mortes eram lucrativas para o grupo da Companhia Mogiana ao qual Diogo servia (CARVALHO, 1988, p).

⁴ Reproduzo as palavras de Selma Carvalho ditas em uma entrevista exibida no documentário *Era uma vez Dioguinho* de 1990.

acabar com o que consideravam “classes perigosas”.

Com a descoberta, nos esconderijos, de documentos e cartas que incriminavam os coronéis envolvidos, o delegado Antônio de Godói (encarregado pela ação) conseguiu um mandado de prisão preventiva contra aqueles homens. No entanto, após Diogo ser dado como morto, não foi-lhes imputado crime algum. A historiadora Marília Schneider, em um artigo denominado “Além da justiça: o bandido Dioguinho e seus cúmplices”, discute a impunidade com relação aos cúmplices após o desaparecimento do criminoso. A todos os envolvidos foi concedido *habeas corpus* sob a proteção de juízes que “manifestaram a defesa de valores sociais e ideológicos; procuravam preservar a imagem e moral de pessoas consideradas dignas, que não podiam receber o tratamento que a polícia dispensava para pessoas sem dignidade social” (SCHNEIDER, 2003, p. 22). Em razão da grande repercussão do caso, o nome de Dioguinho foi citado na quarta edição do Código Penal Brasileiro de 1908 por ter envolvido pessoas influentes politicamente que agiam como mandantes e homiziadores⁵.

A partir dos documentos existentes e dos registros efetuados nos processos crimes, é possível um contato com os fatos oficiais. São relatos que revelam a perspectiva da burocracia e da justiça, onde os dados e as informações são aceitos como verídicos. Por vezes, esses dados serão considerados como importantes contrapontos em razão da tentativa de algumas narrativas colocarem-se como “completa e verídica”. Selma Carvalho, ao se deter nos processos instaurados contra Diogo, enumera os crimes pelos quais ele foi julgado e indiciado, entretanto, sua pesquisa debruçou-se nos arquivos disponíveis nos fóruns de São Simão e Mato Grosso de Batatais (Altinópolis), assim, podem ter existido crimes registrados em outros fóruns e, como já visto, crimes não reclamados judicialmente. Outra ressalva reside no fato destacado pela socióloga de que mesmo

Na dinâmica do processo penal dá-se o jogo em que as pessoas envolvidas, agindo sob a influência da situação de julgamento, selecionam os dados componentes das imagens que desejam fazer fixar em Juízo. Entra em pauta no objetivo de cada participante, a descrição de condutas do réu, tendo-se em mente um modelo de culpa ou inocência (de acordo com os pressupostos do Direito positivo). Em função deste constrói-se um enredo, “uma ficção social” onde o concreto perde quase toda sua importância e o debate então se dá entre os atores jurídicos, cada um deles usando a parte do “real” que melhor reforce o seu ponto de vista (CARVALHO, 1988, p. 10).

⁵ “(...) Na Rev. Jurisprudencia de Junho de 1898 (...) sob a epigraphe Asylo a malfeitores estudo sobre esta these, que no Estado de S. Paulo foi objeto de larga e luminosa discussão n'um processo celebre em que se virão envolvidos importantes lavradores, accusados de cumplicidade com o bandido Dioguinho. Consta este estudo das razões de defeza do Dr. Alfredo Pujol, advogado de um dos reos, acompanhado dos pareceres de Ruy Barbosa, João Vieira de Araújo, Pedro Lessa, Duarte de Azevedo e João Monteiro” (CARVALHO, 1988, p. 63)

Contudo, apesar das intrigas (e representações) tecidas cotidianamente entre a população das vilas pelas quais ele passava (CARVALHO, 1988, p. 22-26) e das construções elaboradas para constar em juízo nos jornais, as acusações de fato existiam e seus atos criminosos eram reais.

Figura 1 – Fotografia de Dioguinho



Existem apenas algumas fotos de Dioguinho, porém, em todas elas ele aparece vestido impecavelmente e posando de modo tranquilo e imponente. Era um homem bastante preocupado com sua imagem. A foto acima pertence ao arquivo de Afrânio Zuccolotto, morador da cidade de Botucatu. Nela, Dioguinho está elegantemente vestido com colete, casaco, gravata borboleta e com uma cartola sobre a mesa. A pose que assume na imagem é a de um homem austero, tranquilo, com as pernas cruzadas, bigode bem feito, representando um homem de *status* social elevado. Na época e lugar em que viveu, a fotografia era um produto de distinção social. Havia fotógrafos ambulantes, no entanto, eram

poucos os que podiam pagar por seus serviços. Como era um produto restrito, o retrato fotográfico demonstrava poder econômico e político (FABRIS, 2008; LEITE, 2012, 259).

Desde a época de sua perseguição, os jornais noticiavam os crimes, as fugas e o trabalho da escolta no interior paulista acrescentando detalhes sensacionalistas e fatos que aumentavam suas façanhas. Após sua morte, Selma Siqueira Carvalho comenta que “morre[u] consigo a imagem construída em Juízo, do Dioguinho suspeito, imagem marcada pela oscilação entre o crime constatado, descrito, e a certeza da autoria” e nasceu uma “nova imagem” – construída a partir dos relatórios policiais e do “ouvi dizer” – do Dioguinho “objeto de condenação certa”, um facínora sobrenatural compreendido enquanto “personificação do mal” (CARVALHO, 1988, p. 12-13). Com o decorrer dos anos, perpassando mais de um século, muitas produções se dedicaram a narrar os eventos e lendas que cercaram a vida desse bandoleiro. Cada uma dessas obras contribuiu para os diversos sentidos que a figura de Dioguinho adquiriu através dos tempos. Tais produções acabaram imprimindo novas significações que dialogam com um “conjunto interdiscursivo” (MAINGUENEAU, 2006) bastante amplo, abarcando desde as condições de produção e recepção, os discursos sociais, políticos, econômicos, as concepções ideológicas dos agentes produtores até a existência lendária do personagem na memória oral e no imaginário da população interiorana. Nesse trabalho, procuro deter-me mais no último item mencionado e na questão do discurso evidenciado em cada representação atentando para as reformulações realizadas em torno da figura de Dioguinho nas produções literárias, musicais e cinematográficas, enfim no âmbito lendário e ficcional.

A lenda mais popularizada diz que ele matou um gerente de circo que bateu em seu irmãozinho porque este queria devolver uns ingressos e o outro desejava que os bilhetes fossem pagos. Dioguinho defendeu seu irmão e em legítima defesa estocou o gerente. Outra lenda afirma que seu segundo crime de Diogo foi contra o namorado de sua sobrinha. O rapaz desonrou a moça e a deixou. Para protegê-la, Dioguinho procurou o rapaz, descobriu suas intenções e acabou matando-o ⁶.

Depois de tais atos, Dioguinho entrou para o mundo do crime e passou a servir aos poderosos coroneis. A maioria dos crimes relatado nas obras foi a favor desses homens que disputavam o poder político local e, por vezes, julgavam-se no direito de matar aqueles que os desafiavam. Nesse sentido, Dioguinho assassinou um professor (de piano ou

⁶ Essa é uma das lendas ainda hoje repetida por alguns dos moradores mais antigos da região de Ribeirão Preto. Foi uma das histórias mencionada por Vera Borim (senhora de 92 anos moradora de São Simão entrevistada em abril/ 2013) dizendo que esse fato era sabido por todos, mas que mesmo ela conhecia muito pouco do Dioguinho por ser ele um assunto proibido para crianças (isso na década de 1920/1930).

de francês) que havia se apaixonado pela filha de um coronel. Na versão mais popular, o bandoleiro teria mandado o moço escolher entre a faca, o revólver e o copo de veneno. Custódio escolheu o veneno, mas antes Dioguinho o obrigou a escrever uma carta dizendo que se suicidava por causa de um amor não correspondido. O coronel arrependeu-se do pedido, porém não chegou a tempo de impedir o matador. A moça, por perder o amante, enlouqueceu e acabou morrendo alguns meses depois.

Outra lenda memorável acerca de Dioguinho era o rosário de orelhas que carregava consigo. Ao cumprir um “serviço”, ele cortava uma das orelhas da vítima e colocava em um cordão para apresentar ao mandante. Diziam que ele não se desfazia das orelhas para não perder a conta dos crimes e também porque as usava para rezar as “Horas Marianas” que mantinham seu corpo fechado.

A invulnerabilidade de Dioguinho era dada como certa. Daí decorreram diversas histórias como a de que ele podia virar um pássaro, ou qualquer outro animal, ou mesmo um toco. Dessa forma, a polícia não podia encontrá-lo. Como contou o senhor Natalino (morador de Mogi-Guaçu que viveu em São Simão e foi entrevistado por mim em 2013), Dioguinho quando via os policiais subia em um cupim e ficava invisível, os guardas passavam em volta e não o viam. A lenda do suposto “corpo fechado” do bandoleiro foi o principal motivo pelo qual sua morte foi desacreditada. Como seu corpo não foi encontrado, alguns diziam que ele não havia morrido. A dúvida aumentou dois anos depois com o desaparecimento de duas das pessoas que auxiliaram a escolta. O caso foi transmitido às autoridades da capital e um investigador foi enviado à região para averiguar a possibilidade de ter sido Dioguinho o responsável (GARCIA, 2002, p. 284-286).

Mesmo após a sua morte, Dioguinho continuou vivo por muito tempo na memória daqueles que habitavam as regiões pelas quais ele havia passado. Uns acreditavam que ele de fato havia morrido, outros que ele havia fugido e morrido “de velho” em 1950 no Estado de Minas Gerais (outros dizem ter sido em Goiás, Paraná, ou mesmo na região de Ourinhos, em São Paulo). E ainda, há aqueles que negam todas essas possibilidades e acreditam que ele simplesmente não morreu.

Na literatura há cinco obras narrativas sobre Dioguinho, a primeira foi escrita por um médico, “historiador” e ex-prefeito de Ribeirão Preto, João Rodrigues Guião, e intitula-se *Dioguinho: romance* (1901); a segunda obra é do delegado Antônio de Godói, *Dioguinho. Narrativas de um cúmplice em dialecto* (1903); a terceira obra é do também delegado João Amoroso Netto e intitula-se *História completa e verídica do famoso bandido paulista Diogo da Rocha Figueira mais conhecido como Dioguinho por um delegado de*

polícia (1949).

Em prosa, tem-se ainda a biografia *A vida bandida de Dioguinho* (2003) de Moacir Bernardo, “folclorista” de Botucatu, cidade natal de Dioguinho, que faz um relato do personagem desde sua infância, acrescentando na segunda parte documentos e menções às obras que conseguiu coletar sobre o bandoleiro. E, por fim, a obra do jornalista João Garcia, *Dioguinho: matador de punhos de renda* (2002), cuja narrativa apresenta o personagem a partir de dois pontos de vista: a de um narrador ambientado no tempo e espaço do bandoleiro e a de um narrador atual que busca informações sobre o personagem tentando recuperar sua história. Esse autor faz uma reconstrução literária detalhada do personagem, de seu contexto histórico e social e do linguajar característico do caipira paulista.

Na poesia, encontrei dois cordéis: *O encontro de Dioguinho com Lampião* (1960), de Antônio Teodoro dos Santos, que narra a disputa entre Dioguinho e o cangaceiro Lampião, os quais são considerados como iguais (em termos de poder) para o poeta; e o folheto *O encontro de Urutú com Dioguinho, o valentão do sul do Brasil* (1970), de João Antônio de Barros, que acaba afirmando a grandeza de Dioguinho quando equiparado ao outro. Há também o poema *História do Dioguinho - o matador de São Simão* (2000) composto pelo poeta popular Zito Rocha em coautoria com um morador da cidade de São Simão aficionado pelas histórias do bandoleiro. O poema é, à princípio, narrado em primeira pessoa, mas o autor funde sua voz com a do personagem tentando dar um encaminhamento “moral” e mesmo uma “redenção” para Dioguinho.

Na música, tive contato com cinco canções, sendo duas toadas sertanejas: *Os crimes de Dioguinho* e *A morte de Dioguinho*, interpretadas pela dupla Serrinha e Caboclinho; dois repentos cantados por poetas da região em que ele mais atuou; e uma canção mais recente, *Dioguinho*, da banda “pós-caipira” *Mercado de Peixe* (VIANNA, 2002)⁷.

Na produção cinematográfica há um filme mudo de 1916 e outro já em cores de 1957, estrelado pelo então galã Hélio Souto no papel do matador. Na década de 1950 foi transmitida uma radionovela intitulada *Dioguinho: homem terror* pela Rádio Record. Em 1990, a EPTV de Ribeirão Preto e João Garcia Produções transmitiram na região o documentário *Era uma vez o Dioguinho*. Em 2002, a Secretaria de Cultura e a TVE de Brodowski também produziram um filme baseado na vida de Dioguinho com o objetivo de divulgá-lo nas escolas da região. Em agosto de 2014 foi lançado um novo filme, *O Matador*, na cidade de Botucatu. Além dessas obras, também é interessante perceber como os *sites* e

⁷ Disponível em : <<http://www.overmundo.com.br/banco/caipira-hoje>>. 2006. Acesso em 21 jan. 2014.

blogs veiculam sua imagem, a qual é construída a partir das obras existentes e da memória daqueles que ouviram suas histórias.

O contato com as obras escritas ocorreu lentamente. Ao ler o romance *Dioguinho – matador de punhos de renda* (2002) de João Garcia descobri a variedade de textos que existiam sobre o personagem. Alguns foram de fácil acesso, outros, bastante raros, como o romance de João Rodrigues Guião, obtive bem depois de ter começado a pesquisa através de um arquivo (FUNCUS – Fundação Cultural Simonense) na cidade de São Simão, onde também recebi do “Italiano” (Luiz Antônio Nogueira) o poema de Zito Rocha. A obra de Antônio de Godói foi emprestada por Marcelo Tadeu Quintanilha Martins, historiador, que a adquiriu de um ex-delegado que entrevistou para a sua tese sobre a “civilização do delegado” defendida na Universidade de São Paulo. A biografia de Moacir Bernardo devo a um amigo de Botucatu, Luiz Gustavo Darroz. O filme de 1957 foi encontrado na Cinemateca Brasileira, onde existe também a película de 1916, que, devido às condições avançadas de deterioração, não pôde ser visualizada.

As canções de Serrinha e Caboclinho procurei por muito tempo, tentei gravar fazendo pedidos *online* a uma rádio caipira e, mais tarde, acabei comprando um livro sobre cinema marginal caipira (publicado pela prefeitura de São Carlos-SP) que, inesperadamente, vinha com um CD em que constavam tais canções. Ao longo dos quatro anos fui descobrindo e, eventualmente, encontrando produções sobre Dioguinho. Esse trabalho é o resultado do meu gradual contato e leitura dessas obras. Possivelmente, há textos que não encontrei e certamente muitos textos orais que não foram incluídos dada a dificuldade de contatar pessoas que efetivamente conheciam histórias sobre o personagem. Algumas, esporadicamente, vão aparecer mais como uma “experiência de campo”.

Com base nas obras elencadas, a proposta deste trabalho é analisar as diferentes representações de Dioguinho em três momentos distintos: inicialmente, atentando para o modo como as primeiras obras (João Rodrigues Guião e Antônio de Godói) refletem a força de uma memória ainda viva, em grande parte alimentada pelo medo que o bandido espalhava, e percebendo como se deu a sua revitalização com a abordagem de Amoroso Netto (quase cinquenta anos depois), autor que reconstituiu o personagem e o lançou a outras esteiras de representações de onde surgiu um Dioguinho mais arquetípico e popularesco. Num segundo momento, a análise recai sobre as representações produzidas por ou de alcance mais “popularesco” (sendo a maioria das quais baseadas na obra de Amoroso Netto), como cordéis, músicas e filmes. O cerne desse trabalho situa-se no terceiro momento onde a análise privilegia as releituras e (re)significações realizadas pelas produções posteriores à década de

1990, as quais são frutos, em grande parte, das discussões contemporâneas concernentes a temas como memória, identidade, globalização e podem ser entendidas como parte do esforço de pequenas comunidades em demarcarem suas especificidades e sua história regional/local.

Através do cruzamento das imagens contidas nas obras com outros documentos como fotos, cartas, certidões e processos-crimes, é possível esboçar alguns traços que mais se aproximam do personagem histórico com base nas repetições, nas histórias consensuais, e por um processo de comparação, contraste e verossimilhança. Entretanto, nas narrativas, história e ficção misturam-se e complementam-se, não sendo possível, via de regra, separá-las com precisão. Como mencionou Amoroso Netto, mesmo na época de Dioguinho “era dificultoso separar o verdadeiro do fictício, o real do imaginário, o plausível do inadmissível” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 14).

Sabendo que

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.”

[...] “As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.” (CHARTIER, 1998, p. 17).

É imprescindível refletir sobre as prerrogativas das representações de um personagem do porte de Dioguinho. Se, como menciona Roger Chartier, nenhuma representação social é neutra, o que dizer de um personagem tão controverso e que suscitou tantas lendas? Os autores reinventaram de modos bastante distintos a vida e os crimes do bandoleiro. Considerando as obras literárias, musicais, filmicas e as narrativas oriundas da oralidade, percebe-se que o que existe verdadeiramente são representações não de um, mas de vários “Dioguinhos”.

Em outro texto, Chartier afirma que “as representações não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” (CHARTIER, 2011, p. 27). Todas as obras presentes nesse trabalho, independentemente do grau de veracidade que afirmam ter, procuram, de diferentes modos, convencer o leitor que estão apresentando como era a vida e o tempo do Diogo. O matador de aluguel aparece como facínora de uma sociedade selvagem, como produto do meio em que viveu, como representante da cultura paulista, como vítima, como parte de uma concepção

nostálgica do passado, como um homem comum, entre outras.

Se, em 1949, cerca de 50 anos depois do desaparecimento de Dioguinho nas águas do rio Mogi Guaçu, Menotti del Picchia disse que ele havia sido “encapsulado numa lenda de bravura, de generosidade e de martírio”(DEL PICCHIA *apud* SCHNEIDER, 2003, p. 3), imagine-se hoje, passados quase 120 anos, com a enorme teia de histórias, lendas e representações que se assomaram.

Em razão da grande fusão entre história e ficção, a intenção desse trabalho não é apreender o Dioguinho “real”, o esforço não está em tentar classificá-lo, pelo contrário, o objetivo, após recolher o material conseguido, é desemaranhar suas várias histórias, que estão espalhadas por diversas expressões artísticas, e perscrutar por uma pequena fenda o que a tradição escrita, geralmente elitista, e parte da memória oral popular de uma determinada coletividade criaram e recriaram em termos de representação ao longo do tempo, e que estão sendo utilizadas, na atualidade, como um precioso material na construção de uma memória e de uma identidade local.

Sempre que houve interesse ou necessidade, certa memória sobre o bandoleiro foi retomada e utilizada de acordo com o que se desejava explorar e a versão da história que se desejava construir. É por esse motivo que se torna trivial tentar simplesmente separar um Dioguinho “histórico” de um “lendário” (ainda que alguns autores tenham se dedicado a essa tarefa), mais importante é tentar compreender os variados empregos dos discursos criados ao longo do tempo sobre o personagem ou a partir dele (muitas vezes as narrativas utilizaram-o mais como pano de fundo, como pretexto) com motivações e objetivos específicos. Por outro lado, também é relevante ter em mente a grande quantidade de reapropriações dessas representações pelo diversificado público (leitor, ouvinte, internauta).

As recentes apropriações e releituras demonstram uma tentativa de incorporar o bandoleiro Dioguinho enquanto elemento simbólico de uma determinada cultura popular regional. Tal esforço acaba por bifurcar-se em duas concepções de memória e identidade distintas, ainda que relacionadas: a primeira idealiza a cultura formada no contexto da economia cafeeira de forma nostálgica, entendendo-a como sendo oriunda de um tempo mítico, especialmente para as cidades que tiveram seu desenvolvimento baseado nessa economia e que também declinaram juntamente com ela. É óbvio que essa concepção provém quase que exclusivamente de pessoas vindas das classes dominantes, para quem os latifúndios cafeeiros e o universo cultural dos “barões do café” representavam o que melhor havia em termos econômicos e culturais. A segunda interpretação é mais abrangente e remete ao

imaginário lendário e mítico⁸ que cerca a própria figura do bandido rural. Assim, partindo dessas pressuposições, o objetivo é apreender de que modo essas produções concorrem para a configuração de uma identidade regional pautada na memória social.

Cada obra em específico reitera um universo de significações que tem nas práticas culturais caipiras a sua origem. Dioguinho acabou ocupando um espaço no “imaginário” social daqueles que habitavam os lugarejos pelos quais ele passava com seu bando que, de certa forma, sintetiza diversos elementos culturais e valores tidos como “antigos”. Devido a sua grande plasticidade, sobre a figura de Dioguinho foram agregando-se valores e significações que iam além dos crimes e façanhas por ele cometidos. Essa distância entre as práticas reais (criminosas) a as representações criadas é algo natural e característico do processo de construção do imaginário de qualquer sociedade. Como afirma Le Goff:

O domínio do imaginário constitui-se pelo conjunto das representações que ultrapassam o limite imposto pelas constatações da experiência vivida e pelas deduções correlatas que ela autoriza, o que equivale a dizer que toda cultura, portanto toda a sociedade e mesmo todos os níveis de uma sociedade complexa, possui o seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário mostra-se variável, ao mesmo tempo em que o território coberto por esse limite permanece, ao contrário, idêntico em qualquer tempo e lugar, visto que não se trata de outra coisa senão do campo completo da experiência humana, desde o mais coletivamente social até o mais intimamente pessoal (PATLAGEAN *apud* LE GOFF, 2011, p. 11).

Dioguinho não é somente aquele bandido que, a serviço dos coronéis, praticou crimes políticos e resolveu querelas pessoais. A imagem que ele evoca também relaciona-se de forma bastante estreita não apenas com o imaginário já consolidado do arquétipo do Robin Hood, mas também com toda uma estrutura histórico social que envolveu a cultura cafeeira. Nesse último sentido, “O imaginário não é um ensaio do real, mas evocação que dá sentido às coisas” (PESAVENTO, 1995, p. 21). Pretendo demonstrar que independentemente de suas ações reais (os assassinatos), Dioguinho foi transformado em um símbolo que evoca um imaginário relativo a uma certa concepção de interior paulista (região da mogiana) e a época em que ele viveu. Evidentemente, os significados desse interior e desse período variaram ao longo do tempo (desde um lugar e época de barbárie e despotismo, até

⁸ Neste trabalho entendo por mito não apenas uma narrativa simbólica e maravilhosa que procura explicar a origem das coisas, mas também um conjunto de “histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral” (SLOTKIN, 1998, p.5 *apud* VUGMAN, Fernando, 2006 p. 160) De acordo Vugman, “tais histórias surgem de eventos reais, mas, no processo de contá-las e recontá-las, vão sendo sintetizadas a ponto de se tornarem convencionais e abstratas, até se transformarem em um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos” (VUGMAN, 2006, p. 160-161).

um atual saudosismo com ares românticos) e, igualmente, as representações sobre o bandido modificaram-se na mesma proporção, permanecendo, contudo, a sua função enquanto um elemento remissivo.

Juntamente à questão do imaginário, Dioguinho se insere enquanto parte da “memória coletiva”⁹ (HALBWACHS, 2006) dos moradores das regiões Mogiana e Sorocabana que o tem também como uma das lembranças mais remotas. Ainda que esta memória, hoje, tenha perdido parte de sua força e apresente-se apenas como fragmentos remissivos, ela existe e por vezes é veiculada pelos mais diversos suportes¹⁰.

Do mesmo modo que alguns órgãos culturais de cidades que tiveram sua história marcada pelo bandoleiro utilizam-se de sua imagem para determinado fim, as obras que serão analisadas nesse trabalho também possuem um discurso específico, o qual está relacionado com o contexto histórico social pelo qual passava o país na época e com as concepções e preconceitos do tempo e lugar social ocupado pelos autores e por seu público no momento da criação artística.

Além das discussões relacionadas à representação e ao discurso, a análise sobre Dioguinho está centrada na compreensão do banditismo rural enquanto um fenômeno social. O historiador Eric Hobsbawm, no livro *Bandidos* (2010) [1969], discute, a partir de uma gama de baladas sobre bandoleiros famosos, a emergência e o percurso realizado por um novo tipo social denominado por ele como “bandidos sociais”. Dioguinho não pode ser “enquadrado” como um bandido social, visto que não representa “uma forma mais ou menos primitiva de rebelde camponês” (HOBSBAWM, 1970, p. 15). Entretanto, muitas das características apontadas por ele são encontradas em Dioguinho¹¹ talvez pelo fato de o banditismo social ser “um dos fenômenos sociais mais universais da história, e um daqueles que apresentam mais espantosa uniformidade” (HOBSBAWM, 2010, p. 37). Tal uniformidade “não decorre de uma difusão cultural, mas constitui reflexo de situações semelhantes nas sociedades camponesas” (HOBSBAWM, 2010, p. 37) que envolvem, entre outras, a transição

⁹ Ainda que seja fundamental a noção de memória coletiva de Halbwachs, não concordo com esse autor de que haja um predomínio absoluto da memória coletiva sobre a individual. Apesar de serem complementares, ambas as instâncias possuem características e funcionamentos distintos e diferenciam-se, especialmente, pelo tipo de lembrança que as constituem. Enquanto que na memória individual os acontecimentos são experienciados pelo indivíduo, na memória coletiva eles são “vividos por tabela”, ou seja, são percebidos como sendo comum a toda uma coletividade na qual os indivíduos, ainda que não tenham participado diretamente, sentem, pela força do imaginário que participaram (individual e coletivamente) (POLLACK, 1992, p. 2).

¹⁰ Um exemplo nesse sentido é a da Estação Ecológica Experimental de Jataí (vinculada ao governo do Estado de São Paulo), onde existem diversos locais nomeados em referência à história de Dioguinho, como o “Morro do Diogo”, a “Lagoa do Diogo” e a “Cruz do Diogo”.

¹¹ As semelhanças são quanto à entrada do bandido na vida criminosa se dar através de um crime de honra, ao fato de ser conhecida, pelo povo, a invulnerabilidade de seu corpo ou, ainda, ser traído por alguém de sua confiança, entre outras (HOBSBAWM, 2010).

para o capitalismo agrário.

Essa similaridade direciona a análise por uma vertente um pouco mais ampla. Nesse sentido, considerando o protótipo proposto por Hobsbawm, essa pesquisa também se envereda por uma perspectiva macro, na qual o diálogo com outras representações de bandoleiros a partir do conceito de arquétipos literários (MELETÍNSKI, 2002) auxilia em uma visão, mesmo que transversal, do conjunto e da persistência do tema, pois mesmo que o Dioguinho não corresponda inteiramente ao modelo, a convergência realizada por autores e leitores é inevitável.

Além da importância dessas perspectivas macro, a vida criminosa de Diogo (relacionada com toda uma estrutura econômica e social) e as diversas representações existentes após sua morte (ligadas a questões como a construção de um imaginário local fundamentado em certos arquétipos de bandidos), são alguns dos componentes a serem considerados em matrizes de microanálise por tratar-se de representações específicas inseridas em contextos sociais mais amplos e cumprindo determinados objetivos.

Após tantas releituras o nome de Dioguinho evoca uma série de referências não somente históricas, como também sociais, literárias, musicais, poéticas, fílmicas, culturais, orais, ecológicas, míticas, ocupando um lugar simbólico, sobre o qual paira uma “aura”, não obstante ruim, que remete a um passado que, muitas vezes, precisa ser heroificado, de forma romântica e mítica, para sustentar o status social de alguns membros da elite, sobretudo dos fazendeiros. Entretanto, as representações sobre Dioguinho não podem ser vistas apenas como parte de uma “ideologia” da “classe dominante”, esse olhar emerge também por simples curiosidade e nostalgia de algumas pessoas que aliam a figura do bandoleiro à sociedade cafeeira de modo a inventar e sustentar um mito capaz de fornecer um passado adequado para a construção de uma identidade local e regional, especialmente para essa região interiorana que perdeu prestígio, poder e riqueza (pela perspectiva da elite da região) após a decadência dessa cultura cafeeira, vista como a “época de ouro”.

Como é de se esperar, as lembranças e as referências encetadas por pequenas cidades também são oriundas de um saudosismo que privilegia, ou mesmo adota, a visão transmitida por pessoas vindas de uma aristocracia cafeeira, que eram também as responsáveis pela política local. Passados tantos anos dos inúmeros sofrimentos causados pelas disputas políticas, pela brutal exploração dos camponeses, pelo descaso por parte do Estado, pela dominação despótica dos coronéis e pelas lutas sociais, o que é importante lembrar, para essa elite, são as imagens e momentos tidos como áureos da cultura que floresceu nesses lugares recônditos (a riqueza e o luxo das grandes fazendas e de alguns

prédios públicos, o vai e vem de pessoas e mercadorias, as belas igrejas, as ferrovias, os poucos, mas suntuosos colégios normais, etc.).

Não se pode esquecer que também existe uma certa memória que, apesar de diminuta e marginal, nos dias de hoje, associa o “mundo” e a época do “sô Diogo” às lembranças de uma vida rural humilde e bucólica de outrora. De fato, trata-se da nostalgia de uma época onde os laços de sociabilidade eram mais fortes e se davam em comunidades fechadas, porém “aconchegantes”. Paradoxalmente, essa outra memória por vezes também aflora quando se fala da época da economia cafeeira, o que demonstra o quão complexo e contraditório foi esse período histórico (tal como as representações feitas sobre ele).

A monocultura cafeeira no interior paulista deu origem a muitas cidades, trazendo migrantes e imigrantes, ferrovias, “riqueza”. Foi um tempo complexo, de mudanças na estrutura econômica e social. Tais transformações trouxeram consigo vários dilemas, entre eles, a exploração da mão de obra, antes escrava e depois nomeadamente livre, e a luta de classes. Porém, esses conflitos eram mascarados por meio do paternalismo, que regia as relações sociais no Brasil, e pelas variadas práticas a ele associadas, como o “favor” e os laços de compadrio, onde a hierarquia e a violência eram dissimuladas (FRANCO, 1997; SCHWARZ, 2008). Tal quadro social contribuiu para que as memórias e representações acerca dessa época fossem (e continuam sendo) tão contraditórias.

Partindo da ideia de que as obras exploraram o personagem Dioguinho em diferentes momentos para discutir determinados assuntos que convinham aos autores e demais produtores, envolvendo relações sociais e culturais com a dita “civilização do café”, o tema traz à baila uma série de práticas culturais que se constituíram enquanto memória coletiva de um determinado grupo social e foram transmitidas de geração em geração.

Como o personagem Dioguinho tem o poder de remeter a essas práticas que envolvem não só costumes, tradições, festas, modos de pensar, de agir, entre outras atividades sociais e culturais, ele acabou se tornando um personagem catalisador dessa “cultura caipira¹²”. Como menciona a obra de João Garcia, falar em Dioguinho equivale a falar sobre

¹² No decorrer desse trabalho utilizo o termo “cultura caipira” não como um conjunto de símbolos, valores e práticas sociais passíveis de serem mensuradas e catalogadas. Por serem dinâmica e historicamente constituídas, os significados dessa cultura modificaram-se enormemente ao longo do tempo. Assim, baseio-me no pressuposto de Canclini (2009, p. 41-48) segundo o qual a cultura é um conjunto de processos sociais utilizados para a marcação de diferenças entre grupos. Em outras palavras, a “cultura caipira” só pode existir e sustentar-se enquanto tentativa de contrapor-se ao que determinado grupo considera como sendo “cultura urbana”. Acredito ser pouco produtivo, para os fins desse trabalho, tentar definir se uma música, por exemplo, faz parte da “cultura caipira”; se ela é vista desse modo por aqueles que a produzem e por aqueles que a escutam e é utilizada para a marcação uma identidade (cultura caipira), já é o bastante para enquadrá-la nessa definição.

“o tempo do Diogo”, um tempo mítico, simbólico, que remete a vivências, a uma rede de experiências oriundas de uma “memória herdada” (POLLAK, 1992, p. 4-5).

Com base nessa tradição perpetuada pela memória escrita e oral, é possível pensar que a figura de Dioguinho, além de simbolizar a cultura e o banditismo dessa sociedade formada pelo café, transmite aos depositários dessa herança paulista um sentimento de pertencimento identitário.

Como as narrativas sobre Dioguinho tem sua origem na oralidade, contendo também cordéis (gênero poético feito para ser cantado) e canções¹³, os estudos sobre a oralidade, poesia oral e *performance* realizados pelo medievalista Paul Zumthor (2010)[1983] permitem pensar em muitas dessas obras como manifestações artísticas vocalizadas ou que tem na voz sua expressão máxima. Assim, atentando para as múltiplas relações que o personagem estabelece com as narrativas orais, com as visões de poetas populares, a voz se caracteriza enquanto um elemento primordial, dado que “[...] representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte” (ZUMTHOR, 2005, p.61).

Em cada momento do trabalho há alguns enfoques teóricos que serão extremamente necessários devido ao fato dessa pesquisa se debruçar sobre gêneros artísticos diferentes que, portanto, requerem uma abordagem teórica e analítica interdisciplinar. Embora seja necessário pensar nas especificidades de cada representação, considerando o gênero artístico e/ou literário ao qual pertence, não organizei o trabalho focando essas divisões e classificações de modo que o percurso realizado pretende apreender as variadas representações de Dioguinho e sua inserção dentro de um tema amplo, seja essa amplitude um diálogo com outros bandoleiros, ou seja com os diversos contextos históricos do qual originaram a produção.

Um “condor” no sertão paulista: a construção da imagem do bandido Dioguinho está dividida em quatro capítulos. O primeiro, **Banditismo rural como tema literário**, discute o caráter universal do tema e suas recorrências tanto na literatura, e em outras mídias (enquanto narrativas, memórias e representações), quanto na história a partir dos conceitos de “arquetipos literários” de Eleazar Meletínski e de “bandido social” de Eric Hobsbawm. Nesse momento, destaco, mais abertamente, alguns casos de banditismo que auxiliam em uma compreensão das particularidades desse fenômeno e em algumas de suas releituras. Em seguida, exponho algumas das representações realizadas na literatura brasileira,

¹³ Gênero considerado por Paul Zumthor como “arte oral por excelência” (ZUMTHOR, 2010, p.88).

principalmente em relação ao Cangaço. O fato de esse tema apresentar similaridades tanto históricas quanto artísticas de maneira alguma equivale considerá-los casos “essencialmente iguais”, visto que cada representação e cada ocorrência real são, em outros aspectos, únicas e ligadas a contextos bastante específicos.

O segundo capítulo, **Primeiras impressões: Dioguinho na literatura folhetinesca**, adentra o universo literário do personagem central com base nas obras de João Rodrigues Guião, Antônio de Godói e João Amoroso Netto, refletindo sobre os usos do discurso na sustentação de posicionamentos políticos e na defesa de uma dicotomia entre sertão *versus* cidade e detendo-se nas representações encetadas por esses autores responsáveis pelas primeiras caracterizações, repetidas *ad nauseam*, sejam elas advindas de uma memória oral ou sejam apenas ficção.

No terceiro capítulo, **Novos formatos, novas imagens: Dioguinho massificado**, o objeto são as produções audiovisuais: as canções da dupla Serrinha e Caboclinho (1950); o filme *Dioguinho* de Carlos Coimbra (1957); e os cordéis de Antônio Teodoro dos Santos e Jotabarro, produzidos respectivamente em 1960 e 1970. Considerando o momento histórico marcado pela massificação dessas novas mídias e a chegada de imigrantes na cidade de São Paulo, o enfoque, nesse momento, reside na apreensão das imagens popularizadas do personagem, imagens que, em grande medida, foram exploradas a partir dos contornos delineados pela obra de João Amoroso Netto e que, no entanto, sugerem uma visão mais condescendente acerca do bandoleiro.

Enfim, o quarto capítulo **Memória e identidade: Dioguinho reinventado** analisa as produções realizadas a partir da década de 1990. Entre elas constam as narrativas de João Garcia e Moacir Bernardo; o poema de Zito Rocha; o documentário *Era uma vez Dioguinho*; o filme *Dioguinho* (2002); as canções dos repentistas Francisco Ferreira e Paulo Lopes Garcia e a canção *Dioguinho* da banda Mercado de Peixe; e os *websites* e *blogs*. Tais representações são as mais atuais sobre o bandoleiro e revelam intrincados vínculos com memórias individuais (remetendo a um saudosismo da infância) e memórias coletivas regionais que correlacionam a sua figura à de um tempo e espaço mítico, tido como a “época de ouro” de um certo interior paulista.

1 O BANDITISMO RURAL COMO TEMA LITERÁRIO

And I blame this world
 For making a good man evil
 It's this world that can drive a
 Good man mad
 And it's this world that turns a killer
 Into a hero
 Well I blame this world for making
 A good man bad

Bon Jovi

1.1 UNIVERSALIDADE E RECORRÊNCIA

Nesse primeiro momento, pretendo expor, sucintamente, alguns casos famosos de bandidos que foram abundantemente explorados pela literatura e, posteriormente, por outros veículos midiáticos. O objetivo não é traçar rigorosamente, nem cronologicamente, os principais casos de banditismo rural na literatura, mas delinear um panorama que auxilie a pensar o bandido Dioguinho. De modo geral, destaco as produções que buscaram representar o bandido inglês Robin Hood por este ter-se tornado um exemplo do banditismo heroico; José do Telhado, de Portugal, por remeter aos diálogos entre a imagem desses personagens e questões relativas a patrimônio e memória; e, por fim, o *Western* norte-americano, em razão da popularidade obtida pelos personagens criados e recriados por esse gênero.

A proposta, de certo modo, transcende a questão do suposto caráter real e/ou ficcional desses personagens e de suas histórias por, tanto um quanto outro, tratar-se de representações em diferentes âmbitos. Como afirmou Zumthor, “à medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção. Se formo um discurso ficcional, para comunicar o resultado, ele será necessariamente narração, quaisquer que sejam minhas precauções estilísticas visando à nudez do relato” (ZUMTHOR, 2005, p. 48).

Ao considerar que “somos seres de narrativa” (ZUMTHOR, 2005, p. 48), a literatura, arte narrativa que pode ser produzida e veiculada em variados códigos linguísticos, adquire significados que vai além do caráter reducionista centrado na escrita e alcança o território dominado pelo narrador enquanto contador de histórias que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2011, p. 201).

Quase sempre os bandidos, a que se referem as narrativas, eram homens

simples que tiveram uma existência marcada apenas localmente, porém, por diversos motivos, suas histórias foram transmitidas, ressignificadas, seja pelas formas refinadas da elite letrada, seja pela maleabilidade da oralidade ou dos folhetins baratos dos setores populares, e transformadas em elementos folclóricos ou culturais que muitas vezes vão muito além do âmbito da sua região de origem.

Dentro de uma gama imensa de personagens populares representativos, os bandidos ocupam uma posição de destaque em razão das contradições e, algumas vezes, dos ideais que carregam. Tanto aqueles vindos dos meios populares, quanto aqueles que, embora não tenham origem vulgar, se tornaram notórios por seus feitos, sempre exerceram uma forte atração no imaginário popular por representar, por um lado, a coragem, a força, o poder, a liberdade e, algumas vezes, a justiça; e, por outro, o medo, a violência, a ambição, o desprezo por suas vítimas. Repleto de ambiguidades, esses bandoleiros motivaram diversas criações e recriações que demonstram a flexibilidade desses personagens que até hoje são ressignificados de acordo com o discurso do narrador, com o momento histórico, com o suporte usado para a veiculação e com a expectativa do público.

Talvez uma das mais remotas e influentes referências literária ao tema esteja na obra *Metamorfoses* (século II d. C.) de Apuleio, escritor romano que fez uma representação de bandidos antigos na literatura satírica. Como personagens literários, os bandidos são, por vezes, descritos como líderes de bandos, como cavaleiros solitários ou como membros de grupos de bandoleiros. São oriundos de momentos marcados por tensões sociais e acabam adquirindo a fama de homens honrados e valentes se forem benfeitores ou de cruel e sanguinário se suas atitudes privilegiarem a violência e a tirania contra sua própria sociedade.

Historicamente, no campo, na cidade, em diferentes épocas e lugares, a estrutura social, marcada pela injustiça, pela exploração e pela desigualdade, motivou o surgimento de homens descontentes com o que seria o “seu lugar” na escala social. Desse modo, seja por necessidade, ambição, inconformismo, desprazer em relação ao trabalho, vingança pessoal ou mesmo pelo desejo de instaurar uma outra “ordem” em uma sociedade “desorganizada”, frequentemente houveram casos de insurreição que, muitas vezes, desembocaram em formas de banditismo.

Em algumas sociedades rurais de diversos lugares do mundo, principalmente durante o século XIX¹⁴, quando houve uma gradual passagem de uma economia baseada na agricultura para uma economia industrial, surgiram muitos bandoleiros

¹⁴ Os bandoleiros mencionados nesse subcapítulo não serão apenas os do século XIX, embora o foco central seja em torno daqueles que viveram nesse período histórico.

que ficaram conhecidos, foram heroicizados e eternizados em obras literárias ou canções (tanto da época quanto posteriores) por terem sido aclamados pela população mais humilde; sendo, mais tarde, transformados em parte de uma tradição ou memória oral e popular.

Hobsbawm comenta a grande profusão de bandidos nesse período e a escassez de documentos oficiais que pudessem fundamentar pesquisas tanto acerca de suas motivações para o banditismo quanto de suas práticas criminosas. Segundo o historiador, não existia interesse em documentar a iminência de tais revoltas populares, ainda mais quando esses homens eram tidos como paladinos da justiça, defensores dos camponeses oprimidos (HOBSBAWN, 2010).

O mais proclamado bandido a que se tem forte referência é Robin Hood. Considerado “o príncipe dos ladrões”, ele foi representado de diversas maneiras, foi personagem de vários livros, filmes, quadrinhos, músicas, desenhos, entre outras obras, e ainda hoje é sempre reinterpretado, principalmente por veículos de comunicação de massa. Sua figura não ficou circunscrita à Inglaterra e muito menos ao período que circunda sua existência, entre o século XIII e XIV.

Com múltiplas representações literárias e orais, o personagem, habitante da floresta de Sherwood, que se rebela contra a tirania do xerife de Nottingham e resolve fazer justiça roubando dos ricos e dando aos pobres, tornou-se um herói nacional (no século XIX), o exímio arqueiro (símbolo nacional inglês) que libertou uma comunidade da opressão.

A primeira referência literária a Robin Hood está na balada¹⁵ escrita por Piers Plowman (existem três versões dessa balada e o nome Robin Hood é citado somente a partir da segunda) no final do século XIV, no entanto, é somente no século XVI que surge a obra de Major John, responsável por fixar alguns dos traços pelos quais o herói ficou marcado na tradição literária (ALARCÃO, 2001, p. 9).

A lenda e a tradição criada em torno de um Robin Hood, caracterizado como um “ladrão que roubava aos ricos para dar aos pobres”, coaduna com a busca de uma sociedade oprimida e espoliada por justiça social, especialmente, ao tratar-se de uma luta contra uma ordem ilegítima como era o caso de Nottingham, governada por um usurpador.

Miguel Alarcão, autor do livro *Príncipe dos ladrões: Robin Hood na cultura inglesa (c. 1377 – 1837)* (2001), ao investigar a historicidade do personagem e sua representação na cultura inglesa, afirma que

¹⁵ A maioria dos textos escritos sobre o bandido inglês é considerado como sendo baladístico, fator que pressupõe musicalidade e uma transmissão oral. No entanto, Alarcão alerta para o cuidado em pressupor que todos fossem realmente baladas, uma vez que a nomenclatura era utilizada por não haver outra mais adequada (ALARCÃO, 2001, p. 17).

a sedução exercida alimenta-se em boa parte da plasticidade da figura, isto é, da sua capacidade de renovação consoante os momentos históricos e os gostos literários que ao longo de mais de seis séculos se sucederam. Contrariando as leis que regem os mortais, poder-se-ia dizer que o fluir dos anos não ditou o envelhecimento de um herói que, real ou não, foi sendo objecto de sucessivas recriações e reinterpretações (ALARCÃO, 2001, p. 3).

O pesquisador atenta para as diversas manifestações lúdicas realizadas acerca de Robin Hood e compara com as primeiras baladas, com os dados do contexto histórico e social da Inglaterra e com a possível historicidade do personagem, discutindo as mutações e o processo literário que nobilitou a figura lendária convertendo-o no “príncipe dos ladrões”, construção possibilitada em razão da própria adequação do personagem em diferentes contextos (ALARCÃO, 2001, p.191).

Na tradição literária, Robin Hood adquiriu consistência, servindo como molde para a construção de uma identidade nacional inglesa. Tal esforço não era gratuito, havia todo um plano ideológico por trás da escolha, construção, ascensão e cristalização¹⁶ desse ícone. O empenho decorreu da necessidade de se inventar uma figura “tipicamente inglesa” e, posteriormente, um herói nacional (aproximadamente entre os séculos XIII e XIX)¹⁷ que comportasse valores simbólicos como bravura e heroísmo e que pudesse, enfim, representar a “pátria” inglesa.

Na mesma linha de Robin Hood, há alguns exemplos de bandoleiros lendários que tiveram papéis significativos para suas comunidades, tal como o inglês para os camponeses de Sherwood. Eric Hobsbawm, historiador marxista inglês, publicou em 1959 o livro *Rebeldes primitivos* e em 1969 *Bandidos*, sendo ambos estudos históricos que discutem especificamente alguns bandidos lendários e suas formas de protesto social que, *grosso modo*, foram exemplos de um modo primitivo de consciência de classe e luta social.

Hobsbawm afirma que o banditismo não pode ser estudado sem se estabelecer uma relação com o poder local, uma vez que, quase sempre, ele ocorre onde a

¹⁶ A “cristalização” do personagem não significa sua existência intacta durante todos esses anos, mas uma tentativa de conceber um modelo primevo, a partir do qual foram feitas outras recriações e/ou reinvenções.

¹⁷ É complicado precisar a historicidade de Robin Hood e o momento real de sua possível existência em razão da própria divergência na datação das primeiras baladas (por volta de 1377), que pode ser bem anterior ao surgimento dos versos (ALARCÃO, 2001, p. 9-47). Os usos dessa figura variaram imensamente durante esses vários séculos. Contudo, o que se pode afirmar com certa segurança é que desde o início esse herói-bandido acomodou-se muito bem com as ideias e os valores que eram construídos e divulgados pela elite (os lordes proprietários de terra) como sendo “tipicamente ingleses”, em especial, a ideia da revolta legítima quando direcionada contra as arbitrariedades do governante (sobretudo no que concerne aos impostos e à justiça). Cabe ressaltar que a tradição política de limitar o poder do rei (em voga desde a Revolução Gloriosa de 1689) remonta, na Inglaterra, desde o começo do século XIII com a assinatura, à contragosto, da Magna Carta (1215) pelo rei João.

população vive sob o domínio de um senhor a quem todos devem obedecer. A proposta do historiador é estudar o “bandido social”, aquele que não é visto como um criminoso comum pela população que, de modo geral, o protege e o considera como herói por vê-lo como um injustiçado que luta em prol dos oprimidos.

Na obra *Rebeldes primitivos*, Hobsbawm define esse bandido como sendo

O homem violento que não se dispõe a suportar as cargas tradicionais impostas ao homem comum em uma sociedade de classes, a pobreza e a humildade, pode escapar delas unindo-se e servindo os opressores assim como revoltando-se contra os mesmos. Em toda sociedade rural há “bandidos fazendeiros” assim como “bandidos camponeses” para não mencionar os bandidos do Estado, embora apenas os bandidos camponeses mereçam o tributo de baladas e anedotas (HOBSBAWM, 1970, p. 25).

Para Hobsbawm, esses “rebeldes primitivos” eram exemplos de homens insurgentes que se impunham contra uma sociedade opressora, injusta e baseada na exploração das classes subalternas. No caso, rebelde é aquele que se ergue contra tal exploração e, rompendo as amarras sociais construídas pelas classes dirigentes, decide resistir violentamente a essa situação. O adjetivo “primitivo” deve-se ao fato de tal ato de rebeldia ser, de certo modo, “ingênuo”, pois os revoltosos não se davam conta de que a exploração e a violência sofrida não eram apenas suas, mas sim de toda uma classe, e que, portanto, somente seria erradicada após uma revolução de classes. Entretanto, para ocorrer tal revolução seria necessária antes a emergência e disseminação de uma “consciência de classe”, a qual só encontra condições de existência em um contexto de intensa exploração capitalista fabril onde exista um número considerável de operários explorados.

Nesse sentido, trata-se de uma situação proto-revolucionária, mas que, muitas vezes, descamba para algo reacionário, como os diversos exemplos, citados pelo historiador, de bandidos que se unem ao poder e à classe dominante. Em *Bandidos*, Hobsbawm traz uma classificação mais detalhada, apresentando uma tipologia de bandidos e detendo-se na análise daqueles que possuem características que se assemelham ao arquetípico Robin Hood (tido como o modelo de bandido social). O historiador afirma que

O banditismo social constitui um fenômeno universal, encontrado em todas as sociedades baseadas na agricultura (inclusive nas economias pastoris) e compostas principalmente de camponeses e trabalhadores sem terras, governados, oprimidos e explorados por alguém: por senhores, cidades, governos, advogados ou até mesmo bancos. É encontrado em uma ou outra de suas três formas principais, [...]: o *ladrão nobre*, ou Robin Hood; o combatente que encarna uma forma primitiva de resistência ou o grupo daqueles que chamarei *haiduks*; e, possivelmente, também o *vingador* que semeia o terror (HOBSBAWM, 2010, p. 39).

Apesar da importância de se utilizar conceitos amplos como “banditismo social”, visto que permite pensar no porquê da ocorrência desse fenômeno de uma forma mais global, talvez pensar no banditismo munido apenas de definições genéricas acarreta na perda das especificidades de cada caso em prol de uma visão uniformizadora. Nesse sentido, estudos mais específicos podem contribuir para uma compreensão do banditismo a partir de uma perspectiva mais dinâmica envolvendo diretamente pessoas cujas vivências, marcadas por interesses, medos, anseios, revoltas, imprimiram determinadas características a tais manifestações de violência, bem como reações e/ou conviências em relação a ele.

O autor discute várias formas de banditismo rural e as fontes utilizadas por ele são, em sua grande maioria, literárias. As baladas, poemas épicos, canções e demais obras, algumas inclusive veiculadas através da tradição oral, apresentam as múltiplas representações identitárias desses personagens.

As características, elencadas por Hobsbawm, que distinguem esses bandidos sociais são: o crime de “honra”, o uso de amuleto, a proteção por parte do povo, o fato do bandido não ter uma família e andar em bandos, a vida nômade, a suposta invulnerabilidade do corpo, a morte por traição, além da questão crucial de surgirem num momento de transição social, em especial quando estruturas rurais estão ruindo com a chegada do capitalismo no campo.

Muitos são os bandidos citados por ele e muitas são as baladas e gestas que dão base para o estudo. O fato de privilegiar, como fonte, obras literárias para a análise do banditismo social rendeu a Eric Hobsbawm as mais contundentes críticas. Anton Blok viu com descrédito o estudo do historiador e considerou sua tipologia de bandido rural generalizadora (BLOK, 1972). No entanto, a crítica de Blok está aquém da discussão historiográfica sobre a profícua relação entre literatura e história, uma vez que essa não é realizada somente com documentos oficiais.

Mesmo os documentos oficiais também são apenas representações que, de qualquer forma, favorecem a visão daqueles que impingem as leis sem considerar as especificidades de cada caso, principalmente porque não era prioridade de qualquer regime opressor registrar o ponto de vista dos bandoleiros, ainda mais daqueles tidos como benfeitores. Pelo contrário, na maior parte do tempo, a estratégia dos Estados era punir publicamente, exibir o corpo daquele que agia fora da lei como forma de coibir as práticas criminosas (FOUCAULT, 2009). Exemplos disso podem ser vistos desde as crucificações romanas, a inquisição, até o esquartejamento de Tiradentes.

As maiores e mais detalhadas narrações foram feitas através da literatura,

em poemas, gestas, baladas, biografias ou romances. Grande parte desses bandoleiros teve uma vivência apenas lendária que se iguala às façanhas e heroísmo do mítico Robin Hood. Na literatura, tais personagens sempre gozaram de muito prestígio. Trata-se de uma “matéria ficcional” que frequentemente pode ser visitada por escritores, cineastas, músicos, com visões e objetivos bem diferentes. As perspectivas relacionadas a esses personagens adquirem um tom emblemático que podem ser compreendidas como representações indicativas de luta, resistência e mesmo de “caráter nacional”, como os casos de Joaquín Murieta da Califórnia¹⁸ e José do Telhado de Portugal.

A literatura romântica do início do século XIX contribuiu fortemente para a representação positiva de muitos desses personagens, a começar com representações sobre o próprio Robin Hood, como a escrita por Alexandre Dumas (pai), intitulada *Robin des bois* (1873) [Robin dos Bosques], que também narra a lendária história do herói inglês com toda a pompa literária do romantismo. Nessa obra, Robin Hood é um personagem galante, bonito, hábil arqueiro, alegre e esperto. Guardião da floresta, justo e bondoso, com fortes relações de amizade e parentesco com a nobreza inglesa. Sua figura perfaz um idealizado herói romântico, protetor dos camponeses e das donzelas.

Outra representação de destaque é a do personagem Karl von Moor na tragédia alemã escrita por Friedrich Schiller, *Die räuber* (Os bandoleiros) de 1781. Schiller escreveu essa peça em sua juventude num momento de “fulgor” e inquietude que revelam o *Zeitgeist* marcado pela máxima romântica *Sturm und Drang* [tempestade e ímpeto]. Karl personifica a liberdade e a “benévola justiça”, sendo, em sua concepção, a “retaliação” e a “vingança” as únicas soluções contra a “podridão” (SCHILLER, 2011, p. 101).

Ainda dentro da tradição literária romântica, não se pode esquecer a obra clássica de Vitor Hugo, *Os miseráveis* (1862), a de Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere* (1862), livro de memórias onde o autor português narra a vida de alguns bandidos que conheceu quando esteve preso na Cadeia de Relação no Porto. A história do famoso José do Telhado é uma das mais contundentes narrações da obra, embora o romancista não o

¹⁸ Sobre Joaquín Murieta há uma peça teatral de Pablo Neruda intitulada *Fulgor e Morte de Joaquim Murieta* (1968), entretanto, existem outras obras contando os feitos desse bandido durante a “Corrida do ouro” (Gold Rush) na Califórnia como a de John Rollin Ridge (1854) que contribuiu para cristalizar a lenda em torno do “Robin Hood do El Dorado”. O personagem Joaquín Murieta suscitou também a criação de filmes e músicas como as compiladas por Gilberto Velez e as óperas russas. Sua naturalidade é discutida entre autores e compositores, uns dizem ser ele chileno, outros mexicano, no entanto não há provas de sua real existência, sua história envolve as experiências vividas por muitos chilenos e mineradores na Califórnia, inclusive daqueles que lutaram na Guerra do Chile de 1849 (pequeno conflito entre os mineradores chilenos e os americanos que, por racismo e interesse em controlar as minas, expulsaram violentamente os primeiros da região) (NERUDA, 2007).

tivesse considerado vigoroso para herói de romance. O capítulo dedicado a esse personagem é a primeira e a mais influente representação feita acerca do herói português.

José do Telhado (1818-1875) foi o mais célebre bandido português do século XIX, aclamado tanto na literatura popular escrita quanto na tradição oral. Sobre ele há pelo menos dezessete obras literárias, entre elas, a peça, bastante engajada (marxista), de Helder Costa (1978), a biografia romanceada de Augusto Pinto, *Quem foi José do Telhado* (2005), que além da história do herói, fornece um roteiro turístico pelos lugares por ele trilhados. Há ainda variados folhetos populares, diversos poemas e canções e uma presença marcante em *Ana, Zé e os escravos* (1980), peça do angolano José Mena Abrantes. No romance *José do Telhado: romance baseado sobre fatos históricos* (1922), escrito por Eduardo Noronha (autor que escreveu mais de uma obra sobre José do Telhado), há um trecho crucial que sintetiza o imaginário português construído em torno desse bandoleiro. Trata-se do momento em que Zé do Telhado, já preso, é levado pela escolta para o exílio em Angola:

A escolta, os que a precediam, ladeavam e seguiam tinham parado. José do Telhado, a cavalo na jumenta, flanqueado por dois soldados de confiança e atiradores escolhidos, assumia um aspecto simultaneamente deprimente e grandioso. Da fisionomia aberta e inteligente, das suas compridas barbas, luzidias e sempre tratadas com desvelo, desprenhia-se um luminoso halo de simpatia e de sofrimento. Muitas das mulheres que durante algum tempo se incorporaram no singular préstito ou saíam ao caminho a presenciar o triste desfile, contemplavam por largo espaço o condenado, e, pondo as mãos, e algumas até ajoelhando, murmuravam:

- É um santo! [*Há uma nota dizendo que trata-se de um fato verídico*]

Nunca a tradição popular e o histerismo feminino divinizaram tão rapidamente um homem, convertendo de súbito um criminoso em herói de fantásticas epopeias. A Justiça sentenciara com severidade; a alma do povo, num arroubamento de carinho e entusiasmo, não só o absolvera, mas outorgara-lhe foros de imortal. Os próprios varões deixaram-se insensivelmente dominar pela influência e sugestão das esposas, mães e filhas. Não pertencia ao vulgar género humano quem praticara um tal encadeamento de proezas. No estonteamento da fervorosa homenagem, ninguém possuía a noção do bem e do mal. O exagero da veemência mulhêr confundia o crime e a virtude, a rapina e a generosidade, o homicídio e o combate leal, o roubo e a probidade, a honra e o vício. Deste torvelinho de sensações contraditórias e de sentimentos adversos, acrisolados numa retorta de anseios indefinidos e de aspirações vagas, saía a amálgama da celebridade que nos tempos medievos redundaria em apelo para os cânones beatíficos e conseqüente santificação” (NORONHA, 1974, p. 393-394).

O trecho salienta o arroubo popular em relação ao personagem, a sedução exercida por um homem que se intitulava “repartidor público” e que foi entronizado como um injustiçado e defensor dos fracos. É evidente a analogia que se estabelece com Jesus, não só

pela comitiva que o segue após o julgamento que o condenou ao degredo, mas também pelo fato de as mulheres, chorando, proclamarem a sua santidade. Nesse episódio, o bandoleiro português é representado como um libertador, um messias, para o povo oprimido.

José do Telhado viveu um momento histórico bastante conturbado. Antes de tornar-se bandido, ele alistou-se no regimento dos Lanceiros da Rainha (quartel de Cavalaria), participou da Revolta dos Marechais (1837)¹⁹ e da Revolução da Maria da Fonte (1846)²⁰, também conhecida como Revolução do Minho, foi condecorado com a medalha da Ordem Militar da Torre e Espada por salvar a vida de um importante general e, no entanto, com a mudança das diretrizes políticas, se viu perseguido por representantes do governo, desempregado e com uma família para sustentar. Foi dentro desse contexto que, segundo as representações literárias, Zé do Telhado entrou para a vida criminoso. Os motivos que, possivelmente, o levaram a essa escolha é sintomático, dado que era comum a marginalização daqueles que haviam apoiado o lado dos vencidos.

As obras e folhetos recolhidos no estágio realizado em Portugal são unânimes ao conferir a José do Telhado nobres princípios, sendo considerado popularmente como o “Robin Hood português”. As produções literárias realizadas em torno deste personagem estão permeadas de uma concepção que o via como um homem honrado (um pai de família trabalhador) que foi injustiçado pela instabilidade social somada à miséria resultante de uma crise econômica advinda da Guerra Civil (1828-1834)²¹. Nesse contexto, a figura de um “destemido” bandoleiro que se intitulou, em processo, como “repartidor público” ganhou halos de herói popular.

Pelos contornos com que foi representado, Zé do Telhado pode ser considerado um típico “bandido social” aos moldes de Hobsbawm, visto que não apenas sua entrada no mundo do crime dá-se por motivos considerados nobres pela sociedade, mas também sua conduta como chefe de bando (condenar o homicídio, roubar apenas os ricos e doar uma parte aos pobres). Ademais, quando foi instaurado processo contra ele, uma das vítimas recusou-se a assinar o testemunho por não concordar com as descrições exageradas que visavam condená-lo. Essa mesma vítima já havia ajudado-o a fugir para o Brasil.

O caráter romântico constantemente atribuído a Zé do Telhado é explícito

¹⁹ Revolta dos Marechais (1837) foi um conflito entre Setembristas e Cartistas. Os primeiros pretendiam assumir o poder e governar com base na Constituição de 1822 (liberais radicais) e os segundos na Carta Constitucional de 1826 (liberais conservadores) (SERRÃO, 2003, p. 88-96).

²⁰ Revolução da Maria da Fonte ou Revolução do Minho (1846) foi uma insurreição popular que a princípio se manifestou contra a obrigatoriedade de enterrar os mortos em cemitérios e depois tomou proporções maiores e tornou-se um protesto antitributário (PEREIRA, 2012, p. 181-191).

²¹ Guerra civil entre absolutistas, que apoiavam D. Miguel, e os liberais que representavam D. Maria.

nas variadas releituras que obteve. Entre elas, há um poema de Antônio Nobre (1892) que menciona a ação de uma quadrilha e acaba por exemplificar a relação entre a representação do bandoleiro e o contexto literário de produção do poema. A referência ao lugarejo Trovoada, lugar onde, constantemente, José do Telhado e seu bando assaltavam, é o elemento que permite essa associação:

Caía a noite. Eu ia fora
Vendo uma estrela que lá mora,

E o carro ia aos solavancos.
Os passageiros, todos brancos,
Ressonavam nos seus gabões:
E eu ia alerta, olhando a estrada,
Que em certo sítio, na Trovoada,
Costumavam sair ladrões.

Ladrões! Ó sonho! Ó maravilha!
Fazer parte duma quadrilha,
Rondar, à lua, entre pinhais!
Ser capitão! Trazer pistolas,
Mas não roubando – dando esmolas
Dependuradas dos punhais...” (NOBRE *apud* PINTO, 2007, p. 210)

O poema traz uma visão romantizada acerca do exercício do bandoleirismo. O poeta não expressa medo ao pensar que poderia ser vítima de ladrões, ao contrário, ele sonha se integrar a uma quadrilha, ser o capitão, ajudar os pobres, exatamente como José do Telhado, seguindo o arquetípico Robin Hood.

Se a literatura, em geral, nutre-se da riqueza de interpretações que esses ambíguos personagens podem ter e também do apelo popular de um herói desse tipo, mais ainda aproveitou-se a estética Romântica que, em alguns casos, teve como um de seus objetivos eleger e constituir um herói como representante nacional, como ocorreu com Robin Hood.

Toda sociedade camponesa produziu, em menor ou maior grau, seus “bons bandidos” quando pesou sobre ela a miséria e a opressão diante de senhores que a exploravam. A rotina do trabalho no campo e a necessidade de conseguir pelo menos o suficiente para o sustento fez com que ansiassem por alguém, também explorado, que tivesse força para “tomar suas dores” e intervir nos desmandos do “tirano”. Eric Wolf, antropólogo especialista em sociedades rurais salienta:

Não nos esqueçamos de que o camponês idolatra, em canções e histórias, figuras que desafiam a ordem social que ele sustenta com seu trabalho. Caracteristicamente, há líderes revolucionários bandidos, ou quase-bandidos, que punem os ricos e ajudam os pobres como Robin Hood, na Inglaterra, Diego Corrientes, em Andaluzia, Janosik, na Polônia e Eslováquia, Pancho Villa, no México, Stenka Razin, na Rússia, ou os bandidos glorificados pelas doutrinas dos camponeses chineses. Tais bandidos são campeões do povo; executam a vingança e corrigem os erros, reclamam terra para os deserdados. (WOLF, 1976, p. 143).

Por tratar-se de um tipo específico de personagem, podemos dizer que Robin Hood instaura um arquétipo temático, não que ele seja o primeiro com as características universais que representa, mas talvez seja o primeiro que foi moldado literariamente e que até hoje possibilita releituras. Para Meletínski (2002), os arquétipo literários são “esquemas primordiais de imagens e temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo” (MELETÍNSKI, 2002, p. 33). Pensada dessa maneira, a figura desse bandido camponês pode ser considerada um arquétipo por possuir diversos elementos, características, que sempre são retomados ao narrar as aventuras de um novo personagem, ainda que este não tenha uma origem heroica difundida.

No caso de Robin Hood, trata-se de recriações a partir de uma figura mítica já constituída que pode ser usada para pensar outros exemplos também transmitidos pela oralidade, como é o caso de José do Telhado que é descrito como “o Robin dos bosques português”. Em grande medida, tais personagens são oriundos de uma idealização popular de um justiceiro “salvador” que lute contra a opressão e a desigualdade, como sugeriu Eric Wolf. Contudo, são em primeira instância uma resposta social a uma ordem estabelecida, daí seu caráter universal e relacionado a um determinado momento histórico como aponta Hobsbawm.

Como é um tema que representa as contradições de um tempo histórico e de um lugar social, sintetizando o constructo popular diante de determinadas imposições, a imagem idealizada de um bandido à Robin Hood facilmente resvala para a mitificação, na medida em que assemelha-se à definição de mito como sendo uma “história verdadeira” (ELIADE, 2011, p.14), primeva, considerada sagrada e que corresponde a realidades que são exemplares e ricas semanticamente.

Nesse âmbito, compreendo que as representações heroicizantes e idealizadas das aventuras e desventuras desses bandoleiros tem em comum o fato de incluírem-se no clássico roteiro da “jornada do herói” (CAMPBELL, 1995), visto que contém ritos iniciáticos

(no caso, a entrada no mundo crime, seja por vingança ou luta contra as injustiças); as aventuras e transposição de obstáculos e perigos (fugas mirabolantes, duelos, invulnerabilidade); e, por fim, o retorno (que pode ser o acolhimento popular traduzido em proteção, regozijo ou reconhecimento, ou ainda a morte, por traição ou não, o degredo, a transformação em fantasma). Essas etapas correspondem aos sentidos e significados atribuídos por um determinado inconsciente coletivo (MELETÍNSKI, 2002, p. 20).

Enquanto parte da estrutura do imaginário, o bandido herói é tema profícuo para a literatura, principalmente para a literatura popular. Peter Burke em *Cultura Popular na Idade Moderna* (1978) fala do misterioso aumento de heróis fora da lei no século XVIII e salienta que a “difusão de *broadsides* e brochuras talvez tenha imortalizado nomes que de outra forma teriam sido esquecidos, além de gravar façanhas que, com o tempo, teriam sido transferidas para outros personagens” (BURKE, 2010, p. 226). O historiador também avalia a aproximação, que por vezes é feita, dos fora da lei ao estereótipo dos cavaleiros andantes por compartilharem algumas características, como a vida nômade que os leva a “corrigir” certas injustiças que encontram em suas andanças, e a ação sempre cortês, principalmente em relação às mulheres. A literatura popular registra inúmeros exemplos como José do Telhado em Portugal, os bandidos na região dos Cárpatos²², os *ronin*²³ no Japão. No caso da América Latina, tem-se a figura de Martín Fierro, bandoleiro dos pampas argentinos, representado na obra de José Hernández²⁴, além dos famosos bandidos/revolucionários Pancho Villa e Emiliano Zapata, protagonistas da Revolução Mexicana (1910).

²² Existe uma fortíssima tradição do banditismo enquanto fenômeno social e enquanto tema de representações artísticas, culturais e folclóricas por toda a região do leste europeu e dos Cárpatos. Peter Burke entende que “A pequena densidade demográfica e os governos centrais relativamente fracos fizeram com que os fora da lei florescessem no leste por mais tempo do que no oeste, e era mais provável que um campesinato pobre e submetido à servidão mostrasse maiores simpatias pelos fora da lei do que um campesinato livre ou mais próspero” (BURKE, 2010, p. 226). Essa explicação, contudo, não dá conta da complexidade do banditismo nessa região devido às especificidades e aos diversos significados atribuídos a ele pelas populações heterogêneas que lá vivem. De acordo com Imola Küllös, “[...] the social function of these outlaws and the evaluation of their actions depended to a great extent on the national history of the nation in question. On the areas North and East of the Danube, in folklore of Hungarian, Polish, Czech, Slovakian and Rumanian peoples, the outlaw was the model for a brave, autonomous man fighting against social injustice. On Balkans, In Bessarabia or in the Carpathian Ukraine, the gangs of the outlaws and their leaders were seen as representatives of the fight against foreign oppressive powers. The outlaws of the peoples of the Balkans which had lived under Turkish oppression for several centuries (the Greek *klephtis*, the Serbian *hayduk* and the Bulgarian *haydut* [...]) (KÜLLÖS, p.446 – Summary, In Gašparíková, 2002).

²³ Os *ronin* eram antigos samurais que deixaram de exercer sua função devido à expulsões ou à morte de seu senhor. Muitas vezes, esses samurais sem mestres engajavam-se em atividades criminosas (como assaltos em estradas e pequenas aldeias) para poder sobreviver. Ainda que a figura do samurai seja muito valorizada no Japão até hoje, uma das histórias mais populares é a dos *47 ronin*, a qual narra uma vingança de antigos samurais cujo mestre havia sido assassinado (HENSHALL, 2008, p. 87).

²⁴ O poema *Martín Fierro* (1872) foi composto no linguajar típico dos habitantes do pampa, com versos recriados a partir de uma tradição oral. Ademais, é considerado uma epopeia e obra primeva da literatura argentina, questão muito discutida pelos críticos.

Histórias de bandidos como heróis sempre encantou a imaginação popular, assim, existem inúmeros folhetos que se dedicam a narrar suas façanhas. São figuras que cativam e empolgam por sua coragem e destemor, que transmitem aqueles que ouvem ou leem suas histórias uma sensação de liberdade e poder que não desfrutam em suas vidas rotineiras. Roger Chartier ao analisar os folhetos sobre um bandido popular francês do século XVII, Guilleri²⁵, comenta a respeito dessas produções:

Diferentes por sua data, origem, gênero, estilo, esses textos repousam, entretanto, sobre uma mesma solicitação do imaginário dos leitores, introduzidos no mundo inquietante e atraente, secreto e aberto, dos trapaceiros de toda espécie. Quer a ficção seja dada como verdade quer o discurso realista contenha intenções divertidas, picarescas ou burlescas, o objetivo é o mesmo: descrever a sociedade dos malandros, oferecer como leitura a perambulação vagabunda para aqueles que permanecem no lugar, a trapaça para os honestos, a aventura para quem só conhece a repetição familiar dos trabalhos cotidianos (CHARTIER, 2004, p. 289).

O tema popularesco dos folhetos foi o responsável por seu sucesso na França do século XVII. Além de tratar de um assunto que gerava entretenimento, eles revelavam a linguagem secreta dos malandros. Havia inclusive dicionários e/ou léxicos que eram publicados juntamente, permitindo, assim, que os leitores pudessem compartilhar do “estilo” de vida dos malandros e vagabundos. A “fórmula editorial” (CHARTIER *apud* ABREU, 1999, p. 23), com publicações em brochuras e em papel barato, era comum em toda a Europa e também auxiliou na popularização da literatura erudita através de adaptações.

Do outro lado do atlântico, com um alto nível de alfabetização desde os tempos coloniais (ao menos nas colônias do norte), os EUA despontam no século XIX como um grande produtor e consumidor de literatura popular e folhetinesca de vários estilos: *dime novels*, *almanacs*, *wonder stories*, *penny godlies*, dentre outros. Em fins do século XIX emerge uma “cultura de massa” de produção e consumo dessa literatura que cada vez mais se expande devido ao baixo custo (fruto de novas tecnologias de impressão) e à educação elementar compulsória (HALL, David, 1994, p. 340-347). Dentre os vários temas recorrentes nessa literatura (religiosos, curiosidades, acidentes, homicídios, etc.) destaque para o gênero

²⁵ Chartier analisa o interesse popular pela leitura de folhetos que hoje compõem o acervo da Biblioteca Azul, folhetos baratos que circulavam na França do Antigo Regime, muitos dos quais narravam histórias de malandros, trapaceiros e bandidos, personagens que permitiam aos leitores conhecer não só o modo de vida e as sutilezas desses personagens como também conhecer suas gírias, os jargões utilizados por eles e que eram empregados na escritura dos folhetos. Entre os folhetos mais populares está a *Vida generosa dos andarilhos, mendigos e boêmios* (última edição em 1627) e *O vagabundo ou a história e o caráter da malícia e da trapaça daqueles que correm o mundo às expensas dos outros* (editado primeiramente em italiano em 1621). Ver (CHARTIER, 2004, cap. 8).

de faroeste que teve um enorme *boom* até fins do século XX, impulsionado, em grande parte, pela música *folk* e pelo cinema *western*. Todas essas produções criaram e recriaram um verdadeiro universo mitológico que foi fundamental para a construção da identidade nacional americana, sendo transformado, muitas vezes, em seu mito de origem (VUGMAN, 2006, p. 159-163).

Assim como a literatura de folhetos da França do Antigo Regime popularizava a vida aventuresca dos malandros da época, os folhetins criaram um imaginário acerca da colonização do oeste estadunidense centrando-se na figura do *cowboy* que, em regra, assumia o papel de “mocinho” na luta contra o vilão, que podia ser o xerife, o “coronel” local, o mexicano ou o indígena.

O gênero *western* marcou também a literatura de quadrinhos, de modo que personagens como Roy Rogers, Rex Allen, Johnny Mac Brown, Durango Kid, entre outros, tornaram-se conhecidos mundialmente. Suas aventuras rodaram o mundo através das HQs, dos romances populares, das canções ou pelas telas do cinema. A década de 1930 e 1940 acompanhou o nascimento da maioria dos heróis de faroeste²⁶ enquanto as décadas de 1960 e 1970 presenciou o ressurgimento de um grande número de *westerns*, a maioria dos quais influenciados pela criação italiana do *western spaghetti*²⁷.

É através do gênero *western*, nos HQs e no cinema, que muitos aspectos do contexto histórico norte-americano são divulgados a um público amplo. Há obras que exploram a “corrida do ouro”, outras a disputa com os indígenas, bem como os massacres, a construção de ferrovias, a luta pela posse da terra, enfim, muitos dos eventos decorrentes da “conquista do oeste”.

Juntamente com toda essa construção do imaginário histórico, o cenário das pequenas vilas popularizou-se como típica do Velho Oeste: as pequenas casas de madeira com alpendre, os *saloons*, as diligências, os hotéis, o escritório da companhia de trem, a delegacia e o xerife, os homens e seus trajes típicos, *cowboys* sempre com um revólver *colt* ou uma carabina *winchester* ao alcance da mão²⁸. O figurino desse último passou a ser símbolo de

²⁶ O primeiro filme do gênero surge em 1903 com *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*), entretanto é com o *western* de John Ford, *No tempo das diligências* (*Stagecoach*), de 1939, que os filmes de faroeste vão adquirir o contorno épico que floresceu nos anos seguintes e formalizar o ideal de nação que se queria construir. É a partir desse momento que o herói do Velho Oeste adentra também o mundo das HQs.

²⁷ É considerado *western spaghetti* as criações que começaram a partir da leitura do Velho Oeste feita, sobretudo, pelo cineasta Sérgio Leone a partir da trilogia *Por Um Punhado de Dólares* (1964), *Por uns dólares a mais* (1965) e *Três Homens e um Conflito* (1966). Posteriormente, Leone dirigiu o famoso *Era uma vez no Oeste* (1968).

²⁸ Além de símbolos de masculinidade, poder e tecnologia, tanto a *colt* quanto a *winchester* remetiam ao modelo de civilização que se pretendia impor sobre os indígenas. Inclusive, a *winchester* ficou conhecida como “a

masculinidade, visto que um de seus atributos básicos era ser rude. Esses personagens agiam com violência, a qual era interpretada como bravura se praticada pelo “mocinho” e como barbárie se praticada pelo índio ou por algum “tirano” local.

Os romances, narrativas e biografias baseados em personagens como Billy the Kid e Jesse James também eram populares. As lendas sobre esses fora da lei circulavam entre a população que os tinham como heróis do mesmo modo que Robin Hood o era na Inglaterra. De certo modo, trata-se da mesma “imagem primordial” do bandido-herói que, ao ser injustiçado, se rebela, decide fazer justiça com as próprias mãos e, muitas vezes, acaba recebendo o epíteto de “justiceiro” e/ou “vingador”.

As produções em torno da literatura de faroeste correspondem a uma tentativa deliberada por parte da elite e do governo norte-americano em constituir um imaginário heroico da conquista do Oeste²⁹, do *wilderness* como algo glorioso, com contornos épicos e mitológicos e que representasse o ideal da civilização sendo levado às terras bárbaras, façanha que era interpretada como uma missão divina, chamada de o “destino manifesto”.

Em relação a essa literatura e de seus congêneres, mesmo depois de muito tempo de seu auge, o tema sempre que é trazido às telas do cinema atinge grande sucesso de público e de crítica, principalmente da norte-americana que indica tais filmes ao Oscar³⁰. O facilitado acesso midiático permite contato com inúmeras criações, sejam filmes, músicas, poemas recolhidos da tradição oral, entre outros trabalhos em que a figura do bandoleiro como herói e/ou vilão é apresentada e debatida. São inúmeras as reinterpretações que acabam cumprindo o papel de transmitir textos oriundos da oralidade e de perpetuar uma memória que

arma que conquistou o Oeste” (The Gun that Won the West) porque seu modelo popularizado em 1873 (Winchester 73) permitia uma incrível cadência de quinze disparos antes de ser recarregada, tornando-a muito superior aos armamentos disponíveis aos indígenas (incluindo algumas armas de fogo obsoletas) (FOHLEN, 1989, p. 122). Entretanto, foi a *colt* (tanto a marca quanto os seus modelos de revólveres) que se transformou em um grande símbolo não apenas do “Oeste”, mas também de uma americanidade que se construía como sendo superior aos indígenas, aos mexicanos e mesmo aos europeus (que possuíam armas menos eficientes). A *colt* remetia a uma certa concepção de liberdade (individualista) e de igualdade (no sentido de que quase todos podiam ter acesso a essa arma devido a sua produção em massa e baixo custo). Esse lugar de “honra” reservado a *colt* foi fruto de uma eficiente campanha de marketing da empresa e também do papel desempenhado pelos *dime novel* (folhetins) e pelo cinema de faroeste no século XX.

²⁹ Com uma ideia ousada e inovadora, o historiador Frederic Turner foi um grande defensor da ideia de desbravar e colonizar as terras selvagens a oeste (*wilderness*) a fim de construir a nação americana, tendo em vista que a democracia e os ideais norte-americanos se constituíram no universo da fronteira. O conceito pensado por Turner influenciou os estudos historiográficos norte-americanos (especialmente após a publicação de seu clássico *The significance of the frontier in American History* em 1893) tendo, inclusive, originado uma disciplina própria, a *Western History*, que discutia a relação entre a história regional e a nacional (AVILA, 2010).

³⁰ Exemplos ocorreram com os filmes *Young Guns I* e *Young Guns II* nos anos 1990 e 1991, cuja trilha sonora, composta por Bon Jovi, foi premiada. Recentemente, o filme *Django livre*, lançado em 2012 sob a direção de Quentin Tarantino, também foi indicado pela crítica ao Oscar e premiado por originalidade.

está atrelada a questões como patrimônio e identidade.

Entre as mais inusitadas ideias e homenagens feitas a esses personagens encontra-se a fundação de um museu no sul da Espanha, na região de Málaga: *Museo Del bandoleros*³¹. Esse museu foi fundado em 1995 na cidade de Ronda na Andaluzia, cidade serrana que teve uma relação muito próxima com o fenômeno do bandoleirismo no século XVIII e XIX³², principalmente por ser uma região propícia para fugas e esconderijos. O *Museo del bandoleros* reúne um acervo composto por objetos materiais que pertenceram a esses personagens históricos regionais, gravuras, pinturas, fotografias, documentos, e toda uma gama de produção literária como baladas, narrativas, poemas, lendas e testemunhos orais, entre outros gêneros que auxiliam nas recriações e perpetuações de “los mitos românticos del bandoleros”.

Iniciativas como esta demonstram o quanto as representações de bandidos e do banditismo são abundantes e, consideravelmente, universais, embora em cada sociedade elas adquiram contornos específicos em razão das próprias particularidades históricas e sociais. Assim, Robin Hood sintetiza os valores ingleses por meio de um arqueiro nobre e insubmisso que luta contra as injustiças e o desmando do mau governante; José do Telhado, ainda que não seja uma herói nacional, é conhecido em todo Portugal por representar um ideal de justiça, caridade e de comportamento ético e moral; já os heróis do *western* representam a “vitória” dos valores norte-americanos sobre os povos “bárbaros” que viviam além das fronteiras. As imagens populares desses personagens são idealizações românticas permeadas por contornos míticos que intentaram transformá-los em símbolos nacionais ou regionais, ainda que essas representações não tivessem tais intenções no momento e lugar em que surgiram.

Tais figuras heroicizadas, transformadas em “paladinos da justiça” e “defensores dos pobres”, muitas vezes são incorporadas pela memória coletiva de pequenas comunidades que as veiculam por meio de uma tradição oral por simbolizarem um ideal de esperança (às vezes até de messianismo) e uma alternativa à triste e maçante rotina frequentemente marcada pela exploração, pela violência, pela monotonia e pelo abandono por parte do poder público. Nesse aspecto, a valorização, em alguns casos, de determinados criminosos pode ser entendida como uma forma de resistência e de protesto que carrega uma forte crítica social e demonstra a marginalização dessas comunidades.

³¹ <http://www.museobandolero.com/>

³² Muitos bandoleiros tiveram como rota de suas andanças essa região ao sul da Espanha. Entre os mais conhecidos estão Diego Corrientes (“El Bandido Generoso”), “El Tempranillo”, “Pasos Largos” e “El Pemales”.

Nas últimas décadas, com a crescente valorização das identidades regionais (envolvendo turismo, tombamento de patrimônios, etc.), alguns bandidos foram (ou estão sendo) ressignificados e transformados em símbolos locais e regionais como é o caso de José do Telhado, cuja memória é motivo de disputa entre regiões de Portugal³³, dos bandoleiros espanhóis (que remetem a uma identidade andaluza) e, entre nós, dos cangaceiros (identidade nordestina) e também, como defendo nesse trabalho, de Dioguinho que, recentemente está sendo representado como uma figura que remete a uma certa imagem de sertão e de cultura paulista em um mítico passado da outrora rica “civilização do café”.

1.2 UM PANORAMA DA REPRESENTAÇÃO DO BANDITISMO RURAL NA LITERATURA BRASILEIRA

O mandonismo, cujas origens remontam a época da Colônia e Império, sempre existiu, no Brasil, enquanto estrutura de poder. Durante os anos da Primeira República (1889-1930), em razão da concentração de poder nas mãos dos grandes latifundiários, essa característica do governo nacional foi chamada de coronelismo por tratar-se de “um sistema político nacional, baseado em barganhas entre o governo e os coronéis” (CARVALHO, 1997, p. 2).

O poder ficava concentrado nas mãos dos senhores rurais. O chamado “coronelismo”, segundo Leal, era “um sistema político da Primeira República, dominado pôr uma relação de compromisso entre senhores donos de terras em decadência e o poder público fortalecido” (LEAL, 1976, p. 56). Em outras palavras, imperava um sistema político e social de dominação, seja através do voto aberto (lembrando que as eleições ainda passavam por diversas fraudes e “arranjos” sob a guarda do Estado), ou por meio da simples imposição de uma ordem violenta, embasada no poder pessoal do coronel sobre uma população miserável e dependente. Desse modo, as relações se estabeleciam com base no favor, na dependência, que aumentava a influência do coronel.

O Brasil do final do século XIX foi marcado por diversas mudanças sociais, econômicas e políticas que tiveram grande repercussão e reorganizaram a configuração do país. Dentre essas mudanças, destaca-se a Abolição da escravidão em 1888, que gerou uma

³³ De acordo com o sociólogo César Barreira “existe atualmente uma disputa simbólica em relação aos bens culturais do Zé do Telhado. O próprio personagem Zé do Telhado passa a ser disputado como capital cultural da região. Esta disputa configura-se de diversas maneiras: pelo lugar que ele nasceu, pelas casas que lhe pertenceram ou nas quais ele morou, bem como os principais lugares que ele assaltava, ou distribuía o resultado dos assaltos” (BARREIRA, 2010, p. 81). Também em Portugal, o caso do bandoleiro (e guerrilheiro) Remexido é sintomático, já que há pouco tempo atrás (aproximadamente 10 anos) ele era uma figura quase esquecida e sem uma configuração social marcante, e recentemente existe uma forte retomada de sua história e sua relação com o Algarve, de modo que hoje existem ruas, restaurantes e vinhos em sua homenagem.

imensa quantidade de trabalhadores livres que se juntaram a outros que já viviam “amparados” pelos grandes proprietários rurais, e a Proclamação da República, em 1889, que instituiu maior autonomia para os estados da nação.

Dentro desse contexto histórico, os habitantes das regiões interioranas viveram um momento complexo de transição da economia tradicional para uma economia que privilegiava a grande produção e o lucro, sendo que as bases econômicas ainda estavam alicerçadas na produção do mínimo necessário para o sustento e manutenção do trabalho no campo, onde era muito comum a prática da troca de produtos.

Nesse momento, é importante perceber como se davam as relações de cumplicidade e dependência entre os coronéis, bandidos e jagunços, e a população que também se ajustava nessa relação baseada no favor para obter proteção dos chefes locais. Há uma longa historiografia brasileira que discorre sobre o coronelismo e suas relações com o banditismo rural, muitas delas realizadas até a década de 1970 sob a influência da historiografia marxista.

Tal panorama histórico e social foi abordado com maior ou menor detalhe, de modo mais pitoresco ou mesmo mais sobriamente, por muitos escritores em várias regiões do país onde o mandonismo era predominante. A literatura brasileira está repleta de personagens cujas ações se desenrolam dentro desse contexto histórico social. São, sobretudo, obras regionalistas que representam o panorama físico e geográfico e os elementos que configuram a paisagem e os aspectos adquiridos pela vida social e cultural em lugares determinados.

O regionalismo, enquanto estética, tem na literatura brasileira uma posição bastante delicada, visto muitas vezes como literatura menor, afeito a descrições de costumes, à cor local, ao pitoresco das paisagens e superstições. Antônio Candido o compreendeu em três fases distintas que dialogam com o momento histórico vivido pelo país e com as características estéticas e literárias em voga: a primeira ligada à questão de “consciência nacional”; a segunda à “consciência do subdesenvolvimento”; e a terceira é proposta a partir da obra prima *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, considerada pelo crítico como “super-regionalismo” em razão da superação dos elementos regionais em direção ao universal (CANDIDO, 1989, p. 162).

Essa concepção embasou toda crítica brasileira sobre o regionalismo, a qual parece findar-se com a obra de Guimarães Rosa, uma vez que dificilmente outra a superaria. Dessa forma, tanto as produções publicadas anteriormente são marginalizadas por estarem aquém do conceito de “super-regionalismo”, como as posteriores são vistas com descrédito,

merecendo pouca atenção dos estudiosos, ou tidas como ultrapassadas.

O regionalismo literário surgiu num momento histórico específico no século XIX, no entanto, ele perdura até os dias atuais, ainda que tenha passado por grandes transformações ao longo das décadas. A esse respeito, Lígia Leite comenta que o regionalismo que se iniciou

[...] como reação ao Iluminismo e à centralização do Estado-Nação, hoje se reatualiza como reação à chamada globalização. Se para um pensamento dialético, a chamada “aldeia global” suplantou definitivamente a “aldeia” e tudo o que dela fale e por ela se interesse, a dialética nos faz considerar que a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no “paraíso neo-liberal”. (Por isso o regionalismo literário hoje, em muitos países, inclusive aqui, reaparece discutindo questões de identidade problemática e de ecologia) (LEITE, 1995, p. 156).

Como percebido por Lígia Leite, a globalização motivou a discussão em torno da questão de pertencimento social, identidades locais, regionais, que desejam afirmar-se de modo particular. Nesse âmbito, desponta o tema regionalista que, segundo a pesquisadora, deve ser visto como uma “tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia” (1997, p.135). Para uma perspectiva mais atualizada, considero essencial a proposição da autora acerca da função que deve ter o crítico perante essas produções regionalistas, a saber:

indagar da função que a regionalidade exerce nelas. E demonstrar como a arte da palavra faz com que, através de um material que parece confiná-las ao beco a que se referem, algumas alcançam a dimensão mais geral da beleza e, com ela, a possibilidade de falar a leitores de outros becos de espaço e tempo, permanecendo, enquanto outras (mesmo muitas que se querem imediatamente cosmopolitas, urbanas e modernas) se perdem para uma história permanente da leitura (LEITE, 1997, p.136).

Pensado dessa maneira, o regionalismo adquire consistência de uma estética em continuidade, explorando temas que dialogam com um modo de vida local e regional, o qual, por vezes, não tem outro meio de se mostrar ou mesmo de se afirmar. Então, é necessário compreender que não se trata de um estilo antiquado, que deixou de ter significado após as abordagens regionalistas do romance de 1930 e da obra prima de Guimarães Rosa, e sim, uma escolha temática presente em diversos estilos.

Jagunços, bandidos e cangaceiros são personagens que, em grande medida, fazem parte de uma literatura tipicamente regional. Há exemplos tanto na obra de autores reconhecidos e com projetos estéticos definidos até autores populares como os cordelistas e escritores interessados em narrar histórias oriundas do repertório popular da localidade onde viveram. Sendo assim, esses personagens perpassam por variados momentos de nossa literatura.

No ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, Antônio Candido menciona que o cangaceiro é o tipo social que mais se destaca no regionalismo, no entanto,

o valentão armado, atuando isoladamente ou em bando, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público. Como estas áreas são geralmente menos atingidas pela influência imediata da civilização urbana, é natural que o regionalismo literário, que as descreve, tenha abordado desde cedo o jagunço e o bandido. Com efeito, o nosso regionalismo nasceu ligado à descrição da tropelia, da violência grupal e individual, *normais* de certo modo nas sociedades rústicas do passado (CANDIDO, 2004, p. 99).

O crítico cita diversas obras que apresentam a ação de bandoleiros nos vastos sertões brasileiros como *As fatalidades de dois jovens* (1856) de Teixeira e Souza, romance publicado em folhetim que foi bastante popular na época; *O índio Afonso* (1873) de Bernardo Guimarães; e discute a possibilidade de *O forasteiro* de Joaquim Manuel de Macedo ser o primeiro romance e o pioneiro ao explorar o tema do banditismo em áreas rurais se, de fato, estivesse pronto desde 1838 (CANDIDO, 2004, p. 99).

Não obstante essas referências, o romance *O cabeleira* (1876) de Franklin Távora é considerado uma das primeiras obras a eleger um bandido como protagonista. Situado dentro da estética romântica, esse romance é significativo ao representar parte do projeto nacionalista do autor que defendia que a brasilidade e a autenticidade estavam nas regiões interiores do “Norte” (entendido por Távora como região cultural e não geográfica, uma vez que se refere ao sertão nordestino) ainda não corrompidas pelo estrangeiro (LEITE, 1994, p. 671).

Como um todo, a narrativa sobre bandoleiros no Brasil resvala maciçamente sobre a literatura regional do Nordeste. É impossível pensar o tema sem lembrar os míticos cangaceiros, participantes de um movimento que se intensificava de acordo com as secas, o descaso e a desolação da vida no sertão. No Nordeste brasileiro, desde o fim do século XIX

até a década de 1930, imperou essa política que colocava, de um lado, os coronéis, e de outro, os parceiros, tropeiros, colonos, vendeiros, agregados e demais homens e mulheres, cujas vidas estavam subordinadas às relações de compadrio com o chefe local, que era o responsável pelas “benfeitorias” do município ou localidade e pela indicação dos candidatos no qual essa população deveria votar e apoiar em troca dos “favores” cedidos. A partir dessa hierarquia social, muitas tensões e conflitos surgiam, visto que tal configuração resultava num grande número de pessoas oprimidas e marginalizadas.

O cangaço, no Nordeste, teve características de insurreição social. Grupos armados de homens perambulavam pelo sertão devastando casas e vidas à procura de qualquer coisa que pudesse prover sustento. A seca e a miséria da terra agravavam a exclusão social incentivando a brutalidade e a rebeldia desses homens que durante muito tempo aterrorizaram a população, muitos fazendeiros e demais “autoridades”. A violência e destruição que causavam eram marcas de uma região totalmente esquecida pelo governo e pelas autoridades locais.

Rui Facó comenta que em meio à miséria, “o latifúndio estagnado não podia integrá-los [os cangaceiros e os fanáticos religiosos] totalmente em sua economia limitada” e que

a própria existência do latifúndio, açambarcando terras, expulsa-os de suas vizinhanças. Cria-se no Nordeste uma espécie de nomadismo permanente, que as secas só fazem aumentar e dar características mais trágicas. É então que se juntam, ante o flagelo, reúnem-se nos caminhos para as longas jornadas em busca de pão e água. Jamais haviam tido laços estreitos de solidariedade, isolados em choupanas perdidas nos ermos, a enormes distâncias umas das outras, sem formarem ao menos qualquer simulacro de aldeia. A seca expulsa-os e congrega-os. O acicate para a sua unidade é a fome (FACÓ, 1988, p.36).

Mesmo diante desse quadro de dispersão e nomadismo, surgiam lideranças populares, ora religiosas (messiânicas), ora armadas (cangaceirismo), que conseguiam reunir grande número de seguidores. Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), mais conhecido como Lampião, foi o principal representante do Cangaço. Ficou caracterizado como um herói popular, sobretudo em decorrência das produções cordelistas das décadas de 1940 e 1950 que o retratava como um homem valente que, embora tivesse cometido diversos crimes, lutava contra a situação social que lhe havia sido imposta. Lampião é um dos “bandidos sociais” estudados por Hobsbawm na obra *Bandidos* (1969).

O historiador afirma ter selecionado “alguns tipos de ladrões, ou seja,

aqueles que a opinião pública não considera criminosos comuns” (HOBSBAWM, 2010, p. 35). A inclusão de Lampião entre os casos dá-se em razão de este cangaceiro ter-se transformado numa espécie de herói popular, de representante de uma identidade nordestina a qual a memória coletiva procura guardar como símbolo de uma região que sofreu muitas agruras, mas que conseguiu lutar, sendo o Cangaço uma das formas de resistência. Ainda, considerando o banditismo social como um movimento que surge em face de uma situação econômica excludente e tendo como principal característica a rebeldia como protesto social, mesmo que tal ato pudesse culminar em uma aliança com os opressores.

Lampião, ao contrário do idealizado bandido inglês, não era o simples ladrão que roubava dos ricos para doar aos pobres. Sua trajetória foi marcada por muita violência, estupro, em geral contra pessoas pobres, e casos de “valentia” que, em verdade, revelavam ações covardes. Segundo a antropóloga Luitgarde Cavalcanti Barros (2000), o Lampião, símbolo da rebeldia heroica de um Nordeste devastado, não era assim reconhecido por aqueles que vivenciaram o período histórico do cangaceiro, uma vez que só posteriormente ele foi “redimido” pelos vários cordéis que cantavam suas “glórias”.

Em outras palavras, passados alguns anos da sangrenta experiência do Cangaço, este começou a ser reinterpretado e ressignificado por cordelistas e artistas populares enquanto exemplo da força e da resiliência do povo nordestino; e seu líder, Virgulino, foi caracterizado, entre outras coisas, como um grande líder e guerreiro que enfrentava e venciam aqueles que na realidade oprimiam essa população miserável: os coroneis e o próprio Estado.

Esse período (década de 1940 e 1950) coincide com a migração em massa de nordestinos para São Paulo, os quais reproduziam (por meio de canções e cordéis), e também reinventavam essas histórias que, aos poucos, alcançaram popularidade entre um público mais heterogêneo. Assim, em parte devido a essa influência, começaram a surgir em São Paulo obras sobre Dioginho com uma velada intenção de afirmar que os paulistanos também tinham o seu lampião. Essa questão será abordada no terceiro capítulo.

O tema do cangaço foi bastante abordado na literatura folclorista e regional do Nordeste. Gustavo Barroso publicou em 1931 o livro *Heroes e bandidos, cangaceiros do nordeste* onde narra o fenômeno do cangaceirismo e sua relação determinista com a terra, destacando a geografia, as vestimentas, os costumes e a ambivalência desses heróis e bandidos.

A relação entre coronelismo e banditismo permeia, direta e indiretamente, muitas obras regionalistas da literatura, sobretudo o romance modernista da década de 30. Na

novela *Coiteiros* (1935), José Américo de Almeida aproveita-se das ações cruéis de um bando de cangaceiros para construir um drama amoroso que, apesar de pouco sólido e trivial, narra a relação entre bandoleiros e coiteiros (o melhor seria coiteiro, no singular). Contudo, nesse romance aparecem algumas expressões e características comumente associadas aos bandidos rurais como: “mata-se até por distração, para fazer pontaria”; o boato de que possuíam um “rosário de orelhas” das vítimas (ALMEIDA, 1979, p. 248); a invulnerabilidade do corpo; e o poder de praticar vários crimes ao mesmo tempo em lugares distintos (ALMEIDA, 1979, p. 245).

Também integrante aos romances da década de 1930 são as duas obras de José Lins do Rego pertencentes ao chamado “ciclo do cangaço”. *Pedra Bonita* (1938) é um romance onde, a princípio, os cangaceiros aparecem apenas *en passant*, assim como em outras obras do autor, mas no decorrer da narrativa o protagonista Bentinho acaba sendo afetado diretamente por disputas entre um grupo de cangaceiros e a volante, a qual utiliza o poder da lei para agir com violência indiscriminada contra pessoas inocentes. Esse primeiro romance dá ensejo para a narrativa que se desenrola em *Cangaceiros* (1953), obra mais focada na saga de Aparício e Domício, irmãos de Bentinho (o protagonista) que se envolveram com os cangaceiros para se protegerem da “ordem policial”.

Jorge Amado também constrói suas histórias atentando para o problemático quadro social nordestino com suas lutas por terras, a seca, a saga dos retirantes, enfim a miséria do sertão como em *Terras do Sem Fim* (1943), *Seara Vermelha* (1946) e *Tocaia Grande* (1988), entre outros. Em *Seara vermelha* são expressivas as ações violentas praticadas pelos cangaceiros comandados por Lucas Arvoredo, no entanto, apesar das desgraças perpetradas por eles, o romancista não deixa de representá-los como portadores de uma certa inocência:

Havia um pato de molas, pequeno, dava-se corda, êle andava, movia o bico e grasnava. Foi o que salvou o turco da morte. O brinquedo devia estar com um resto de corda porque ao bater no chão começou a funcionar. O pato deu uns passos, abrindo e fechando o bico, dando seu rito pequeno e engraçado.

Zé Trevoada fitou-o arrebatado:

— Que graça!

Mas o mecanismo logou parou, o bicho ficou de bico aberto. O árabe havia se metido debaixo do balcão. Zé Trevoada cutucou-o com o punhal:

— Sai daí, gringo fio da puta...

O árabe apareceu, verde de medo.

— Bote isso pra andar...

Procurou a chave da corda entre os destroços. Zé Trevoada estava ansioso, os outros reunidos em torno:

— Vocês vai ver que beleza...

O árabe não encontrava a chave, de rastros no chão, procurando. Via o pano rasgado, os objetos quebrados, tinha vontade de chorar. Zé Trevoada dava-lhe pressa:

— Anda depressa, gringo, se não, te mato...

Afinal encontrou. Deu corda no pato, ensinou ao cangaceiro. O brinquedo funcionou, eles riam em torno. Zé Trevoada meteu a mão no bolso, tirou cem mil-réis:

— Isso é pelo patinho, o resto a gente não paga, gringo ladrão. E se dê por feliz...

Encontrou Lucas que vinha pela rua, os homens carregados de coisas compradas. Deu corda no pato, botou para andar no passeio. Lucas ria, batia palmas...

— Parece vivinho...

Ali, em torno ao pequeno pato de molas, não recordavam os cangaceiros terríveis, bandidos sem alma do sertão, jagunços que matavam e roubavam. Eram novamente os ingênuos camponeses, puros como crianças, crédulos e confiantes. A corda parou, Lucas explodiu com raiva:

— Rebentou...

— Que coisa... É só dar corda...

Saiu andando de novo. Os cangaceiros iam atrás, cutucavam-se com o cotovelo, chamando a atenção para os passos do pato, o bico que abria e fechava, o grito rouco. Vestidos de couro, armados até os dentes, revólveres, fuzis e punhais, os rostos ferozes, as barbas crescidas, um odor fétido, mas inocentes e puros, rindo admirados, felizes como crianças ante o esperado brinquedo... (AMADO, 2009, p. 202)

Essa cena, que ocorre em meio ao assalto a uma pequena cidade, realça a marginalidade dos personagens. Ao mesmo tempo em que roubam, estupram e destroem, eles são capazes de rir e de se encantar com um simples brinquedo. Essa inocência ressaltada pelo romancista aparece de modo um tanto quanto semelhante na obra *Capitães de Areia* (1937) quando os meninos, moradores das ruas de Salvador, são seduzidos por um carrossel de cavalinhos. Tais episódios são cruciais ao trabalhar com a questão da ingenuidade perdida em razão da exclusão social causada pela seca e pela miséria. Ademais, a cena demonstra a concepção política do escritor que culpa a desigualdade social por essas situações de violência.

Dentro desse tema, há várias recorrências e determinadas imagens que se repetem de obra a obra (crime honroso, invulnerabilidade, morte por traição, o corte da orelha como prova do “trabalho” cumprido, etc.). Autores como Rachel de Queiroz e Ariano Suassuna, entre outros, também trabalharam com as imagens do cangaço na literatura regional nordestina e Guimarães Rosa em *Grande sertão veredas* (1956) não só representou as disputas entre grupos de jagunços no sertão mineiro como conseguiu mimetizar e recriar primorosamente a linguagem regional e adentrar o universo metafísico de um jagunço. Em relação à vida no sertão, Riobaldo afirma: “eu estou contando não é uma vida de sertanejo,

seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (ROSA, 2001, p.116); e ao refletir acerca do panorama social do sertão, ele diz:

- Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, ronçice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada! (ROSA, 2001, p. 127-128).

O personagem concebe o sertão como o lugar onde manda o mais forte ou aquele que tem mais poder político e, conseqüentemente, mais jagunços. De acordo com Sandra Guardini Vasconcelos, *Grande sertão: veredas* é um “estudo quase antropológico da figura do jagunço” (VASCONCELOS, 2002, p. 323) que, por reunir características do jagunço e do cangaceiro, entre outros tipos, merecia um lugar entre os ensaios de interpretação do Brasil (VASCONCELOS, 2002, p. 331).

As representações de bandidos rurais na Literatura Brasileira é um tema bastante profícuo na literatura de cordel. Inúmeros folhetos dedicaram-se as sagas de famosos cangaceiros como Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Lampião e Corisco, por vezes cantando suas proezas, e em outras narrando seus julgamentos e sentenças. A popularidade desses personagens reflete a complexidade do tema, uma vez que nem sempre a opinião popular é uníssona.

Antônio Silvino é considerado na maioria dos cordéis como um bom bandido, enquanto Lampião divide mais as opiniões por ser tido como mais sanguinário (CAVIGNAC, 2006, 149-175). No folheto *Antônio Silvino, vida, crimes e julgamento* de Francisco das Chagas Batista, o cangaceiro apresenta, ao juiz responsável por sua sentença, a sua justificativa para os crimes que cometeu:

-Senhor juiz, eu criei-me
Como um sertanejo honrado,
Vivendo do meu trabalho
Sem a ninguém ser pesado.
Quando atingi dezoito anos
Vi meu pai ser assassinado.

Os que mataram meu pai
Em vez de perseguição
Da polícia do lugar
Tiveram foi proteção,
Então resolvi matá-los
E acho que com razão.

Depois dos primeiros crimes,
Vi-me logo perseguido;
Fui obrigado a viver
Nas montanhas escondido.
A lei da necessidade
Obrigou-me a ser bandido. (BATISTA, 1975, p. 31-32)

Como ocorre habitualmente, aparece na história heroica de Antônio Silvino a questão da vingança resultante de uma injustiça social que impele o sujeito para o banditismo. As narrativas acerca desse personagem estão repletas de feitos relacionados à honra, à lealdade, à coragem, entre outras qualidades que o conduzem a uma imagem mitificada e romântica (CAVIGNAC, 2006). Ao contrário de Antônio Silvino, Lampião é lembrado pelas atrocidades que cometeu. Ainda que muitas vezes ele tenha sido considerado como uma vítima do sistema social, ou, de maneira determinista, como produto do meio propiciado pela corrupção local, Lampião, apesar de ter tido os mesmos motivos para a entrada no cangaço, foi representado no cordel como um excomungado que não é aceito nem no céu e nem no inferno.

O Cangaço mítico é alimentado concomitantemente pela tradição oral e escrita, sendo a estrutura de poder injusta e a condição da população marginalizada o veio que mais propiciou as narrativas impressas em cordel e as cantorias e repentes performatizados em feiras e festas. O sertão nordestino, seus costumes, seus dramas e seus personagens são constantes tanto na literatura popular quanto nos folhetos de cordel. Esse contexto social não foi exclusividade do nordeste brasileiro, embora fosse a região mais devastada e mais desprovida de recursos, o abandono das regiões interioranas era uma realidade em outras regiões do país nesse momento histórico.

Nessa mesma época, muitos outros movimentos rurais, em várias regiões do Brasil, tiveram como origem o conflito decorrente da violenta dominação de uma classe social sobre outra. Um caso muito conhecido é o do Mato Grosso do Sul, onde houve sangrentas disputas pela posse de terras na fronteira com o Paraguai.

O personagem central dessas batalhas, também considerado pelo povo como um herói, foi Silvino Jacques. Como discute Valmir Batista Corrêa, o banditismo no Mato Grosso do Sul sempre esteve atrelado à posse de terra e às lutas coronelistas ao ponto de não haver escolha para o sertanejo nas zonas pecuárias, visto que eles “ou agregava[m]-se ao latifúndio como jagunço, capanga bandido à disposição de um grande senhor de terras, ou caía[m] no mundo do crime por sua própria conta e risco”(CORREA, 1995, p. 154).

Segundo Corrêa, Silvino Jacques foi o mais célebre bandido da região mato-

grossense e da fronteira sul-paraguaia que se transformou em um mito, sendo muito admirado pela população. Era também uma mistura de “herói sertanejo e bandoleiro muito temido”, cujas lendas ainda circulam oralmente e nas cantigas regionais. Corrêa equipara sua atuação à dos bandidos sociais analisados por Hobsbawm: “era integrante da sociedade rural e camponesa”; “venerado pela gente do campo”; um daqueles que se transformaram em “heróis ou líderes populares, paladinos da Justiça, defensores dos fracos e oprimidos contra a tirania dos senhores e dos poderosos” (CORRÊA, 1995, p. 151).

Assim como em outros estados brasileiros, São Paulo também teve um contexto social um tanto quanto semelhante. No interior paulista do final do século XIX e início do XX, a relação entre a população caipira e o poder local era, em certo sentido, semelhante a que havia no Nordeste ou Mato Grosso do Sul. O panorama social que se instaurou deveu-se à cultura cafeeira que primeiro motivou a exploração da mão de obra escrava e depois de uma grande massa de trabalhadores nomeadamente livres.

Com efeito, como local isolado, foi também esquecido pelo governo, raramente recebeu políticas públicas que sanassem seus problemas sociais e econômicos. Dessa condição resultou uma população miserável e um reduto de bandidos que em conluio com os coroneis comandavam a política e a economia local. Essas relações de poder alicerçavam toda essa sociedade agrária que também se mantinha a partir de laços de dependência e de favor.

Nessas regiões distantes da capital paulista, as relações sociais estavam permeadas por “uma espécie de verniz de civilização e de justiça, que se dilui ao menor impacto, espalhando todo tipo de civilização e de justiça e deixando visíveis antigas estruturas autoritárias que mantêm vivos velhos códigos de honra” (PELLEGRINI, 1999, p. 17). Em outras palavras, um sistema um tanto quanto análogo ao do Nordeste do país era mantido nos estados mais ao sul, porém sem a seca e a miséria e com outros aspectos culturais.

A palavra “sertão”, no Brasil, tem uma relação muito marcada com “sertão nordestino”, porém, em seu sentido genérico e histórico, refere-se a grandes áreas isoladas, de difícil acesso e que foram sendo “desbravadas” pelo colonizador no decorrer dos séculos. Por se distanciar do litoral, onde imperava a civilização do “homem branco”, “sertão” não só representava o lugar “longínquo”, “desconhecido”, “interior”, mas também era sinônimo de atraso, barbárie (TELLES, 2009, p. 72). Com variados usos e empregos, o vocábulo na literatura adquiriu um valor cultural bastante significativo e, inclusive, idílico com inúmeras acepções que revelam os diversos sertões possíveis.

Se, primeiramente, o sertão paulista foi identificado como o lugar dos

“intrépidos” bandeirantes que em uma “jornada epopeica” adentraram a mata, descobriram riquezas e ampliaram o território nacional, no início do século XX esse mesmo sertão passou a conviver com outro que, inspirado pelas ideias científicistas, positivistas e modernizantes, era associado ao atraso, à pobreza, ao desmando e à violência. Entretanto, ainda que esses sertões convivessem, e essa ambiguidade continuasse ainda por muito tempo, na literatura paulista predominou a imagem desse sertão heroico e idealizado, visto que havia um interesse por parte da elite (particularmente nas primeiras décadas do século XX) de exaltar a “pátria paulista”, principalmente quando a hegemonia de São Paulo, em especial dos poderosos cafeicultores, passou a ser contestada depois dos anos 1930.

Muito provavelmente, por esses motivos, a literatura paulista produziu poucas obras com a temática do banditismo. Excetuando uma obra de pouca expressão como *Dente de ouro* (1923), de Menotti del Picchia, que apresenta as ações de um delegado que é enviado a uma cidade interiorana bastante desolada e comandada por um cruel bandido (o Dente de ouro), não há outras referências. *Dente de ouro* gira em torno do romance simplório e nada envolvente entre o recém-chegado delegado e uma jovem que vive a mercê do bandoleiro paulista. Por meio dessa obra é possível perceber como o termo “civilização do delegado” resume bem a missão do delegado que ia para o interior “selvagem” a fim de iniciar-se na carreira policial (MARTINS, 2013, p. 80).

Sabendo que as incidências do banditismo rural não são especificidades da vida interiorana brasileira, mas oriundas de condições histórico-sociais que possibilitaram a dominação latifundiária, e que, no Brasil, diversos autores apropriaram-se do tema destacando as especificidades locais e as contradições desse tipo de movimento de modo a representar um entre muitos outros casos, é possível pensar em muitas outras histórias de bandoleiros, veiculadas pela memória e pela tradição oral ou por obras consideradas “subliteratura”, ainda negligenciadas pelos estudos literários.

Além dos fatores históricos e sociais, o tema “banditismo” é, por vários motivos, uma “matéria literária” que atrai escritores e leitores. A violência, que desperta a curiosidade e a perplexidade, assomada à liberdade de se aventurar a uma vida errante, seja “corrigindo” injustiças ou apenas cometendo delitos ao seu bel prazer, são práticas que podem, como mencionou Roger Chartier, ao menos no universo da fantasia, absorver o leitor da monotonia cotidiana, da hierarquia social, da opressão do trabalho e das convenções sociais.

2 PRIMEIRAS IMPRESSÕES: DIOGUINHO NA LITERATURA FOLHETINESCA

“O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só
para ver alguém fazer careta...”
Guimarães Rosa

Considerando a imensidade de obras literárias, entre outras produções, que se dedicam a narrar as aventuras desses personagens que, por vezes, são apresentados como heróis, e em outras, como vilões, sendo que na maioria dos casos não há uma delimitação precisa entre um e outro, é imprescindível analisar as particularidades de cada caso em razão do prejuízo da visão macro na compreensão de uma realidade histórica e social que, não raro, transpõe para a literatura e para outros veículos de expressão artística um modo particular de ver e perceber o mundo.

Diogo da Rocha Figueira foi dado como morto em maio de 1897, seus crimes e a sua perseguição pela escolta foram noticiados diariamente nos jornais da capital paulista e do interior. Mesmo depois do cerco feito pela polícia, quando desapareceu nas águas do rio Mogi-Guaçu, Dioguinho era mencionado nos jornais, principalmente porque corriam boatos de que ele não havia morrido e estava vingando-se daqueles que o haviam traído.

As histórias misteriosas que cercavam a vida desse bandoleiro estavam no auge no final do século XIX. As lendas contadas de boca em boca eram frutos da imaginação popular e de uma memória ainda recente. Muitos temiam que o bandido continuasse a perpetrar seus crimes nos sertões paulistas e a crença em sua invulnerabilidade, nas rezas que fazia para fechar o corpo, era maior do que a segurança transmitida pela “fracassada” ação policial. Fracassada porque alguns anos depois da suposta morte de Dioguinho, a polícia enviou um investigador na região de São Carlos para averiguar se havia a possibilidade do bandido estar vivo.

Da fama adquirida pelo bandoleiro restou uma série de lendas que não ficaram restritas à narrativa oral, visto que houve interesse, por parte de alguns escritores, em romanceá-las ou mesmo recontá-las. João Rodrigues Guião foi o primeiro que se dedicou a essa tarefa. Sua obra, intitulada *Dioguinho: romance*, foi publicada, em 1901, no formato de romance-folhetim no rodapé do jornal “Correio de Jaú” sob o pseudônimo de Rui Flávio (adotado a fim de preservar sua identidade, já que nesse momento ainda estavam vivos muitos dos fazendeiros envolvidos com os crimes de Diogo, seus familiares e amigos). Quando reunida em livro, a obra, segundo o autor, teve larga divulgação e se esgotou rapidamente

(GUIÃO, 1953, p. 6).

João Rodrigues Guião foi médico e prefeito de Ribeirão Preto por três mandatos (1920-1923; 1923-1926; 1929-1930), escreveu outras obras também relacionadas ao período da cultura cafeeira nessa região: *Tribulações de um caroço de café* (1919) e *Flor de café: o romance de Ribeirão Preto* (1944). Tais obras possuem um forte apelo nacionalista e conservador e tem a função de engrandecer a sociedade cafeeira paulista.

A segunda obra sobre Dioguinho também foi publicada, primeiramente, no jornal *Correio Paulistano*, em 1902. Escrita por Antônio de Godói, delegado responsável pela captura do célebre bandoleiro em 1897, *Dioguinho. Narrativas de um cúmplice em dialecto* (1903) narra a cada fascículo as perambulações do bando de Dioguinho pelo interior paulista, alguns crimes praticados por ele e a perseguição da escolta.

A época em que foram produzidas justifica o gênero literário utilizado pelos autores. Na Europa do século XIX ainda era bastante recorrente a escrita de romances-folhetins, apesar de já estar em decadência. A obra de Guião segue a fórmula dessas produções, com cortes abruptos em momentos cruciais de tensão e com uma narrativa rocambolesca e dramática em um estilo essencialmente romântico. Já as narrativas de Godói detêm-se mais na história de Dioguinho contada por Curitibano, um de seus capangas. Essa obra não apresenta a dramaticidade do romance anterior, mas pretende da mesma forma prender a curiosidade do leitor ante o desfecho da história: o fim do protagonista.

Depois de quase cinquenta anos, João Amoroso Netto traz novamente à baila a história de Dioguinho. *História completa e verídica do mais famoso bandido caipira* foi publicada, também periodicamente, no jornal *Diário da Noite* da cidade de São Paulo em 1949. O autor, também delegado, utilizou os processos crimes, os jornais da época do bandoleiro, a narrativa de Godói e realizou entrevistas com pessoas que conheceram diretamente Dioguinho ou que conheciam suas histórias. O gênero folhetinesco já não era tão comum depois da década de 1930, no entanto, esse fator não impediu o sucesso das narrativas policiais de Amoroso Netto.

No romance folhetim oitocentista, momento em que surge o gênero na França, os temas mais tradicionalmente abordados eram os romances amorosos, a traição, o adultério e também a vingança, entre outros (NADAF, 2009, p. 127). A vingança, segundo Antônio Candido, “tornou então um recurso de composição literária, de investigação psicológica, de análise sociológica e de visão do mundo” (CANDIDO, 2006, p. 26) e foi a matéria destacada em *O Conde de Monte Cristo* (1844) de Alexandre Dumas, obra inspirada em um fato verídico retirado de um arquivo policial publicado em 1838 (CANDIDO, 2006, p.

38).

Grosso modo, a história de Dioguinho tem raízes nessa tradição de tema retirado da vida cotidiana, envolvendo pessoas comuns (as quais, muitas vezes, só teriam espaço de publicidade nas páginas policiais) que são transformadas em personagens de obras literárias de grande circulação. Ademais, o bandido autointitulava-se o “condor”, no sentido de um vingador que havia sofrido injustiças e que era perseguido, por isso tinha que fazer alianças para se proteger e matar aqueles que o perseguiam. Em essência, a figura de Dioguinho era não só um assunto fértil, mas também possuía apelo popular.

Ainda que as três narrativas apresentem alguns elementos que se assemelham à fórmula folhetinesca, a de João Guião é a mais fiel ao gênero e também a que mais exhibe um cenário pitoresco e uma linguagem trabalhada artisticamente. Tais obras estão juntas nesse capítulo em razão das aproximações relacionadas ao gênero romance-folhetim, e, particularmente, pela relevância que possuem ao conceberem uma tradição escrita acerca de um personagem que provém de uma memória oral que foi posteriormente nutrida pelas imagens balizadas nessas obras.

2.1 ENTRE O ÍMPETO ROMÂNTICO E A PERVERSIDADE

A obra *Dioguinho* (1901) de João Rodrigues Guião narra o drama de personagens que são diretamente afetados pelas práticas criminosas de Diogo e de seu bando. O romance parte da premissa de que Dioguinho já é um chefe bandoleiro, muito famoso e temido, com vários crimes perpetrados pelo interior paulista.

Antes de narrar os acontecimentos que desencadearam os crimes de Dioguinho e de seu bando, o narrador, no primeiro capítulo, apresenta o contexto histórico e aponta o lugar ocupado por bandoleiros:

Nesse tempo, meados de 1890, o Estado de São Paulo, em pleno desenvolvimento da sua pujança econômica, atraía para suas terras férteis a ambição de imigrantes de vários Estados do país e do estrangeiro.

Com esse afluxo de forasteiros vinham também aventureiros e criminosos, que buscavam nos povoados mais afastados e isolados da zona policiada, seguro refúgio para as suas mazelas.

No nordeste de São Paulo, na fronteira com o Estado de Minas Gerais, a vila de Cuscuzeiro oferecia apropriado e seguro abrigo a bandidos e ladrões de animais, que ali se homiziavam (GUIÃO, 1953, p. 9).

O desenvolvimento da economia cafeeira foi o fator de deslocamento de muitas pessoas para a região, para a qual afluíam não só estrangeiros, mas também mineiros, fluminenses, entre outros (MATOS, 1974, p. 14). A “opulência” gerada pelo café atraía também a atenção de criminosos, os quais, muitas vezes, eram simples ladrões de animais ou serviam como jagunços aos poderosos e ambiciosos coronéis. A construção narrativa revela o estereótipo de que o Estado de São Paulo era rico e desenvolvido, que a região era propícia para o esconderijo de bandidos, os quais não eram paulistas e sim migrantes de outras regiões ou de outros países, porque na fronteira, com o Estado de Minas Gerais, existia a impunidade por ser uma área que facilitava as fugas. Cuscuzeiro era uma:

vilasinha paulista [que] tinha um aspecto pitoresco, atravessava-a o ribeirão “Pinheirinho-”, cuja ponte dava acesso ao território mineiro, onde a estrada de rodagem subia suavemente até o espigão fronteiro. A rua principal do povoado morria na estrada maltratada que a punha em comunicação com as cidades circunvizinhas (GUIÃO, 1953, p. 9).

A descrição da vila, e do local em que se encontra, esboça um panorama do que poderia ser as pequenas povoações do interior paulista. Lugares isolados, esquecidos, pobres, incultos, próximos do conceito de *wilderness*, um lugar de terras inóspitas e selvagens. Era nessa a vila em que Dioguinho estava homiziado sob o nome falso de Silva Cardozo.

Apesar de dar título ao romance, Dioguinho não é um dos personagens centrais cuja trajetória cronológica guia todo o enredo como nas obras posteriores. Há nesse romance um enredo bem construído permeado por constantes embates de opiniões acerca dos acontecimentos vivenciados cotidianamente pelos personagens como, por exemplo, casos de racismo, preconceito de classe social, entre outros.

Em *Dioguinho* sobressaem as consequências dos crimes de Diogo e de seu bando sobre os outros personagens. O foco narrativo em terceira pessoa não se detém somente nas ações do bandoleiro. O narrador se denomina sobrinho do personagem Tio Tomás, homem cujo homicídio violento é descoberto por Dioguinho que o obriga a entrar em seu bando e deixar a vida, até então tranquila, embora infeliz, de ferreiro.

O ferreiro é o ponto de partida da narrativa e suas reflexões no início do romance dão a tônica da representação dos bandoleiros construída pelo autor João Rodrigues Guião:

O trabalho guiava-o facilmente para o futuro desviando-o das trilhas escabrosas da sociedade, mas dentro da sua alma de moço sentia a mordedura venenosa da inveja, dos prazeres faceis dos seus companheiros. Porque não podia ele (e nunca o pudera) gozar também de algumas fêrias do lãbor quotidiano, reflexionava muitas vezes á noite na dura cama do seu tugurio. Vinha-lhe dai um mau ressentimento da sorte, revoltado contra essa má distribuição do bem estar social. A linha firme dos seus labios nunca dobrou-se numa curva de sorriso, e dos olhos claros, circundados pela sombra das espêssas sobranceiras, jamais brilhou sequer a pequenina perola duma lagrima.

Deste feitio fez-se homem o Tomás. (GUIÃO, 1953, p. 8)

Ao mesmo tempo em que podia orgulhar-se de seu trabalho como ferreiro e até mesmo escolher seus clientes em razão de não ter concorrente em sua profissão, Tio Tomás era amargurado com as injustiças sociais e com a vida medíocre que levava. No dia em que cometeu homicídio, ele preparava sua oficina para mais um dia de labor, quando chegou Antônio Silos, um fazendeiro da localidade interessado em ferrar seu cavalo para uma viagem. O narrador diz que tio Tomás não apreciou aquela visita porque não gostava muito do fazendeiro por já ter tido atrito com ele por causa de uns trocados em uma encomenda. Há uma nova rusga entre eles por Tomás negar-se a atendê-lo dizendo ter muito serviço. Antônio Silos acaba ofendendo tio Tomás e ameaçando-o com um chicote, o ferreiro revida insultando-o por ele ser negro. Há uma luta corporal entre eles e Tomás atinge-o com um ferro quente. Para não ser descoberto, o ferreiro incinera-o na fomalha que preparava para o trabalho.

Quando quase havia eliminado as provas que o culpava, chega à oficina Silva Cardoso (Dioguinho) que desconfia do cheiro estranho e interroga acerca do cavalo parado lá fora. Tio Tomás, que havia se esquecido do cavalo, inventa uma mentira, depois pensa em matar também Cardozo para eliminar testemunhas, entretanto, acaba confessando seu crime e o motivo “honrado” pelo qual o cometeu. Silva Cardozo compreende, julgando que, realmente, não havia outra maneira de defender sua “dignidade de homem” (GUIÃO, 1953, p. 20-21).

Silva Cardozo revela sua verdadeira identidade a tio Tomás e, na presença de duas testemunhas de seu bando, convence-o a assinar uma declaração de que entrava para o bando e assumia o nome de Chico Barra. Assim, muda-se o destino de tio Tomás. Antes de partir, ele deixa uma carta *post mortem* para sua mulher Camila. Todo o romance depende da entrada de Tomás no bando de Diogo, pois até então, o bandoleiro estava vivendo sossegadamente na vila de Cuscuzeiro e, segundo o narrador, sua crueldade e sua sede de

sangue foram despertadas pelo frio homicídio de tio Tomás.

Depois da aliança entre Dioguinho e Tio Tomás, o narrador centra-se na relação amorosa entre Alípio e Mariquinha e nos problemas que envolvem a união do casal, os quais são causados por desavenças entre as famílias de ambos e agravados pela ação do bandoleiro. Dioguinho é, no caso, o tema “folclórico” escolhido pelo autor como pano de fundo para uma história de amor delineada pela “cor local”, com suas lendas, tradições, crenças e costumes, enfim, pela poética oral do caipira paulista. Os personagens secundários são os membros da família de Antônio Silos, o pai de Alípio e um amigo e a esposa do Tio Tomás, Camila, entre outros com participação menor, embora cruciais para o desenrolar dos crimes perpetrados pelo bandoleiro.

Dioguinho está dividido em catorze capítulos e apesar de a obra ter sido escrita em 1901, período em que os autores cultivavam romances de cunho mais realista, ela apresenta um estilo marcadamente romântico, não apenas pelo enredo e desfecho trágico envolvendo uma história de amor romântico, mas também pela linguagem floreada e descritiva que explora o pitoresco da paisagem e dos costumes caipiras, bem ao sabor das obras regionalistas românticas.

A representação de Dioguinho nessa obra é demasiadamente complexa, uma vez que o autor aborda o personagem a partir de dois pontos de vistas que se entrecruzam na narrativa. Uma das abordagens privilegia a visão da sociedade caipira da época que temia o bandoleiro em razão das atrocidades que ele cometia e que eram comentadas entre a população em um tom meio místico que promovia ainda mais o terror. A outra visão foca as ações praticadas pelo bando e as discussões realizadas entre eles.

São poucos os crimes cometidos a mando dos coronéis, sendo a maioria artimanhas que visava conseguir dinheiro ou animais, ou mesmo castigar alguém por “traição” ao grupo. Em nenhuma das outras obras, os bandoleiros planejam e realizam juntos atos criminosos como roubar, enganar, incriminar outrem para conseguir vantagens ou dinheiro. De modo geral, é apenas Dioguinho quem cumpre crimes a mando dos coronéis e distribui tarefas para seus subordinados. No romance de Guião, o bando é um pouco mais igualitário, sendo Dioguinho o chefe por ter mais audácia e inteligência. Tanto que em um episódio da narrativa ele encontra um ex-camarada que o convida a voltar a dirigir o bando, o qual depois de sua saída vinha apenas se arranjando por meio de roubos de animais. Dioguinho por ciúmes do atual chefe do grupo, o Chico Tanoeiro, une os dois grupos.

O esconderijo do bando ficava em uma gruta no alto de uma montanha em

Santa Rita do Passa Quatro³⁴. Ao se referir ao bando e ao lugar onde se reuniam, o narrador utiliza-se de vocábulos e expressões bem peculiares: “assembleia tenebrosa”, “sala dos bandidos”, “associação de malfeitores” ou “associação dos bandidos” (GUIÃO, 1953, p. 102-103). Tais expressões demonstram a tentativa de construir um cenário insólito que explicita a origem e existência funesta da união entre esses personagens, e indica que esse bando assemelhava-se a uma irmandade onde, ao menos aparentemente, deveria prevalecer uma relação entre iguais. Para marcar significativamente as ações violentas e o sadismo praticado por Dioguinho, o narrador relata um episódio em que um de seus camaradas o havia “traído”. Quando todos já estavam presentes, chega à gruta outro personagem, “um negro espadaúdo de olhar brilhante, fisionomia de sicário” (GUIÃO, 1953, p. 105). Zeferino era um camarada de Dioguinho que tinha por tarefa matar um fazendeiro. Ele havia conseguido uma colocação na fazenda da futura vítima, mas como foi bem tratado e percebeu que o fazendeiro era um homem bom para seus empregados, acabou perdendo a coragem de matá-lo. A compaixão de Zeferino é vista por Dioguinho apenas como uma desobediência às suas regras e para mostrar sua indignação e “dar um exemplo” aos outros camaradas, ele age violentamente:

Agora você vai pagar o seu desafôo e a sua infração às minhas ordens. O negro aprumou-se enfrentando ousadamente o chefe; levando a mão à cinta, certo do perigo que o ameaçava, sacou da garrucha; mas antes que tivesse tentado qualquer agressão, viu-se subjugado e despojado da arma por quatro possantes braços que, a um sinal de Dioguinho, fizeram-no dobrar os joelhos e com um empurrão violento o arremessaram contra as paredes da gruta, fraturando-lhe o crânio nas pedras ponteadas. O rosto do negro avermelhou-se no sangue que escorria dos ferimentos.

- Amarrem-no de pés e mãos, ordenou Dioguinho.

[...]

Em seguida Dioguinho sacou da cava do colete o punhal de aço, debruçou sobre o corpo do crioulo e com mão firme, num movimento rápido, de animo resoluto, cravou a lâmina ponteguda no crânio do homem que desafiara a sua cólera.

Gritos dolorosos e sussurros de pavor ecoram na caverna e foram morrendo aos poucos em gemidos lugubres.

Tomás deixou-se cair sentado no mûcho que lhe estava ao pé. Alguns companheiros pálidos e aterrados encolheram-se no fundo da gruta.

O tético espetáculo os assustara.

-Podes berrar a vontade, exclamou Dioguinho, empurrando com o pé o martir da execrável quadrilha de criminosos; lá fora nem um pio se ouve do que se passa aqui.

Erguendo-se ordenou com olhar rancoroso:

-Venha o vinagre com sal, Horácio. Quero salgar esses miólos corrompidos

³⁴ O lugarejo escolhido pelo bando era cercado por uma lenda de um grande diamante incrustado no cume da montanha. Nunca alguém conseguiu alcançar a pedra e ela acabou parando de brilhar, deixando de ser alvo de pessoas ambiciosas. É com informações como essa que o narrador insere no romance várias lendas e aspectos da cultura oral da região (GUIÃO, 1953, p. 100-101).

para escarmento daqueles que se esquecem de obedecer e cumprir as minhas ordens ao pé da letra.

Urros lancinantes, alternados de fortes gemidos, reboaram pela gruta, logo que Dioguinho começou de pingar no ferimento o líquido da garrafa que Horacio lhe entregara. A vítima impotente agitava os musculos tensos em contorsões horríveis com esgares horrorosos, coleando pelo chão como uma cobra mal ferida, implorava que o matassem de uma vêz. Os outros companheiros estaticos, hirtos contemplavam mudos com contrações no rosto esta cena barbara.

[...]

O negro já não gritava. Seu corpo inerte, o rôsto coberto de sangue, jazia quiêto no silencio reinante.

O espasmo dominava aquela tétrica assembléa dentro do sossêgo da mata.

Dioguinho quebrou o silencio.

-Olá, camadas, disse ele voltando-se para os companheiros, parece-me que ficaram todos estuporados. Pois não é justo e merecido o castigo que acaba de ser dado a um companheiro traidor, que deixa de cumprir as minhas ordens por futeis motivos?

[...]

-Ha muito que esse patife era um perigo para todos nós, explicou Dioguinho. O danado sofre de bronquite cronica. Ha ocasião em que tósse tanto que a gente não pode se esconder da policia quando na companhia dele. Além disso não era companheiro firme e leal. Dêsse modo livramo-nos dele e livramo-lo de uma vêz da maldita bronquite.

[...]

-Está ali um corpo imprestavel, só serve de pasto aos urubús. Portanto ajudem-me a acabar de punir o companheiro traidor. Vamos. Tirem-no para fóra daqui para não empestar o ar.

Imediatamente quatro bandidos aproximaram-se do corpo inerte e ergueram-no nos braços. Gritos de dôr repercutiram novamente na abobada da gruta.

-Uê! Ainda está vivo? Tem más entranhas o danado.

-Vamos ouvi-lo gritar lá no grotão.

Carregaram o negro e ao chegarem a soleira da fenda triangular deram forte impulso arremessando-o sobre a cópa enfolhada das arvores. O corpo agitou-se no ar e sumiu na toalha verde da selva ecoando nas quebradas da grota.

(GUIÃO, 1953, p. 107-110)

Nesta sádica lição, Dioguinho queria mostrar aos companheiros, principalmente Chico Barra que acabava de entrar para o bando, o tipo de castigo que lhes seriam aplicado caso não cumprissem suas ordens corretamente. Diogo aproveitou-se da “fraqueza” do companheiro para eliminar não somente um “traidor”, mas alguém que já havia comprometido suas fugas. Era, portanto, um camarada dispensável ao grupo.

Esse crime também foi narrado em outras obras. Sua primeira menção aparece no jornal *O Estado de São Paulo*, edição de maio de 1897. A violência cometida pelo matador contra os demais personagens, apesar de exacerbada e sensacionalista, não possui a mesma função que nas outras obras, visto que aqui ele pode ser compreendido como um vilão e não o protagonista de uma narrativa biográfica. Os atos criminosos são responsáveis pelo desencadeamento da trama, não sendo apenas passagens isoladas para estarrecer o leitor. A

“associação dos bandidos”, como quer o autor, é “tenebrosa”, porém ele não se detém na narração simples dos fatos, seu romance alcança certa complexidade ao apresentar os dois lados da situação: o temor da população e o modo como as práticas do bando a afetava e a concepção de Dioguinho sobre si e sobre seu bando. O trecho a seguir apresenta a visão do autor, a releitura romântica do personagem, e um pouco da vida cotidiana dos bandoleiros:

Digam o que disserem, sentenciou Dioguinho, a nossa vida é bem boa. Não somos ricos mas não invejamos essa gente a quem nós os obrigamos a repartir conosco a dinherama. Se não fosse a maldita policia nada mais teríamos a desejar nem a temer. Somos mais do que ricos, porque sabemos gozar a liberdade e a vida. Hoje aqui, amanhã acolá. Passeamos por muitas cidades e lugarejos. Recebemos aqui muitos agrados, ali esbordoamos um usurario, agieta ou avarento, castigamos o orgulho dos homens para fazermos a justiça que a sociedade deixa de fazer. Comemos bem, bebemos do melhor sem muito incomodo, basta irmos ao armazem do amigo Torre ou à venda do Chicão. E viva o nosso bando (GUIÃO, 1953, p. 111).

Por meio desse fragmento, tem-se uma representação do que ia à alma desses bandoleiros, no caso, mais propriamente, do que pensava e sentia Dioguinho, uma vez que parte dele as palavras que refletem sobre suas ações criminosas e suas andanças pelo interior paulista a fim de espoliar os mais ricos. O tom usado pelo personagem valoriza, sobretudo, a liberdade e assume a voz, caracteristicamente romântica, de um justiceiro. A vida que escolheram não era motivo de vergonha, ao contrário, eles se orgulhavam desse caminho que lhes permitia usufruir da vida sem passar pela ofensiva exploração do trabalho pesado e submisso.

A frase “E viva nosso bando” expressa a certeza interior de que não estavam agindo covardemente, e sim reestabelecendo a ordem numa sociedade injusta e desigual. A ideia de que participavam de uma missão maior é evidente na continuação do diálogo entre o grupo:

- Ainda assim somos um punhado de gente, acudiu outro
- E se fossemos um exército? Quem poderia conosco? Então dominariamos o mundo, acrescentou Chico Barra, enrolando um cigarro caipira.
- Deixa lá, minha gente, dia virá em que o mundo passará apertado com a trópa dos proletarios.
- Quando isso? Interrogou incredulo um dos bandidos. A policia tambem cresce cada vêz mais, são brigadas, cavalarias, destacamentos numerosos, corpos de exercito a aumentar e alastrar-se por toda a parte.
- Estás muito ingénuo ainda, companheiro, interrompeu Dioguinho, então pensas que a policia vale alguma coisa diante da massa popular bem arregimentada? Então ela só é que aumenta e a nossa gente é que está

minguando? Por cada um dos nossos que ela pensa inutilizar na enxovia, nascem dois, tres e mais que se alistam nas nossas fileiras. Vocês não vêm como a policia vê-se abardada com os anarquistas, que dia a dia vão aumentando por toda a parte? Pois são eles os nossos irmãos na luta.

– Os bandidos ouviam silenciosos as palavras do chefe, présos os olhares nos olhos dele, como que hipnotizados.

– Com vóz pausada e forte continuava:

– Vocês não sabem ainda o que é anarquismo? Digo-lhes em duas palavras. São os criminosos civilizados ou a civilização do crime. São nossos irmãos que fazem do crime uma associação humanitaria. É disso que nós precisamos por cá. É esse o meu plano, o meu projeto mais ardente. Precisamos reunir todos que pensam conosco numa vasta associação espalhada por todo o Estado de São Paulo, e mais tarde por todo o Brasil, para fazermos valer os nossos direitos de oprimidos e vilipendiados pela sociedade burguesa (GUIÃO, 1953, p. 112-113).

Dioguinho apresenta aos companheiros uma proposta fundamentada politicamente que todos ouvem curiosos por desconhecerem o assunto. Ele usa o discurso do homem oprimido por uma sociedade exploradora a fim de motivá-los e conseguir apoio para sua “causa” que entende como sendo uma luta justa já que a venda da mão da obra para mero sustento não era uma opção digna ao homem. Ele defende sua ação como algo humanitário, próximo ao ideal de um paladino da justiça.

No trecho a seguir, o personagem expõe sua visão de mundo concernente ao lugar social ocupado por ele e por seus iguais na sociedade formada pela cultura cafeeira:

O homem desprovido de influência politica e de fortuna financeira nada vale, na opinião dessa sociedade. Se em desafronta da sua honra ofendida levanta os seus brios para dar uma lição ao ofensor, castigando-o a chicote ou a pauladas, ou punindo-o com uma punhalada ou um tiro, é considerado um miseravel criminosos, perseguido por esses canalhas. É processado, é condenado e vai pagar na enxovia a altivez de ter honra e brio, apanagio exclusivo dos ricos e potentados. Bela sociedade é essa. Entretanto somos homens como todos os outros, temos os mesmos direitos de ter dignidade e de possuir bens. Negam-nos esse direito porque não temos fortuna. Somos um trôço de pobretões que os incomodamos com a nossa altivez de homens livres, que nos revoltamos contra a injustiça. São eles que nos obrigam a trabalharmos escondidos. Arrostandos temporaes, nos esconderijos perigosos e muitas vezes passamos privações.

Com que direito o moço bonito, que nasceu no berço dourado da riqueza, que cresceu rodeado de todos os cômfortos, gozando da fortuna sem o minimo esforço só porque herdou de pais ricos, póde pretender supremacia arrogante no trato com seus semelhantes, que nasceu na pobreza, cresceu abandonado na miseria e vive a trabalhar incessantemente para cumprir com todos os seus deveres sociais e individuais?

Dioguinho fez uma pausa para acender seu cigarro de palha, e prosseguiu:

– Ah! Eles têm o direito de se locupletarem heranças e lucros estorquidos, pois nós também temos o direito de defesa, que se concretiza no crime. Este aliás dá mais trabalho e exige mais esforço que inteligencia e

perspicacia.

– Bravo, chefe, exclamou Chico Barra num impeto de entusiasmo. É tal e qual você diz. Direito contra direito. Como hão de nos espoliar dos nossos direitos, eles que adotam essas injustiças contra o pobre e o desprotegido? Eles fazem leis para nos oprimir, pois façamos do crime a nossa lei e a nossa vingança.

– Aos ricos, aos potentados a nossa vingança, bradaram os bandidos tomados do mesmo entusiasmo.

Por um momento reinou franca algazarra naquele extranho meio social. Abraçavam-se uns aos outros reforçando estímulos na confraternidade da associação.

De repente interromperam as suas expansões e atilaram os ouvidos com atenção. Vindo de fóra e penetrando na gruta espalhou-se no ar um gemido doloroso e alarmante, como o pio noturno dalguma ave agoureira.

Os bandidos olharam uns para os outros interrogando-se no silêncio de mudo pavor.

– É o negro, camaradas, exclamou Dioguinho dirigindo-se para a abertura externa da gruta. É o último grito na agonia da morte (GUIÃO, 1953, p. 111-114).

O discurso proferido por Dioguinho é crucial para compreender a representação social realizada pelo autor. Aqui, o bandoleiro reivindica o direito de qualquer homem de defender sua honra contra qualquer ofensa feita por outrem. Os atos violentos relacionados a honra eram comumente aceitos pela sociedade, era uma prática social banalizada como aponta Maria Silvia de Carvalho Franco (1997). Por qualquer rusga, originava-se uma briga, na briga uma ofensa e em seguida um duelo de morte.

No trecho, é o personagem Chico Barra (tio Tomás) o primeiro a apoiar o pensamento desenvolvido por Dioguinho. Ele acabara de entrar para o bando e sua motivação para o crime tinha sido unicamente a defesa de sua honra. E, evidentemente, por ser ele um pobre ferreiro e sua vítima um fazendeiro, o crime não ia passar incólume, enquanto fazendeiros e políticos abastados mandavam seus jagunços matar por muito menos e nem chegavam a ser pronunciados por tais crimes.

A “justiça” pretendida pelos bandoleiros refere-se ao suposto direito de qualquer homem, rico ou pobre, de defender sua honra e não ser perseguido. Também advoga pela espoliação dos mais ricos por estes não terem o direito de enriquecer à custa dos demais e ainda agir arrogantemente para com aqueles que contribuíram diretamente para sua riqueza.

João Rodrigues Guião viveu o final do século XIX, muito provavelmente era leitor dos romances importados da Europa, estava, portanto, afinado com as produções literárias que há pouco haviam conquistado os leitores do velho continente. Essa representação histórico-social que envolve o personagem Dioguinho foi construída como crítica à concepção idealizada que tem como símbolo a figura do bandido romântico como

preconizada por autores como Friedrich Schiller e Alexandre Dumas. Na tragédia *Os bandoleiros (Die Räuber)* (1781) de Schiller há vários discursos proferidos pelo chefe de bando Karl von Moor em que, em certo sentido, sua posição diante da sociedade se aproxima, no discurso, da postura assumida por Dioguinho, com a ressalva de que Moor é um personagem nobre que se revolta com a vida mesquinha e medíocre de sua classe social e, então, passa a viver como um bandoleiro³⁵. Em um diálogo com um padre que tentava persuadi-lo a deixar a vida de crimes, Moor sentencia orgulhoso:

Vai e diz à benévola justiça, que joga os dados decidindo sobre a vida e a morte... Eu não sou ladrão que se conjurou ao sono e à meia-noite, e se põe grande e senhoril ante os que lidera... O que eu fiz tenho certeza de que lerei um dia no Livro das Dívidas que o céu escreve, mas com a putrefação digna de pena que aqui embaixo o representa não quero mais botar fora sequer uma palavra... Diz a eles que meu instrumento é a retaliação... que a vingança é o meu ofício... (SCHILLER, 2011, p. 101)

O bandoleiro Moor ridiculariza a justiça terrestre, qualifica-a como putrefata e “digna de pena”. Essa justiça que representa o padre não o representa, ele reconhece com orgulho que um dia será julgado pelos céus, pela justiça divina, mas não aceita a retificação proposta pelos homens. Sua atitude ante as leis que considera injustas é de “retaliação” e “vingança”. Desse modo, o personagem assume a figura romântica de um impetuoso paladino da justiça.

Em relação ao modo de vida assumido pelos personagens, há na obra de Schiller um poema, entoado por todos os bandoleiros, que sustenta o mesmo espírito de liberdade do que aquele presente no discurso de Dioguinho:

Roubar, matar, putear, brigar
Para nós é tudo um passatempo.
Amanhã estamos pendurados à forca,
E nos divertimos enquanto é tempo.

Nós vivemos uma vida livre.
Uma vida de delícia.
A floresta é o nosso quarto quando a noite vem,
A lua é o nosso sol,
Mercúrio é nosso deus no arrebol
E ele nos ajuda muito bem.

Hoje nos convidamos a comer com frades,
Amanhã com gordos arrendatários.
O que vem depois, ah isso deixamos
Que o bom Deus do céu proveja,
Nem nos preocupamos. (SCHILLER, 2011, p. 148-149)

³⁵ Robin Hood na obra de Alexandre Dumas também tem uma origem nobre.

O poema-canção elenca as ações criminosas praticadas pelo grupo: o rotineiro contato com a natureza abarcada pela floresta, local de esconderijo, a incerteza em relação ao imprevisível destino; e, notadamente, a sensação de ser um homem livre em uma sociedade que impõe regras que ressaltam as diferenças sociais e obrigam à sujeição os mais desfavorecidos.

O cotejo entre os dois personagens centrais, Dioguinho e Karl von Moor, incide sobre questões relativas ao “imaginário” social, o qual “trata-se de uma história da criação e do uso das imagens que fazem uma sociedade agir e pensar, visto que resultam da mentalidade, da sensibilidade e da cultura que as impregnam e animam” (LE GOFF, 2011, p. 13). Sendo, dessa maneira, um espaço de construção e significação do ser diante de uma sociedade a partir das suas vivências cotidianas. Ambas as trajetórias literárias estão calcadas no apelo popular de um bandoleiro romântico, na ambiguidade social por ele ocupada, como Robin Hood que “encontra-se a meio caminho entre justiça e rapina, direito e ilegalidade, revolta e favor, a floresta e a corte” (LE GOFF, 2011, p. 205).

O aparecimento ou ressurgimento desse tipo de herói no Romantismo deve-se aos contornos que ele adquiriu em uma negociação que pretendia privilegiar o nacional, como o Robin Hood que ressurgiu com a obra de Howard Pyle em 1883, por exemplo. No caso de Dioguinho, a obra de Guião, pelas características regionais que evoca, reflete uma tentativa de demarcação histórica e cultural relacionada ao Nordeste Paulista que na época da publicação da obra era a região que detinha a predominância no cultivo do café.

À primeira vista, o objetivo do autor parece ser não determinar cabalmente o caráter de Dioguinho. Ele apenas pincela levemente as coordenadas que podem definir o personagem, priorizando os outros personagens e colocando Dioguinho como um vilão que tem oportunidade de pronunciar sua defesa e acusar uma instância maior, cujos atos e leis são dubitáveis. No entanto, toda a idealização romântica presente nos trechos resvala claramente para uma ridicularização política se considerado o ato violento praticado contra o negro Zeferino concomitantemente ao discurso do chefe. No início, tem-se a bárbara tortura e, ao cabo, seu “último grito na agonia da morte”.

Com base nisso, a opção ideológica do autor é barbarizar a visão política que está sendo exposta pelo personagem, o “anarquismo”, por meio da exposição da dissonância entre sua fala e seus atos: Dioguinho defende o homem oprimido e explorado pela sociedade capitalista, mas castiga e tortura até a morte seu companheiro que se compadeceu de um fazendeiro por ter sido tratado por este com bondade e dignidade.

Essa discrepância entre pensamento e comportamento, assomado à

preferência por narrar os sofrimentos causados pelo bandoleiro e a opção de justapor o martírio do Zeferino ao discurso libertário e revolucionário de Dioguinho, demonstra a escolha social e política do autor. As características pseudo-românticas do discurso do bandido revelam um segundo plano onde o que se sobressai é o discurso elitista do autor que, por um lado, critica a aristocracia rural corrupta e violenta (ponto de vista raro para a época considerando sua posição social), e por outro, argumenta que a solução não se encontraria na via revolucionária (a qual é apresentada como sendo ilusória, contraditória e assassina).

Dada a pretensão política de Guião na região de Ribeirão Preto (prefeito da cidade por três mandatos), seu discurso em *Dioguinho* possivelmente visa um autoengrandecimento ao sustentar que o direcionamento político ideal para a região não apontava para a continuidade com os tradicionais fazendeiros e coronéis (que abusavam do poder e se valiam dos serviços de capangas para resolver seus interesses), e tão pouco para o lado dos revolucionários anarquistas, cuja presença real possivelmente advinha do considerável número de italianos que trabalhavam nas lavouras de café (TUON, 2010). Assim, a solução ideal partiria de uma nova política capitaneada por pessoas como ele próprio, instruídas, jovens, com ideias novas e avançadas, mas que respeitavam a velha moral e os “bons costumes”.

O desfecho do romance é trágico assim como algumas obras do ultrarromantismo: Camila, a esposa de Chico Barra (tio Tomás) é espancada e violentada pelo próprio marido e pelos capangas de Dioguinho. Ela vai à capital e denuncia os bandoleiros. O amigo de Alípio, jovem professor de piano, que se apaixona pela filha do fazendeiro, é obrigado por Dioguinho a tomar veneno (estricnina). O autor prolonga as cenas em que ocorrem os suspenses e interrompe os capítulos, retomando no seguinte outro trecho da história que também havia sido interrompido. Essa técnica vai prendendo o leitor que anseia pelo desenrolar dos fatos.

O desfecho ocorre no momento em que Alípio encontra-se com Dioguinho em uma estrada e travam um diálogo. Alípio conta um pouco de suas mágoas ao desconhecido e, ao cabo, pergunta-lhe o seu nome. Dioguinho hesita: “Falo-lhe com franquesa: tenho medo de dizer-lhe o nome, receando que o senhor faça de mim um triste conceito” (GUIÃO, 1953, p. 184). O rapaz desconfiou que o mistério que cercava o nome de seu companheiro de viagem poderia desvelar a oportunidade que esperava para vingar a morte de seu amigo, de seu sogro e a prisão de seu pai, situação que impedia o prosseguimento de seu romance com Mariquinha.

Diante da insistência de Alípio, Dioguinho revela seu nome. Nesse instante,

Alípio põe a mão no revólver que estava em sua cintura, mas Dioguinho, mais rápido, “o prostrou com um tiro”. O rapaz é socorrido por Camila, esposa de Chico Barra, que havia assistido escondida o desenrolar do encontro. Alípio, ainda em recuperação, ajuda Camila em seu processo de divórcio, analisa os papéis trazidos por ela, inclusive a carta *post mortem*, ainda fechada, na qual Chico Barra confessava o seu crime.

Chico Barra, ao ser apanhado pela polícia, torna-se o traidor, entregando os crimes e o esconderijo de Dioguinho. O resultado da perseguição e a captura de Dioguinho não são narrados. Seu fim somente é anunciado a Alípio por um delegado de polícia. Após cumprir sua promessa, Alípio pode, finalmente, casar-se com Mariquinha, apesar de seu estado de saúde. O casal realiza o desejo de matrimônio, e o rapaz morre.

Em *Dioguinho*, João Rodrigues Guião parte de uma narrativa que privilegia o enredo romântico e as consequências dos crimes sobre personagens com posições sociais “dignas” para demonstrar as bases fracas e infundadas sobre a qual se apoiava o discurso “anarquista”. Desse modo, o discurso proferido por Dioguinho, e que teoricamente o enquadraria como um “bandido social”, é empregado como uma prédica utópica para mascarar atitudes sádicas e confundir culpados e inocentes. O personagem, provavelmente construído a partir do recorte de lendas e crimes que circulavam oralmente e das páginas policiais dos jornais, foi introduzido com uma roupagem ironicamente romântica de modo a salientar as atrocidades que cometia e a ambiguidade que o envolvia. Como primeiro romance, *Dioguinho*, em 1901, traz uma representação de um vilão contraditório que visto de longe era um chefe de bando que roubava e matava indiscriminadamente assolando a vida das pessoas atingidas por seus crimes e, por uma perspectiva mais aproximada, era um líder que defendia certa integridade “humanitária” para si e para seus companheiros ao mesmo tempo em que os explorava, os torturava e os matava.

2.2 UM FACÍNORA DE “CORPO FECHADO”

A obra *Dioguinho: narrativa de um cúmplice em dialecto* (1903) escrita por Antônio de Godói Moreira e Costa e *Dioguinho. História completa e verídica do famoso bandido paulista* (1949) de João Amoroso Netto possuem entre si uma razoável distância no tempo, no entanto, estão intimamente interligadas quando se trata de averiguar a representação do personagem Dioguinho. Ambas foram escritas por delegados, publicadas em

jornal, assemelhando-se aos folhetins ou mesmo às crônicas policiais³⁶. São as obras mais referenciadas e talvez tenham sido também as mais lidas, embora hoje a primeira seja extremamente rara. Essas narrativas além de permitirem uma visão particularizada do bandido, foram transformadas, pelos leitores, no “discurso oficial” por serem oriundas de homens da lei.

Por esse prisma, as duas narrativas estão interconectadas por se apresentarem, indiretamente, ao leitor como uma possibilidade de análise criminal, realizada por “especialistas” a partir de uma “metodologia” investigativa que pretende relatar apenas a veracidade dos fatos. No primeiro caso, a representação do bandido foi baseada no testemunho de um membro do bando e depois foi “filtrada” pelo delegado que maior autoridade e conhecimento teria sobre o assunto. No segundo caso, quase cinquenta anos depois, outro delegado tem a incumbência de analisar a vida e os crimes de Dioguinho e, para cumprir tal tarefa, ele dispõe-se dos relatos policiais da época, da narrativa de Antônio de Godói e de entrevistas com pessoas “idôneas” que conheceram o bandido e com alguns familiares do mesmo.

Com objetivo de perceber as motivações do autor Antônio de Godói, primeiro analiso a obra *Dioguinho: Narrativa de um cúmplice em dialecto* e, em seguida, a de Amoroso Netto. Tal escolha se deve não só pela ordem cronológica, mas também pelo fato de o próprio Amoroso Netto basear-se na narrativa anterior para construção de seu ponto de vista sobre o personagem. Ademais, o lugar ocupado por seu relato é mais significativo que o primeiro, principalmente por tratar-se de um momento em que a memória relativa ao personagem já estava mais diluída.

O delegado Antônio de Godói foi o responsável pela diligência enviada à região de Ribeirão Preto para a captura de Diogo da Rocha Figueira em 1897. Seu livro narra a história do personagem e o “sucesso” das buscas policiais. Sucesso que é exaltado, mas que,

³⁶ De acordo com Mariza Romero, apesar de a divulgação de relatos de crimes na Europa remontar ao século XV (*occasionnels*), é no século XIX que esse tipo de literatura ganha um enorme espaço na mídia impressa coincidindo com a crescente industrialização, urbanização (e pauperização) e criminalidade urbana, e também com o aumento geral nos níveis de alfabetização em decorrência da escolarização obrigatória. Nesse período, os exemplos mais contundentes dessa espetacularização da morte e da violência são o francês *Petit Journal* de Polydore Millaud (que durante a cobertura de alguns casos de assassinatos em série chegou a quase seiscentos mil exemplares diários) e, do outro lado do Atlântico, o periódico americano *World* de Joseph Pulitzer que chegou a tiragens de impressionantes oitocentos mil exemplares em 1898. Um pouco mais tarde, na imprensa sensacionalista no Brasil, especialmente as crônicas policiais, já são encontradas no fim do século XIX em jornais paulistas, como o *Diário Popular* (em geral, acusando os imigrantes, mendigos e desocupados pelo aumento da criminalidade) e, mais discretamente, em jornais mais respeitáveis como *O Estado de São Paulo* e *O Correio Paulistano*. Entretanto, essa imprensa sensacionalista só ganha contornos de literatura de massa a partir da década de 1940 quando houve um aumento significativo nos níveis de alfabetização e de urbanização. (ROMERO, 2008, p 105-112 e 115-118).

de certa forma, fracassa diante da “invulnerabilidade” de Dioguinho. Inicialmente, as narrativas, divididas em vinte e oito capítulos, foram publicadas num período de dois meses no jornal *Correio Paulistano* (1902-1903) sob o título “Dioguinho vivo?” e depois foram reunidas em um único volume³⁷ que anunciava, na capa, a autoria de João das Mattas, o Curitibano, capanga de Diogo.

Curytibano foi um capanga de Diogo que esteve com o bando durante os três anos em que mais cometeram crimes. Nenhuma das obras traz informações precisas sobre esse personagem, apenas afirmam que era negro, filho de ex-escravos do Estado de Minas Gerais, que foi preso pouco antes de encontrarem Diogo e que auxiliou nas buscas policiais através de seus depoimentos. Antônio de Godói o entrevistou na prisão (fator que contribui para o caráter de verdade de suas narrativas) pouco antes do encontro de Diogo com a escolta. Na obra de João Garcia, *Dioguinho – matador de punhos de renda*, o Curytibano é descrito de forma bastante idealizada: é um espoliado social, que pelas circunstâncias acabou entrando no bando, mas que não era simplesmente um assassino. Um dos narradores dessa obra chega a apelidá-lo de “anjo negro” (GARCIA, 2002, p. 210).

Antônio de Godói afirma no prefácio que o *Correio Paulistano* encomendou essas narrativas devido à polêmica que causou a prisão de um criminoso em Minas Gerais (1902), o qual muitos acreditavam ser o Dioguinho. Em 1903, havia se passado seis anos que o bandido tinha sido dado como morto, entretanto, a imaginação popular alimentava lendas que desafiavam a versão oficial da polícia, o que motivava os jornais a investirem no tema.

Ao escrever suas narrativas, o delegado considera essa visão popular:

Até hoje não se extinguiu inteiramente, nos sertões do oeste de São Paulo, o terror que por lá espalhára, a custo de muito sangue, o famoso bandido Diogo da Rocha Figueira, o DIOGUINHO. A figura desse homem cruel, exagerada em seus contornos sinistros pela imaginação do povo, ainda percorre misteriosamente os campos e as aldeias tranquilas, infundindo vagas apprehensões e despertando sobresaltos. Ninguém o viu com seus próprios olhos, depois do conhecido epílogo das suas façanhas, no rio Mogyguassú, mas há sempre quem tenha ouvido a <<alguem>> que o viu, afirmação vehemente de que elle ainda vive... (MATTAS, 1903, p. 5).

A fama de Dioguinho, de bandido valente, cruel e invulnerável, se espalhara e a ausência de seu corpo deu margem para todo tipo de crença, principalmente a de que ele havia fugido e a de que voltaria para se vingar daqueles que o tinha traído. Diante de tal lenda,

³⁷ Sobre a primeira edição não há informações, a 2ª edição de 1903 pertence à Livraria Central de Ribeirão Preto e a 3ª edição de 1915 (*post mortem*), provavelmente caseira, não indica a cidade em que foi publicada e modifica o nome do autor para Silvestre da Matta.

narrativas que recontassem a história do personagem certamente obteria sucesso de público. Ao ser escrita por Godói, ela teria ainda mais autenticidade por tratar-se de uma pessoa que havia tido contato com toda a preparação e “desfecho” da diligência, que havia escrito os relatórios policiais e entrevistado os capangas presos.

Ainda no prefácio, “antes de dar a palavra a Curytibano” a quem ele afirma que “faço falar em toda a narrativa”, Antônio de Godói reitera que

A história que ahi se narra é perfeitamente veridica. Todos os factos e a sequencia delle são inteiramente reaes, e não foi sem trabalho que consegui reunil-os e achar-lhes o fio. De forma que ao menos um merito não se pode negar a este trabalho: o da veracidade (MATTAS, 1903, p. 6).

O compromisso com a verdade é o veículo propulsor da narrativa. A iniciativa de colocar Curytibano como narrador faz parte da concepção de que este teria mais autoridade para relatar o cotidiano do bando e as práticas criminosas de Dioguinho, no entanto, o discurso que embasa a obra é apenas o do autor. A construção do narrador deixa bastante a desejar. Durante alguns capítulos Curytibano conta os crimes de Diogo e as perambulações do grupo pelo sertão paulista. Após o momento em que ele é preso pela polícia, e Dioguinho foge com o irmão para a Fazenda Santa Eudóxia, sua narrativa acompanha a escolta, sendo que foi o Joaquim (também capanga de Diogo) quem teve que seguir os policiais e ajudar na caça ao Dioguinho. Há várias lacunas como essa no decorrer da obra e um erro crasso, pois Curytibano não poderia saber a trajetória final realizada nem por Diogo nem pela escolta porque já estava preso. Ademais, há momentos em que o autor se esquece do “dialeto” empregado na escrita e modifica a grafia das palavras.

O narrador começa o relato a partir da emboscada contra um ex-delegado de Mato Grosso de Batatais, Zé Venâncio. Esse, de acordo com Selma Siqueira de Carvalho (1988), foi um dos últimos crimes cometidos por Dioguinho, sucedido apenas pelo “crime do Cerrado”. O autor deixa de lado a suposta iniciação romântica do personagem no mundo do crime. Não há crimes honrosos, nem atos de Diogo que encorajem uma leitura mais romantizada.

Depois de matar Zé Venâncio e seu companheiro de estrada (o fazendeiro Zé Maia), Diogo e mais dois capangas se puseram em fuga:

Quando sahimos da tocaia, seu Dioguinho foi na frente quebrando o matto, assobiando, até adonde estavam os alimaes, e ganhamos a estrada de Matto Grosso. Seu Diogo parece que vinha da missa, diabo de homem! - alegre que só vendo. Aquilo não havia perdiz que sahisse de ponta de aza que elle não derrubasse. Era só tumba... e terra! Uma hora lá perto de uma bica, onde nós paramos para beber o damnado até acertou num cobre que o Joaquim atirou p'ra o ar! (MATTAS, 1903, p. 10)

A representação de Diogo, nesse trecho, é a de um homem insensível, para o qual nada significava matar dois homens, visto que aparentava tranquilidade e até certa beatitude: como quem acaba de vir de uma missa. O narrador destaca a pontaria do bandido ao acertar todas as perdizes e insere uma cena clássica que poderia figurar em qualquer filme de faroeste americano: acertar, com um tiro, uma moeda jogada ao ar.

A insignificância do crime para o bandoleiro é ainda ressaltada quando Curytibano diz que “p'ra ver o que era o tal Dioguinho. Aquillo p'ra elle, fazer uma morte, era mesmo que beber agua” e menciona que ele tinha “carta-branca” para o crime porque “sabia que tinha a costa bem guardada. Eu nunca vi um homem tão protegido!” (MATTAS, 1903, p. 10).

Dioguinho é apresentado como um “homem de veneta”, que ninguém tinha coragem de peitar, um homem protegido por pessoas poderosas, que não tinha pudor de matar; uma pessoa fria que considerava a morte uma banalidade. Essa visão é reforçada quando ocorre a morte de dois capangas de seu bando: Antônio Soldado e Baianinho.

Segundo Curytibano, Baianinho era “a bem dizer a menina dos olhos” de Dioguinho e, no capítulo nove, depois de uma confusão em que Antônio soldado mata o Baianinho, e Diogo, por não aceitar aquele tipo de desentendimento dentro do bando, atira em Antônio Soldado, a resolução fria de Diogo deixa o narrador estarecido:

Eu fechei os olhos. Quando eu abri a vista foi co' tiro e o Soldado que foi debruço sobre o corpo do Baianinho.
 Que havera de ser; era ansim mesmo. Mas êta homem aquelle seu Diogo!
 Fresco, sem tremer, elle deu co'a ponta da bota no corpo do Soldado, ansim mode que com um despreso, e disse p'ra um de nós:
 - Leva tudo isto p'ra Cravinhos e digam ao delegado que os dois deram cabo um do outro e que veja lá: si não fizer ansim, digam-lhe que eu lá vou pregar uma bala justinho na bocca.
 E foi voltando as costas já enrolando um cigarro, numa indiferença damnada, como si fossem uns cachorros aquelles desgracionados de caboclos!... (MATTAS, 1903, p. 30)

O ponto central desse episódio é demonstrar a frieza de Dioguinho inclusive para com seus companheiros. O narrador sente uma condolência maior porque se tratava de

peessoas de seu grupo, seus colegas ou mesmo amigos, e indigna-se frente à atitude de Diogo em não demonstrar a mínima consideração por aqueles que o seguiam dia a dia. De modo particular, Curytibano se depara com uma cena em que Diogo demonstra o valor que eles, os capangas, tinham para ele: eram como cachorros desgraçados.

A desculpa de Diogo era a de que um havia matado o outro, e sua recomendação ao delegado de Cravinhos demonstra o poder que ele tinha sobre as autoridades locais. A rede de relações formada entre agentes da lei (juiz, delegado, cabos) e coronéis fazendeiros era o meio de sustentação de homens como Dioguinho. E como havia essa organização em prol da impunidade, aqueles que eram atingidos pelas ações desse bandoleiro tinham todos os motivos para temer.

Após tentar entender o comportamento criminoso de Diogo, Curytibano comenta um pouco sobre o medo que percorria a população de Cravinhos:

P'ra dizer a verdade, eu não sabia que impaca era aquella do seu Diogo. O homem parecia mesmo que não tinha coração nas profundezas do peito. Era extrambolico, a mais não poder. A gente via q'a cabeça delle tinha, mal comparando um formigueiro. E aquillo era uma exturdeza; quem lá podia entender um homem assim? Vancê vá escutando e depois diga si eu não falo a verdade.

Oia, fazia uns par de dias que elle tinha atirado o Soldado. Nos Cravinhos p'ra que dizer? foi um zum-zum feio no povo medroso. Bastava falar no nome de seu Diogo e tudo tinha uns arrepio assim como maleiteiro. A justiça empacou e que mais havia de fazer? Botou terra nas boccas dos defuntos e ficou tudo por isso não que não soubesse que seu Diogo estava alli mesmo no Capão Escuro (MATTAS, 1903, p. 31).

Fica explícita a cumplicidade de que gozava Diogo para suas ações criminosas. Ele tinha o aval de pessoas influentes e de autoridade locais, inclusive, estes eram também criminosos que se escondiam atrás de um valentão que se orgulhava da fama que possuía e do medo que espalhava. Como aponta Maria Sylvia de Carvalho Franco, ser valente era uma condição para a afirmação pessoal onde se confundiam a violência com destemor e virtude (FRANCO, 1997, p. 55).

A última morte realizada por Diogo foi o crime do Cerrado: o espancamento de Balbina e a morte de Arlindo³⁸. Ao narrar esse episódio, o narrador define seu julgamento acerca da personalidade do bandoleiro caracterizando-o como uma pessoa descontrolada que se comprazia no crime. No momento em que Dioguinho vê o trem que traz Arlindo,

³⁸ Esse crime foi narrado em quase todas as obras por ter sido o último homicídio praticado por Diogo, porém o nome da vítima era Marciliano Fogueteiro. Provavelmente o autor mudou o nome do personagem em razão da proximidade do crime com a publicação da obra.

Curytibano diz que ele “foi-se levantando, já meio risoho, c'aquelle mesmo riso ruim que elle tinha” (MATTAS, 1903, p. 52). Depois de balar o Arlindo, Dioguinho pede a Curytibano a lata de querosene

Eu voltei c'a lata. Seu Diogo estava com um dos pés pisando o estomago do desgraçado e olhando p'ra cara delle, que revirava os olhos numa careta de quem morre.

Seu Diogo ria e eu vi que elle segurava ainda numa das mãos a franqueira que foi do turco, toda cheia de sangue, até o cabo.

E seu Diogo ria enquanto o sangue ia escorrendo numa banda do peito de seu Arlindo, a cada acalcada que lhe fazia com o pé na barriga.

Depois, o homem estava acabando, seu Diogo tirou o pé de cima delle e me fallou:

– Curytibano, meu cabra, derrama kerosene neste porco, quero pelar o bicho, p'ra não ficar carniça aqui nem p'ra urubú.

E eu fui fazendo; que remedio?

E seu Diogo estava rindo, a me falar: - Ensopa, ensopa mais; na cara mesmo, na cabeça, no corpo inteiro.

E o infeliz não tinha feito o derradeiro termo!

E o sangue misturou com o kerosene numa tintura vermelha, que pintou elle todo inteirinho.

Atrás disso seu Diogo riscou um phosphre. Prompto (MATTAS, 1903, p. 55).

A frieza do personagem e sua atitude diante da dor alheia são ressaltadas pela crueza dos detalhes descritos de maneira sensacionalista. O bandido é um celerado que ri enquanto tortura e mata. Essa representação, *grosso modo*, vai de encontro ao leitor curioso e ávido pelas histórias de um bandido famoso e pela atração sádica da dor e da morte, sobretudo, da morte violenta.

Dioguinho. Narrativas de um cúmplice em dialeto traz também representações interessantes sobre o cotidiano do bando, a cultura caipira, a prática recorrente de homiziar bandoleiros, o crime por encomenda, a relação de compadrio estabelecida com base no favor e uma exaltação incondicional da escolta organizada para a captura do bandoleiro. Essa última é um dos pontos cruciais que demonstra as particularidades do discurso pretendido pelo delegado Antônio de Godói.

Entre outros elementos de destaque, sobressai a descrição da ação implacável que os soldados, “cabras de estimação”, “pessoal de circunstancia”, “matreiros” que “sabiam armar armadia”, realizam sob o comando do “doutor Godói”, um “homem de resolução”:

Não precisa dizer que vinha mandando o povo o tal seu Godoy, delegado, que pelo retrato delle que um soldado me fez muito depois de passado tudo aquillo, era um mocinho desempenado, do tempo e da praça, com cara de allemão e uns olhinhos vivos meio apertados, mocinho de resolução (MATTAS, 1903, p. 77).

O delegado, enquanto autor da obra, coloca-se como um mocinho com todas as características consideradas de homem “de bem”: decidido, de aparência europeia, enfim, “civilizado”. Um sujeito que se dispôs a ir para uma região interiorana a fim de (re)estabelecer a ordem num lugar onde, por contraste, reina a barbárie. Curytibano fala de Godói como se apenas o tivesse conhecido de ouvir falar, não mencionando as entrevistas que cedeu ao delegado enquanto esteve preso. Apesar de tal deslize reduzir ainda mais a qualidade das narrativas, ele intenciona demonstrar que a fama do delegado se propagava de boca a boca, principalmente entre os mais populares.

Marcelo Martins (2013) discute em sua tese o conceito de “civilização do delegado” e demonstra como a ida para uma missão no interior representava um “rito de passagem” para esses oficiais. Tal exercício carregava uma série de simbologia, inclusive a ideia de que o ofício era o de civilizar, repelindo o estado de selvageria em que cotidianamente vivia-se nesses lugares isolados. Nas palavras do historiador,

O crime aparece como uma marca, uma nódoa do sertão. Os jornais da Capital descreviam os assassinatos ocorridos no interior de São Paulo como os mais violentos e repugnantes, alimentando o imaginário dos leitores com bandidos sanguinários e figuras tenebrosas chamadas pela grande imprensa de “facinorosos”. Saídos dos bancos da faculdade de direito, os delegados seguiam para o interior como se estivessem levando para a parte mais atrasada da sociedade a prevalência de lei sobre o mandonismo local, ou seja, a própria essência do Estado moderno. De fato, o cenário rural, cercado de ameaças e assassinatos por encomenda, acabou por nutrir um espírito de corpo entre os delegados que se colocavam como imbuídos de uma “missão civilizadora” (MARTINS, 2013, p. 83).

A narrativa de Godói está inserida nesse contexto em que a polícia de carreira ainda não havia sido constituída e que o delegado era indicado por chefes políticos locais ou pelo PRP (Partido Republicano Paulista) e respondiam aos interesses dos ricos produtores de café. Com o governo de Campos Sales (1898-1902), Cardoso de Almeida foi nomeado para secretário da justiça e propôs iniciativas que contribuían para a modernização do aparelho policial, cujo modelo seguia a polícia francesa e inglesa, sociedades consideradas sinônimos de civilização (MARTINS, 2013, p. 41).

Antônio de Godói foi o delegado indicado para chefe de polícia por Cardoso de Almeida. De acordo com Martins, ele foi um dos maiores defensores da profissionalização da polícia, da adoção de um método investigativo baseado na criminologia europeia e nos preceitos da polícia científica (MARTINS, 2013, p. 42). Tal nomeação ocorreu por volta do ano de 1903/1904, época em que as narrativas foram publicadas no *Correio Paulistano* e, em seguida, reunidas em livro.

Em *Dioguinho. Narrativa de um cúmplice em dialecto*, a exaltação da iniciativa do “doutor Godói” é essencial para se compreender a estrutura sob a qual a obra é construída: o bem *versus* o mal, a civilização *versus* a barbárie, a cidade *versus* o campo, o progresso *versus* o atraso, entre outras dicotomias semelhantes que podem ser pensadas a partir do mote principal de o mocinho *versus* o bandido.

Nesse âmbito, há um episódio interessante que ilustra o momento em que a escolta chega a uma casa suspeita, isolada no meio do mato, e a atitude de um dos soldados serve ao personagem Joaquim (ex-capanga de Diogo que auxiliava os policiais na captura ao bandido) como comparação em relação ao que ele considerava como valentia:

Seu doutor mandou derrubar a porta abaixo, o homem não abria mesmo. Um daquelles cuéras de S. Paulo, cabra memo de tutano, só disse ansim p'ra seu doutor, com sua licença, e foi fastando p'ra trás, p'ra trás e de repente frechou p'ra porta, lascando a cabeça e os hombros na foia da dita, que veio abaixo com um baruião. Sojeito de merecimento o tal soldado!
O Joaquim quando viu aquillo ficou sabendo com quem tratava e que pela primeira vez o negro ficou com vergonha das bravuras de força que elle andou fazendo. Isso, afinal, não era nada em comparação do que o diabo do soldado fez. O homem tafuiou p'ra casa à dentro, no escuro, veja bem, no escuro, em termo de levar u'a carga de chumbo memo na cara ou de ir espetar o buxo nalguma faca.
E isso tambem não foi nada ainda. O bonito é que, não demorou nada, aquelle desaforado do soldado voltava p'ra fóra, trazendo na frente aos soccalão, seguro pelo peito, um homem que atôa queria fincar pé (MATTAS, 1903, p. 85-86).

O homem que retiraram a força de dentro da casa e que espancaram antes de saber quem era, não era o Dioguinho. Todo esse ato demonstra o poder exercido pela escolta policial que pretendia impor autoridade com sua presença e ação repressora sob os demais segmentos sociais, inclusive sob pessoas que não estavam envolvidas na questão, como era o caso desse homem que, por não querer abrir a porta, teve a casa invadida.

O caso mostra não apenas a arbitrariedade e a violência da polícia, mas também o quanto isso era naturalizado e aceito como um comportamento legítimo. A narrativa

que prevalece é, por incrível que pareça, a da valentia do soldado responsável por essa ação. O nível de marginalização e barbarismo atribuído aos sertanejos é tamanho a ponto de simplesmente soar como normal a sua exclusão de qualquer direito ou cidadania simbolizando a submissão completa do “selvagem interior” perante a “civilizada capital”.

A narrativa que finaliza a obra de Godói parece, a princípio, render certa homenagem a Diogo com um final de forte apelo popular que revela um Dioguinho invulnerável:

A canôa tomou rumo da margem oposta, vencendo a correnteza. Nisto, um soldado da escolta lembrou-se que tinha se esquecido de engatilhar a carabina e, fazendo isso, seu Diogo ouviu o tréc, tréc do cão que alevantava, descofiou, poz-se em pé na canôa e abriu o peito mostrando um bentinho.

Foi hora

A escolta disparou uma descarga cerrada. Só sei Joãozinho cahiu morto n'agua, que seu Diogo, em pé, benzia-se, fazendo o signal da cruz. A canôa, sem governo, foi descendo o rio de mansinho. A fusilaria roncava e a gente só via o barui das balas que batiam no peito de seu Diogo e cahiam no rio – plof! plof! plof! Viram que bala não pegava no homem, mas foram seguindo, os da escolta, acompanhando a canôa pela margem e disparando, sempre, à queima-roupa, cada tiro que parecia uma roqueira; mas seu Diogo continuava em pé, sereno, sem um tremor de corpo, a bemzer-se e a fazer o signal da cruz, a mode que como uma figura malina.

Nisto as aguas do Mogy encresparam-se, numa barueira. Um trovão reboou feio pelo espaço. As descargas sucediam-se. Rabearam relampagos e foi desabando o temporal.

[...]

Os soldados da escolta, dando a ultima descarga, mal tiveram tempo de fugir perseguidos de perto pela innundação que crescia sempre, num escachoeiramento medonho de tormenta.

E só, lá no rio, como um mandingueiro, em pé sobre a cânoa, com o peito descoberto onde se via o bentinho sagrado, e a cabeça rodeada de relampagos, Dioguinho fantastico e sobrehumano, fugia levado pelo impeto da torrente...

O cadaver de seu Joãozinho, meio corpo fóra d'agua, escoltava a canôa, balouçando a cabeça ensanguentada, sinistramente.

E desapareceram (MATTAS, 1903, p. 111).

Esse final épico e sobrenatural é uma recriação particular de Antônio de Godói porque não aparece em nenhuma outra produção acerca de Dioguinho. Se considerado o compromisso que o autor havia assumido com a “verdade”, pode-se pensar então que, nesse momento, ele “adere” abertamente a uma “perspectiva ficcional” para narrar o episódio insólito da invulnerabilidade do bandoleiro.

A leitura particular do autor foi moldada por seus interesses e por suas idiosincrasias. Patt Garret, delegado que matou Billy the Kid e escreveu a obra que se tornou

a principal sobre esse bandoleiro, tinha também o objetivo de corrigir falsas informações, de destacar as virtudes do *cowboy* norte-americano e relatar a verdade “num inglês inteligível” e “sem exageros” (GARRET, 2011, p. 26), no entanto, produziu o livro que mais auxiliou na construção da lenda e do mito em torno de Billy the Kid devido ao acentuado valor que ele atribuiu às práticas criminosas do bandido e às fugas mirabolantes, as quais visavam propositadamente, assim como na obra de Godói, engrandecer o perseguidor.

Nesse epílogo das façanhas de Dioguinho, é possível pensar, num primeiro momento, que o autor aderiu à ideia de criar uma história bem ao gosto popular aproveitando-se das lendas (sobre a hipótese de Dioguinho estar vivo) que ainda circulavam. Sem excluir essa hipótese, tal desfecho também pode ser entendido como o ápice da posição conservadora, conformista e derrotista do delegado, segundo a qual não adiantaria o preparo e o poder das escoltas enviadas ao sertão paulista que a barbárie não seria extirpada, pelo contrário, continuaria lá com seu domínio sobre a população inculta e incivilizada, resistindo a qualquer tentativa de mudança.

Não se pode esquecer que o narrador é o Curytibano, sujeito ignorante que acreditava em um Dioguinho “asseparado”, místico. Nesse âmbito, a intenção do autor talvez tenha sido a de ridicularizar aquela sociedade com suas gabarolices e seus habitantes ingênuos e supersticiosos que ainda acreditavam em eventos sobrenaturais dessa ordem.

É difícil propor acertadamente o objetivo de Antônio de Godói devido ao problema de se saber quem, de fato, está narrando. No entanto, as hipóteses mencionadas corroboram para a construção de um Dioguinho perverso, sádico, selvagem, louco e inatingível, de uma sociedade supersticiosa e de uma polícia que, apesar de preparada, não conseguiria inculcar a “ordem” e o “bom senso” devido ao estágio acentuado de atraso daqueles núcleos urbanos do interior paulista.

2.3 “MATA SÓ PRA VER A CARETA DO FREGUEIS”

A obra *História completa e verídica do famoso bandido paulista Diogo da Rocha Figueira mais conhecido pelo cognome de Dioguinho - por um delegado de polícia* (1949) (daqui em diante apenas *História completa e verídica*), escrita por João Amoroso Netto, traz um relato acerca de alguns crimes e episódios da vida do bandoleiro. À princípio, o autor publicou um único artigo intitulado “O Dioguinho” como contribuição para a revista *Investigações*. Posteriormente, foi convidado por um membro da redação do jornal “Diário da Noite” (propriedade de Assis Chateaubriant dos Diários Associados) da cidade de São Paulo a

publicar capítulos diários sobre o bandido “numa linguagem acessível ao grande público” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 8). Escrito sob encomenda, os capítulos autônomos tinham o intuito de aumentar a vendagem do jornal³⁹.

O livro de Amoroso Netto possui quarenta e seis capítulos, incluindo a publicação de uma carta escrita pelo próprio Dioguinho a um fazendeiro que o protegia, alguns documentos como certidão e processos instaurados contra o bandido e uma lista de agradecimentos às pessoas que colaboraram com informações e entrevistas.

No preâmbulo, o autor menciona que

“a história de Dioguinho, baseada toda ela, nos fatos essenciais, em documentos, processos, noticiário da imprensa da época, depoimentos de testemunhas idôneas, etc., não teve em vista outro fim senão o de descrever a vida do maior bandido paulista de todos os tempos, situando-o na época em que viveu, no ambiente em que agiu, sem sensacionalismo nem escândalo” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 9).

O resultado foi o aumento da venda avulsa do jornal que subiu mais de dez mil exemplares entre capital e interior, sucesso que animou o delegado a publicá-los em um único volume, o qual, inclusive, já vinha sendo procurado pelos leitores (AMOROSO NETTO, 1949, p. 8).

O autor, além de ser delegado, tinha certa atração pela literatura. Como afirma no prefácio, ele escrevia esporadicamente para revistas e publicava alguns artigos em jornais, mas nunca tinha tido o compromisso de escrever regularmente. Aproveitava apenas seu tempo livre e, segundo ele, o livro nasceu “sem premeditação, escrito espontaneamente e em linguagem simples, e, sobretudo, sem qualquer pretensão a entrar para a história da nossa literatura, nem de constituir bagagem literária para o seu autor” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 8).

Em *História completa e verídica*, os principais atos criminosos praticados pelo bandoleiro, considerados a partir dos depoimentos de parentes e de pessoas que conheceram o bandido, são narrados de forma cronológica. Apesar de o jornal afirmar na nota dos “Diários Associados” que narra a “verdadeira e completa história de Dioguinho”, o editor comenta que “todos os episódios que serão relatados aqui tem como base um fato real, ou pelo menos assim geralmente considerado”.

O primeiro crime de Dioguinho, segundo informações colhidas de um

³⁹ Desde as suas primeiras edições em 1925, o *Diário da Noite* manteve uma abordagem sensacionalista onde o relato de crimes e investigações ocupava parte considerável. Contudo, é a partir da década de 1940 e 1950 que muitos jornais brasileiros adotam o modelo da *yellow press* norte-americana explorando ainda mais os relatos de crimes violentos e adotando o ideal de “objetividade” e “imparcialidade” característico da imprensa nos EUA. Nesse período, o *Diário da Noite* já era um jornal consolidado, de grande circulação e praticamente profissionalizou-se na cobertura de acontecimentos escandalosos e chocantes na capital (enchentes, epidemias, crimes violentos, acidentes, etc.) (ROMERO, 2008, *passim*).

parente do bandoleiro, foi o homicídio contra o gerente de um circo que havia batido em seu irmão mais novo. Esse crime, comumente aceito como o primeiro, é ineditamente apresentado na narrativa de Amoroso Netto, assim como o segundo em que ele teria matado com uma “acha de lenha” um rapaz que abusou da inocência de sua sobrinha prometendo casar-se com ela (AMOROSO NETTO, 1949, p. 23). Os dois crimes são descritos de modo a demarcar a preocupação do bandoleiro com o bem estar de sua família. Foram crimes considerados “de honra” pela “sociedade caipira”, haja vista que ele supostamente foi considerado impronunciado pela justiça por ter praticado em legítima defesa. Essas histórias não constam nos processos crimes estudados por Selma Siqueira Carvalho talvez por terem sido cometidos na região de Botucatu, entretanto, foram relatados pela família do bandoleiro, a quem importava construir uma imagem mais digna e heroica. Segundo o autor, esses delitos deram azo para o início de sua carreira criminosa, à semelhança dos motivos, considerados por excelência, de muitos “bandidos sociais” (HOBSBAWM, 2010), e serão, oportunamente, explorados por outras obras e pelo filme *Dioguinho* de 1957.

Cada capítulo do livro de Amoroso Netto narra um crime de Diogo, sendo o instinto violento do personagem demonstrado a partir do terceiro. Ao final de cada capítulo há um pequeno desenho de diferentes armas, ícone que marca, para o leitor, o fim de mais uma “narrativa policial” e funciona como uma estratégia para prender a atenção de quem folheia o jornal.

O capítulo três pode ser interpretado como o rito de passagem de Dioguinho que de “crimes de honra” passa às ações criminosas por meras banalidades, como matar um sujeito em uma festa apenas porque este havia quebrado sua “palheta” (chapéu da moda na época). Por esse crime, ele também foi absolvido, muito provavelmente porque já havia interesse por parte dos coronéis e de outros poderosos locais nos “servicinhos sujos” que Dioguinho podia lhes prestar (AMOROSO NETTO, 1949, p. 24-29).

Nos episódios citados, especialmente no crime relacionado ao chapéu, fica evidente o “funcionamento” do “código do sertão”, termo desenvolvido por Maria Sylvia de Carvalho Franco para explicar a costumeira violência nas relações sociais em pequenas comunidades do interior paulista. Como aponta a historiadora, “essa violência atravessa toda a organização social, surgindo nos setores menos regulamentados da vida, como nas relações lúdicas, e projetando-se até a codificação dos valores fundamentais da cultura” (FRANCO, 1997, p. 27). Assim, a violência aparece estandardizada, como padrão de comportamento moral, “gerada pela ordem social e como força negadora dessa mesma ordem” (FRANCO, 1997, p. 84). Tais práticas violentas podiam ocorrer em reuniões familiares, festas, durante o

trabalho em mutirões, em qualquer ocasião onde houvesse pequenas querelas ou mesmo oportunidade para resolver antigos desafetos, demonstrar valentia, honra, enfim, autoafirmar-se (FRANCO, 1997, 21-64).

No caso específico de Dioguinho, nessa obra, o uso da violência iniciou-se por questões que infligiram membros de sua família e depois foi incorporado num processo de autoafirmação (que lhe garantiu a fama de valentão) que o levou, sob a proteção pessoal dos coronéis, a tornar-se um profissional do crime.

No transcorrer das páginas, Amoroso Netto revela um Dioguinho muito mais sanguinário do que aquele mostrado nos dois primeiros capítulos. Em um episódio, o bandido estava acoitado no mato e descobriu, por intermédio de seu capanga Joaquim, que uma emboscada estava sendo-lhe preparada. Um “preto bêbado” (apesar de seu nome ser Laudelino, ele sempre é chamado de forma pejorativa) havia comentando com Joaquim em uma venda⁴⁰ a existência de uma tocaia. Mais tarde, Joaquim e Dioguinho capturam o “negro” a fim de saber quem planejava matá-lo. Para obter informações, Dioguinho amarrou-o em uma árvore e

[...] começou a arrancar o couro cabeludo do negro. Foi arrancando, devagarinho, sem se impressionar com os uivos de dor do desgraçado.

O preto, tomado de pavor, debatia-se em tremenda luta íntima: se não contasse, morreria; se contasse, seria denunciar seu primo e mais dois companheiros, que haviam empreitado uma tocaia contra o facinora.

Dioguinho, dizendo os mais pesados improperios, continuava, com um sorriso sádico, a arrancar o couro da cabeça do infeliz.

- Eu te arranco o couro do corpo inteirinho, negro poltrão! Você conta. Joaquim! – gritou para o seu cabra – traga a garrafa de cachaça.

O preto mal se sustinha em pé. O couro cabeludo, caído sobre os olhos, com o sangue a escorrer, dava-lhe um aspecto horripilante. Dioguinho destampou a garrafa de pinga e despejou o líquido sobre a ferida sangrenta. O preto deu um berro louco:

- Eu conto, eu conto, não me mate!

E confessou então a Dioguinho, que seu primo e mais dois companheiros haviam organizado uma tocaia para eliminá-lo.

Dioguinho desamarrou o preto, deu-lhe uma bofetada na cara e ordenou-lhe:

- Agora suma daqui, seu negro à-toa. Corra!

O preto saiu cambaleando e, não havia ainda dado dez passos, quando recebeu uma bala nas costas. Foi caindo, caindo. Ajoelhou-se, com a cabeça mergulhada no riacho, e assim ficou, morto.

Dioguinho extraiu o cartucho vazio e soprou dentro do cano da arma (AMOROSO NETTO, 1949, p. 35).

⁴⁰ A venda é considerada um espaço de sociabilidade dentro da cultura caipira, juntamente com a fazenda e o rancho, uma importante “unidade de produção e comércio”. Assim, muitas das intrigas ocorriam ou começavam nesse lugar (FRANCO, 1997, p. 74-75).

Assim como aparece na narrativa do delegado Antônio de Godói, Dioguinho agia com tranquilidade, como se tais atos fossem corriqueiros. A linguagem da narrativa evidencia um caráter sádico, abusando de descrições sensacionalistas com intuito de atrair leitores ao oferecer-lhes passagens estarrecedoras da vida do personagem. Não é possível saber se esse episódio é verídico, no entanto, ele está presente nas duas obras anteriores, sendo, provavelmente retirado de uma notícia do jornal *O Estado de São Paulo* de nove de maio de 1897 (oito dias após a morte do matador). Nas obras, esse é o crime mais bárbaro que se tem representação.

Diante de um crime tão brutal, praticado friamente, Amoroso Netto enveredou-se por uma literatura ao gosto popular, apelativa, uma “crônica policial” que abusava das atrocidades cometidas pelo personagem (ou a ele atribuídas) e da “incivilidade” da sociedade a qual ele estava ligado. Sua narrativa explorou o “apelo emocional” e a dramaticidade que a figura desse bandido suscitava (SCHNEIDER, 2003, p. 2), fator que contribuiu para a construção de uma memória reforçada por contornos mágicos e de todo um imaginário acerca do “bandoleiro mais temido do oeste paulista”.

Entre as tantas lendas contadas pela população do interior paulista na época em que Dioguinho atuava, as que mais tiveram destaque (e foram mencionadas por Amoroso Netto) referiam-se a um colar feito com as orelhas de suas vítimas, o qual, algumas obras literárias e a tradição local mencionam que ele usava para rezar as “Horas Marianas” (caderno de orações em louvor a essa santa), orações que mantinham seu “corpo fechado”. Essa era outra lenda a respeito do bandido.

No conjunto dos capítulos, aparecem outras lendas como a de que ele “mata[va] só pra ver a careta do freguês!” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 32). A imagem que o autor e delegado tenta revelar de Dioguinho é a de um facínora, que na maioria das vezes matava por prazer, por não ter gostado da pessoa ou por algo que ela tivesse dito. Em outras ocasiões, era um sujeito que estava apenas obedecendo as ordens de coronéis ou de outros poderosos.

O último crime praticado por Dioguinho ficou conhecido como “o crime do Cerrado”. Foi um “servicinho” encomendado pelo personagem Manuel contra Balbina, sua amante, que estava também tendo um caso com Marciliano Fogueteiro. Em razão da “traição”, Manuel manda Dioguinho “dar um susto” em Balbina e matar Marciliano.

Balbina é espancada pelos capangas de Dioguinho que raspam seus cabelos a mando do chefe e depois a deixam fugir. Para Marciliano Fogueteiro, Dioguinho prepara uma emboscada mandando-lhe um telegrama em nome de Balbina. Ele embarca em um trem

de São Simão para a estação do Cerrado. Lá, Dioguinho e seus capangas o perseguem e o matam a tiros. Na maioria das obras, a personagem de Balbina é crucial para o fim do bandoleiro, uma vez que ela vai pessoalmente a São Paulo denunciá-lo à polícia.

A queixa registrada por Balbina, juntamente com as provas de outros crimes cometidos por Dioguinho, fez com que organizassem, por volta de março de 1897, uma força-tarefa para a prisão do bandoleiro. O “crime do cerrado” é o último que consta nos processos e nas narrativas ele sempre é seguido pelas perseguições policiais. Como intervalo, Amoroso Netto publica uma carta do bandoleiro.

Na carta escrita ao amigo Luciano em 1896, Dioguinho argumenta que vivia retirado da sociedade em razão dos crimes que havia cometido e da ação policial que comprometia suas práticas criminosas. Em seguida, antes de explicar ao amigo o que era e porque se considerava um “condor”, ele cita Prometeu, Hércules e a filosofia de Sólon a fim de discutir sobre o suicídio e sobre as formulações dos códigos penal e criminal:

[...] eu podia deixar matar-me, eu o único que sabia de tudo e por tudo (So este pedacinho leva uma noite para te contar) eu se deixasse matar-me, tendo certeza que hia ser assassinado seria um covarde, podia não ser se eu perzistisse no suicidio, eu seria um suicida na minha consciência, que pensava naquillo, mais eu não quis ser nem suicida e nem quis aproveitar a Filozophia de Solon, que não tendo achado crime digo pena para o ingrato, deo o desprezo, eu fiz-me um Condor: Agora esplico-te o que quer dizer Condor, e o que é Condor. Condor uma espécie de Abutre do Perú, habita os Andes, Condor. Ave sedenta de vingança de sangue (AMOROSO NETTO, 1949, p. 148).

Com base no único documento em que o bandido expõe a visão de si, fica evidente que Dioguinho não era um caipira ingênuo e ignorante. Ele escrevia bem, conhecia um pouco de filosofia, tinha seus argumentos por ter se tornado um assassino e se preocupava em conhecer e interpretar bem as palavras, tanto que pede ao amigo dois dicionários de português e um dicionário de sinônimos, alegando: “prefiro viver maltrapilho e detesto mesmo certas grandezas mais não quero ignorar certos termos” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 149). As referências a personagens clássicos e a filósofos demonstram o esforço retórico do qual se cercava para garantir autoridade ao seu discurso. Diante de homens poderosos, ele precisava construir sua própria imagem de tal modo que essa fosse aceita como sendo uma escolha deliberada, uma opção de vida.

Em resposta ao amigo, que em carta anterior o havia dado o nome de “Lince”, ele escreve: “quanto a dar-me o nome de Lince, é um bonito nome não há dúvida, mais desconheço o que é “Lince”, e sua historia; e o nome que uso diz mais com minha vida,

pois eu nunca fui mau e nem perverso, fiz-me vingativo por ser homem de brio, e vergonha” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 149). Essa perspectiva vai de encontro ao que comenta Franco em relação ao uso “legítimo” e “moral” da violência nas sociedades rurais.

O círculo social de Dioguinho exemplifica o funcionamento da estrutura de poder calcada nos laços de dependência e no favor. Os argumentos do bandoleiro para a vida criminosa resultam do fato de ter-se aliado a homens poderosos para se proteger e, por isso, aceitar mortes por encomenda. Em um dos episódios, o personagem Dioguinho defende-se da opinião negativa que um rapaz tinha a seu respeito afirmando: “eu não sou, como pensam, um vulgar matador de gente. Se levo esta vida é porque me obrigaram a isso” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 75).

Ao justificar seu modo de vida para esse rapaz, Diogo não relata os crimes “de honra” mencionados pelo narrador, mas outro, cometido contra um homem que, por causa de uma perdiz, havia ofendido sua mãe. Ao cabo, completa que “Depois disso, só me restava fugir. E foi o que eu fiz, deixando tudo lá na fazenda: minhas coisas, o ordenado, até minha mula preta... Acossado pela polícia, enveredei pro caminho do crime, matando os que me têm perseguido” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 77).

Dentro do conjunto narrativo, a carta dá a impressão de tratar-se de um lunático, uma vez que o matador toma seus atos como simples medidas de proteção, quando a maioria dos crimes relatados pelo delegado foi cometida sob a encomenda dos coronéis e realizada de forma cruel e sádica. Trata-se de uma estratégia do narrador para desqualificar o personagem construindo-o como detentor de um discurso que não é aceito como válido porque se distancia da imagem apresentada na narrativa.

O autor tenta problematizar a questão da imagem preconceituosa predominante em relação ao interior paulista ao inserir uma cena em que Dioguinho diz que “os senhores lá da capital fazem um juízo um tanto errado aqui de nós do interior” (AMOROSO NETTO, 1949, p. 77), no entanto, ele acaba reafirmando as diferenças entre sertão/cidade e barbárie/civilização por meio de “imagens pitorescas” e “exóticas” que demonstram o estereótipo de “caipira” e “interior” tão comum na década de 1940-1950 (e ainda persistente décadas após). Assim, Amoroso Netto não foge do estigma do homem “culto” e “civilizado” que se propõe a descrever o sertão paulista e sua “barbárie”, assim como fez Antônio de Godói.

Uma narrativa nesses moldes não era gratuita, assim como todo discurso. No final do século XIX, a polícia de carreira ainda não estava constituída (o que ocorreu somente em 1906), e como órgão público, ela é devidamente instituída como *Polícia Militar*

somente com a Constituição Federal de 1946. Assim, penso que João Amoroso Netto utilizou-se de uma linguagem exagerada e sensacionalista ao descrever os atos perversos e o instinto violento do bandoleiro para, conseqüentemente, engrandecer a ação policial que o perseguiu.

A atração gerada pelas crônicas policiais, principalmente com ocorrência de mortes, aliciam pelo choque e pela repulsa causados no leitor. O formato da publicação, que se assemelha aos dos folhetins, aguça a curiosidade em relação aos próximos episódios, garantindo o sucesso de leitura e a conseqüente venda do jornal.

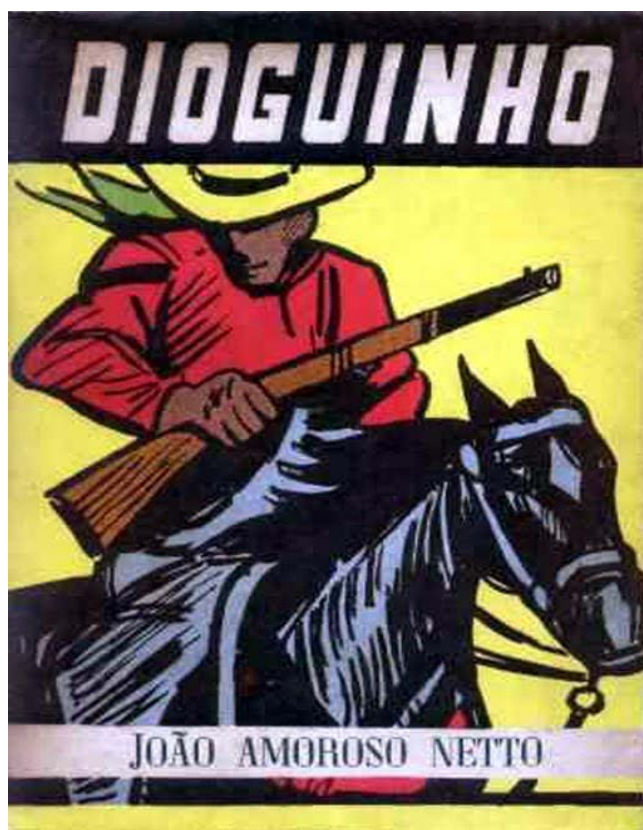
As narrativas de Amoroso Netto são facilmente comunicadas oralmente por priorizar a história do bandoleiro envolta num tom misterioso propício para ser recontado, acompanhada pelo pitoresco das paisagens interioranas, das “gentes” e dos costumes do sertão paulista, características que também asseguravam certo sucesso entre os leitores da capital interessados numa leitura exótica e frenética.

Para a época, as narrativas publicadas pelo *Diário da Noite* ocupam um espaço semelhante àquele que, posteriormente, foi preenchido pelo rádio e pela televisão para o relato criminal, em especial os caracterizados como “monstruosos” que pretendiam infundir pavor e assombro nas massas. Quanto mais violento o bandido, maior seria sua fama e mais terror seu nome poderia espalhar. Em relação aos leitores, quanto maior fosse o estarrecimento causado, mais curiosidades teriam em ler os próximos números.

O uso de elementos que caracterizam o interior paulista como um lugar pitoresco é feito não somente pela ênfase na questão da violência e impunidade, na “terra sem lei”, mas também pela referência a costumes e tradições locais como danças, músicas, comidas, atividade de caça, entre outras práticas que representam culturalmente esse sertão que vivia baseado na cultura cafeeira.

Em relação às ilustrações, o livro de João Amoroso Netto traz na capa a figura de um homem sobre um cavalo, espingarda na mão, chapéu cobrindo os olhos, camisa vermelha e lenço verde no pescoço: um estereótipo comum do *cowboy* americano ou mesmo do gaúcho dos pampas, uma vez que esse traje não é tradicionalmente associado ao interior paulista. Entretanto, o maior destaque da ilustração está no fato de Dioguinho ser representado com a cor da pele negra, quando fotos da época comprovam que ele era branco. Tal conexão explicita o racismo que desde o século XIX associava os negros à criminalidade.

Figura 2 – Capa de *História completa e verídica* (1949)



Alguns capítulos possuem ilustrações representando atos violentos pelos quais o bandido ficou popularmente conhecido, oferecendo, dessa forma, uma visão particular e sombria a partir da exploração de histórias banhadas em sangue. A obra de Amoroso Netto elege Dioguinho como sendo o mais “famoso” e “temido” bandido paulista da época. Tal concessão o conduz à popularidade e é um dos fatores responsáveis pela recorrência do tema posteriormente. Nas décadas seguintes, o bandoleiro chega a ser comparado, em fama e feitos, a Lampião.

Essa aproximação deu-se em razão das conjunturas sociais que envolveram a capital paulista entre as décadas de 1950-1970. O país, especialmente São Paulo, vivia um momento de acelerado processo de industrialização e transformação urbana. Devido à seca no Nordeste, houve um forte processo migratório para o Sudeste (ROMERO, 2014, p. 6). Os nordestinos em São Paulo modificaram o cotidiano da cidade com suas práticas culturais como o repente e a produção de folhetos de cordel, a alimentação, a música, as práticas religiosas, dentre outras tradições e costumes que foram ressignificados no novo espaço (LUYTEN, 1981).

Igualmente, a migração da população do interior paulista também aumentou com o desenvolvimento das indústrias na capital e a escassez de trabalho no campo. Nesse

período, a sociedade e cultura caipira tradicional (fundamentada no mínimo vital) já tinham suas bases desfeitas e sucumbidas com o avanço do capitalismo no campo, de modo que pouco havia restado, como menciona Antônio Candido em *Os parceiros do Rio Bonito* (CANDIDO, [1964] 1975, cap. 2). Assim, a presença de interioranos na capital foi o veículo propulsor da música sertaneja “de raiz” que exaltava, entre outros temas, a vida rural, os saberes tradicionais, os causos, o saudosismo do campo.

Um exemplo literário da profusão de pessoas e de culturas diversas habitando o mesmo espaço pode ser encontrado em um trecho do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) escrito por João Antônio:

Sobressaíam-se em número os japoneses, calados, cordiais, laboriosos, em trânsito para o mercado de Pinheiros ou para a vida do comércio nas lojas, nos armazéns, nos botequins. Os japoneses, com suas caras redondas e seus modos de falar sorrindo e meneando a cabeça eram os donos do bairro. A chinesa, um ponto central, dia e noite. Movimentos vibravam, vozerio, retinir de xícaras, buzinas. Corriam ali muitas modalidades de negócio miúdo e graúdo. Tabacaria, prateleira de frutas, engraxates, banca de jornais e livros e revistas e folhetos de modinhas e histórias de Lampião, de Dioguinho e revistas japonesas, restaurante popular ao fundo, davam assuntos e oportunidades (ANTÔNIO, 1987, p. 64).

A descrição demonstra a variedade de negócios concentrados naquele espaço urbano - a qual pode metaforizar parte da cidade de São Paulo - a partir da coexistência de japoneses e revistas japonesas com revistas e folhetos com histórias de Lampião e Dioguinho. Não só proliferava a produção de cordéis, principalmente sobre Lampião, como também se abria espaço para produtos culturais de outros lugares, como é o caso da música sertaneja que cantava o universo do caipira paulista, produto emblemático desse momento histórico.

A menção aos dois bandoleiros acaba por colocá-los como representantes de imaginários sertanejos de dois mundos culturais ao mesmo tempo distantes e próximos. Da mesma forma que, naquele momento histórico, os cangaceiros foram compreendidos pelos intelectuais de esquerda como produto do meio social em que viviam, moldados pelas agruras da seca do sertão nordestino e pelas condições sociais, as narrativas reunidas no livro *História completa e verídica* além de sensacionalistas e produzidas para a venda, continham uma visão unilateral de um autor que deixou expresso em sua escrita a preconceituosa cisão, repetida a exaustão, entre campo/cidade, barbárie/civilização, atraso/progresso, compreendendo o personagem também enquanto uma resposta do meio social em que viveu (AMOROSO NETTO, 1949, p. 13). Contudo, ao contrário desses intelectuais, Amoroso Netto sustentava

um projeto de modernização e civilização conservador, tendo como modelo a realidade da capital paulistana com seu “eficiente” aparato policial e judicial, sem entrar no mérito, por exemplo, de questões relacionadas à desigualdade, à marginalidade, à pobreza, apostando na necessidade de uma modernização liberal pautada em uma sociedade de direitos que varresse as arcaicas estruturas de poder prevaletentes no Brasil rural desde os tempos coloniais.

Dentro do conjunto de obras produzidas acerca de Dioguinho, a narrativa de Amoroso Netto ocupa um lugar de destaque, pois a partir dela iniciam-se outras produções que, na década de 1950 e 1960, foram responsáveis pela popularização da vida e das lendas relacionadas ao personagem. Ela demarca um momento de novas leituras que contribuíram para a persistência da imagem desse bandoleiro enquanto um símbolo ambíguo da cultura cafeeira às vezes retomado para demonstrar certo saudosismo elitista vinculado ao poderio dos coroneis, ou mesmo um elemento da cultura popular regional.

Interseções e distanciamentos

As obras *Dioguinho* (1901), *Narrativas de um cúmplice em dialecto* (1903) e *História completa e verídica* (1949) possuem alguns pontos em comum ao representar o personagem Diogo da Rocha Figueira. Primeiramente, as três foram escritas no formato de romance folhetim, sendo publicadas periodicamente em jornais paulistas; e segundo, elas elaboraram a imagem de um temível facínora que aterrorizou a população e que ficou marcado na memória popular do interior paulista. As duas últimas ainda tem em comum o fato de terem sido escritas por delegados.

Baseados nas histórias que circulavam oralmente e nos jornais, os autores recriaram o personagem com intenções específicas, sendo aumentar a venda do jornal um objetivo comum a todos. No romance *Dioguinho* de João Rodrigues Guião, publicado em uma época em que o café impulsionava a economia na região de Ribeirão Preto, as lavouras estavam cheias de migrantes e imigrantes e os coronéis comandavam a política das vilas e cidadezinhas, o autor utilizou-se dos crimes e das lendas do personagem como pano de fundo para um drama amoroso e, ao focar o bandoleiro, colocou-o como defensor dos membros de uma classe marginalizada, explorada por ricos proprietários de terras, e que, embora considerados inferiores nessa sociedade, também possuíam o direito de defender sua honra.

O Dioguinho representado por Guião perfaz, numa primeira impressão, um típico bandoleiro romântico, impetuoso e com contornos “anarquistas”, mas que arrasta atrás de si a destruição de laços familiares e afetivos com seu discurso utópico e incoerente e com

suas práticas sanguinárias e sádicas. Desse modo, num segundo plano, tem-se o discurso do autor que ridiculariza a velha e corrupta elite política amasiada com o crime. Com uma linguagem rebuscada, utilizando-se de recursos proporcionados pela paisagem e pelos costumes caipiras, Guião defende a integridade da família.

Nesse romance, Dioguinho é um vilão que arruína o destino de todos outros os personagens. A obra segue o padrão dos folhetins românticos europeus cujo objetivo era entreter as mulheres que tinham mais tempo ocioso e podiam dedicar-se à leitura. *Dioguinho* atraía também leitores homens devido ao enredo policialesco. A contextualização do personagem naquele espaço é dada a partir da pujança do Estado de São Paulo que naquele momento recebia muitos imigrantes oriundos de outras regiões em profunda decadência e também do exterior. Com esse mote, Guião veicula a ideia de que Dioguinho não era um bandido propriamente paulista, e sim um daqueles que foram “atraídos pela ambição” e pelo desejo de “vida fácil” a esse Estado e que eram os verdadeiros culpados pela desordem e pela criminalidade que avançou sobre São Paulo.

É possível pensar também em uma importante dimensão política da obra de Guião, tendo em vista que o seu discurso procura deslegitimar tanto as concepções políticas mais libertárias (como a dos anarquistas que traziam “danosas” ideias de fora) quanto as mais conservadoras (a de uma corrupta e carcomida elite que remonta aos tempos do Império). Se ambos os extremos da política seriam danosos, a opção seria um meio termo, uma nova política levada a cabo por jovens, educados e corajosos políticos (como Guião queria ser visto), que mesmo defendendo a “moral” e os “bons costumes”, visavam trazer o progresso enfrentando a tradicional, reacionária e desgastada elite agrária.

Sem essa preocupação mais aprimorada, Antônio de Godói insere um narrador que, sendo membro do bando de Dioguinho e não tendo nada a perder, revela tudo sobre o personagem. João das Mattas (Curytibano) representaria a crença e as histórias populares existentes sobre o bandido. Ele narra alguns dos crimes, a louvada perseguição policial e o misterioso “fim” do personagem. A ideologia que perpassa a narrativa é bem clara ao retomar a dicotomia entre sertão e cidade enquanto barbárie *versus* civilização. Ao apresentar um narrador que acredita na invulnerabilidade de Dioguinho, o discurso de Godói envereda-se por uma visão pessimista que considerava a ignorância e a superstição que reinava nas regiões isoladas do sertão paulista como entraves para o progresso e para a tão sonhada civilização. “Dioguinho vivo?” é a pergunta que intitula as narrativas do delegado publicadas no *Correio Paulistano*. A dúvida relativa à existência do temido bandoleiro, aliada ao épico final narrado por Curytibano, metaforiza a concepção do autor de que apesar das

tentativas “civilizatórias”, o que continuavam vivos eram as credices populares e o atraso dos sertanejos.

Em *História completa e verídica*, João Amoroso Netto, a partir da leitura da obra de Antônio de Godói, dos processos crimes, dos artigos de jornais publicados na época em que o bandoleiro ainda estava vivo e de entrevistas, produziu uma série de narrativas que recriaram cronologicamente os crimes e demais façanhas praticados por Dioguinho. O narrador é o próprio delegado que se investe de toda a autoridade sobre o tema e assume a narrativa. Suas histórias, assim como as do delegado anterior, também demonstram a polarização entre campo e cidade e salientam a missão civilizatória da polícia no interior. A obra retomou um tema que estava esquecido e reinterpretou-o de acordo com teorias em voga na época. Pautado em concepções conservadoras que não visavam transformar a realidade social dessas populações marginalizadas, Amoroso Netto compreendeu Dioguinho enquanto um “produto do meio e da época em que viveu”.

Apesar das perspectivas narrativas serem bastante diversas nas três obras, visto que se tem, no primeiro caso, um narrador que era sobrinho de um dos bandoleiros do bando que Diogo liderava, no segundo um próprio membro do bando e no terceiro o próprio delegado, elas são unânimes em revelar a trajetória de um facínora sanguinário e em camuflar convenientemente os seus cúmplices (os mandantes e os protetores), o descaso do governo, o preconceito social e xenofóbico e o despreparo do aparelho policial.

O “resgate” do personagem em 1949 foi crucial para as releituras produzidas nas décadas seguintes, as quais tiveram como ponto de partida as narrativas de Amoroso Netto, mas incluíram elementos que ressignificaram a figura do bandoleiro. Pensado nesse aspecto, essas três primeiras obras elaboraram os principais parâmetros para as representações que se seguiram, já que a imagem predominante nessas narrativas impressas destoava do Dioguinho que, de acordo com Selma Carvalho (1988), figura nos autos dos processos. O personagem foi “editado” para figurar nos jornais e seus contornos básicos transformaram-se em pretexto para essas narrativas que geraram um personagem a partir de histórias oriundas da oralidade, porém filtradas por ideologias e idiosincrasias. De qualquer forma, essas narrativas são relevantes para se compreender as variadas interpretações e usos que a figura de Dioguinho recebeu, as quais acabaram por marcá-lo, em alguns pontos, definitivamente.

3 NOVOS FORMATOS, NOVAS IMAGENS: DIOGUINHO MASSIFICADO

A popularidade do personagem Dioguinho dá-se a partir da retomada de sua história realizada por Amoroso Netto. Excetuando o filme mudo, *As aventuras de Dioguinho*, produzido por Guelfo Andaló em 1916 e a segunda edição de *Dioguinho – narrativas de um cúmplice em dialecto* em 1915, data também significativa por ser exatamente um ano antes da produção cinematográfica, parece haver apenas uma obra (não encontrada) publicada em 1928, em Ribeirão Preto, com o título *Mão negra ou Dioguinho em cena* sob o pseudônimo de Lúcio Bruno.

É na década de 1950 que surgem diversas produções acerca de Dioguinho. Nesse período, a cidade de São Paulo estava em pleno crescimento urbano e industrial⁴¹ assinalado pela vinda de imigrantes do exterior e das várias regiões do país, principalmente do Nordeste e do próprio interior paulista. De acordo com Maria Irene Szmrecsányi, 57% do crescimento demográfico de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1970 deveu-se à imigração externa e interna (SZMRECSÁNYI, 2004, p. 123). Começava formar-se uma indústria cultural de massa marcada pela ampliação do rádio e da indústria fonográfica, pelo aparecimento da televisão, pela ampliação dos cinemas, além da maior circulação de livros e jornais decorrente do vagaroso, porém gradativo, aumento dos níveis de alfabetização (ORTIZ, 1991).

Foi nesse contexto que a dupla Serrinha e Caboclinho gravou em 1950 um disco 78 rpm, pela Continental, cantando “Os crimes de Dioguinho” e “A morte de Dioguinho”. Também na década de 1950 foi transmitida pela extinta rádio Tupi a novela intitulada “Dioguinho, homem terror”. Segundo comentários e informações existentes em outras fontes (*sites* e *blogs*), essa radionovela explorou uma faceta do bandoleiro que o aproximava do arquetípico Robin Hood. Representação que reforçou o aspecto lendário que a figura já possuía.

Não obstante as descrições facinorosas do bandoleiro na obra de Amoroso Netto, seu livro inspirou o filme *Dioguinho*, realizado em 1957 por Carlos Coimbra, o qual exibiu uma leitura que também se contrapôs à imagem fixada pela obra. Como esse momento

⁴¹ A mancha urbana da cidade de São Paulo passou de 355 km² em 1952 para 1.370 km² em 1980. (SZMRECSÁNYI, 2004, p. 125) No que se refere à industrialização, a cidade de São Paulo era responsável em 1959 (em relação a todo o Estado) por 91 % da produção editorial e gráfica, 81% dos vestuários e calçados e 70% do mobiliário (SINGER, 2004, p.196). Os salários consideravelmente altos pagos na indústria (em relação às demais atividades e aos Estados mais pobres da Federação), mesmo para a mão de obra não qualificada, foi o principal atrativo para a migração em direção à metrópole. Juntamente com a enorme produção industrial, São Paulo tornou-se, progressivamente, o maior centro financeiro e cultural do Estado e mesmo do país, agregando uma diversidade imensa de bens e serviços.

é marcado pela produção de vários filmes sobre o Cangaço, a maioria seguindo na esteira do sucesso de *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, Dioguinho é eleito, na narrativa fílmica, como um representante do banditismo paulista.

A centralidade dada ao Cangaço e a Lampião, enquanto elementos “culturais” representativos de certa nacionalidade, promoveu também a busca por outros personagens históricos guardados por uma memória local ou que haviam suscitado a criação de um imaginário social. Lugar que é ocupado por Dioguinho quando se pensa no âmbito do Estado de São Paulo. Conseqüentemente, o bandoleiro que aterrorizou a região que ficou conhecida como “Oeste Paulista” ganhou novos contornos nesse momento histórico em que se elegeu o tema mítico do Cangaço frente à profusão cultural estrangeira na cidade paulistana. E ao lado desse, nada mais inovador que houvesse um “cangaceiro” paulista que pudesse ser colocado em patamar semelhante.

Além dessa efervescência cultural nordestina, principalmente na cidade de São Paulo, houve uma tentativa por parte de alguns intelectuais, sobretudo de esquerda, em constituir a imagem de um cangaço mítico como representante da nacionalidade brasileira (QUEIROZ, 1997). Embora caracterizasse apenas uma determinada região social e cultural do país, o tema do bandoleirismo, do abandono, da opressão, da concentração fundiária, da ignorância e da violência tornou-se presente e era visto por esses intelectuais como a “verdadeira realidade” brasileira, o Brasil profundo visto em suas entranhas. A intenção era provocar reflexões sobre essa realidade de modo a construir (por meio de revoluções ou intensas reformas) “novos brasileiros” que não fossem nem os marginalizados e excluídos sertanejos, nem os alienados da classe média urbana seduzidos pelo capitalismo, pela modernidade, pelo consumismo e pelos valores culturais norte americanos.

Nesse âmbito, o aparecimento de histórias do bandido Dioguinho ao lado de histórias de Lampião acabou por colocá-los como representantes de certos imaginários sertanejos distintos: o do interior paulista e o do sertão nordestino. Dioguinho não possui a mesma força cultural que Lampião, a qual está muito relacionada à tradição oral e à própria grandiosidade histórica e social da atuação dos cangaceiros no Nordeste brasileiro. Contudo, o cordel *O encontro de Dioguinho com Lampião* (1960), de autoria de Antônio Teodoro dos Santos, os equipara e a própria alcunha de “Lampião Paulista” que, popularmente, recebeu após o filme de Carlos Coimbra, os aproxima.

Em 1970, Jotabarro publicou *O encontro de Urutú com Dioguinho, o valentão do Sul do Brasil* narrando uma disputa entre o bandido nordestino Urutú e o “sulista” Dioguinho. Com esse poema encerrou-se outra fase do personagem, que será retomado

somente na década de 1990. A partir das produções mencionadas nessa introdução, nesse capítulo pretendo analisar como se deu a popularidade do bandoleiro e as questões que as envolveram.

3.1 DO “OESTE PAULISTA” PARA O BRASIL E O MUNDO

É extensa a discussão sobre a relação entre a literatura e a música, principalmente ao tratar-se do poema, cuja poesia (no sentido de musicalidade) é patente. Em decorrência da relação entre poesia e música, muitas análises literárias avançam no campo musical, no entanto, geralmente privilegiam a exame detalhado da letra da canção e acabam desconsiderando a musicalidade, a expressão marcada pela voz e por outros instrumentos que juntamente com a gestualidade corporal do artista fazem parte da *performance*, a qual abre para outros universos interpretativos.

A poesia popular do sertão caipira está intimamente ligada aos aspectos culturais do homem sertanejo, aparecendo em momentos específicos do cotidiano, nas horas de lazer, nos momentos de festas, principalmente religiosas. A música acompanha a dinâmica das relações sociais do caipira, o instrumento (viola de cinco cordas duplas) utilizado era confeccionado por ele mesmo e as letras das canções falavam de seu mundo, sua relação com a terra, sua sociabilidade, seus costumes e suas devoções. Muitas vezes, elas narravam eventos ou episódios que marcaram profundamente a vida do caipira ou que faziam parte de sua “poética da oralidade”⁴².

Essa tradição musical das comunidades do interior paulista pode ser dividida em variadas subcategorias agrupadas dentro de um gênero oral mais abrangente denominado “música caipira”, o qual engloba as modas realizadas de improviso, como o cururu e o desafio, modas cantadas com acompanhamento da viola tradicional ou canções feitas para acompanhar danças como o cateretê, entre outros gêneros. De modo mais generalizado, a música caipira pode ser dividida em três fases: a primeira refere-se às cantigas compostas por caipiras, tocadores de viola em momentos de lazer, inspirados em acontecimentos cotidianos e hábitos culturais; a segunda é o estilo que é tido hoje como música caipira “de raiz”, abarca as canções produzidas entre as décadas de 1930 e 1950 sem ainda muita influência de outros ritmos e com uma temática ainda bastante voltada para a vida rural; e a terceira é a música sertaneja neorromântica que resulta da “apropriação do

⁴² Termo utilizado por Alfredo Bosi para referir-se aos elementos e às vivências sertanejas presentes na obra de autores como Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira e José Lins do Rego (BOSI, 2006, p. 208, 398).

artesanato artístico pela indústria fonográfica” (MIRANDA *apud* CALDAS, 1979, p. XVII).

A música caipira “de raiz” era um gênero musical comum no centro-sul do Brasil (interior de São Paulo, norte do Paraná, Goiás, Mato Grosso e Minas Gerais) que teve ampla divulgação a partir de 1928 quando Cornélio Pires gravou o primeiro disco 78 rpm e obteve grande sucesso nas rádios, motivando, conseqüentemente, a indústria fonográfica a investir no gênero.

Com temas próprios do sertão, relacionados à vida cotidiana, envolvendo o trabalho no campo, os amores, os costumes, as festas, a religiosidade, os “causos”, e demais temas tradicionais da prática cultural daquela sociedade, a música caipira “de raiz” tornou-se um símbolo cultural. Em decorrência de uma série de elementos demarcatórios presentes não só nas letras das canções, mas também na melodia e nas performances, ela ocupou um lugar privilegiado enquanto componente de constituição identitária dessa região (OLIVEIRA, 2004).

Cornélio Pires foi o divulgador da cultura caipira do interior de São Paulo. Fez muitas pesquisas, publicou obras nas quais se encontram poemas, achegas, “causos” e anedotas sobre os sertanejos do interior do Estado de São Paulo, personagens esses que tão bem conhecia. É um autor considerado, por críticos literários e estudiosos da cultura brasileira, apenas como “folclorista” ou mesmo divulgador da cultura caipira e não um literato porque se valia dos aspectos pitorescos regionais sem conseguir alcançar a universalidade em seus temas. Sua obra é interessantíssima não só pela representação que faz do caipira e de seu modo de vida, mas também pelo modo como a faz: Cornélio Pires faz uma divisão tipológica do caipira, caricatural, baseada no conceito de “raça” que muito impregnou o pensamento científico do fim do século XIX e início do XX⁴³.

Quando levou duplas caipiras até a rádio Colúmbia para contar causos, anedotas e também cantar suas modas de viola, Cornélio Pires já transitava por vários lugares com seu grupo, a “Turma Cornélio Pires”, que fazia rir aos que assistiam. A iniciativa fez sucesso na rádio, o que levou os diretores da Colúmbia a aceitarem a presença constante desses cantores e a gravarem seus discos, dando início, assim, à indústria fonográfica que se especializou no gênero.

Na década de 1930, as canções ainda eram tributárias da vida rural, do “folclore” paulista e, segundo Caldas (1979), ainda “era expressão cultural de uma

⁴³ A tipologia realizada por Cornélio Pires distingue quatro grupos com particularidades bem delimitadas: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira negro e o caipira mulato (PIRES, 2002, p. 19-30).

coletividade homogênea”, “mais rural que urbana” (CALDAS, 1979, p. 3)⁴⁴. Elas cantavam a saudade do sertão, da vida simples, da paisagem, dos amores, também as dificuldades do cotidiano movimentado da grande cidade. Seus cantores ainda dialogavam com o que consideravam ser a cultura caipira e seus valores representativos, tais como: honra, compadrio, lealdade, hospitalidade, vingança, entre outros.

Depois de 1950, a música caipira toma outros rumos e torna-se um produto mais comercializável. Nesse momento, Antônio Candido afirma que

[...] o caipira se tornou cada vez mais espetáculo, assunto de curiosidade e divertimento para o homem da cidade, que, instalado na sua civilização e querendo ressaltar este privilégio, usava aquele irmão miserável para provar como ele tinha prosperado, como era triunfalmente diverso (CANDIDO, 2004, p. 272).

Na medida em que o caipira era ridicularizado e tornava-se sinônimo de atraso, a música caipira transformava-se, incorporando não somente novas temáticas que estavam mais de acordo com a vida urbana, mas também ritmos musicais mais modernos como a *guarânia*, a polca paraguaia, o corrido mexicano, entre outros elementos que contribuíram para a apropriação mais fácil do gênero pela indústria de consumo de massa. As canções produzidas nesse momento, considerado de transição para o gênero (ULHÔA, 1999, p. 49), são ainda tidas como música caipira “de raiz”.

Depois da década de 1970/1980, a música caipira modernizou-se um pouco mais, outros instrumentos foram sendo incorporados pelas duplas “caipiras”, as quais, comparadas com as anteriores, só conservava mesmo o modo de cantar em duplas, uma vez que todas as outras características do estilo tal como levado às rádios por Cornélio Pires já haviam se transformado. Com uma nova roupagem, essas duplas, adeptas do “sertanejo romântico” ou do “*neo sertanejo*”, como alguns críticos como Rosa Nepomuceno (1999) e Martha Ulhôa (1999) a nomearam, tem no tema do amor a matriz de quase todas as suas canções.

Diogo da Rocha Figueira suscitou a composição de duas canções, *Os crimes de Dioguinho* e *A morte de Dioguinho*, consideradas como música caipira “de raiz”. As

⁴⁴ A visão exposta por Caldas (1979) dialoga com os conceitos propostos por Adorno em relação à indústria cultural na década de 1930-1940. Nessa época, o gênero “Música caipira/Música sertaneja” estava em processo de transformação assim como a sociedade que deixava suas bases agrícolas e modernizava-se com o crescimento urbano e industrial. Apesar de significativa para se compreender o processo da música caipira desse momento, a visão de Caldas está muito vinculada à ideia de uma cultura caipira homogênea e a uma concepção marxista e adorniana de que os bens culturais produzidos pela indústria cultural de massa exerciam uma única função: a de alienar o indivíduo, transformá-lo em trabalhador mais dócil e promover o lucro de uma minoria.

canções narram seus crimes e sua misteriosa morte no rio Mogi Guaçu. Foram gravadas em 1950 em um disco de 78 rpm pela dupla caipira Serrinha e Caboclinho, de Botucatu.

A dupla Serrinha e Caboclinho, nomes artísticos de Antenor Serra (1917-1978) e Luiz Marino Rabelo (?-1954), gravaram muitas canções, algumas de muito sucesso como: *Quando canta o xororó*, *Chitãozinho e xororó*, *Velha palhoça*, *Bom Jesus de Pirapora*, entre outras. Algumas dessas canções, compostas por Serrinha em parceria com outros autores, compreendem temas relacionados à vida no sertão. Os elementos privilegiados são as paisagens abarcadas pelas serras, campos e pastos, árvores e pássaros, o rancho e os animais, os “causos” que encerram ensinamentos caros aos sertanejos, os amores e as decepções, os costumes e as tradições culturais. As canções sobre Dioguinho são parte de uma bagagem cultural por se constituírem enquanto lenda e caso que fez parte da vida cotidiana da região em que os cantores viveram.

Serrinha auxiliou na coautoria dessas canções, foi responsável pela música, enquanto Ado Benatti e Anacleto Rosas foram encarregados pelas letras. Esses dois compositores assinaram muitas das canções gravadas por cantores de sucesso na música caipira na década de 1940/1950 como Tônico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardiniho.

Os crimes do Dioguinho e *A morte do Dioguinho* seguem o padrão tradicional da moda de viola (**A** refrão instrumental - **B** parte cantada em uníssono), sendo antecipadas por uma estrofe declamatória. A primeira canção narra a entrada de Dioguinho no mundo do crime e alguns dos seus delitos mais famosos:

DECLAMAÇÃO

Diogo da Rocha Faria
 Conhecido por Dioguinho
 Fez o seu primeiro crime
 Por causa dum irmãozinho
 Na cidade de Tatuí
 Por um tápa no Joãozinho
 Matou o pobre gerente
 D'um circo de cavalinho.

CANTO

Depois arranjo capanga
 Gente ruim sem coração;
 O Dornélo, o Baianinho,
 O Joãozinho seu irmão,
 Também Antonio Soldado
 Cabôclo sem compaixão
 E um tal Curitibano
 Todos cabras valentão

De uma sua sobrinha
 Liquidou o namorado
 E cortô cúma faquinha
 Uma orelha do coitado,
 Tinha vinte e quatro orelha
 O Dioguinho ajuntado
 Núm colar qu'ele trazia
 No seu peito pendurado

Núm baile mato um moço
 Nôtro baile dois soldado
 Marciliano Foguetêro
 Foi morto lá no cerrádo
 A tiros de carabina
 Dioguinho atocaiádo
 Matô um tal de Cuiabano
 E mais dois pobre coitado.

Zé Venâncio e João Batista
 Dois hóme de estimação
 Na viagem que faziam
 A cavalo prô sertão
 Pérto de um riozinho
 Foram morto a traição
 Por Dioguinho e Dornélo
 Escondidos núm capão.

Ribeirão Preto e Cravinhos,
 São Carlos e São Simão
 Terras onde o Dioguinho
 Viajava com seu irmão
 Com seu cavalo Leviano
 Varáva aqueles rincão
 Deixando rastro de sangue
 De luto e desolação.

A introdução declamatória, tradicional em toadas históricas, transmite uma impressão enigmática e solene ao acontecimento que vai ser cantado, demonstrando que não é uma mera canção para entreter, e sim, uma história, um caso para ser refletido. O gênero toada histórica, provavelmente, foi criado por João Pacífico ao compor com Raul Torres a canção *Chico Mulato* (1937) e, mais tarde, *Cabocla Teresa* (1940). Há muitas canções, principalmente até a década de 1950/1960, que seguem esse estilo que denota resquícios da cultura oral do caipira, do costume de contar “causos”.

José de Souza Martins ao analisar *Cabocla Teresa e Os crimes de Dioguinho* afirma que o gênero é considerado toada histórica porque ambas as canções “correspondem à narrativa triste e ao prolongamento do caso para além da notícia, para o seu enquadramento ético fora da moral legal-policial-escrita”(MARTINS, 1975, p. 158). De certo modo, esse

estilo lembra os romances tradicionais portugueses que, assim como a moda caipira, contavam uma história com claras notações musicais que juntamente com as rimas auxiliavam na memorização da trama, geralmente algo dado como ocorrido. Processo também semelhante ao das histórias de cordel no Nordeste brasileiro, nos quais a musicalidade do poema e as rimas fáceis aspiram à memorização e à transmissão popular da história contada.

As rimas são bastante populares, com um linguajar que remete à oralidade do caipira paulista por conter não somente vocábulos de seu universo semântico, mas também um modo específico de pronuncia-los. Ademais, o ritmo (e mesmo uma linguagem) “arrastado” (MARTINS, 1975, p. 114) do canto dialoga com a narrativa triste que está sendo contada.

A canção *Os crimes de Dioguinho* inicia com o crime de “honra” do bandoleiro que é colocado de modo a mostrar que houve certo exagero por parte de Dioguinho ao matar o gerente do circo por causa de um tapa em seu irmãozinho. Na estrofe seguinte, o compositor menciona que depois desse crime ele “arranjou capanga”/ “gente ruim sem coração”, numa indicação evidente de que Dioguinho ingressa na vida de crimes em razão das circunstâncias e das más companhias.

Em seguida são mencionados outros crimes, bem como o nome das pessoas envolvidas. Essas referências devem-se à popularidade alcançada pelas narrativas de Amoroso Netto, dado que não havia nenhuma outra produção que tivesse atribuído nomes a essas personagens secundários.

Os crimes de Dioguinho encerra comentando as perambulações do personagem pelo interior paulista com seu cavalo e seu irmão, andanças que deixavam “rastro de sangue, luto e desolação”. A história de Dioguinho tem um desfecho trágico, pois ao ser confrontado com uma injustiça o personagem entra por um caminho (um destino) do qual não consegue mais se livrar. Tal proposição é comprovada com a canção gravada no lado B do disco: “A morte do Dioguinho”.

DECLAMAÇÃO

O Dioguinho, em São Carlos
 Arranjô dois companheiro
 Era um tal de José Sant’Ana
 E Urbano canoêro,
 E na Fazenda Cunha Bueno
 Que era o seu paradêro
 O Urbano e o Sant’Ana
 Denunciava os bandolêro.

CANTO

A assim chegou seu dia
 Foi o fim do valentão
 A escolta que os seguia
 Avistou os dois irmão
 Foi no Rio Mogi Guassú
 Manejando o varejão
 Vinha os dois numa canôa
 Sem saber da traição

Ó Coroné! França Pinto
 Qu'era um militar de briu
 Quando deu sinal prá escolta
 Uma descarga partiu
 Dioguinho foi acertado
 E dentro d'água caiu
 Chamô por Nossa Senhora
 E nas águas se sumiu...

Joãozinho foi se afastando
 Na canôa baleado
 E numa curva do rio
 Já não foi mais avistado
 Mas depois de quatro dia
 Seu cadáver foi achado
 Lá num tronco dentro d'água
 Seu corpo tava inroscado

Joãozinho foi enterrado
 Pela escolta que o seguiu
 Nas terras de Monjolinho
 Na marge esquerda do rio
 E o corpo do Dioguinho
 No fundo d'água sumiu
 Ficô no Mogi Guassú, aí
 Com seu passado sombriu...

A declamação apresenta os personagens que protegiam Dioguinho em seu último esconderijo, seu parente Santana e o canoeiro Urbano, e comenta a traição a que foi sujeito. O canto narra o “fim do valentão”, o encontro que teve com a escolta policial. Novamente o ritmo “arrastado” da canção e o prolongamento (ondulamento) das vogais em palavras como “canôa” e “Nossa Senhora” transmitem tristeza e melancolia para a história contada (TATIT, 2002, p. 10).

Com os tiros da escolta, Joãozinho foi morto e Dioguinho clamou por Nossa Senhora e caiu nas águas. A cena como é narrada adquire um tom épico com apelo religioso que menciona o seu fim trágico e misterioso nas águas do rio Mogi Guaçu numa acepção clara de que a violência tem seu preço. O “clamor” por Nossa Senhora tem a intenção de

demonstrar um arrependimento tardio do personagem na expectativa de gerar certa condescendência por parte dos ouvintes. José de Souza Martins comenta que as canções sobre Dioguinho exemplificam casos em que a estrutura da toada demonstra a ambiguidade relacionada ao personagem, uma vez que a tragédia que é cantada não é a da vítima inicial (no caso, o gerente do circo), mas a do réu (MARTINS, 1975, p. 157-158), fato que “impõe a reflexão demorada sobre os acontecimentos existenciais e suas consequências destrutivas para o subalterno” (MARTINS, 1975, p. 158).

Considerando a percepção do sociólogo que compreende as duas canções como uma forma de estímulo para reflexões sociais mais profundas em contraposição à simples notificação jornalística do ocorrido e o fato de os intérpretes e de os compositores, Ado Benatti e Anacleto Rosas, serem oriundos dessa cultura que privilegiava a história enquanto um “causo” do qual poderia se retirar uma lição moral, é possível afirmar que a letra da canção, somada à melodia, realiza uma releitura trágica de um sujeito impulsivo que se perdeu no mundo do crime. A *performance* dos cantores abarcando o ritmo monótono da viola (apenas usada nos intervalos entre as estrofes), a voz de lamento e os prolongamentos de vogais reiteram a concepção exposta cuidadosamente na letra.

Detalhes presentes nas letras das duas canções foram, muito provavelmente, retirados das narrativas de Amoroso Netto. Apresentam os mesmos crimes e exploram características semelhantes em torno da vida do personagem, no entanto, acabam desviando da significação dada pelo delegado por ser Dioguinho visto como um exemplo fatídico de conduta (no caso a do valentão) a qual se deve fugir, e não um facínora lunático representante de um interior “incivilizado” e “inculto”, como quer o delegado.

Também na década de 1950 foi produzida uma novela radiofônica intitulada *Dioguinho, homem terror* (perdida em um incêndio) que, ao que consta em alguns depoimentos em textos eletrônicos, explorou uma faceta do bandoleiro que o aproximava do arquetípico Robin Hood (José Augusto Pereira, 2012, Museu da Pessoa⁴⁵). Essa radionovela foi, provavelmente, produzida pela antiga Radio Tupi (cujo proprietário era Assis Chateaubriant, também proprietário dos *Diários Associados* que publicou as narrativas de Amoroso Netto) na “era de ouro do rádio” (1940- 1950). O gênero “radionovela” é também devedor da tradição folhetinesca do século XIX, principalmente em razão de sua produção seriada e corte abrupto para prender, no caso, o ouvinte. Mesclar realidade e ficção era comum no gênero e as histórias retiradas de casos policiais rendiam bastante audiência, como

⁴⁵ Disponível em <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/dioguinho-o-bandido-de-aluguel---o-terror-rural---jose-augusto-pereira-43612>. Acessado em 13 de janeiro de 2015.

na famosa radionovela *Jerônimo, o herói do sertão* transmitida por 14 anos na Rádio Nacional também nos anos 1950.

Fechando esse ciclo de produções da década de 1950, tem-se o filme *Dioguinho* dirigido por Carlos Coimbra em 1957. *Dioguinho* foi tema para três narrativas filmicas: a primeira é uma produção do cinema mudo de 1916; a segunda, de 1957, será analisada nesse capítulo; e a terceira, de 2002, trata-se de um filme amador, produzido na cidade de Brodowski (SP), que será comentado no próximo capítulo.

Como a película, *As aventuras de Dioguinho* ou *Dioguinho*, realizada sob a direção de Guelfo Andaló não se encontra em condições de visualização, será possível tecer apenas algumas conjecturas. Na ficha técnica das duas obras (1916 e 1957) consta que as narrativas foram baseadas na obra de João Amoroso Netto, sendo a segunda uma “refilmagem” da primeira. Entretanto, o autor da obra *História completa e verídica* publicou sua obra em 1949, o que exclui sua participação no filme de 1916 que deve ter-se inspirado na narrativa de Godói reimpressa em 1915.

Com base na data de produção do filme *Dioguinho* (1916), tem-se uma ideia do quanto o personagem era conhecido popularmente, ao menos no Estado de São Paulo. Até esse momento, havia sido publicado o romance de João Rodrigues Guião (1901) e a narrativa do delegado Antônio de Godói (1903). Não há como saber o real alcance que tiveram essas obras, talvez tenha sido alto para a época, uma vez que em 1915 foi republicada a obra de Godói e em 1953 Guião republicou seu romance que, segundo ele, “havia se esgotado rapidamente” (GUIÃO, 1953, p. 6).

Por ser uma produção audiovisual, as narrativas cinematográficas tem um caráter mais abrangente quando comparadas com as narrativas literárias e estão carregadas de significados que as individualizam por serem produzidas em outro suporte e pela releitura que propõem acerca do personagem.

O ano de 1917 ficou marcado pela estreia de várias narrativas cinematográficas sob a direção de Guelfo Andaló: *Pátria Brasileira*, *A condessa descalça*, *Dançarina Descalça e Dioguinho*. Filmado em 1916, *Dioguinho* foi a primeira narrativa filmica realizada pela Companhia Paulista Filmes, fundada por Guelfo Andaló, Farid Riskalah e A. Paladino. O elenco era composto por Antônio Latari no papel do bandoleiro, Elvira Latari, Georgina Marchiani, no papel da noiva de *Dioguinho*, e Antônio Rolando.

O filme narra a perseguição do tenente Galinha, alcunha de João Antônio de Oliveira, personagem que foi funcionário da Força Pública e era um caçador de bandidos no interior paulista, ao temível bandoleiro *Dioguinho* (BERNARDI, 2000, p. 113-114). As

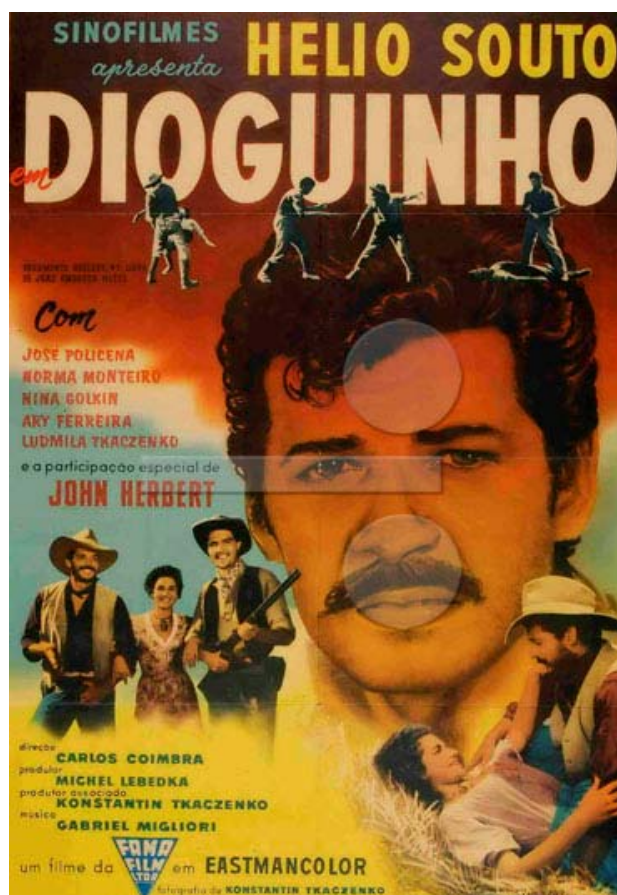
filmagens foram realizadas às margens do rio São Simão. A partir da descrição desse roteiro, fica quase evidente que o filme foi inspirado na narrativa de Antônio de Godói devido à própria especificidade das narrativas escritas por esse delegado. *As aventuras de Dioguinho*, possivelmente, faz parte de uma série de produções realizadas por imigrantes e por seus descendentes que à época lutavam por inserção social, daí a preferência por temas de cunho nacionalista.

Em 1957, a Sinofilmes, sob a direção de Carlos Coimbra, produziu o *Dioguinho*, primeiro filme brasileiro rodado em cores (Eastmancolor) e estrelado pelo galã Hélio Souto. Os personagens secundários, Joãozinho (irmão) e Marina (amante), foram interpretados por John Herbert e Norma Monteiro. O filme narra a trajetória do “tristemente famoso” (SILVA, 2002, p. 268) bandido do interior paulista, homem cuja razão para o crime era a defesa da honra. Diogo iniciou suas façanhas depois de matar o irmão de um fazendeiro que havia desonrado sua sobrinha, a qual havia sido criada por ele como filha. Após esse crime, morre o Diogo e nasce o bandido Dioguinho - homem cruel, sanguinário e vingativo. Ele torna-se um fora da lei e, para escapar da polícia, alia-se a alguns coronéis para receber proteção.

No início, o filme menciona a relação histórica desses típicos bandoleiros com sua época, argumentando que tais personagens eram “produtos do meio”. Baseado na obra de João Amoroso Netto, a narrativa fílmica seleciona alguns episódios pontuais da vida do bandido e os apresenta de uma maneira romantizada e dissociada das lutas políticas e das condições históricas que “produziram” o personagem.

Resumidamente, os crimes praticados por Dioguinho são aqueles de cunho mais pessoal: a morte do “negro” que sabia de uma tocaia contra ele; do professor Custódio, rapaz que conquistou a filha do fazendeiro (ainda que seja uma morte encomendada, ao cometer esse crime, Dioguinho se lembra da desonra sofrida por sua sobrinha); de seu capanga, Baianinho; o castigo a Balbina, amante de seu amigo Mané português. O fator que se sobressai desses crimes é a questão da defesa da “honra”, seja a do próprio bandido ou seja a de outrem.

Figura 3 – Cartaz do filme *Dioguinho* (1957)



O enredo da história se desenvolve a partir do papel atribuído à noiva, Marina, que, sabendo da vida criminosa de Diogo, tenta persuadi-lo a fugir para que pudessem viver em paz em uma fazenda longe de todos. À princípio, esse também é o objetivo de Diogo que afirma estar sempre cometendo o último crime (situação que transmite a ideia de um círculo vicioso). O romance foi visivelmente inserido na expectativa de atrair um público feminino. Conta com cenas românticas, o tradicional “beijo de cinema”, um encontro campestre, momento em que sonham juntos com um futuro feliz, e também uma cena em que Marina é agredida por dizer a Dioguinho que ele “gosta de ser o homem que faz todo mundo tremer”.

Evidenciando a nova tecnologia do cinema em cores, o cartaz traz uma representação das temáticas abordadas: o rosto um pouco triste, galanteador e enigmático de Dioguinho ocupando metade da página; abaixo uma cena romântica dele com Marina; à esquerda, ele, com uma espingarda na mão, Marina e o irmão simbolizando juntos uma família feliz. Todas essas imagens reforçam a intenção de atrair um público feminino (romance, família, galã). Já na parte superior, abaixo do nome Dioguinho, há cenas que se

referem à danças (catira), à lutas de capoeira e aos assassinatos, referências que talvez tivessem a intenção de atrair um público masculino, mostrando que é um filme de ação permeado por lutas e cenas culturais.

A função da personagem Marina aproxima-se ao da “mocinha” nos *western* norte-americanos: o de resgatar o herói do mundo do crime ou de conseguir sua redenção. Esse objetivo não é alcançado no decorrer da narrativa, embora permaneça a intenção de construir o bandoleiro sob uma aura positiva. Joãozinho tenta induzir Marina a aceitar a vida bandida de Diogo dizendo-lhe que não havia mais alternativa depois de já ter matado uma vez e argumenta que ela, definitivamente, não conhecia o Dioguinho. Marina persiste até o momento em que o vê castigando Balbina. Nesse momento, ela retira do pescoço a medalha que ele lhe havia dado e atira ao chão. Diogo ao ver que ela tinha partido, pega o colar e diz: “Ela que vá pro inferno”. Desse modo, encerra-se, praticamente, todo o drama amoroso, aparecendo Marina apenas mais uma vez em cena.

Embora haja uma tentativa de amenizar a imagem facinorosa consolidada pelas narrativas de Amoroso Netto, ao cometer os crimes, o personagem mantém uma postura firme, cruel, sempre com um sorriso sádico no rosto evidenciando certa psicopatia que visa confirmar o discurso filmico de que a violência estaria em seu sangue. Essa “predisposição” sanguínea contradiz a ideia de que ele era um produto do meio. No caso, esse “meio” nem sequer é apresentado. Não há menções às disputas políticas e aos interesses dos poderosos cafeicultores. O discurso filmico apresenta um personagem que ora é entendido como um “produto do meio” e ora como “portador” do “gene da violência”. “Um criminoso nato”⁴⁶ tal como na definição presente no livro.

Por outro lado, ele também é apresentado como um homem bom, que procura proteger e afastar o irmão Joãozinho da vida criminosa alegando que a tarefa deste era cuidar dos pais já velhos. O discurso de que Dioguinho era uma vítima (social ou “genética”) aparece na cena em que ele dialoga com o irmão e o canoeiro Urbano (esse personagem acabara de relatar o paradeiro dos bandoleiros à polícia) em seu esconderijo às margens do rio Mogi-Guaçu. Diogo diz sentir saudades da mãe (referência que busca atrair a solidariedade do público) e fala que “foi criado no regime antigo de respeito” (muito relacionado à questão da “honra”), ao que Urbano responde: “O senhor no fundo tem bom sentimento”. Para comprovar essa admiração, Diogo dá-lhe um dinheiro para comprar presentes para seus filhos.

⁴⁶ O termo “criminoso nato” aparece na obra do delegado em um momento em que o personagem Dioguinho afirma que só de olhar para uma pessoa ele conseguiria saber se se tratava de um “criminoso nato” ou não. Possivelmente, a base do enredo filmico tenha se inspirado nessa menção do delegado.

Urbano já sabendo da traição, despede-se: “Diogo, quero que saiba que, aconteça o que acontecer, eu te estimo muito”.

Após a emboscada no rio, onde o canoeiro pede que os irmãos atravessem com a canoa maior para comportar todo o mantimento e dá-se então a recorrente descarga de balas e morte dos bandoleiros, Urbano, indignado com o ato que tinha acabado de cometer, atira furiosamente o dinheiro que Dioguinho havia lhe dado no rio. A atitude do canoeiro exerce a função de redimir o bandido na medida em que conta com o arrependimento do traidor como se esse tivesse praticado uma ação injusta. Ao fim, Dioguinho tinha que morrer, não somente porque assim o foi na realidade e na obra de Amoroso Netto, mas também porque a narrativa fílmica ambiciona mostrar que o crime não compensa. Para tanto, pode-se inclusive pensar numa providência divina, visto que no momento em que ocorria a tocaia, Marina rezava pedindo a Nossa Senhora da Conceição para que salvasse Dioguinho ou que o matasse, caso fosse seu destino continuar no mundo do crime.

No filme *Dioguinho* há vários elementos que transmitem valores conservadores e racistas enquanto outros revelam inovação. No primeiro caso, por exemplo, pode-se mencionar a ausência de personagens negros. O único que aparece em cena é o “bêbado” que delata a tocaia contra Diogo e é assassinado, quando a narrativa de Amoroso Netto e os processos crimes indicam que a maioria dos capangas de Diogo, o professor Custódio e o canoeiro Urbano eram negros. Essa ausência resulta do preconceito racial que não via com bons olhos a presença de negros no elenco a não ser nos piores papéis.

Também a morte de Baianinho, um dos capangas de Diogo, torna-se pretexto para uma luta de facas. Na cena, Diogo parece feliz por ter a oportunidade de matar o seu capanga (que causou a morte de Baianinho) de modo “justo”, em um duelo. A disputa de facas, realizada com movimentos que lembram a capoeira, foi inserida para dar mais ação à narrativa fílmica, dado que em *História completa e verídica Dioguinho* o matou com um tiro. Os motivos que levam às mortes de Antônio Soldado e Baianinho e o modo como ocorrem indicam uma visão preconceituosa em relação ao sertão como lugar de selvageria, de barbárie, onde companheiros se destroem por razões ínfimas.

Como características inovadoras, o filme apresenta aspectos e vivências comumente apontadas como sendo tradicionais do interior paulista. No caso, a própria escolha de Dioguinho para protagonista de um filme é inovadora por buscar um personagem “folclórico” e popular e transformá-lo em um “mocinho” de um faroeste brasileiro, brasileiro porque o personagem sai dos limites do Estado de São Paulo e adquire difusão nacional e até internacional (E.U.A), embora, nessa época, a produção cinematográfica nacional ainda fosse

incipiente⁴⁷.

A narrativa fílmica apresenta espaços e elementos que visam atribuir ao filme um caráter regional. Logo na primeira cena aparece a venda como espaço de sociabilidade, mas também de brigas quando aguçadas com a pinga. Do mesmo modo, estão presentes o cigarro de palha, o fumo, as roupas, o violão e a catira. A cena em que os capangas de Dioguinho dançam a catira se assemelha às cenas de filmes posteriores sobre o Cangaço, também sob a direção de Carlos Coimbra, como *A morte comanda o cangaço* (1960) em que os cangaceiros dançam baião, tocam, cantam. Sem dúvida, nesse filme, em comparação com o *Dioguinho*, a técnica utilizada permitiu uma *performance* mais refinada por ter sido inserida em uma cena em que o contexto cultural estava mais delineado, assim ocorreu de modo mais natural. Em *Dioguinho*, a tentativa resvala na apresentação do pitoresco, da cor local, reforçando estereótipos e caricaturando a cultura caipira.

O filme, rodado em Piracicaba, teve o seu cenário composto por paisagens do interior paulista. Por ser mais acessível, a grande maioria dos filmes de faroeste produzida nessa época no Brasil era filmada no *hinterland* caipira. Inclusive, há quem considere uma determinada paisagem que aparece em vários filmes como o *Monument Valley* caipira (DIAS; ALHO, 2011). Outra característica notável em *Dioguinho* é o uso da trilha sonora para imprimir suspense, principalmente nos momentos em que revela a outrem o seu nome ou nas cenas em que pratica seus crimes. Excetuando essas últimas, em todo o enredo há um fundo sonoro que reproduz a sensação de uma animada perseguição.

Dioguinho (1957) está inserido num contexto histórico bastante específico que envolve as décadas de 1950-1960, o mesmo que motivou as narrativas de João Amoroso Netto e a radionovela. A historiadora Maria Isaura Pereira de Queiroz destaca que o Cangaço estava sendo pensado como sinônimo de brasilidade, tanto é que o jornalista pernambucano Assis Chateaubriand instituiu a “Ordem do Cangaço” com o objetivo de “premiar brasileiros que tivessem dado provas, em feitos, de seu amor à pátria e estrangeiros que demonstrassem devotamento ao Brasil” (QUEIROZ, 1997, p. 66), desse modo,

a iniciativa pitoresca de Assis Chateaubriand – que não teve continuidade – correspondia, aparentemente, a uma espécie de sobressalto compensatório do patriotismo nativo diante da subordinação paulatina da economia do País aos meios técnicos e aos capitais financeiros vindos do estrangeiro. Sobressalto compensatório ao nível do imaginário, enquanto ao nível econômico e

⁴⁷ Carlos Coimbra, na entrevista intitulada “Um homem raro”, menciona que assistiu ao filme *Dioguinho* dublado para o inglês em Nova York em um cinema de terceira categoria em Nova York. Disponível em: <<http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.812.945.txt>>. 2004. Acesso em 26 maio de 2014.

prático se operava o avanço do capital... É também nessa década de 50 que se dissemina nas artes a utilização do tema do cangaço – na pintura, na gravura, na literatura, no cinema, no teatro – numa perspectiva em que ora se mesclam, ora se separam os temas dominantes do herói humano e justiceiro e do nacionalismo (QUEIROZ, 1997, p. 66).

A eleição do Cangaço como símbolo nacional em contraposição aos elementos estrangeiros trazidos pelos imigrantes e pelo projeto desenvolvimentista repercutiu no cinema nacional ainda nascente. O emprego temático não poderia ser melhor por permitir uma adaptação nacional do gênero de maior popularidade e rentabilidade propalado por Hollywood: o *western*.

Desde 1920 há produções de filmes que abordam o cangaço, no entanto ele se constitui enquanto gênero na década de 1950 com a produção de *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. O interesse nacionalista no tema e o sucesso da indústria cinematográfica norte-americana com o *western* promoveu a produção de filmes com uma determinada estrutura narrativa e com traços comuns, como, por exemplo, a questão da dicotomia entre civilização *versus* barbárie (VIEIRA, 2007, p. 67).

Os filmes que seguiram essa proposta ficaram conhecidos por *Nordestern*, como nomeado por Salvyano Cavalcanti de Paiva, e foram largamente produzidos a partir da década de 1960. Inclusive, o diretor Carlos Coimbra é um dos cineastas que mais se dedicou à produção de filmes comerciais dentro desse gênero: *A morte comanda o cangaço* (1960); *Lampião, o Rei do Cangaço* (1962); *Cangaceiros de Lampião* (1967); *Corisco, o Diabo Loiro* (1969). Ainda que o filme *Dioguinho* não se enquadre no *Nordestern*, pensando no interesse do cineasta no gênero faroeste de aventura e na representação pretendida com o personagem Dioguinho, considero esse filme a origem de um projeto que será mais bem trabalhado em suas obras posteriores.

Certamente, deve ser comentada também a falta de recursos com que o filme foi produzido. A película foi um sucesso popular na época, principalmente considerando o gênero, o ator principal e o fato de ser em cores. Contudo, tais requisitos não garantiram o índice estético da obra, apenas concorreram para sua aceitação pelo público de modo geral. Depois de concluída a produção, e antes de ser lançada nos cinemas, os produtores exibiram o filme *Dioguinho* aos diretores do Banco do Estado de São Paulo (BANESPA) para apreciação e possível financiamento. As análises e pareceres emitidos por estes são reveladores para compreender uma visão acerca do filme na época.

Esquecendo-se, assim, da existência de estadistas como Prudente de Moraes ou Campos Sales, de cientistas como Miguel Couto ou Osvaldo Cruz, de realizadores como Mauá ou Pandiá Calógeras, escolheu a Sinofilmes Ltda. a vida de um assassino contumaz que perambulou pelo nosso “interland”. Pena que uma figura lamentável como a do célebre bandido, que uma vida triste e árida como a de Dioguinho, tivesse merecido a honra de uma biografia cinematográfica, e em côres, conforme informou-me o seu produtor.

[...]

O ambiente da película, como não podia deixar de o ser, apresenta o uso constante da pinga, com várias cenas, algumas de alcoolizados à plena luz do dia.

São focalizadas, em inúmeros trechos, as mortes inflingidas por Dioguinho às suas vítimas, inclusive a flagelação de uma mulher, um suicídio forçado pelo mesmo, etc.

Cenas amorosas com a amante do célebre facínora, seu esforço procurando encaminhá-lo para vida diferente, e a conclusão de que seu clima natural, o seu “habitat” normal era a violência impiedosa e destrutiva.

O filme prossegue nesse ritmo, até seu final, com a morte de Dioguinho e seu irmão pela polícia de São Paulo, no epílogo claro de que “o crime não compensa”.

[...]

Se houvesse unanimidade nos gostos e inclinações pelas côres, que seria do amarelo? Já perguntaram, alhures. Assim, apesar dos pezares, a história de Dioguinho, o Lampeão do Sul, deve encontrar público que dele se agrada e oferecer assim, relativa rentabilidade (BANCO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1957).

O parecer do subgerente do BANESPA demonstra o desencanto com a escolha de um bandoleiro para uma biografia cinematográfica e destaca alguns pontos negativos em relação ao ambiente em que a história se desenvolveu por apresentar práticas cotidianas que poderiam corromper os “bons costumes”. O discurso cinematográfico – do “habitat” violento e de que “o crime não compensa” – é avaliado como clichê, mas ainda assim lucrável. O parecerista não deixa de expressar seu julgamento a partir de um preconceito social e de uma visão conservadora de cinema, não recusando o financiamento pelo potencial lucrativo do filme.

Já o parecer emitido pelo presidente da Comissão Estadual de Cinema aos produtores da película conseguiu atingir profundidade crítica ao mencionar que:

Em “Dioguinho” a corrosão da biografia é evidente. Falta ao film compreensão humana e social do seu principal protagonista e a sua urdidura num conflito em progressão.

Embora aqui e acolá o film faça algumas observações sôbre e emaranhado social em que “Dioguinho” se movimentava, e do qual era expressão, e embora ensaie algumas coisas mais importantes (o da necessidade “macbetiana” de continuar matando) e embora, do ponto de vista da “punição” moral, nas suas derradeiras sequências, seja o bandido vítima da

“traição” de alguém que considerou um amigo, e este assim proceda, porque, entre o seu sentimento de amizade, a pressão de medo e a consciência de que acima do que a amizade deve colocar-se a sua consciência de que todo mal deve ser extirpado, - “Dioguinho” denuncia uma deficiência grande de tratamento de assunto que inegavelmente frustra as suas melhores intenções de observação psicológica e social (BANCO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1957).

Com esse argumento, assomado a uma decepção em relação a atuação dos atores envolvidos no filme, principalmente por Hélio Souto e Norma Monteiro, o BANESPA não aceitou financiar a produção de *Dioguinho*. De fato, o principal problema do filme consiste no trabalho superficial do personagem e da sociedade que o envolve. Os atos criminosos praticados por Dioguinho parecem mais uma sequência de delitos sem sentido e cometidos por motivos fúteis. O roteiro ficou muito preso aos relatos do delegado João Amoroso Netto de modo que a leitura particular do cineasta, atribuindo carga heroica ao bandoleiro, não convence.

Em resumo, o filme *Dioguinho* oferece uma concepção determinista fundamentada em duas ideologias divergentes: a primeira que o tem como “produto do meio” selvagem e violento e a segunda que o considera portador de uma herança genética violenta. Tanto em uma visão quanto na outra, o protagonista estaria condicionado às ações que cometeu. Seria, portanto, mais uma vítima, seja da sociedade ou da “genética”. Independentemente da força exercida por ambas, o personagem ainda teria o seu lado bom - de homem honrado, de brio - numa alusão evidente ao “eu e o outro”, “o médico” e “o monstro”, caráter que não o livra de seu destino que é a perseguição e a morte pela polícia⁴⁸.

3.2 DUELOS INTER-REGIONAIS: DIOGUINHO NA LITERATURA DE CORDEL

3.2.1 O “Sul” e o Nordeste: Lampião *versus* Dioguinho

Quase todos os bandidos lendários foram cantados em versos. Como já mencionado, há muitas baladas e poemas narrando as aventuras desses personagens, aliás, em relação à alguns o que existem são somente em versos (HOBSBAWM, 2010). No Brasil, o

⁴⁸ Além das obras citadas nesse capítulo, como personagem do cinema ficcional, Dioguinho figurou ainda em uma cena do filme *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952) realizado em homenagem ao compositor Zequinha de Abreu. Seus romancistas e biógrafos afirmam que quando o bandido visitava o pai de Zequinha de Abreu, quando este ainda era uma criança, ele pedia para que o futuro músico tocasse no piano a modinha anônima *Roseas flores d'alvorada*. A participação do personagem Dioguinho em *Tico-tico no fubá* resume-se a uma cena no casamento de Zequinha de Abreu com Durvalina, onde, à chegada intempestiva do bandoleiro, todos ficam aterrorizados, no entanto, ele apenas parabeniza o músico e presenteia-o com um faqueiro.

cordel – poesia oral popular do nordeste – é o gênero que tradicionalmente dedica-se a narrar as façanhas e as aventuras de bandoleiros, particularmente dos cangaceiros. Corisco, Antônio Silvino e, mais avidamente, Lampião são personagens recorrentes nessa literatura e suas histórias são amplamente divulgadas e recriadas pelos poetas populares.

Entre os poetas nordestinos há aqueles que se dedicam apenas a cantar em praças, festas e feiras a vida e as façanhas desses bandoleiros e outros que publicam suas histórias nos folhetos de cordel. A natureza desses poemas e a divulgação que alcançam entre os ouvintes e leitores exigem que os autores sigam algumas regras estabelecidas pelo gênero como rimas com vocábulos semanticamente encadeados, narrativa coesa, sem reviravoltas ou fragmentação. Tais características garantem a memorização dos versos e, conseqüentemente, uma maior difusão da história entre uma população de baixo letramento (ABREU, 1999, p. 109).

Os temas relacionados aos cangaceiros são os mais variados: há casos de disputas, pelejas, crimes, romances, mortes, simples aventuras, acordos, entre outros. As histórias, em algumas situações, envolvem personagens da época desses bandoleiros e, em outras, encontros com políticos ou celebridades contemporâneas, trazendo sempre uma reflexão popular a respeito do assunto em voga⁴⁹. Esses folhetos são classificados como pertencentes ao ciclo heroico dos cangaceiros.

Em *Vaqueiros e Cantadores* (1984) [1939], Câmara Cascudo afirma que, nas representações populares, os cangaceiros são inicialmente vistos como vítimas de alguma injustiça e, em decorrência disso, a sua vingança, contra aqueles a quem a justiça não puniu, é tida como moralmente legítima e como mostra de valentia. Baseado nessa premissa, ele defende que “o sertão indistingue o cangaceiro do homem valente”, uma vez que em ambos são necessários “a coragem pessoal, o desassombro, a afoiteza, o arrojo de medir-se imediatamente contra um ou contra vinte” (CASCUDO, 1984, p. 161). Os inúmeros folhetos tem origem nessa concepção particular de coragem e de justiça, o que faz com que sejam tão frequentes os cantos de aventuras desses bandoleiros realizados por sertanejos ao longo de várias décadas.

O cordel, como poesia oral do sertão nordestino, tem seus temas voltados para a cultura dessa região, seus dramas como a seca, o messianismo, o universo religioso, os homens valentes, os heróis populares, a migração, além de abranger também uma gama de

⁴⁹ Os cordéis percorrem uma grande variedade de assuntos, geralmente classificados em ciclos: ciclo do gado, da raposa, do bandido, da princesa, entre outros.

referências culturais oriundas de Portugal e da Europa⁵⁰. Nesse âmbito, é comum encontrar folhetos que recontam *romances* tradicionais de princesas em castelos e personagens como Roldão e os Doze Pares de França. Essa matriz temática sobreviveu graças à forte tradição oral presente no Nordeste brasileiro⁵¹.

Apesar de massivamente praticada nas cidades nordestinas, a literatura de cordel é, hoje, conhecida e praticada em outros lugares do Brasil. São Paulo é, há bastante tempo, a maior produtora de literatura de cordel em razão da grande migração nordestina que se deu a partir da década de 1940, sendo que foi nessa cidade que se iniciou a maior produção através da fundação da editora Prelúdio (hoje Luzeiro), a qual ainda continua com suas publicações e reedições.

À princípio, os folhetos compostos pelos poetas populares em São Paulo tinham como tema o Nordeste, suas tradições, sua gente, seus costumes e suas lendas, depois, com a adaptação do nordestino à cidade grande, os poetas deixaram um pouco o tradicional saudosismo e passaram a falar de temas relacionados à nova vida urbana: as indústrias, os mercados, a poluição, o trem e, posteriormente, o metrô. É importante mencionar que não só os nordestinos erradicados em São Paulo publicavam seus poemas pela editora Luzeiro, mas também os poetas do Nordeste enviavam seus poemas à editora para publicação.

O folheto *O encontro de Lampião com Dioguinho* (1960) de Antônio Teodoro dos Santos (1916-1981) insere-se nesse contexto de criação. Esse poeta migrou para São Paulo no início da década de 1950 e através da principiante Prelúdio começou sua publicação. Entre os folhetos mais famosos desse cordelista, conhecido como o “Poeta Garimpeiro”, estão *Lampião, o Rei do Cangaço, A vida criminosa de Antônio Silvino, A grandeza de São Paulo, João Soldado, o valente praça que meteu o diabo num saco, Maria Bonita a mulher cangaço, O jogador na igreja, O Neto de José de Souza Leão, Piadas do Bocage e A Sereia do Mar Negro*.

Em *O encontro de Lampião com Dioguinho*, o poeta narra a ida de Dioguinho ao Nordeste para conhecer o afamado “Rei do Cangaço”. Quando se encontram, na

⁵⁰ Embora haja um parentesco em relação a alguns temas originários da tradição oral lusitana e/ou europeia, compreendo o vínculo entre esses folhetos mais por meio das semelhanças relacionadas à “fórmula editorial” (produção em brochura, papel barato e vendidos pendurados “à cavalo” em barbantes), como proposto por Márcia Abreu. Os folhetos portugueses divergem em grande medida dos brasileiros, visto que podem ser escritos em prosa, verso, romance, teatro, oração, entre outras formas, enquanto no Brasil existe somente a escrita em versos (ABREU, 1999, p. 25).

⁵¹ As obras *Cavalaria em cordel* (1993) e *Fausto no horizonte* (1995) da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira demonstram a sobrevivência de temas e personagens da literatura medieval europeia nos folhetos nordestinos. Tais matrizes são recriadas e constantemente incorporadas no contexto cultural brasileiro, no caso, mais especificamente nordestino.

caatinga, trava-se entre eles uma luta que decidem continuar através da arte da poesia improvisada. Assim, cada um “saca” sua viola e iniciam o desafio.

O encontro de Lampião com Dioguinho segue os parâmetros formais do folheto de cordel brasileiro: a história ocupa 16 páginas, sendo as outras 16 dedicadas à outra história intitulada *A grandeza de São Paulo*⁵². O poema é composto em sextilhas com rimas no segundo, quarto e sexto verso, todas dentro de uma mesma semântica. Nessa narrativa, as estrofes mudam de sextilhas para décimas no momento em que se inicia a disputa entre os dois bandoleiros, exatamente de acordo com a forma específica utilizada pelos poetas e cantadores em relação à peleja.

Antes de analisar o folheto, é necessário refletir sobre a iniciativa do poeta em aproximar esses dois bandoleiros. Lampião era o cangaceiro mais cantado em verso e os folhetos traziam (ainda trazem) representações ambíguas a seu respeito. Dioguinho era, a partir das obras analisadas anteriormente, “o mais famoso bandido paulista”. Esse cordel possui um vínculo com a narrativa de Amoroso Netto, visto que o poeta havia chegado na década de 1950 em São Paulo. Assim, sua fonte a respeito de Dioguinho não podia ter sido outra se não o livro do delegado. Contudo, ele exhibe uma leitura bem diferente em relação ao personagem.

Foi com base nas releituras contraditórias sobre Dioguinho realizadas pela radionovela, pelas canções, pelo filme de 1957 e também pela memória oral que o cordelista narrou o encontro entre esses dois bandoleiros, um representando o Nordeste, região que o poeta conhecia bem, e outro representando o “Sul”. Há no folheto uma confusão significativa quanto à região de Dioguinho. O poeta refere-se sempre ao “sul” para designar a localização das cidades por onde Dioguinho passava. A localização de São Paulo é dada em relação às cidades nordestinas, o “sul” refere-se mesmo a São Paulo, e não à região geográfica e cultural do sul do país. No entanto, essa confusão também é explícita nas gravuras do folheto, uma vez que na capa Dioguinho tem cabelos um tanto quanto claros e roupas bem próximas às dos gaúchos. Nesse caso, o folheto traz uma amálgama do imaginário “sulino”⁵³ presente na mentalidade do nordestino.

⁵² A editora Luzeiro sempre publicava duas histórias por folheto como forma de aproveitar o espaço e baratear a impressão

⁵³ “Sulino” está sendo usado para representar os habitantes do Centro-sul do país, considerados pelo poeta como habitantes de uma única região, a qual possui o estereótipo de riqueza e desenvolvimento, além de ser a terra do frio, da garoa e do gaúcho com o lenço vermelho no pescoço. Quando houve a grande migração, os nordestinos diziam que iam para o sul que, na época, praticamente resumia-se a São Paulo. Essa dicotomia Norte *versus* Sul era também reflexo do preconceito dos paulistas que se viam como superiores e consideravam o “Norte” um lugar homogêneo marcado pelo atraso e pela miséria (CURRAN, 2011, p. 161).

Figura 4 – Capa do cordel *O Encontro de Lampião com Dioguinho* (1960)



Após a apresentação de Lampião como homem valente que fez “o duro ficar mole”, “o mais equilibrado perder da vida o controle” e “até padre correr da missa, maluco”, Dioguinho é assim apresentado:

E o tal Rocha Figueira
 que se chama Dioguinho
 Lá na região do sul
 No distrito de Cravinho
 Fez a polícia correr
 Sem acertar com o caminho

Dioguinho ali no sul
 Era o terror do sertão
 Chefiava um grupo armado
 Com Joãozinho, seu irmão;

Suas menores proezas
Pegava bala de mão.

Diogo quando cismava
Fazia tremendo horror
Matava pra ver morrer
Homens de grande valor;
Como fez envenenar-se
Tão distinto professor

Ele sabendo que havia
No nordeste Lampião
Desejou dizer-lhe adeus
Apertar a sua mão
Ou então trocar dois tiros
Depois cantarem um baião (SANTOS, 1960, p.3-4).

Nesses versos, o poeta ressalta a valentia e as habilidades, inclusive sobrenaturais, de Dioguinho para equipará-lo a Lampião, indicando, a seguir, sua localização na cidade de Cravinhos (um dos lugares em que Dioguinho mais atuou). A afirmação “Dioguinho ali no sul/era o terror do sertão” coloca o personagem como detentor de um grande poder sobre toda essa região do mesmo modo como Lampião era o “governador do sertão nordestino”.

Os versos ainda mencionam o bando armado que Dioguinho chefiava com seu irmão e uma das mortes que mais ficou guardada pela memória local: o envenenamento do professor Custódio a mando de um coronel. Nos últimos versos desse fragmento, Dioguinho sabendo da fama do “Rei do Cangaço”, decide ir encontrá-lo, “apertar sua mão” como companheiros “ou então trocar dois tiros”, numa “brincadeira”, e “depois cantarem um baião”. Nas narrativas de cordel é constante o suposto encontro e disputa entre personagens, os quais sempre tem um bom motivo para a peleja ou desejam apenas saber quem é o maioral. Há encontros entre Lampião e Antônio Silvino, Lampião e Padre Cícero, Cancão de Fogo e José do Telhado, entre outros.

Quando Dioguinho chega ao Nordeste, ele encontra um “cabra” (o Pilão) de Lampião e manda este avisá-lo de sua chegada. No entanto, antes mesmo do cabra chegar com a notícia

Lampeão logo sentiu
O cabelo arrepiar
E disse para Corisco:
Já me vêm aperriar
Mas vai ser elas por elas
Eu nasci foi pra lutar! (p.5)

No momento em que os dois bandoleiros se encontram:
 Houve dois tiros d'encontro
 No córgo do passarinho:
 A bala de Lampeão
 Direta à de Dioguinho
 Uma bala topou noutra
 Foi terrível borborinho (p.5)

Após esse empate, os bandidos se apresentam, cada um fala de suas armas e Dioguinho, chamando Lampeão para a luta,

Botou uma folha verde
 No fêcho do bacamarte;
 Lampeão disse: Você
 Também sabe dessa arte?
 Passou a arma entre as pernas
 Defendendo sua parte.

Quando Diogo apontou
 A arma pra Lampeão
 Viu a imagem sagrada
 Do padre Cícero Romão
 Nossa Senhora das Dores
 E a virgem da Conceição.

Lampeão disse: Cabôco,
 Você não quer atirar?
 Quando eu morrer minha alma
 Vem essa morte vingar!
 Aí foi descendo a arma
 Prá ver pipoca estalar.

Porém só viu uma igreja
 Na mira do mosquetão
 A Senhora Aparecida
 Com seu rosário na mão
 Lampeão disse: No mundo
 Não tem mais cabra pagão.

Lampeão disse: Diogo,
 Entre nós existe um gancho:
 Eu faço você desfaz
 Você fez e eu desmancho;
 Vem aqui no meu quartel
 Desculpe que é um rancho!(p. 6-7)

A devoção religiosa tem presença marcante na representação dos dois personagens. Nas biografias e estudos sobre o cangaço é sempre citada a benção dada por Padre Cícero à Virgulino Ferreira da Silva, sendo ele também consagrado pelo religioso com a “patente de capitão”. Lampeão tinha “cabras” espalhados por vários lugares do sertão e,

muitas vezes, eles agiam concomitantemente, confundindo, assim, as volantes⁵⁴ que andavam a sua procura pela caatinga. Consequentemente, com a ineficiência da polícia, a população acreditava na invencibilidade do cangaceiro, na proteção divina que ele recebia.

Como visto, em relação a Dioguinho ocorria algo semelhante. Além da lenda de que ele “tinha o corpo fechado”, as obras literárias e a memória oral o descrevem como um homem devoto: sempre que podia, ele ia à igreja se confessar, mas o que de fato o protegia eram as orações de um livrinho intitulado “Horas Marianas”, que ele rezava todas as noites antes de dormir. Segundo a lenda, esse ritual religioso mantinha seu corpo invulnerável (GARCIA, 2002, p. 220-224).

Os versos transcritos justificam os atos criminosos desses bandoleiros como sendo uma prática de certa forma sagrada pelo fato deles não serem repreendidos pelas entidades divinas, ao contrário, são por elas protegidos. Na visão popular e literária, Lampião foi impelido ao mundo do crime por ter sido tomada as terras de sua família e ter sido seu pai assassinado. Ele tornou-se cangaceiro para buscar vingança. Tanto Lampião quanto Dioguinho tiveram inicialmente uma justificativa “honrosa” para entrar no mundo do crime, trajeto constante nas representações de bandidos segundo Hobsbawm, no entanto, após cumprir suas vinganças, eles continuaram a servir como jagunços aos poderosos coronéis e, no caso de Lampião, a espoliar os habitantes do sertão.

Ainda que Lampião tivesse, segundo a crença popular, motivos claros para sua vingança, ele abusou do poder que acabou conseguindo, causando imensa desolação por onde passava, pois além de saquear, seu bando matava pessoas inocentes e estuprava mulheres. Dioguinho também se aproveitou do medo que sua figura causava, uma vez que, popularmente, há lendas de que ele houvesse matado pessoas para testar pontaria ou simplesmente porque não havia gostado “da cara” do sujeito. Independentemente desses casos, o trecho do poema aponta, de forma clara, a visão popular de que ambos os personagens tinham o aval de homens e mulheres santos (Padre Cícero, Nossa Senhoras das Dores, Virgem Conceição e da Nossa Senhora Aparecida) para a prática criminosa que realizavam cada um em seu sertão.

Após os bandoleiros reconhecerem-se como iguais, o diálogo estabelecido entre eles destaca alguns elementos culturais:

⁵⁴ As volantes eram grupos de policiais formados maciçamente por sertanejos, homens despreparados nesse ofício, mas aptos a percorrer a caatinga. Na maioria das vezes eles entravam para as volantes em busca de vingança devido a ataques sofridos por suas famílias a mando de Lampião e de seus homens (QUEIROZ, 1997).

Lampeão disse a seus cabras:
 Preparemos um almoço,
 Um churrasco mal assado
 No sistema Mato-Grosso
 E' um banquete a Diogo
 Pois já vimos qu'ele é “osso”.
 [...]
 Terminando a refeição
 Lampeão pegou o pinho
 E um cabra,c'a cara feia,
 Disse assim pra Dioguinho:
 Num desafio à viola
 Lampeão está sozinho!

Diogo disse: O sistema
 Que se canta no nordeste
 Eu também devo seguir
 A este cabra da peste!...
 E puxou uma viola
 Da côr do arco celeste.
 [...]
 Lampeão disse: Diogo,
 Não temo a cabra do sul
 Por ele ser sarará
 Ou por ter o ôlho azul;
 Mando ele ajustar conta
 Na casa de Belzebul. (p.7-10)

Neste trecho, Lampeão manda preparar “um churrasco mal assado/ no sistema Mato Grosso”, para homenagear Dioguinho. Após a refeição, os bandoleiros iniciam uma peleja à viola e Dioguinho, por estar na terra de Lampeão, afirma ser necessário seguir conforme “o sistema que se canta no Nordeste”. Sobressai nesse diálogo entre os dois personagens o respeito mútuo que um tem em relação à cultura do outro. Dioguinho é o forasteiro, assim, ele deve agir de acordo com as “normas locais”.

Há nesse cordel toda uma idealização em relação ao sul, ao cangaço e à vida na caatinga. Antes da disputa, Lampeão afirma “não temo a cabra do sul/ por ele ser sarará/ ou por ter o ôlho azul”, evidenciando uma imagem do “sul” como sendo uma terra de “homens brancos e com olhos azuis” e, por isso, “superiores” aos sertanejos. Esse discurso de superioridade branca (paulista) estava em voga na época da migração nordestina para São Paulo (e ainda se faz presente) e era usado para marginalizar esses migrantes. O cordelista parece colocá-lo como uma forma de resistência afirmando que o nordestino não o temia apesar dessa “suposta” “superioridade”.

No poema, os dois bandoleiros são colocados como iguais. O desafio cessa quando quebra uma corda do pinho de Lampeão, eles param para afinar o instrumento, mas

depois não continuam a disputa. Nesse entremeio,

Diogo disse: Colega,
Que coisa te faz mais pena?
Ele disse: Um ferro quente
Na testa d'uma morena;
Também uma criancinha
Que matei muito pequena.

A dita cena se deu
No Estado da Bahia:
A criancinha na rêde
Naquela hora dormia;
Eu arribava o punhal
Ela inocente sorria!...

Dioguinho perguntou:
Porque fez este serviço?
Lampeão disse: Porque
Morreram no reboiço
Os pais dessa criancinha
na fazenda Alagadiço.

Ali não tinha mais gente
Tinha morrido na bala
Eu olhei para a criança
Mas não podia levá-la
E pra não deixar sozinha
O recurso foi matá-la.

Disse Diogo: Você
Assim tem toda razão
Pois deixa-la no deserto
Sem pai, sem mãe ou irmão
A nossa melhor justiça
E só mandar o tição. (p.14)

Esse trecho menciona um dos crimes atribuídos a Lampião pela tradição oral. Dioguinho o leva a relatar esse crime que é dado como tendo sido a única alternativa do cangaceiro, ao que o outro concorda que não havia outra saída, seria “injusto” e cruel deixar uma criança à míngua no sertão. Para os dois bandoleiros existe uma norma de conduta, uma mesma noção de justiça, onde até mesmo um infanticídio pode ser aceito como legítimo.

Para concluírem o encontro e saberem qual deles era o melhor, eles deixaram a peleja à viola e partiram para uma luta corporal:

Lampeão disse: Diogo,
 Só falta agora afinal
 Nós nos travar na rasteira
 Luta redonda, punhal
 Afim de ver de nós dois
 Quem será o maioral.

Travou-se luta terrível
 Naquele mato de espinho
 Lampeão no chique-chique
 Empurrava Dioguinho
 Dioguinho o derrubava
 Era grande borborinho

Até que os dois conhecendo
 Que nas fôrças eram iguais
 Se deram mãos de amigo
 Sorriram e fizeram paz
 Foram sambar e beber
 Os dois grandes generais.

Diogo voltou pra o sul
 Com pouco tempo morreu;
 Lampeão em seis Estados
 Dezoito anos viveu
 Só deixou de ser afoito
 No ano de trinta e oito
 Quando Bezerra o lambeu (p. 16).

Concluindo que eram iguais, foram comemorar, “sambar e beber”, agora no sistema considerado típico do “sul”. A última estrofe narra o fim dos personagens. Antônio Teodoro dos Santos faz uma representação interessante dos dois bandoleiros. Eles são colocados como iguais cada um perante sua região. Os elementos culturais do Nordeste e do “sul” evidenciados no poema são julgados como igualmente importantes, não havendo um destaque para um ou para outro. A ideia de selecionar um personagem de cada uma dessas duas regiões e aproximá-los faz parte de uma tentativa do poeta de diminuir a distância cultural entre as duas regiões, mostrando que havia vários pontos de contato, que não eram dois “mundos” apartados e desiguais. Diante do contexto histórico e cultural vivido pelo poeta, dos preconceitos que sofreu e que sofriam os migrantes nordestinos em São Paulo na década de 1950-1960, os versos do folheto, além de apresentar uma visão popular em relação aos dois bandoleiros, revelam uma tentativa de conciliação entre as duas grandes regiões metaforizadas através da conciliação entre seus dois “grandes generais”.

3.2.2 Uma Nova Peleja: Dioguinho, Maioral

Na literatura de cordel é comum um tema cantado em versos por um poeta inspirar outros poetas que podem dar continuidade à história relatada pelo primeiro, criar uma resposta para se contrapor ao que o outro narrou, ou mesmo compor uma história totalmente nova aproveitando-se apenas da popularidade dos personagens. Essa variedade de recriações muitas vezes origina grandes discussões acerca de um tema, mostrando diferentes pontos de vistas e a grandiosidade criativa dos cordelistas.

Lampião é um desses personagens, o mais popular e o mais cantado na literatura de cordel. Dioguinho ao ser colocado ao lado do famoso cangaceiro também motivou a criação de outro folheto, intitulado *O encontro de Urutú com Dioguinho, o valentão do Sul do Brasil* (1970), pelo poeta João Antônio de Barros (Jotabarros).

João Antônio de Barros nasceu em 1935 em Glória do Goitá (PE) e faleceu em 2009, foi poeta, repentista, e realizou muitos trabalhos de xilogravuras para cordéis, nos quais sempre assinava como Jotabarros. Seu folheto mais conhecido intitula-se *Lampião e Maria Bonita no Paraíso*, poema que foi publicado pela editora Luzeiro como *Lampião e Maria Bonita Tentados por Satanás* (s/d). O poeta migrou para São Paulo na década de 1970, cidade onde viveu a partir da venda de folhetos e de apresentações orais.

O folheto *O encontro de Urutú com Dioguinho, o valentão do Sul do Brasil* tem uma qualidade estética inferior em comparação ao de Antônio Teodoro dos Santos. No poema de Jotabarros, a história da vida de Dioguinho diferencia-se das obras anteriores ou mesmo do cordel que o antecede. O folheto é composto em sextilhas com as rimas tradicionais no segundo, quarto e sexto verso. A história ocupa as 16 páginas, há repetições de ideias, problemas relacionados à pontuação e mesmo um uso precário das palavras, as quais não estão bem ajustadas semanticamente, prejudicando, assim, a coesão geral da narrativa. Esse folheto não obteve o mesmo sucesso de *O encontro de Lampião com Dioguinho* talvez por não ter sido publicado pela editora Luzeiro, ou mesmo pelos problemas relacionados à composição.

Jotabarros aproveitou-se apenas do nome e de algumas características do personagem, dado que a vida e os crimes deste são totalmente outros. Há algumas referências pontuais, principalmente ao cordel de Antônio Teodoro dos Santos, que confirmam a origem do protagonista.

No sul de nosso país
 existiu um valentão
 conhecido por Dioguinho
 mais bravo do que o cão
 todo mundo lhe temia
 diante do mosquetão

Até mesmo Lampião
 quase perdeu para ele
 não existiu cangaceiro
 pra botar feitiço nele
 e quem fosse mole sentia
 o peso do braço dele

Seu nome foi respeitado
 como valente sulista
 era infeliz o sujeito
 qu'ele tivesse na lista
 fosse esse ou aquele
 ele ia em sua pista (BARROS, 1970, p. 1).

O trecho apresenta o personagem Dioguinho como “valentão do sul” e menciona o “encontro” que ele havia tido com Lampião, ressaltando que o cangaceiro quase perdeu para o “sulista”, fato que visava engrandecer o bandido paulista frente aos leitores que possivelmente não tinham a figura de Dioguinho em um patamar tão alto quanto a de Lampião. Em outra estrofe, o poeta continua:

Seu desejo era manter
 o nome de valentão
 praticando mil desordens
 com, ou nenhuma razão
 pior dez milhões de vezes
 que Silvino ou Lampião.

Muito embora que seu caso
 fosse quase equiparado
 e é isso que o fez tornar-se
 um infame desgraçado
 fez muitas perversidades
 pensando em ficar vingado (p. 2-3)

Para legitimar ainda mais o personagem, ele coloca-o como sendo pior em “desordens” do que Lampião e Antônio Silvino, um caso “quase equiparado”. João Antônio de Barros compõem versos exaltando a coragem, a agilidade do bandoleiro em fugir da polícia: “Perseguição de polícia/ pra ele era cafésinho”, verso que lembra o cordel de Antônio Teodoro dos Santos que diz que Dioguinho “fazia a polícia correr/ sem acertar com o

caminho”.

O folheto narra a triste infância de Dioguinho, a morte de seus pais e sua vida sob a tutela de seu padrinho Roberto. A história em tudo destoa das demais representadas nas obras literárias e em outros documentos publicados acerca do bandoleiro, mas se assemelha, em certa medida, à história atribuída a Lampião. O poeta atribui-lhe outros crimes que salientam seu embasamento no folheto anterior. O poeta não conhecia bem a história de Dioguinho, questão que não desqualifica seu poema, pelo contrário, revela uma outra leitura que permite visualizar toda uma bagagem cultural e simbólica permeada de elementos culturais nordestinos.

O Dioguinho de Jotabarro

Tocava acordeon
fazia bernal de sola
improvisava repent
ao som de uma viola
famoso em salão de danças
pois tinha o corpo de mola.

Portanto o nosso artista
era bastante famoso
não teve muito estudo
mas foi um moço engenhoso
corpulento muito forte
valente e bem perigoso. (p. 4)

Nesse trecho o poeta reitera a valentia do personagem e fala de sua fama, seu pendor para a dança, descrevendo-o como um sujeito “engenhoso”, “muito forte” e “bem perigoso”. A história inicia-se com uma desavença em razão de um bezerro do padrinho de Dioguinho que atravessou para as terras do vizinho, Zé Benedito. O filho de Zé Benedito, Juvenal, matou o animal e acabou principiando uma briga com a família de Dioguinho. O poeta descreve Zé Benedito da seguinte maneira:

O velho Zé Benedito
tinha um espírito ruim
o seu filho também tinha
o instinto de Caim
falando em perversidades
podia dizer-se fim. (p.5)

Com a menção de perverso, “espírito ruim” e “instinto de Caim”, o narrador da história parece dar razão a Roberto que perdeu seu animal e criticar a ação de Zé Benedito

e de seu filho, cuja perversidade “só se apuravam mais/ contra quem fosse indefeso/ como pequenos animais/ suínos, cabras, ovelhas/ pois judiava demais”. Roberto tentou uma solução com Zé Benedito, mas este não aceitou. Quando voltou para casa, ele contou a situação a Dioguinho e o poeta diz que este “de ódio se embriagou”.

Dioguinho foi à fazenda
do vizinho opositor
falou ao velho e ao filho
queiram fazer um favor
ou pagam nosso bezerro
ou me torno malfeitor (p.8)

A clássica briga entre vizinhos por causa de terra e animais era extremamente comum e, conseqüentemente, tornou-se também um tema literário muito popular e recorrente. É um dos motivos mais comuns de contendas segundo a historiadora Maria Sylvia de Carvalho Franco (FRANCO, 1997). Tornar-se um malfeitor por praticar um crime contra alguém que espoliou sua família não era visto como uma atitude banal pela população sertaneja em condição de miséria. Um gado, um pequeno pedaço de terra ou mesmo um bezerro podia representar muito no sustento familiar e, portanto, designavam uma “causa justa”.

Dioguinho estava disposto a uma resolução pacífica e por isso pede um “favor” ao velho Zé Benedito. Mas este e seu filho não queriam pagar o animal e esperavam Dioguinho já armados. Eles atiraram, mas Dioguinho sendo mais eficiente, “deixou os dois estirados”. Ainda sofreu represália de um parente dos seus opositores que já chegava para ajudar, mas Dioguinho conseguiu acertá-lo primeiro.

Toda essa trama ocorre antes do encontro de Dioguinho com seu principal opositor, o bandido nordestino Urutú. Depois de tornar-se malfeitor, Dioguinho foge para Palmital e segue até chegar a Botucatu. Lá, ele encontra-se com o negro Urutú.

O espaço dedicado à apresentação dos personagens não é equalizada. O poeta utiliza oito páginas para apresentar a personalidade de Dioguinho e sua entrada no mundo do crime, enquanto o bandido Urutú, também personagem central, é mencionado somente na página nove, ou seja, depois da metade do folheto. A trama até então é confusa, há personagens em demasia e a briga de Dioguinho com os vizinhos parece ser um caso desnecessário para receber tantos versos. O enredo, tal como é composto, prejudica a qualidade do folheto, principalmente por não ser de fácil memorização, característica importante na literatura de cordel.

Em relação a Urutú, o poeta diz
 Urutú o preto era
 de qualidade voraz
 malfazejo, estradeiro
 perverso, vil e audaz
 pelos seus feitos se diz
 parente de satanás

Por crime tinha deixado
 a sua terra natal
 já fazia cinco anos
 que morava em Palmital
 desafiando a todos
 com seu gênio de chacal.

Em Alagoas de Baixo
 Sertânia atualmente
 residia o Urutú
 o preto tipo serpente
 o legítimo Satanás
 mas em figura de gente.

No sertão de Pernambuco
 praticou mil desespero
 matou, desonrou deu surra
 esse infame arruaceiro
 resolveu ir para o sul
 cada vez mais desordeiro (p. 9-10)

Há na descrição do negro Urutú (cujo próprio nome refere-se a uma espécie de cobra) um preconceito marcado pela aproximação dele com satanás: “preto tipo serpente”, um homem “vil, carniceiro e maluco”. Não se tem em relação a esse personagem uma preocupação em construí-lo como um sujeito subjugado, envolvido em “crimes honrosos”, buscando justiça ou praticando quaisquer atos de coragem que o engrandeça aos olhos do leitor/ouvinte, trata-se de um personagem sem história e completamente desumanizado. Na personalidade de Urutú apenas sobressai sua maldade e covardia, suas desordens praticadas sem nenhum sentido. Essa representação do personagem tem extrema relevância e conduz o desfecho da narrativa.

Os versos dizem que Urutú andava a procura de Dioguinho porque tinha ouvido falar que ele era um “sujeito valente”. O poeta dá a entender que Urutú queria juntar-se a Dioguinho:

Soube então que Dioguinho
 era um sujeito valente
 disse eu vou procurar
 esse amigo decente
 o que quero é encontrar
 com esse tipo de gente.

Pensava ele consigo
 que Dioguinho acatava
 porém foi perdido o cálculo
 da forma qu'ele pensava
 sem imaginar que a morte
 dele já se aproximava

[...]

Você anda procurando
 a ponta de um punhal
 sujeito tipo imundo
 parente do maioral
 desapareça daqui
 se não quer acabar mal (p.11-12).

Dioguinho não aceita Urutú como parceiro e acaba reafirmando a visão do narrador de que o negro era parente de satanás e um “sujeito imundo”. Os dois travam uma luta. Os versos que narram essa briga são um tanto quanto semelhantes ao da disputa entre Lampião e Dioguinho:

Houve uma luta tremenda
 cada um mais valentão
 brigaram uma hora e meia
 acabaram a munição
 entraram no ferro frio
 foi horrível a confusão (p.13).

Entre Dioguinho e Urutú não houve uma disputa pacífica, um desafio instaurado segundo o “sistema” do sertão. Aqui, os dois se encontram em terras “sulistas” e não há uma troca cultural como houve no cordel de Antônio Teodoro dos Santos, ao contrário, houve um choque relacionado à “índole” dos personagens.

Ao final da luta
 O preto já bem cansado
 começou pedindo paz
 Dioguinho disse você
 por ser perverso e audaz
 hoje terá que levar
 telegrama a Satanás.

Nesse momento o preto
 caiu em uma valêta
 conheceu que alí a volta
 pra ele estava preta
 Dioguinho meteu-lhe a faca
 morreu que nem fez careta (p. 14).

Na luta vence o maioral, e nessa narrativa Dioguinho era o personagem injustiçado que havia se embrenhado em uma briga para manter sua honra. Sobre Urutú, têm-se apenas descrições de crimes perversos e uma aproximação de sua figura a satanás. As palavras empregadas pelo poeta denunciam um evidente preconceito racial. Os termos “preto tipo serpente”, “sujeito tipo imundo”, “negro cretino”, fazem referência à cor da pele do bandoleiro num tom ofensivo, com o intuito de desumanizá-lo e de criar a imagem de um homem repugnante e perverso por natureza.

Figura 5 – Capa do cordel *O encontro de Urutú com Dioguinho, o Valentão do Sul do Brasil* (1970).



Talvez com a intenção de associá-lo a Lampião, o desenho que ilustra a capa do folheto representa Dioguinho com um chapéu que se assemelha aos chapéus de couro característico do sertanejo nordestino. Fato curioso tendo em vista que Urutú é o personagem oriundo do Nordeste. Ademais, há uma preocupação muito maior do xilógrafo (o próprio

autor) em detalhar Dioguinho em prejuízo de Urutú. O primeiro veste um casaco com bolso e gola, calça e sapatos enquanto que o outro usa apenas uma camisa tão desdenhosamente ilustrada que sua cor confunde-se com o seu cabelo. Apesar de ser comum a caricatura nas ilustrações de cordel, a proeminente e deformada arcada dentária de Urutú cria uma imagem repulsiva e assustadora.

Já Dioguinho, em um dos versos diz: “eu nunca fui seu parceiro/ e não és parente meu”. Esses versos distanciam o bandido “sulista” do parentesco com satanás e da “raça negra”. É óbvio que Dioguinho seria o vencedor porque se tratava de uma luta do “bem” contra o “mal”. O poeta finaliza o poema com um discurso moralista tomando como base a vida dos dois personagens. Ele fala sobre a busca pelo bem, uma vez que buscando o mal “não terás felicidade”. Os últimos versos trazem uma reflexão de fundo maniqueísta:

Não faças como Urutú
que só procurou o mal
por isso perdeu a vida
em uma luta infernal
e o Dioguinho embrenhou-se
dentro de um matagal.

Vingou tornou-se assassino
por causa do malfeitor
desprotegido da sorte
pelo mundo desertor
nos tribunais de justiças
ficou sendo devedor.

Não se sabe se ainda
continua a mesma vida
se está ou não dicida-se
procure sua saída
deverá prever o bem
que o mal por si se líquida (p. 15-16).

O mal, representado por Urutú, foi destruído. O fim de Dioguinho, que era um “desprotegido da sorte”, um “desertor” e “devedor” nos tribunais de justiça, não é mencionado. O narrador deixa em suspenso o destino do personagem. Ao leitor cabe decidir se o bandido continuaria no mundo do crime do lado do “mal”, ou se sairia dessa vida, indo para o lado do “bem”. Nessa atitude, o poeta parece crer que havia ainda uma saída para o bandoleiro e alerta o leitor que “deverá prever o bem/ que o mal por si se líquida”, como ocorreu com o personagem Urutú, a quem o próprio “destino” encarregou-se do seu encontro com a morte.

Depois da última sextilha, um acróstico certifica a autoria apresentando a visão do poeta em relação à vida criminosa e errante dos personagens. Ele diz que ser “jagunço não faz vantagem”, pois “o valente encontra outro” e “o mais revoltado traz/ sua infelicidade”. Para o poeta, Urutú era o mais revoltado por não ter um motivo “justo”, como Dioguinho, para a vida de fora da lei.

Em suma, a história está permeada por uma visão maniqueísta, racista, que parece, a princípio, opor o “norte” e o “sul” a partir da representação de dois bandoleiros, cada um representando uma região cultural, no entanto, o personagem “nortista” que o poeta cria é totalmente descaracterizado não correspondendo, portanto, a nenhuma imagem de homem sertanejo.

Interseções e distanciamentos

A publicação e o sucesso da obra *História completa e verídica* de Amoroso Netto motivaram a produção de outras leituras acerca do personagem Dioguinho. No ano seguinte, as canções *Os crimes de Dioguinho* e *A morte de Dioguinho*, interpretadas pela dupla Serrinha e Caboclinho, lançaram uma interpretação sobre o bandoleiro que se contrapunha, em parte, àquela expressa pela narrativa do delegado. As duas canções retomaram a trajetória descrita por Amoroso Netto, porém compreenderam Dioguinho enquanto uma vítima trágica, fruto de uma escolha impulsiva e do conluio com homens criminosos. Composta e entoada por sujeitos que pertenciam ao universo rural, as canções, em suas características performáticas, revelam um “canto triste” e suas letras trazem referências culturais comuns ao interior paulista.

Considerando a fama da dupla, provavelmente tais canções alcançaram relativo sucesso na época em que foram gravadas, dado que grande parte dos consumidores dessa música caipira eram trabalhadores da capital paulista que haviam deixado o interior.

Além de remeter à saudosa vida rural com suas cidades, seus costumes, seus causos, *Os crimes de Dioguinho* e *A morte de Dioguinho* oferecem uma alternativa à imagem de Dioguinho apresentada por Amoroso Netto por não considerá-lo como um facínora cruel e sanguinário, que “matava só para ver a careta do freguês”, e por levarem o ouvinte a uma reflexão existencial que o direciona a perceber que atitudes e escolhas impensadas podem destinar o sujeito ao mundo do crime, do qual ele pode não sair ileso.

Tanto as canções de Serrinha e Caboclinho quanto a radionovela *Dioguinho, homem terror* (a qual, a despeito do título, possivelmente veiculou uma imagem positiva do

bandido) foram produções consumidas massivamente à época, mas que não permaneceram e não influenciaram diretamente outras releituras posteriores devido a não preservação ou renovação dos suportes.

Em relação ao filme *Dioguinho* produzido em 1957 e dirigido por Carlos Coimbra, a releitura está mais atrelada à obra de Amoroso Netto, contudo, realiza alguns desvios que, se por um lado não o apresenta como um celerado sádico e perverso, por outro, o toma a fim de corroborar com um discurso determinista de que a violência estaria em seu sangue e que o meio em que vivia o havia impelido à vida de crimes.

Assim como nas canções de Serrinha e Caboclinho, uma das intenções discursivas é mostrar que o crime não compensa, que o fora da lei paga com a sua vida as desgraças causadas. Entretanto, na leitura filmica, Dioguinho é um personagem ambíguo por ser apresentado ora como um “herói” que justifica a matança causada por um ideal de “honra”; ora como uma vítima de um vício de matar do qual não conseguia fugir. Essa contradição certamente é fruto de um enredo mal construído e de uma tentativa de atrair o maior número de público possível.

A narrativa filmica teve uma divulgação bem maior do que as canções sertanejas e a radionovela, tendo alcançado um público consideravelmente mais abrangente. Apesar disso, hoje, sua única cópia encontra-se na Cinemateca Brasileira com imagem e som significativamente prejudicados. Se tivesse sido bem conservado, o filme poderia estar entre as outras produções da mesma época, dirigidas por Carlos Coimbra, que estão disponíveis na internet e em lojas especializadas.

Essas representações sobre Dioguinho (o filme, as canções, os poemas e a radionovela) devem ser consideradas em razão da leitura específica que fazem, mas atualmente elas têm pouco ou quase nenhum acesso por terem ficado restritas à década de 1950, chegando, com sorte, às décadas de 1960-1970 quando foram publicados os cordéis que encerram essa fase popular e popularizada do bandoleiro.

Os poemas tem em comum a “fórmula editorial” e, possivelmente, a grande divulgação oral (embora o segundo folheto seja bem menos conhecido). O tema do “bandido injustiçado” que entra no mundo do crime e depois não consegue mais sair e acaba transformando-se em um assassino sanguinário é um lugar comum na literatura popular. A condição ambígua assumida por tais personagens é o *leitmotiv* para as recorrentes narrativas que os poetas populares lhes dedicam. Não raro, esses bandoleiros catalisam façanhas de outros, suas histórias se fragmentam, se confundem, e acabam recebendo diversas ressignificações, nas quais não se consegue mais encontrar o fio inicial.

Em relação aos poemas apresentados, é perceptível a relação que os poetas estabelecem com o universo simbólico do qual participam. No cordel *O encontro de Lampião com Dioguinho* há uma forte referência à cultura nordestina e aos seus elementos considerados correspondentes na cultura “sulista”. Há uma divisão do país em duas grandes instâncias que além de lembrar as dicotomias existentes entre o Brasil urbano e o rural, o civilizado e o bárbaro, o erudito e o iletrado, entre outras, demonstram um esforço de aproximação, integração e respeito entre esses dois universos por meio da relação amistosa de seus dois grandes generais: Lampião e Dioguinho.

Contraopondo à união dessas duas instâncias, o cordel de Jotabarro *O encontro de Urutú com Dioguinho, o valentão do sul do Brasil* endossa o discurso da inferioridade do negro Urutú e a prevalência do “sulino” representado por Dioguinho, uma vez que na disputa entre o “nortista”, Urutú, e o bandido paulista, este último acaba sendo consagrado como o maioral, enquanto o outro é tido como “negro perverso”, “parente de Satanás” que “vadiava” em terras “sulistas”. Embora os dois fossem bandidos, o poeta defende a causa justa de Dioguinho em detrimento a origem “arruaceira” do outro, subordinando-o em relação ao “homem branco do sul”.

Ambas as histórias possuem interpretações que refletem o processo histórico vivido nesse período (1960-1970). No entanto, enquanto o folheto de Jotabarro, infelizmente, acompanha as situações de racismo e preconceito contra os negros, ainda muito forte nesse período, os versos de Antônio Teodoro dos Santos correspondem a uma tentativa de aceitação social e de negociação cultural num momento em que o movimento migratório motivava uma série de preconceitos e resistências, especialmente por parte dos paulistas.

4 MEMÓRIA E IDENTIDADE: DIOGUINHO REINVENTADO

Ainda que sejam distintos em seus significados, os conceitos de memória e identidade são completamente interdependentes, não sendo possível pensar em um sem o outro, como afirma Joël Candau (2012). Toda atividade – ou “trabalho” nas palavras de Ecléa Bosi – da memória (lembrar e esquecer), seja ela em âmbito individual ou coletivo, é sempre voltada para a construção identitária oriunda de uma determinada concepção de passado que se projeta no presente. Tendo em vista que a identidade é algo em constante transformação na vida dos sujeitos, especialmente nos dias atuais onde as “opções” de identidade são inúmeras (BAUMAN, 2005), a memória está em constante mutação, sempre selecionando, rearranjando e priorizando o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido.

Na moderna sociedade “líquida” (BAUMAN, 2013) do mundo globalizado há uma busca incessante por novas identidades e comunidades, associadas, por um lado, a ideais democráticos que relacionam o direito à diferença como parte da cidadania (HALL, 2011), e por outro, ao interesse do capital que, cada vez mais, mercantiliza e oferece novas identidades como produtos (camisetas, venda de discos, dentre outros). Assim, se a globalização “libertou” as pessoas para buscarem os grupos e as identidades que mais lhes agradam, ela também retirou delas o pertencimento a comunidades mais estáveis, sólidas e que forneciam a sensação de segurança. Em outras palavras, a liberdade de poder escolher no que participar, e como se identificar, traz junto a insegurança da própria efemeridade dessas novas comunidades e identidades (BAUMAN, 2013).

Considerando o caso de Dioguinho, defendo que a sua imagem, especialmente nos últimos anos, está sendo reformulada de modo a servir como um ícone de uma determinada ideia de “interior paulista” e de uma época longínqua marcada pelo “homem simples” (MARTINS, 2010) e pelo apogeu de diversas localidades que se inseriam no território da “civilização do café”. Dioguinho tornou-se parte da construção identitária de muitas pessoas que sentem um saudosismo romântico da vida interiorana com sua sociabilidade comunitária que não pode mais ser revivida, uma comunidade baseada na confiança, nas trocas e na ajuda mútua, muito semelhante, inclusive, àquela que Antônio Cândido já via definhar em meados dos anos 1950 com o avanço das relações capitalistas no campo (CANDIDO, 1975).

Por outro lado, não se pode esquecer o peso do enquadramento, pela elite, de boa parte desse saudosismo romântico da “Era de Ouro” de outrora, que camufla a exploração, a profunda desigualdade, a injustiça e o mandonismo sob o manto da vida simples

e bucólica.

Para a construção dessa identidade interiorana paulista são necessários inúmeros processos de recomposição, reconstrução e mesmo de invenção de uma determinada memória (personagens, lugares e acontecimentos do “interior”) que justifique e legitime essa identidade. Para tanto, a figura de Dioguinho cumpre um importante papel, muitas vezes, não pelo modo como ele foi representado (um bandoleiro, matador), mas sim por todo universo cultural e social que ele simboliza e romanticamente representa (a vida no campo com sua sociabilidade, a época da cultura cafeeira, a liberdade de agir conforme seus impulsos, o poder, o respeito e o temor que ele causava, dentre outros) e que hoje em dia é visto com saudosismo por muitas pessoas a quem, talvez, não agrade a moderna e caótica sociedade globalizada contemporânea.

As obras a seguir apresentam diversas representações sobre Dioguinho com a particularidade, em relação às anteriores, de, todas elas, terem como intenção (explícita ou não) de, por meio da figura desse personagem, construir uma memória e uma identidade do “interior paulista”. Pretendo mostrar como esse processo é levado a cabo por uma série de imagens e textos os mais diversos, como livros, músicas, filmes, documentários e blogs.

4.1 DO ESCAPISMO À REDENÇÃO: SUBTERFÚGIOS PARA A ACEITAÇÃO DE UM CRIMINOSO

A obra *A vida bandida de Dioguinho* escrita pelo botucatuense Moacir Bernardo é uma biografia baseada em pesquisas documentais, orais e na literatura já existente sobre o bandoleiro. A intenção do autor é “resgatar” uma figura histórica relacionada à cidade de Botucatu. Diogo da Rocha Figueira nasceu em Botucatu no dia nove de outubro de 1863. Passou toda sua infância e adolescência nessa cidade, onde morava com os pais portugueses: Avelino da Silva Rocha e de Emirena Augusta D'Oliveira. Segundo o autor, sua relação com essa cidade era grande, pois mesmo depois de deixá-la, sempre para lá voltava quando ia visitar os pais.

A vida bandida de Dioguinho foi publicada em 2000 e recebeu apoio do Centro Cultural de Botucatu e de uma Agência de Turismo local. O livro está dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada à narração da vida do personagem desde sua infância em Botucatu até sua morte no rio Mogi-Guaçu; e a segunda, intitulada “Documentário”, apresenta uma relação de documentos, notas de livros, canções e curiosidades acerca do personagem.

A inovação desta obra é justamente a apresentação da infância do

personagem, a qual, até então, era desconhecida, visto que os autores das obras anteriores iniciaram as narrativas com o primeiro crime, momento em que Dioguinho já morava na cidade de Tatuí com sua esposa e seu irmão mais novo, o Joãozinho. É obvio que a ênfase recai na infância em razão de ser este o período em que ele viveu na cidade de Botucatu.

Na capa da biografia há um depoimento do vice-presidente do Centro Cultural de Botucatu mencionando a contribuição do autor para com “os anais histórico e folclórico de São Paulo” e parabenizando-o por se dedicar ao “registro de um período geralmente esquecido da memória paulista e nacional”. Ao contrário do que afirma o vice-presidente, o período em questão já foi e ainda é objeto de pesquisa de muitos historiadores e sociólogos. É um tema próspero que sempre suscita novas abordagens e revisões. No entanto, nos lugarejos em que a cultura do café trouxe desenvolvimento há sempre o ímpeto de narrar ou historicizar esse período, principalmente porque o café está estritamente ligado ao surgimento desses núcleos urbanos, tendo a grande maioria alcançado o *status* de cidade na segunda metade do século XIX⁵⁵.

Outro depoimento, escrito por Armando M. Delmanto (Diretor da revista “Peabiru”), enfatiza a mesma questão de “resgate” e “preservação”:

“Na preservação da memória de uma comunidade, o resgate de seus personagens populares é fundamental. A sociedade tem que ser vista como um todo: os exemplos edificantes, o cidadão prestante, a coragem de suas matronas e, também, o vilão que tenha criado uma lenda em torno de si...”.

O comentário busca viabilizar a figura de Dioguinho enquanto personagem que, apesar de não ser um “exemplo edificante”, deve ter sua vida narrada por ser o “vilão” que virou uma lenda. A relevância do personagem também é colocada em termos comparativos na “Nota do autor” quando este menciona os personagens das histórias do *far-west* norte-americano: Jesse James, Cisco Kid, justiceiro mexicano, Al Capone; e, no Brasil, os cangaceiros, detendo-se mais precisamente na figura de Lampião.

De modo abrangente, *A vida bandida de Dioguinho* é uma obra que não foi escrita para ser divulgada e vendida muito além do município de Botucatu. Na verdade, trata-se de um registro biográfico que, *grosso modo*, comprova a relação entre o personagem, que

⁵⁵ A produção agrícola do café começou na região de Botucatu por volta de 1862, momento da acelerada “marcha para o oeste” atrás da afamada “terra roxa” em razão do esgotamento do solo no Vale do Paraíba. Em 1874, a região já detinha uma grande produção voltada para exportação. Tal cultura promoveu o desenvolvimento da cidade. Mais tarde, na década de 1930, o governo Vargas implantou, na antiga Fazenda Lageado, uma Estação Experimental de Café com o objetivo de realizar pesquisas agrícolas que apresentassem alternativas que contivesse a crise e evitasse o desgaste do solo (SANCHES JUNIOR, 2012).

percorreu diversas cidades do Estado de São Paulo, e sua terra natal. João Carlos Figueroa, apresentador da obra e diretor cultural de Botucatu na época, afirma que ela “acrescenta dados inteiramente novos ao estudo da história de nossa cidade” (BERNARDO, 2000, p. 3). Ou seja, a obra tem como um dos seus principais objetivos discorrer sobre um personagem que marcou a história de Botucatu de modo que o relato suscite uma melhor compreensão acerca do próprio município.

Ao comentar o trabalho realizado por Moacir Bernardo, Figueroa diz que ele

Foi atrás de detalhes, não desprezou mitos, considerou cada opinião das muitas que recolheu nas entrevistas.

Descobriu fotos, documentos, filmes, séries para TV. Enfim, tudo mesmo. E deu a esse tudo uma abordagem local, constituindo um material próprio para traçar a história de Botucatu dessa época, a partir da forma com que a cidade encarou seu mais polêmico personagem.

Desse material ressurgiu um novo Dioguinho. Carregando ainda, é certo e justo, a condenação que a sociedade sempre lhe fez. Mas aparece, curioso e interessante, por detrás do mito de bandido, uma peça da engrenagem da expansão nas fronteiras do café, mormente no nordeste paulista, onde fazendeiros e empreendedores precisavam de truculência ilimitada para resolver suas pendências territoriais e comerciais. Visto por esse prisma, o destemido Dioguinho jogou um jogo do qual não sairia vivo para contar o que sabia. Jogou e perdeu para que pudessem ganhar as “pessoas de bem”, com as quais se envolveu e para que trabalhou. Sua vida foi, assim, o mais cruel do capítulo da expansão cafeeira no interior paulista” (FIGUEROA *apud* BERNARDO, p. 4, 2000).

Figueroa apresenta um ponto de vista “local” acerca do personagem e da obra escrita por Moacir Bernardo. Ele não se atém, simplesmente, ao “mito do bandido”, que responde sinteticamente ao arquétipo literário relacionado a esse personagem, mas, tenta, sobretudo, entender Dioguinho enquanto personagem histórico de um dado momento. Nesse sentido, a concepção de Figueroa parte do pressuposto de que Dioguinho foi um produto do momento histórico em que viveu (CARVALHO, 1988). Um entre muitos outros personagens que fazia parte daquela estrutura social que só protegia os poderosos e, momentaneamente, aqueles que os serviam.

A narrativa biográfica de Moacir Bernardo inicia dissertando sobre o banditismo que assolou o interior paulista na segunda metade do século XIX e afirmando a fama de Dioguinho entre os demais, o qual foi e ainda é alvo de “admiração e repulsa” (BERNARDO, 2000, p. 8). Como outros escritores, ele menciona as “vastíssimas áreas despovoadas, propícias à fuga e facilidade aos esconderijos dos malfeitores”.

A linguagem de *A vida bandida de Dioguinho* é simples, assemelhando-se, também pelas gravuras, a uma obra escrita para um público juvenil. Nas “aventuras” de Dioguinho, o escritor o chama, carinhosamente, por “menino Dioguinho”, expressão que, de certo modo, estabelece uma relação de proximidade entre narrador e personagem (BERNARDO, 2000, p. 10). No entanto, as descrições da infância do “menino Dioguinho” não soam tão leves como a forma escolhida para tratá-lo:

O menino Dioguinho, apelido que logo pegou na tenra infância, era de “boca suja”, briguento, mau caráter e atrevido com qualquer pessoa que encontrasse. Esse menino de mau gênio estava sempre acompanhado de menores que lhe obedeciam; iam constantemente brincar e nadar no Ribeirão Lavapés, ou então furtar frutos dos quintais das casas da redondeza. Caminhava continuamente munido de chicote ou vara. Andava sempre surrando tudo o que encontrava à sua frente, fosse uma plantinha, uma vaca, cachorros, gatos, galinhas, cabras, cavalos; tudo enfim que encontrava à sua frente e no seu caminho, levava bordoadas (BERNARDO, 2000, p. 10).

As informações recriam uma criança, em todos os sentidos, já voltada para uma vida criminosa, como se esse fosse um caminho para o qual estava destinada ou para o qual apontava todos os indícios de sua infância. Talvez Moacir Bernardo tenha colhido tais dados com pessoas que conheceram Dioguinho ou que ouviram sobre o seu “mau gênio” desde cedo. Entretanto, é importante considerar que é mais fácil e “coerente” recriar uma índole assassina já prenunciada, do que investigar as causas ou motivações que o levaram a uma vida de crimes e rebeldias.

O autor constrói a infância de Dioguinho como se fosse a vida de um bandido, um chefe de bando em miniatura. Dioguinho é, praticamente, descrito como um psicopata e ladrão desde criança, como se ele tivesse nascido com essa predisposição. Tal leitura revela um pensamento determinista⁵⁶.

Há em *A vida bandida de Dioguinho* muitas referências à infância de Dioguinho em Botucatu. Sua relação com os irmãos; a educação rígida de seu pai, um homem severo; sua vida escolar; seu gosto por capoeira; e seu interesse pela profissão de agrimensor, que aprendeu com os engenheiros responsáveis pela Estrada de Ferro Sorocabana que estava chegando à região (BERNARDO, 2000, p. 13).

⁵⁶ Em relação a outros estudos sobre bandoleiros, é relevante mencionar que essa concepção perdurou ou, talvez, ainda perdure em muitas obras de difusão cultural, visto que há também em Portugal análises recentes que consideram a “craniometria” e o “darwinismo social” e mesmo uma transmissão familiar da prática criminosa. Artur Varatojo, jornalista e escritor, escreveu obras sobre José do Telhado e Diogo Alves, bandidos portugueses, e tinha um programa na rede de televisão portuguesa em que narrava crimes e analisava criminosos a partir dessas perspectivas (VARATOJO, 2003a; 2003b).

Moacir Bernardo enfatiza o fato de Dioguinho não ter cometido crime algum na cidade de Botucatu, chegando ao extremo de dizer (no final da narrativa) que o bandoleiro sabia que ali não haveria quem lhe desse cobertura (policiais, coronéis ou políticos). O único “crime” que ele cometeu nessa cidade é assim narrado:

Certa ocasião, Dioguinho estava nas proximidades do antigo Bar 100 Réis, que ficava localizado na Esquina da Rua Riachuelo (hoje Amando de Barros com a atual Rua Visconde do Rio Branco, onde hoje está localizado um posto de serviço automotivo). Ao presenciar uma cena, em que dois homens estavam bebericando no referido bar, viu adentrar no bar um senhor de cor negra, já de idade, para fazer compra de alguma mercadoria. Os referidos jovens ofereceram pinga ao senhor, que então agradecido, não aceitou. Aí os dois homens pegaram um copo de pinga e jogaram no rosto do pobre senhor falando:- “Se não quiser beber cachaça, negro velho, lave então esta sua cara suja”.

Logo após, caíram numa tremenda gargalhada de prazer, como se estivessem em um festim de orgias e regalos.

Dioguinho, assistindo a essa cena com ares de reprovação, vendo o pobre do homem levar as mãos ao rosto, para limpar os olhos, foi até onde estavam os rapazes e falou para eles se prepararem, que iam levar uma surra por aquela ousadia.

Um deles retirou uma faca da cintura e avançou sobre Dioguinho, que com uma pernada de “rabo de arraia”, retirou da mão do antagonista a faca, quebrando seu braço; o outro foi ajudar o companheiro e avançou sobre Dioguinho, e com outro “rabo de arraia” mandou ao chão seu antagonista, quebrando uma das pernas. Deixou os dois jovens nocauteados no chão.

Por este ato, Dioguinho recebeu até elogios das pessoas presentes, testemunhas visuais do acontecimento (BERNARDO, 2000, p. 13-15).

O episódio mostra uma ação heroica de Dioguinho ao ajudar uma pessoa indefesa, sugerindo que naquele lugarejo também não havia lugar para o racismo, haja vista que a maioria da população aprovou a defesa realizada por Dioguinho. De acordo com o autor, enquanto morou em Botucatu, Dioguinho teve uma infância rebelde e demonstrou sua índole violenta aos que o rodeavam, sem, contudo, extravasar seu “gênio”. Esses comentários revelam a preocupação de Bernardo com a imagem de Botucatu e a intenção de construí-la como moralmente superior às demais que aceitavam a associação política entre coroneis, jagunços e a justiça como sendo “normal”.

Há uma cena bastante relevante nesse sentido. Quando já havia saído da cidade e se tornado um bandoleiro, Dioguinho e seu bando estavam dispostos a roubar um homem solitário que marchava com um belo cavalo pela estrada. Após derrubarem o cavaleiro, Dioguinho já avançava sobre ele com uma faca, mas o

“homem, apavorado, falou em tom de desespero, angústia e grito alucinante:

- “Seu” Dioguinho, não me mate. Capitão, não me mate, sou de paz “seu” Diogo. Não se lembra de mim “seu” Diogo, não se lembra?

- E por que hei de lembrar de você, “cabra”? Por quê?

- Então não se lembra dos seus amigos, “seu” Diogo, lá de Botucatu? Dos jogos de malha no largo da Capela, no Bosque. Não se lembra, “seu” Diogo? É pra lá que eu vou, “seu” Diogo, não me mate não, capitão...

- Se levanta, homem, se levanta. Nem trema que já guardei o meu “aço”. Monta no teu matungo e come chão rumo da tua terra. Vai-te embora, e não te esqueças... Botucatu te fez nascer duas vezes...

O cavaleiro, ainda apavorado, levantou-se, montou no seu cavalo e, agradecido, rompeu a galope estrada a fora, levantando nuvens de poeira.

Com essa atitude, talvez tivesse feito uma prece à terra onde nasceu” (BERNARDO, 2000, p. 43-45).

Dioguinho rende uma “homenagem” a sua terra natal. Essa relação com a localidade é marcada na narrativa não apenas por meio das referências às ruas, praças, igrejas, a algumas práticas sociais e culturais do período em voga, como a luta de capoeira na praça da capela e o jogo de malhas, mas também através de certo orgulho expresso na decisão do bandoleiro de não matar o homem e dizer-lhe que “Botucatu te fez nascer duas vezes”, colocando, assim, uma memória afetiva e um respeito (quase religioso) relacionado a sua cidade.

O autor narra essas novas facetas acerca da vida de Dioguinho e as outras “tradicionais” repetidas desde a obra de Amoroso Netto. Segundo Bernardo, apenas causou polêmica, na opinião pública, o crime praticado contra o homem que havia quebrado seu chapéu em um baile (BERNARDO, 2000, p. 21).

Na narrativa biográfica, o autor utiliza-se do discurso direto com a intenção de “dar voz” ao personagem. Em uma passagem, quando respondia a um processo por matar três pessoas da família de sua nova mulher, Diogo diz; “Eu tenho pavor da morte, e foi o medo da morte que me impeliu a ferir e matar meus antagonistas, antes que eles me ferissem ou me matassem, pois perdedor é aquele que morre” (BERNARDO, 2000, p. 22). Esse crime citado não consta em nenhuma outra obra, sendo a referência mais próxima um processo ao qual foi indiciado por tentativa de homicídio contra uma família que lhe alugava uma casa. A frase atribuída a ele, por exemplo, é uma reformulação de uma afirmação contida na carta (publicada por Amoroso Netto), a qual foi adaptada e utilizada de forma totalmente descontextualizada do corpus narrativo original (a carta). Ao finalizar a “citação”, acrescentando, por sua própria conta, que “perdedor é aquele que morre”, Bernardo enfatiza o modo frio, “lógico” e decidido com que Dioguinho encarava a vida criminosa que levava.

O próprio gênero biográfico, por seu “caráter híbrido”, permite uma relação

mais intrincada entre ficção e realidade e, nesse caso, a escolha de Moacir Bernardo é muito significativa para compreender o sentido do que ele pretende oferecer ao público leitor da cidade de Botucatu. Ao pensar sobre esse gênero literário, François Dosse afirma que

[...] a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo. Entretanto, permaneceu a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica (DOSSE, 2009, p. 12).

O autor de uma biografia pretende narrar uma vida que, de modo geral, é considerada por algum motivo exemplar. O trabalho requer uma entrega que, como salienta o historiador, principia com uma empatia do biógrafo com o biografado. Em seguida, o biógrafo parte para uma busca de informações realizando entrevistas, recolhendo documentos e todo tipo de material, no entanto, no momento de escrever há muitas lacunas que não são possíveis de serem preenchidas, exigindo criação por parte do escritor, como apresenta Dosse

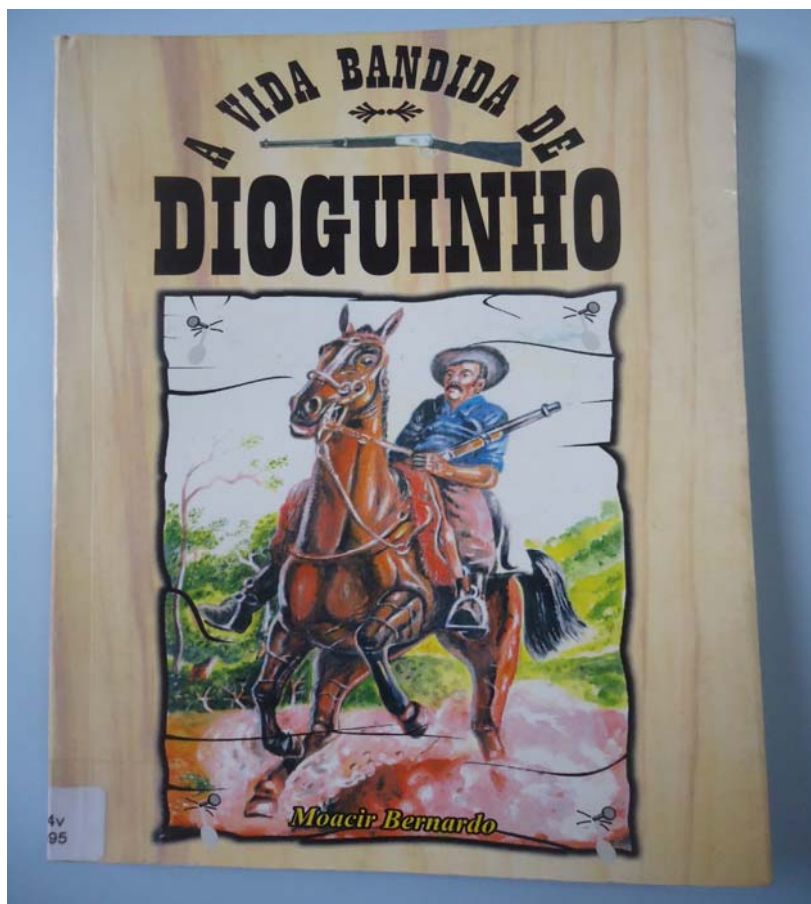
O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido (DOSSE, 2009, p. 55).

“A biografia é um verdadeiro romance”, como propõe François Dosse, além de ser um gênero intrigante que seduz o leitor por oferecer uma “invasão” na vida alheia, nas intimidades do outro. Há muitas biografias dedicadas a bandoleiros célebres. Billy the kid, José do Telhado, Robin Hood, Diogo Alves, são personagens que, por meio de suas “aventuras”, promovem entretenimento, aguçam a curiosidade do leitor por remeter a um universo desconhecido - o “submundo do crime” - com sua linguagem própria e com suas tavernas, becos escuros e florestas, os quais aparecem permeados por atos de valentia e fugas mirabolantes, além da tentativa de registrar o ponto de vista do próprio criminoso. A iniciativa de um autor ao propor um trabalho nesse gênero é o de abrir a vida do biografado.

Talvez como um recurso adicional para chamar a atenção do público leitor (especialmente juvenil), as ilustrações do livro de Moacir Bernardo assemelham-se às que se encontra em HQ's de *western*. A capa traz uma representação de um cartaz de Dioguinho, fixado em uma madeira (mimetizando as paredes de um *saloon*), portando um rifle e cavalgando em seu imponente cavalo sob uma estrada poeirenta que remete diretamente a

histórias típicas de faroeste.

Figura 6 – Capa de *A vida bandida de Dioguinho* (2000)



A folha de rosto também faz referência aos famosos cartazes de “procurado” (*wanted*) dos mais perigosos bandidos do Velho Oeste americano. O nome “Dioguinho” (logo abaixo de uma pequena imagem da famigerada carabina *winchester* americana) aparece em uma fonte que lembra esses cartazes e é seguida de um desenho do bandido com uma roupa elegante (gravata borboleta), cabelo penteado, com “costeletas” e um bigode (também característico dos personagens *western*), olhando de modo assustador e segurando um revólver que solta fumaça indicando um recente homicídio. As demais ilustrações do livro seguem um modelo semelhante com imagens de Dioguinho com lenço no pescoço, camisa xadrez, botas, esporas, chapéu e coldre. Em uma representação já tida como clichê do Velho Oeste, Dioguinho aparece cavalgando velozmente enquanto exhibe seu *colt*.

Embora o autor filie os atos de Dioguinho a sua infância rebelde, na narrativa há um marco que separa os crimes praticados por questões pessoais daqueles praticados sob encomenda, já com a proteção dos coronéis. O último crime por questões

personais ocorreu quando ele trabalhava como agrimensor em uma fazenda de Jaboticabal e um colono da fazenda ofendeu sua família. Moacir Bernardo afirma que Dioguinho, “sentindo-se humilhado, tirou o revólver da cintura e atirou, acertando mortalmente a testa do homem” (BERNARDO, 2000, p. 22). Esse crime não aparece em outras obras, sendo também inédito. Entretanto, não é apenas nesse crime que o bandoleiro acerta a “testa do homem”. A recorrência chama a atenção, uma vez que essa representação indica o sangue frio e o poder exercido por Dioguinho, não só na rapidez, como também na pontaria. Tal construção o aproxima das inúmeras representações dos pistoleiros no gênero *western*.

Apesar de não haver muitas descrições dos crimes praticados por Dioguinho, a biografia apresenta alguns detalhes que, de certo modo, objetivam estarrecer o leitor. Há menções de que ele e seu bando “mataram mais de 200 pessoas”, que ele mandou arrancar as vísceras⁵⁷ de uma vítima e que “por onde passava com seu bando, [ele] deixava, como rastro, vítimas executadas pela frente, pelas costas ou em tocaias, corpos com orelhas cortadas e cabeças escalpadas” (BERNARDO, 2000, p. 32).

De modo geral, *A vida bandida de Dioguinho* narra os mesmos episódios e as mesmas facetas que as obras anteriores. As lendas se repetem. As mesmas mencionadas pelos delegados são recontadas pelos entrevistados na cidade de Botucatu e recriadas por Moacir Bernardo.

Em relação à escrita, é comum o autor iniciar os episódios com “certa ocasião...”, expressão que demarca a origem oral das histórias presentes no livro. Não se pode esquecer também que a obra foi escrita, sobretudo, para leitores botucatuenses, desse modo, as referências a lugares da cidade aproximam o leitor da matéria tratada no livro, demarcando espaços e contribuindo para a memorização da “lenda local”. Nesse ponto, destaco a tentativa do autor de “preservar” ou mesmo construir uma memória aliada a uma imagem digna da cidade perante as outras que serviram de palco e esconderijo para as proezas de Dioguinho. *A vida bandida de Dioguinho* assume a “importância” do personagem para a história local, no entanto reforça a não cumplicidade da cidade para com sua “vida bandida”.

⁵⁷ Moacir Bernardo provavelmente baseou-se em uma reportagem publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo* de nove de maio de 1897 para acrescentar esse detalhe aos crimes de Diogo. Todas as práticas realizadas pelo bandoleiro e presentes nesse trecho aparecem em uma mesma matéria do jornal. Os autores Antônio de Godói, João Amoroso Netto e Moacir Bernardo eventualmente utilizaram-se da informação que melhor convinha a suas narrativas de modo que suas recriações são mais suaves quando comparadas a notícia “verídica” publicada pelo referido jornal. Uma hipótese para o fato dos delegados não aproveitarem-se de todas as descrições contidas no jornal é que não seria conveniente “exagerar” nos crimes e atrocidades cometidos pelo bandido, pois isso poderia provocar no leitor um certo sentimento de indignação quanto à inércia da polícia (mesmo da capital) diante de tamanha barbaridade, o que prejudicaria o objetivo dos delegados de engrandecer a ação policial.

Para manter o “corpo fechado”, Moacir Bernardo é único a dizer que Dioguinho além de rezar as “Horas Marianas”, rezava também para “Santa Marta (Padroeira dos Agrimensores) a fim de livrar-se de picadas de cobras e animais selvagens, “para apagar fogo em mata, parar temporal e tempestade, cessar chuvas torrenciais e para proteger-se de raios” (BERNARDO, p. 33). Assim, nesta obra aparece um Dioguinho bastante místico, com fortes poderes sobrenaturais que poderia mesmo ter uma fuga tão espetacular como a descrita na narrativa de Antônio de Godói.

No tocante à morte de Dioguinho, o autor tenta deixá-la envolvida no mistério em que ficou ao mencionar um depoimento do livro “No velho Botucatu” onde se diz que “várias pessoas” da região de Assis e Cândido Mota correspondiam-se através de cartas com Dioguinho, as quais ele assinava como “Dioguinho, o Condor”. Outro fato interessante destacado é o misterioso desaparecimento do capataz Libânio (Urbano, canoieiro)⁵⁸ próximo ao Rio Mogi-Guaçu. Libânio foi o homem que ajudou Dioguinho em seu último esconderijo e que o denunciou. Segundo o autor, o fato inclusive foi notícia do jornal “Correio de São Carlos” em 1900 (BERNARDO, p. 59-60).

O livro encerra-se com a seguinte passagem,
 Dioguinho ainda hoje é lembrado e discutido, principalmente pela gente do interior de São Paulo, moradores antigos das cidades por onde ele passou e atuou. Marcou sua triste passagem por este sertão, onde enlutou várias famílias, espalhando medo e terror. É lembrado também por pessoas interessadas na vida palpitante das comunidades ou curiosas no levantamento de pesquisas das nossas lendas, nosso folclore; enfim, das nossas histórias.
 ...E assim, o Fantasma de
 Dioguinho assombrou por várias
 décadas a comunidade do Interior do
 Estado de São Paulo.

Moacir Bernardo defende que as histórias desse bandoleiro continuam vivas ao menos nas localidades interioranas onde são transmitidas oralmente através dos moradores mais velhos. Ainda que seja um criminoso que “enlutou várias famílias”, a história de Dioguinho faz parte das lendas, do “folclore” e da história desses lugares do qual o autor se vê como parte integrante. Finalizando de forma misteriosa e deixando a entender que essa

⁵⁸ Segundo Bernardo, Dioguinho chamava o canoieiro de Libânio porque não conseguia pronunciar o nome correto “Urbano”. A linguagem do personagem varia em algumas obras, sendo comum o uso do linguajar caipira quando o intuito é mostrar que o bandoleiro era um homem comum dentro daquela sociedade e, em outras vezes, os autores empregam a língua portuguesa padrão a fim de transmitir a ideia de que Dioguinho era um homem elitizado ou até mesmo porque acreditavam que deviam “corrigir” as marcas da oralidade para uma linguagem mais “refinada”.

lenda continua viva, Moacir sentencia que Dioguinho, mesmo após tantas décadas, continuou espalhando, por algum tempo, terror e assombro (ainda que de outra forma) nessas localidades.

Como mencionado por Figueroa na apresentação do livro, Moacir Bernardo baseou-se nas pesquisas que fez em arquivos, jornais, nas obras anteriores e, também, em entrevistas. As pesquisas realizadas por ele possuem um cunho bastante folclórico, presente na atitude de “coletar” tudo o que foi feito e falado acerca do personagem e publicar juntamente com a biografia numa tentativa de “preservar” o que foi descoberto e de legitimar sua própria narrativa.

A segunda parte da obra, intitulada “Documentário”, apresenta fotografias do personagem, da casa em que morou em Botucatu, de sua certidão de batismo, documentos esses que “provam” a ligação do bandoleiro com a cidade. Em seguida, há um levantamento das referências a Dioguinho em jornais, livros e revistas. A obra exemplifica algumas das notícias da época que se aproveitaram da fama do personagem para sensacionalizar, divulgar e, ao mesmo tempo, oferecer a “romancistas de plantão” uma “matéria literária” palpitante.

Com o centenário da morte de Dioguinho, o “Diário Popular” de abril de 1997 de Botucatu publicou uma reportagem intitulada “Dioguinho, o rei do gatilho” que faz parte da série “os crimes que abalaram São Paulo”. Algumas matérias republicadas na obra colocam em dúvida o sucesso da emboscada preparada contra ele em 1897 e servem de alicerce para outras que coadunam com a tentativa do autor de sustentar a lenda da existência fantasma do personagem.

Ainda há em *A vida bandida de Dioguinho* uma crônica integral de Cândido Motta Filho, “As façanhas de Dioguinho”, publicada em seu livro *Memórias* (1972); o capítulo intitulado “A mandinga” do poema *Juca Mulato* (1917) de Menotti del Picchia; cartazes e fotos dos filmes de 1916 e de 1957; e as canções sobre Dioguinho, com ênfase nas modas de viola interpretadas pela dupla botucatuense Serrinha e Caboclinho. Ao final dessa parte, o autor insere uma foto de um violeiro sertanejo da região em uma serenata para turistas no Mirante das “Três Pedras” em Botucatu (BERNARDO, 2000, p. 102). O autor diz que esse violeiro gravou, em fita cassete, trechos da história de Dioguinho.

Em resumo, entendendo que Dioguinho é um importante ícone do “folclore” botucatuense, na segunda parte do livro Moacir Bernardo fez um extenso inventário resultante de uma minuciosa pesquisa e recolha de todos os materiais disponíveis sobre o personagem, desde a menção a outros livros e filmes que o retrataram, até o registro da letra da canção favorita de Diogo, *Rosas flores d'alvorada*. Possivelmente, a intenção do autor é

disponibilizar essas informações não só para mostrar a relevância que teve o personagem, mas também para que sua obra sirva como uma espécie de “guia” bibliográfico sobre Dioguinho.

São bem poucas as pessoas que ainda guardam e transmitem informações dessa época em que o café era o responsável pela economia local. Num sentido também bastante relacionado à memória local, em 2000 também foi publicado um poema intitulado *História do Dioguinho – O matador de São Simão* pelo poeta José Francisco da Rocha (Zito Rocha), de Ituverava, em coautoria com Luiz Antônio Nogueira (Italiano), este último foi responsável pelo Museu Histórico Simonense. Trata-se de uma produção independente e significativa para compreender a dimensão da lenda criada em torno do bandoleiro, principalmente por serem escritos por poetas da região em que Dioguinho mais agiu e obteve fama. A iniciativa desses autores foi a de transmitir um “legado” deixado por aquele período histórico.

O poema *História do Dioguinho – O matador de São Simão* foi escrito majoritariamente em primeira pessoa e possui 74 páginas, são oito versos em cada estrofe com rimas nos versos pares. O poema é um relato do próprio Diogo analisando o percurso de sua vida. Um dos problemas relacionado à composição narrativa refere-se ao fato de algumas vezes a voz do poeta confundir-se com a voz do protagonista deixando o leitor em dúvida acerca da visão que está sendo transmitida. A linguagem é modesta, os versos possuem rimas bastante simplórias e com uma coesão narrativa bastante caótica. Apesar desses problemas estruturais, ele foi escrito com a colaboração de alguém (o Italiano) que foi um dos depositários da memória relacionada ao bandoleiro em São Simão.

Zito Rocha, que se apresenta como “O Poeta que Veio do Sertão”, escreveu os versos e o Italiano auxiliou no conteúdo registrado neles (informação impressa na apresentação do folheto)⁵⁹. Na capa, há um retrato de Dioguinho e fotos de uma pequena capela, uma cruz, um prédio histórico, provavelmente de São Simão, e uma reprodução de um desenho em que há um homem sobre um cavalo⁶⁰. São imagens que buscam relacionar a história do matador com elementos da cidade de São Simão, uma tentativa de mostrar que tudo o que está arrolado ali faz parte da história da cidade.

Na folha de rosto da edição existente na Fundação Cultural Simonense,

⁵⁹ Não se trata de um folheto de cordel como os anteriores, mas em razão de seu formato (impresso em folhas de papel sulfite dobradas), acho que o termo folheto é o mais apropriado.

⁶⁰ Essa reprodução na capa do folheto tem uma história interessante, a qual é referida por um dos entrevistados no documentário da EPTV (1990) sobre o bandoleiro: esse desenho seria a reconstituição de uma foto de Diogo que estava na casa de um de seus acoitadores. Quando a polícia conseguiu provas para prender seus protetores, sua foto foi rasurada para evitar que ela se tornasse uma prova da relação do fazendeiro com o famoso bandoleiro.

enviada pelo próprio Zito Rocha ao Italiano, há algumas informações, registradas à caneta, que dizem respeito à lenda criada em torno da figura de Dioguinho em relação a sua sobrevivência à emboscada no rio Mogi Guaçu. O poeta diz: “pesquisei seis vezes Dioguinho não está enterrado em Igarapava”. A frase demonstra o descrédito na morte do bandoleiro, apontando para a lenda de que ele vivia em um outro lugar, história alimentada por algumas pessoas que afirmavam tê-lo visto.

Com a intenção de apresentar a visão do próprio bandoleiro acerca dos crimes que cometeu, os versos narram algumas aventuras de Dioguinho, debruçando-se sobre suas fugas, sua relação com a família e, principalmente, procurando adentrar os motivos que o levaram à vida de crimes numa tentativa de reconstruir sua personalidade:

Casa de pau-a-pique
Na beira do rio Mogi,
Lugar onde eu vivi.
E não gosto de lembrar
Daquela vida cruel,
Cheia de assassinato
Eu matava gente no mato
Para o povo me respeitar.

Eu era mesmo medonho.
Só sabe disso quem via
Eu matava gente de noite,
De dia os bichos comia.
Somente por malvadeza
Eu sangrava gente e batia.
Uma força me empurrava
E a maldição me seguia (ROCHA, 2000, p.5).

O poeta inicia descrevendo o último lugar habitado por Dioguinho, a casa de pau-a-pique na beira do rio Mogi Guaçu, e conduz o poema a partir da voz arrependida do personagem afirmando ter matado para conseguir respeito e culpando uma força sobrenatural que o impelia a tais atos. Nessa acepção, o personagem seria apenas um pobre coitado vítima de convenções sociais e de uma maldição.

Depois de contar umas valentias, o narrador interrompe:

Aqui eu faço uma pausa...,
Seguindo na mesma rima,
Por causa da minha prima -
Um rapaz muito atrevido
Que abusava das meninas.
Mas agora ele está enterrado
Ali no pé da colina (p.10)

Mais a frente, Dioguinho diz:
 Eu cheguei num ponto crítico
 Onde não havia segredo,
 Ou matava meus inimigos
 Ou morreria mais cedo.
 A cadeia eu não queria.
 'De morrer', eu tinha medo!
 O jeito era viver misturado
 No meio de cobra e morcego. (p.14)

[...]

Mas fiz meu primeiro crime
 Na cidade de São Simão -
 Eu matei um atrevido
 Que bateu no meu irmão.
 A justiça era fraca
 E eu venci a questão
 Apoiado pelos fazendeiros
 Que me davam proteção.

Mas tudo tem o seu preço,
 E eu aprendi a lição.
 Tive que matar pros fazendeiros
 Que me tiraram da prisão.
 Eu era oficial de justiça,
 Mas mudei de profissão.
 Agora matava por dinheiro
 Nas quebradas do sertão (p.26)

Dioguinho lamenta sua situação: procurado pela polícia e ameaçado de morte pelos seus inimigos. Diante dessas circunstâncias, ele decide se aliar aos fazendeiros que lhe prometiam proteção, no entanto, havia um preço a ser pago: tornar-se um matador de aluguel a serviço dos coroneis, viver no mato e deixar a sua profissão de homem honrado. Ao cabo, o personagem assume seu erro, diz ter aprendido a lição.

O poema tem um enredo confuso. Há diversas reviravoltas durante a narrativa, os temas não estão encadeados cronologicamente, o que pode deixar o leitor em dúvida acerca da trajetória dos acontecimentos que envolvem o personagem⁶¹. O poema cria um discurso que vincula a história de Dioguinho à cidade através das referências espaciais. A história que os autores tentam reconstruir está permeada de moralismo, a começar pelo fato de

⁶¹ Além da narração de algumas aventuras de Dioguinho e seu arrependimento após a morte, o poema narra um suposto episódio da vida do personagem: o encontro dele com um pintor, o qual, sem saber que estava na presença de Diogo, começa a difamá-lo para as pessoas que estavam em volta. Esse pintor, vindo da capital, tinha a missão de pintar uma imagem da Nossa Senhora na igreja de São Simão. No poema, os autores colocam o pintor também como narrador para que ele relate o medo que tinha e a imagem que fazia de Dioguinho. Esse personagem é o mesmo que aparece na obra de Amoroso Netto e que cumpre a função de permitir que o personagem justifique seus crimes.

representar o personagem como se este falasse do além, depois de tudo o que viveu e passou:

Mas agora eu me lembrei
Onde tinha caído.
Foi mesmo no rio Mogi,
Ali eu fui atingido.
Quando pulei nas águas,
Eu já estava ferido.
Depois disso não lembro mais...
Adeus São Simão querido.

Agora estou no além
Esperando a paz do Senhor.
Dizem que eu não me salvei
Porque fui um matador.
Mas nas mortes que fiz,
Eu matei um professor
Para ajudar um fazendeiro
Que sofria por amor (p. 24).

Como a ideia do poema é apresentar os pensamentos, motivos e arrependimentos do personagem, o fato de ser narrado pelo próprio bandido já morto possibilita que este apresente o seu testemunho, o qual se resume em dizer que passou por isso e aquilo e que se arrependeu, pois a vingança e o crime não compensam já que todos terão que prestar contas a um “Deus” sobre seus atos. É, nesse sentido, mais um poema que adota uma perspectiva em que prevalece o testemunho religioso como forma de instrução moral. Fator que também atesta a origem e o apelo popular do poema.

No trecho acima, Dioguinho relata o modo como morreu e tenta justificar um de seus crimes dizendo que matou um professor porque um fazendeiro “sofria de amor”. Essa leitura está totalmente desvinculada das outras obras literárias e da memória oral predominante (onde o professor morre porque o fazendeiro não o queria casado com sua filha por questões relacionadas a diferença social ou “racial”). A referência à cidade de São Simão está presente em todo o poema como lugar de atuação do bandoleiro e bastante propício para fugas e esconderijos, sendo mencionado de modo carinhoso pelo personagem:

Eu tinha uma boa faca;
Eu tinha um alazão.
Pessoa de confiança
Para mim era o João.
Ele matava por prazer
Só pra ver cair no chão.
Hoje está no infinito
Procurando salvação.

Esta é a história do Dioguinho
 Nas terras de São Simão.
 Escondido numa gruta
 Ou mesmo no barracão.
 A tarde acendia velas
 Com um rosário na mão,
 Depois rezava uma prece
 Pra Virgem da Conceição.

Às vezes até não matava,
 Só fazia alvoroço.
 Mas se o cara fosse mau,
 Ele cortava o pescoço.
 Tinha cachorros bravios
 Que comia carne sem osso,
 Tinha também uma espingarda
 Das de cano grosso (p. 31-32).

O personagem diz que João matava por prazer e que sua alma está no infinito procurando por salvação. Em seguida, o poeta interrompe a narração para falar sobre a devoção religiosa do personagem e sobre a sua política de matar somente pessoas más. O trecho, *grosso modo*, procura demonstrar certa nobreza de caráter por parte do personagem que reconhece seus erros e justifica seus atos apelando para o perdão de Deus, no entanto é contraditório se comparado com o discurso apresentado no primeiro verso do poema onde ele afirma que matava por prazer e para se vangloriar:

Eu arrependo, seu moço,
 Dos crimes que pratiquei,
 Mas o destino é ingrato
 Porque razão eu não sei.
 Eu não queria ser mau,
 Mas fui por causa de alguém.
 Espero as bênçãos de Deus
 Mesmo vivendo no além (p. 35).

A culpa dos crimes perpetrados por Dioguinho recai sobre essa “força” misteriosa e “maldita” que o impulsionou a um destino ingrato. A perspectiva adotada pelos autores busca absolvê-lo através de um perdão divino, além de usá-lo como exemplo para a instrução dos leitores, evidente pelo tom solene de admoestação. A tentativa de regeneração de Dioguinho vai de encontro à possibilidade de considerá-lo abertamente como personagem representante da cultura popular de uma determinada região do interior paulista, amenizando a carga depreciativa que ele carrega. Trata-se de uma negociação em razão desse bandoleiro não possuir características que o aproximem do estereótipo dos lendários “bons bandidos”.

Por tratar-se de um poema escrito em coautoria com o Italiano, considero que possa existir um vínculo mais estreito entre a iniciativa poética e o esforço em configurar um objeto literário que demarque a relação entre o personagem histórico e a cidade, daí advém a escolha pelo título, *História do Dioguinho – O matador de São Simão*, entre outras menções ao lugarejo e suas adjacências.

O poema de Zito Rocha traz uma perspectiva bastante regional para a representação do personagem e inteiramente nova se considerada a narração do próprio bandido. Principalmente por esse aspecto, é um poema bastante melancólico e com objetivos explícitos de redimir o personagem através de um arrependimento póstumo. Considero óbvia a intenção do autor em promover a redenção do personagem, visto que existe uma forte relação da figura de Dioguinho com a localidade: se “absolvido” popularmente, Dioguinho poderia ocupar, de modo “digno”, um lugar de destaque enquanto figura da história e da cultura popular regional. A tentativa de absolvição do personagem recai em um discurso admoestatório em relação ao mundo do crime e a perdição da alma. De um modo um tanto misterioso e confuso, o destino, novamente, aparece enquanto um dos culpados pelo descaminho do personagem.

Recapitulando, *A vida bandida de Dioguinho* parte da concepção do personagem enquanto ícone do “folclore” local para narrar as lendas e histórias relacionadas ao bandoleiro. *A História do Dioguinho – o matador de São Simão* narra a história do personagem de modo mais livre, criativo, demonstrando a própria dinâmica de reatualização inerente à cultura popular. Entretanto, ambas criam subterfúgios para aceitar o personagem e, ao mesmo tempo, não macular a história de suas respectivas cidades.

Na de Moacir Bernardo, a forma escolhida para lidar com a complicada questão de se eleger um matador como personagem histórico da cidade foi a ênfase no fato de Dioguinho não ter realizado seus crimes em Botucatu, uma vez que lá ele “não” teria apoio e “seria” rapidamente preso ou liquidado. Dessa forma, esse autor valoriza a história de Dioguinho e, ao mesmo tempo, não mancha a reputação da cidade que continua sendo “pacífica” e não relacionada aos horrendos crimes que o seu perturbado cidadão cometeu em outros lugares mais atrasados e coniventes com criminosos.

Por sua vez, a representação de Dioguinho enquanto um ícone local foi muito mais complicada para Zito Rocha no contexto da cidade de São Simão. Como seria impossível simplesmente negar os crimes praticados por esse personagem, a solução encontrada para suavizar o “fardo” de ter de assumir um matador como importante personalidade histórica foi realizada por meio de duas etapas: primeiramente, pela omissão da

cumplicidade dos fazendeiros, juízes e policiais da cidade nos crimes praticados por Diogo, os quais aparecem como sendo resultado de uma pessoa desequilibrada, perturbada e amaldiçoada que apenas queria mostrar-se como valente e que acabou sendo corrompido por um destino misterioso. Ademais, ficaria mais fácil assumir a existência de um personagem desequilibrado (loucos podem nascer e agir em qualquer lugar). Em segundo lugar e de forma mais sutil, Zito Rocha elaborou um poema narrado em primeira pessoa onde Dioguinho se arrepende de suas insanidades e pede perdão aos olhos de “Deus” enquanto aguarda um julgamento e, talvez, uma futura redenção. Enfatizar o arrependimento do personagem também é uma forma de amenizar seus crimes, viabilizando-o enquanto um elemento histórico e “folclórico” da região, e evitando, na medida do possível, manchar o passado da cidade que foi apenas mais uma entre as vítimas do facínora. Em suma, a construção da figura de Dioguinho se faz também por meio de “políticas do esquecimento” em razão da iniciativa de se “excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva” e “selecionar” os que são dignos de serem lembrados (ZUMTHOR, 1997 *apud* FERREIRA, 2003, 76-77)

4.2 RAPSÓDIA DE UM HOMEM DIVIDIDO

A obra *Dioguinho - matador de punhos de renda*, publicada em 2002, reconta a história do bandido que tirava o sossego da população rural do interior de São Paulo. O autor, João Garcia (1947-2012), foi um jornalista que trabalhou por muito tempo na Empresa Paulista de Televisão (EPTV) de Ribeirão Preto. Ele nasceu em Santa Rosa de Viterbo, distrito que se tornou independente de São Simão, cidade esta que abrigava uma estação da estrada de ferro Mogiana e que se despontou na produção e comércio do café no final do século XIX, mas que teve sua fama sucedida por Ribeirão Preto, a “capital mundial do café”.

O autor publicou também *O caminho do ouro – uma nova bandeira pela trilha do Anhanguera* (2004), obra que pode ser considerada como “literatura de viagens” por refazer o percurso realizado pelos bandeirantes no século XVIII entremeando-o com lendas, mitos e costumes brasileiros. João Garcia foi o produtor do documentário *Era uma vez Dioguinho*, transmitido pela EPTV de Ribeirão Preto em 1990, época em que, provavelmente, iniciou suas pesquisas sobre o personagem. Muitas das lendárias histórias relatadas em *Dioguinho – matador de punhos de renda* foram, provavelmente, ouvidas por ele durante sua vida na fazenda, na região em que viveu, ou, mais tarde, recolhidas nas entrevistas que realizou pelas cidades do interior paulista.

João Garcia foi um jornalista e escritor bastante preocupado com as lendas, os costumes e as práticas legadas pela cultura caipira. Recentemente foi publicado *Tião Pero* (2013), obra que também aborda tradições culturais e recupera um pouco da linguagem falada por volta de 1722. As obras de João Garcia resultam de anos de pesquisas realizadas em torno da cultura do interior paulista assomadas a um trabalho específico e detalhado com os falares regionais caipira.

A obra *Dioguinho - matador de punhos de renda* está dividida em três capítulos: “O ninho”, “O ovo”, “O choco”; e um epílogo: “A pena”. Cada capítulo contém vários subcapítulos nos quais se intercalam, simultaneamente, dois narradores: um menino de seus oito, dez anos e um jovem de uns dezessete anos. As duas vozes narram em tempos e perspectivas diferentes, configurando, assim, duas narrativas dentro da mesma obra. Os narradores são irmãos, embora não haja um contato entre eles durante todo o percurso.

O primeiro capítulo, “O ninho”, inicia-se com apenas um narrador: o menino que, de modo sobrenatural, por meio de uma visão ou devaneio, presencia uma cena onde estão reunidos seu falecido pai e outros homens, um dos quais ele descobre ser

Dioguinho, um homem de “risinho” singular que era um boiadeiro assassino. Ao voltar à realidade, ele interessa-se pela vida e pelas histórias que cercam o personagem e, assim, vai buscar informações através de sua avó, suas tias e de jornais antigos. O personagem fica tão aficionado pelo assunto que sua mãe o leva a uma consulta com Chico Xavier em Uberaba. Ela recebe uma mensagem psicografada do médium, chora, mas não revela nada ao garoto. Quando voltam para casa, o menino adentra em um universo paralelo:

Aí uma noite, tava chovendo e apagou a luz. Pensei: vou fazer igual o Chico fez. Meu pai tinha um espelho com duas velas no escritório dele. Fechava a porta, apagava a luz e eu olhava pelo buraquinho da fechadura e via: tava olhando pro espelho com aquelas duas velas acesas. Peguei um caderno, minha caneta e um fósforo, fechei a porta do escritório, acendi as duas velas e comecei a olhar pro espelho. Só via a minha cara, meio mole, balançando naquela luz das velas. Só isso... Só isso.

Aí, uma hora, começou a aparecer uma poerinha nos lados do espelho. A poeira foi aumentando, aumentando e aí não tinha mais espelho, só poeira. Foi aí que eu vi um negócio no meio que foi ficando grande, grande, e virou a bunda de um boi amarelo. Aí apareceu mais uma bunda de boi preto, depois mais outra, mais outra e foi aparecendo a boiada inteira, colorida!

Ah, pra quê! Deu foi um arrupio! Quando é fé, eu tava é num lugar longe, no mei dum puerão! Tava é bem no mei da boiada. Tava o quê? Uma quato, cinco braça do sô Diogo. (GARCIA, 2002, p. 14)

É desse modo que o narrador, chamado apenas de Manino, é inserido no tempo e espaço do personagem Dioguinho. Num primeiro momento, ele pensa que está invisível, pois tem a sensação de que Diogo olha através dele, no entanto, percebe que não quando Diogo ordena a um de seus camaradas para que coloquem o “manino” na garupa de um dos cavalos. Totalmente preso nesse outro universo, o manino pensa: “Foi desse jeitim, só c'as força das mente, que imboquei pra camaradage do sô Diogo, nos exato ano dos mir oitocentos e oitenta e quato” (p.15).

Como é possível observar, o espelho tem um papel fundamental para a narrativa na medida em que possibilita o acesso desse narrador a um outro tempo, funcionando como um recurso mágico, um portal para outra dimensão, como aparece, por exemplo, nas histórias de Alice de Lewis Carroll. No caso de *Dioguinho*, o uso que o personagem faz do espelho está relacionado à práticas espirituais, nas quais o espelho é um objeto ritualístico que pode revelar outros planos existenciais.

Através desse fenômeno mágico, o personagem Dioguinho é representado a partir de dois pontos de vista: o do Manino que vive com o bando todas as aventuras e crimes e a do jovem que, sob o pretexto de realizar uma pesquisa escolar, investiga a lenda construída

em torno desse matador de aluguel motivado em parte por reminiscências de sua infância na região de Ribeirão Preto. Como a obra apresenta duas faces do mesmo personagem, talvez seja interessante analisá-las separadamente. Apesar de parecer um pouco estrutural, esse percurso desnuda, mais facilmente, traços específicos relacionados ao tempo e ao espaço de onde essas narrativas partem: a do passado (1894 – 1897) e a do presente (2000 – 2002).

Cada uma das duas facetas reporta, através dos narradores, a memórias de um momento histórico social específico que dialoga com experiências vividas na “civilização” formada pela cultura cafeeira. A meu ver, a obra de João Garcia é um romance composto de vários fragmentos de narrativas, de histórias pessoais e coletivas, que revelam as múltiplas significações e ressignificações que o personagem adquiriu ao longo do tempo. Para Pierre Nora

A memória é a vida, sempre levada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas sucessivas deformações, vulneráveis a todas as utilizações e manipulações, suscetíveis de longas latências e súbitas revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um vínculo vivido no presente eterno; [...] Por ser efetiva e mágica, a memória só se contenta com detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças opacas, globais, ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, censuras, telas ou projeções (NORA *apud* DOSSE, 2003, p. 282).

É a memória que atribui uma nova vivência ao personagem. Não apenas a memória histórica através da qual se tem detalhes acerca desse contexto social, mas também por meio da memória oral originária daqueles que viveram esse processo histórico e que produziram (e transmitiram) suas próprias visões e interpretações acerca da realidade que os cercaram. Nessa perspectiva, *Dioguinho – matador de punhos de renda* é tecida magistralmente a partir do olhar labiríntico da memória, uma vez que procura, por um lado, recriar um espaço cultural marcado por uma identidade, relacionada à memória individual do autor e à de uma coletividade, e por outro, busca, contemporaneamente, na tradição escrita e no discurso oral da comunidade depositária dessas lembranças, reatar os fragmentos de modo a ser possível a construção de uma identidade cultural do Nordeste paulista.

Ê, Malai das minha sodade!

Em 1884, ano em que começa a narrativa do Manino, Dioguinho ainda exercia a profissão de boiadeiro e agrimensor, apesar de já ter praticado alguns de seus crimes

e de estar sob a proteção de alguns coronéis da região de São Simão. Uma vez dentro do bando, o Manino narra com detalhes o cotidiano, os costumes, os acontecimentos presenciados no grupo e algumas características do matador:

Apiemo numa venda. Os boi? Ficaró é pastano num pastim na chegadinha da vila. Sô Diogo apiô do alimal, arretirô o chapéu e imbecô na venda. Ajeitô bem numa mesica do canto. Falô ansim, desse jeito:

- Senta aqui, manino.

Foi que eu sentei e vi direitim a cara do home: tinha um buraquim nos queixo, os cabelo arrepartido e moiado dos suor, um bigodim mei ralo, aquele risim, e os nariz mei torto. Tinha uns oreião! Os zói pretim, pretim. Liso, ligero. Tava oiano pruma banda, já tava é oiano prôta. Só que tem que era um home carmo nos corpo. As costa das mão tava que era, bem dizê, só firidinha” (p. 15).

Dioguinho não é um protagonista com belos atributos físicos, porém é um homem dotado de muita sagacidade. A percepção do Manino está condicionada ao lugar que ocupa na narrativa – um menino do século XIX vivendo com um grupo de bandoleiros.

A linguagem da narrativa é quase um trabalho à parte. É fruto de uma pesquisa aprofundada, de um contato direto com os remanescentes dessa cultura. O modo como o autor trabalhou, estilisticamente, esse “dialeto caipira” permitiu uma reconstituição imagética contundente, vivaz, revelando um passado que não parece tão distante culturalmente (para o leitor ideal ou familiarizado com algumas palavras e expressões) e que continua sendo reinterpretado em suas variadas nuances e transformações. No relato, a voz do Manino, segundo as técnicas estudadas por Bakhtin, pode ser considerada como exemplos de *skaz*, visto que ele é “colocado na posição do narrador oral” que “assume” o discurso de um caipira que conviveu com o bando de Diogo (MACHADO, 1995, p. 160). Um detalhe estilístico do autor consiste no fato de narrar toda a história como se fosse composta de diversos “causos” menores dentro de um grande “causo” e como se o seu interlocutor não fosse um leitor e sim um ouvinte. É desta forma que na leitura é possível também “visualizar” certos atos performáticos comuns a um contador de histórias.

A poética oral presente na obra extrapola o trabalho com a linguagem, uma vez que toda a narrativa dialoga com o *savoir-faire* da cultura caipira, suas lendas, mitos, dizeres, seus “causos”, sendo toda ela um “mosaico” de saberes tradicionalmente associados a essa sociedade. A voz do Manino retoma toda uma construção cultural pela autenticidade dos questionamentos e reflexões ao buscar em seu universo simples as palavras e as associações necessárias para explicar o que estava vendo e vivenciando.

Na visão do Manino, Dioguinho era um homem sério que podia até “ficá

brabo e dá é uma sova de rebenque” ou mesmo matar por qualquer “coisica”. Foi convivendo com o bando que ele “teve os cunhecimento dos medo que a pessoa tem do sô Diogo” (p.25). Dioguinho era um homem “caprichoso”, que sabia “fabricá um cigarrim de paia” e “que gosta[va] das coisa boa nesse mundo”. Ou seja, um homem sério, bravo, também perfeccionista e vaidoso. Ao se preparar para um cateretê, na casa da Maria Pinta, em São Simão, o Manino decreve que:

Sô Diogo fechô a porta, demorô um tanto. Quando que saiu de lá o home tava dismudado: carça preta de gasmira, riscadim de branco, os colete preto, um palitó tomém preto e um gravatim barboletinha preta tomém. Ornano! As bota vermeia, vinha inté quais nos juei. Tudo dele era bão: alimal bão, besta boa, ripitidera da mió marca, garrucha de colidade , inté as pórva que ponhava nos cartucho tinha que sê só mêmo a “Paula Soza”. Dôta colidade, refugava.

Sô Diogo é só ansim mêmo: do bão e do mió. Os cabelo dele pretim, moiado de água, tava bem repartidim nos mei. Carculo inté que teve o capricho de assepará os fiuzim do jeito que num sobrava é nem um fiuzim pra cá, nem mêmo pra lá. E os bigode antão? Coisa mais caprichosa: as duas ponta rivirada pra riba que inté dava uns ar dum retrato! Os perfume do sô Diogo?... Buscava longe...”. (p. 50)

Dioguinho não era um simples bandoleiro amoitado no sertão paulista. Ele era o “matador de punhos de renda”, servia a poderosos coronéis, possuía animais em algumas fazendas, objetos e munição de qualidade. Os integrantes do bando eram seus empregados, recebiam pelos serviços prestados. Dioguinho não era apenas um chefe de bando, ele era o patrão. E como tal, falava com o bando “mais mode dá as ordi mêmo”. O Manino sente “réiva do sô Diogo mode que [ele] gosta é de chalera os zôto e quais nunca chalera nós” e afirma que ele “tava é sempre c'uns assunto mode tatá c'as fazenderama” (p. 57). Não havia uma grande afinidade entre Diogo e seus capangas, eles eram tratados apenas como subalternos, ao contrário de sua relação com os fazendeiros, baseada no respeito, na cordialidade mútua e no interesse entre ambas as partes. Quando estavam nas fazendas dos coronéis que o protegiam, o “sô Diogo” “drumia mêmo, fofão, é drento das casona dos fazendero” enquanto eles se ajeitavam em qualquer rancho.

Outro aspecto revelado pelo menino e que figura no duplo sentido do título da obra – “matador de punhos de renda” – refere-se a possível homossexualidade do personagem. Quando estiveram asilados na fazenda do “tar Javaé”, “um moção arto, nuns andado pressado, rebolinado, c'as bota lustrosa, os cabelo preto, arrepartido”, o Manino diz que viu “a coisa mais dispariada do mundo”:

Iscuita só: era bem cedim. Eu tava subiano nas rua do cafezá e fui desse jeito, andano e subiano e oiano. Tava armano chuva. Quando é fê, iscuítei um barui de gente. Fui bem nos passim, quétó, mode vê que qui era... Aí parei mode iscuitá direito. Sabe que qui era? Era uns gemido de gente! Ansim ó: “Um! Um!” Carculei: ué, vai sê o quê? Sem os querê, isbarrei num gai seco no chão e feiz barui. Aí parô aquele gimido. Foi aí que iscuítei um falado de home, baxim, causo que eu tava perto nem treis braça. O homê falô:

- Num é gente, não. É vento.

Gachei divagazim e foi que eu vi, bem por baxo dos verde da foiage do café. Num dava pra divurgá celto, só que tinha um home de catacavaco, c'a cabeça baxada, as carça nos juei ôto inganchado nele, pro riba, iguar marruais c'a vaca, cachaço c'a porca, cavalo nas égua. O que tava pro riba do ôto dava inté mode vê as bunda branca dele. Carculo que o que tava pro baixo é que tava na gemeção.

Deus do Céu, Maria Santíssima, era um home que tava im riba dôto! Me deu uns arrupio nos corpo, vontade de rezá que inté isfriô e furmigô os braço. Saí pé por pé fui pra distança daqueis dois. Fui ficano longe, longe, inté que saí na estrada. Tinha um barrancão mais pra riba, subi e fiquei invisíver numa moita.

[...]

Quando é fê, garrô chuviscá. Oiei pras nuve e quando oiei de vorta pro cafezá os dois home gemedô tava vino, andano pressado o cafezá, mode corrê da chuva. A chuva apertô e, num demorô, os dois saíro na estrada, bem na frente minha. Deus, Nossa Senhora, quem que eu vejo?... Sô Diogo e sô Javaé!” (GARCIA, 2002, p. 57-58).

A narrativa encetada pelo menino acaba por defender a ideia de que Dioguinho era homossexual. Há outras evidências na narrativa como o fato do tom de voz do bandoleiro mudar quando ficava bravo, nervoso ou quando estava empolgado nas conversas com os coronéis e fazendeiros. Segundo o Manino, nessas ocasiões, a voz de Dioguinho ficava com “um ar donzelado”. Essas são algumas das principais características físicas e da personalidade de Dioguinho destacadas no primeiro capítulo, que também ressalta outros elementos que permitem compreender o modo como o grupo se relacionava, quais eram seus afazeres e suas visões de mundo.

Nóis que anda c'o sô Diogo sêmo in sete. É o Dónel e o Curitibo, que eu já falei. O Maximano, que eu tomém já falei e que é branco, mei marelado, das barriga gorda e tem só uns fiapim de barba. Tem tomém o Baianim, que é um pretim mei increnquero, e tem o Antôim Sordado, tomém preto. Tem tomém o Domingo, dos bigodão, que é branco e nasceu da ôta banda do mar sargado, lá no Portugá. Ele fala tudo c'as língua inrolada, fala ansim: “Sél Diogo”. Ele é bãozim, só que eis fala que é matadô tomém. Os zôto, fora o sô Diogo, eu num sei se é matadô mêmo, ô só dá ajudóro. O Baianim eu carculo que é... Mêmo que eis fô, num dianta indagá: eis num fala.

Vortano: o Donél nem num sabe quar que é o ôto nome dele, é só Donél mêmo. Intão nóis é seis, fora o sô Diogo, que aí intera os sete. Eu num conta (p. 39).

Além desses personagens, ainda há o João Dabe, o Joãozinho, irmão mais novo de Diogo. De acordo com essa narrativa, a maioria dos capangas do bando era negro, fato ignorado pelos demais autores. Realçando a marginalidade desses personagens, o menino menciona que o capanga Donél não sabia sequer seu sobrenome⁶².

Depois que o Baianim e o Antônimo Sordado que “era os mais rilento” já tinham morrido, o Manino afirma que os componentes do grupo que “ficô é tudo mei pacifo” e que “carculo que só mata mêmo se o sô Diogo mandá”. Ou seja, esses sujeitos eram somente capangas que serviam ao Diogo, os quais podiam ter sido levados para essa vida de “fora da lei” por motivos diversos e alheios ao conhecimento do narrador, já que ele não considerava que aqueles homens tivessem “as incrinação do crime”, como era o caso de Dioguinho.

Em bando, a vida deles era andar pelo sertão paulista, às vezes levando uma boiada, outras somente acompanhando o Dioguinho, que percorria alguns lugarejos (Cravinhos, São Simão, Ribeirão Preto, Mato Grosso de Batatais, Cajuru, algumas cidades de Minas Gerais, etc.) sempre a serviço dos fazendeiros ou atrás de algum bom esconderijo.

Era ansim nossa tuada. Pesca aqui, caça culá, tira bicho dos pé, iscuita alguma viola, dança o catira no Malai, priciá respeitoso, chapéu nos peito, as fulia de Reis. Dispô de besta, panhá burro, um arrei cum duas garrucha, treis nuvia cum ripitidera véia. Sór, lua, sereno, chuva, darvez argum fríi (p. 36).

A poética da oralidade está presente nas práticas culturais comuns do dia a dia do bando quando estavam escondidos no rancho. Ela aparece nos costumes, nas festas, nas expressões e na vida nômade do grupo. O autor seleciona elementos culturais que, em sua opinião, demarcam um universo simbólico que produz significados para aqueles que conviveram com determinadas práticas e valores comuns à sociedade caipira.

Enquanto no capítulo “O ninho” o narrador detém-se na configuração do personagem, do bando e do dia a dia de Diogo e de seus capangas, o capítulo “O ovo” está focado, principalmente, nas práticas criminosas de Dioguinho e na sua relação com os coronéis. A narrativa aparece entremeada pela vivência, modo de pensar e por lendas que permitem conhecer mais proximamente o personagem central e as relações de compadrio mantidas com os mandantes dos crimes.

Antes de analisar essa relação de dependência mútua, é relevante refletir

⁶² A socióloga Selma Siqueira de Carvalho (1988) ressalta esse fator como sinônimo da marginalidade, visto que o nome de um dos capangas de Diogo registrado em cartório era Maximo de Tal.

sobre o ponto de vista do narrador acerca da vida de crimes do bandoleiro, o qual transparece incisivamente quando o personagem Donél lhe mostra o colar de orelhas das vítimas que Dioguinho escondia em sua canastra:

Dei mais umas oiada nas oreia. O Donél tomém, inté passou o dedão numa:
 Ó, que oreião! Tá inté isturricado...
 Pônho as oreia de vorta na canastra e falô baxim:
 Sô Diogo num gosta que mexe...
 Por qar motive o sô Diogo guarda?
 Uai, Manino, mode levá de aprova pros home que faz as incomenda das morte. Dispois, passa na imbira mode num perdê as conta. Tem hora que ele abre a canastra e conta. Dispois que ele caba a contage, já botei reparo, dali uns dia é certim que ele mata mais ôto. Vai vê que carcula que as oreia tá é pôca...
 Eu só fiquei maginano aquéas oreiada murcha. Maginano no home isquisito e trapaiado que o sô Diogo é na vida. Tem uns que fala que ele tem mêmo parte c'o Quinca, que tem os corpo fechado, que ele feiz um trato c'o Coiso numa incruziada na noite de lua cheia. A cabeça do sô Diogo é mêmo um furniguero: aquéas furnigaiada andano drento da cabeça dele. Na mêma da hora que tá dum jeito, pode virá dôto jeito. Isso eu mêmo já vi, que se ele repuxá os beicho, dá aquele piscadim trimilicado, muiezá a cunversa, ah, pode contá que evem coisa ruim. Ruim mêmo... Sô Diogo é incarculave: da mêma da hora que tá triste pode virá alegrim. Darveiz que tá alegre, pode virá brabo. É um home pirigoso! Tem uns que fala tomém que, na hora dum aperto, o sô Diogo pode que vira um tôco, uma arve, um gato e inté um passarim piqueno.
 Num é só o Donel, não. O Curitibo e o Maximano tomém fala que o sô Diogo tem tudas as proteção das fazenderama inté dos propretaro dos trem de ferro, mode que os fazendero vende as lenha mode queimá nas fornaia dos maquinaro e inté os durmente que firma bem firmado os triu dos trem no terreno (p. 99).

O trecho demonstra a simplicidade dos dois personagens envolvidos e explicita a visão ambígua que o Manino tinha de Dioguinho: um homem “isquisito”, “trapaiado”, “incarculave”, “pirigoso”, que tem um “furniguero” na cabeça, um homem intempestivo, cujas ações eram difíceis de precisar e que podia mudar de opinião e de temperamento muito rapidamente. Era um homem dotado de poderes mágicos na imaginação popular, e inclusive na imaginação de seus capangas. Esses poderes mágicos originavam do seu suposto pacto com o Diabo, que mantinha seu “corpo fechado” para a morte e permitia sempre uma fuga inusitada. A crença popular em seus poderes sobrenaturais evidencia, de certo modo, um desconhecimento de como se davam as tramoias políticas entre os coronéis e a justiça.

Ao mesmo tempo em que era uma pessoa obscura, Dioguinho é descrito como uma pessoa carismática, com seu “risim” singular e que gostava de contar histórias

quando estava com a “veneta boa”. Era um homem culto, que sabia ler, escrever, tinha certo conhecimento sobre a vida, sobre o mundo, lia periodicamente os jornais, apreciava ouvir piano, bebia vinhos importados, entre outras características. João Garcia recria trechos da carta (publicada por Amoroso Netto) com o intuito de demonstrar que o protagonista era um homem comum, dotado, como qualquer outro, de pensamentos, sonhos, gostos e vaidades. Tal construção diferencia-se do uso feito por Amoroso Netto que, através de trechos da carta, mostra como o discurso do bandoleiro era incoerente diante do relato “verídico” que ele realizava. O esforço do Manino é compreender o motivo que levou Diogo a um comportamento tão violento sem nenhuma causa aparente. Como não consegue essa façanha, ele atribui a causa a um possível “formigueiro” que atormenta o personagem impelindo-o a comportamentos imprevisíveis.

O Diogo das conversas amigáveis à noite era o mesmo que matava pessoas inocentes por conta própria, como ocorreu com o “turco mascate” (p. 100-104) que chegou ao rancho do bando no Capão Escuro e com um “negrinho bêbado” (p.116-117) que matou apenas para gabar-se da pontaria em uma venda em Cravinhos. Também era o autor de mortes encomendadas como a de dois homens influentes e poderosos: um ex-delegado de Mato Grosso de Batatais, José Venâncio; e um rico fazendeiro, José Maia.

Apesar de mencionar homicídios fúteis, no decorrer da narrativa o Manino vai demonstrando sua simpatia pelo personagem, compreendendo-o enquanto um homem comum dentro de um processo social dinâmico. Ele se compadece do matador quando os coronéis o obrigam a manter-se no esconderijo: “Que motive vai sê que eu tava c'as dó?... Motive que ele num ia mais dá umas vórta no cumérço, coitadim, que ele tanto preceia...” (p. 131). A partir desse momento mais rigoroso de reclusão, o narrador vai, lentamente, construindo um discurso muito mais favorável ao bandido.

Depois de cometer seu último crime (espancamento de Balbina e morte de Marciliano Fogueteiro), há somente as fugas dos bandoleiros e algumas reflexões do Manino em relação ao sofrimento pelo qual o protagonista estava passando. Para as fugas, Diogo sempre tinha barracas e objetos pessoais em alguns locais:

O sô Diogo tinha mêmo as coisa isparramada pro mundo. Os cobre no borso nunca que fartava, quando que chegava nas venda ele inté gostava de tirá os maço de dinheiro do borso mode o zôto oiá. E dó de gastá ele num tinha. Era só vê argum minino pobrim já dava os cobre. Darveiz, inté pagava os mantimento. Pagava os camarada tudo certim, as conta tudo marcada numa cadernetona véia.

O sô Diogo era ansim mêmo, carculo que mei iguar tudo mundo: bão dum

jeito, ruim do ôto. Santo puro num era, só que diabo puro, puro mêmo, tomém num era. Tinha hora que o sô Diogo era bão, só que bão mêmo! Só tomém que tinha hora que Deus me livre! E quando que o sô Diogo vim a falecê, vai vê que arança o céu? Ô vai é retim pros fogo do inferno? Eu perguntei um dia pro Curitibo e ele falô ansim:

- Ah, Manino, isso aí é só Deus mêmo é que vem a sabê...

Na hora eu carculei: si eu qui era o São Pedro dexava ele imbochá no céu? Dexava. Só que falava ansim prêle:

- Sô Diogo, vancê pode imbochá aqui pa drento, só que tem que num vai podê mais matá, nem fazê judiêra cos zôto. Se finzé, toco daqui, vai pros quinto dos inferno, tá celto?

Fiquei só maginano o sô Diogo sigurano o chapéu nas mão, mode o respeito, c'as duas asa no mei da nebrininha branca do céu. Dá inté uns ar que tô veno ele sentando num caxotim do céu, c'as perna in riba da ôta, pitano assussegado. Carculo que o sô Diogo num ia é pará é quêto no céu. Ia caçá um jeito de fazê quarqué coisa, causo que ele tem mêmo distronco de gêni de onça (p. 208).

O Manino via atitudes boas no Diogo, atitudes que corroboram para uma aproximação do bandoleiro com o arquétipo do bom bandido. Tinha um “geni de onça”, contudo, ajudava, com dinheiro ou mantimentos, sempre que encontrava crianças pobres. O Manino tem a percepção de um Diogo caridoso, apesar deste aparecer ao leitor mais como um homem que exhibi seu poder de forma paternalista, não partindo, portanto, de uma concepção igualitária em relação ao outro. A construção narrativa é nítida na tentativa de humanizar o personagem, absolvendo-o de seus delitos e mostrando suas atitudes “dignas”. Em muitos momentos, o Manino tenta mostrar que nem tudo pode ser rigidamente separado em dois lados antagônicos: o “bão” e o “ruim”.

Com as constantes fugas, há muitas mudanças na aparência e até mesmo no modo de agir de Diogo. Curitibo, Maximano e Donél já tinham sido presos, Diogo, João Dabe e o Manino deixaram às pressas o rancho em Itambé e foram para o lado do rio Mogi Guaçu, onde Diogo tinha um parente, o Santana. No percurso até lá, o Manino o compara em força com o “Zé do Teiado” de Portugal, comenta sobre o tenente Galinha e o ladrão de cavalos Aníbal, mas acaba concluindo “ que iguar mêmo o sô Diogo é capaiz que num tem”. Ele destaca a fragilidade do personagem, que estava emagrecendo e sem dentadura, o que lhe dava uma aparência de pessoa mais velha e despertava a pena do menino: “Ô judiêra! Um home iguar sô Diogo, das colidade dele, caprichoso que só ele, que só tem as arma boa, os alimal bão, cachorrada tomém boa, tá agora desse jeito, qui nem mêmo um quarqué, c'as boca murchada? (p. 234-235).

O narrador procura persuadir o leitor enfocando o viés da ingratidão a que o bandoleiro foi sujeito, atitude que considerava imperdoável, e mostrando sua vulnerabilidade

diante de algumas situações como a do medo que sentia ao atravessar o rio em uma canoa: “ele era mêmo um coitadim de criança na berada daquele Mongi”.

Em “A pena”, o narrador centra-se no sofrimento do bandoleiro. O epílogo está permeado por um forte saudosismo da antiga vida caipira, das pessoas e dos elementos culturais que a compunham, como a viola, por exemplo. Acuado naquele lugar, Diogo adocece e passa por vários tormentos que, conseqüentemente, aumentavam sua devoção religiosa e seu apelo para a bebida:

Bão, só sei que tomemo mais uma canecada, sô Diogo garrô o livrim preto dele das *Hora Mariana* e garrô a fazê as oração. O João Dabe tomém tinha as oração dele, as da Santa Crara e umas zôta, e eu as minha, que era só mêmo uma sarve-rainha e uma ave-maria, só que bem caprichada. Só que as oração minha e do João Dabe era curtinha, num instantim cabava. A do sô Diogo não, era mais inté cumpridada. Tinha veiz que nós drumia e nem via o sô Diogo pagá as lamparina. Sô Diogo ficava lá bateno a boquinha murchadica dele nas oração do livrim que eu garrei a maginá: si num era o vapor passá e dá um sustão bão ni nós, num é que eu já num tava inté alembrano que o sô Diogo é um assassim?!

Deusde que nós chegô aqui, inté bem antes, deusde lá do També, que o sô Diogo tá pacifo de tudo. [...]

Quando que vem a noite ele garra nas *Hora Mariana* dele e só. Quem que podia de falá que esse home é o maió assassim que tem nesses território nosso? A vida é mêmo um mistéro de Deus. Tem hora que vancê óia uma pessoa, ela dá uns ar dum jeito, tem hora que já dá uns ar de ôto. Num tem jeito certim de vancê sabê de que jeito que é mêmo uma pessoa. Na mêma da hora que vancê tá achano que é ansim, bem ansim mêmo, num é. Lisa. Isurrega.

O sô Diogo, numa comparação, nunca que esse dia ele é um assassim. Pode que eu vô falá inté coisa errado: ele é quais que um santo. Home mêmo, que tá nos causo de virá santo mode os sufrimento que já passô na vida e mode tomém os sufrimento que feiz os zôto passá. Ele tomém deve de sofrê dos sufrimento que ele feiz os zôto passá. Num tem o jeito de fazê os zôto sofrê e só fica bem forgado. Os sufrimento bate nos zôto e vórta ni nós. Ah, isso eu aprovo: é qui nem sete mais sete chega nos quatolze (p. 267).

Para o Manino, Dioguinho já estava pagando sua penitência. O abandono em que vivia às margens do rio, a dor de barriga que o consumia, o isolamento de tudo e de todos, era a pena pela qual o bandoleiro teria que passar. Todo o sofrimento que Diogo causou a outras pessoas já estava “quitado” em razão da tensão e da situação em que ele se encontrava. O narrador chega a afirmar que o protagonista é “quais que um santo”, heroicizando-o e absolvendo-o, desse modo, de todos os seus crimes. Pensando dessa maneira, o Manino não via motivos para a polícia continuar com a perseguição: “Mode que matá o sô Diogo, meu Deus?”, [...]. “Se argum pecado ele tem, e tem, mode que tudo quanto é vivente tem, ele já pagô eis tudo de tanto sofrê, coitadim... Eu tô de aprova! (p. 310).

Não há dúvidas em relação à imagem preponderante pretendida pelo narrador. O menino, depois de andar três anos com o bando, de observar o “gêni de onça” de Diogo, ver seus crimes e o modo como tratava seus capangas, se compadece do bandoleiro em razão dos sofrimentos pelos quais este passava em seus últimos dias. Mesmo tentando demonstrar que o personagem central era um homem comum, sujeito a erros e a contradições, ao compará-lo a um santo, o narrador procura nobilitar sua figura de forma bastante exagerada.

A perseguição é concluída com o confronto de Diogo e João Dabe com a tropa policial no rio Mogi Guaçu. O canoeiro Urbano estava do outro lado com os mantimentos para o grupo e, ao invés de atravessar o rio sozinho, como de costume, ele pede para que os bandoleiros o ajude a transportar as coisas.

A diferença dessa narrativa está na apresentação de um ponto de vista que parte de um membro do grupo presente naquele momento. Um narrador que presenciou toda a trajetória de Diogo enquanto matador de aluguel e o acompanhou até os últimos momentos. Depois da morte dos irmãos, o Manino se esconde e foge, tenta encontrar a “sua amada”, a prostituta italiana Graça. Descobre que ela havia se matado por causa de outro homem e decide também se matar enfiando seu braço em um buraco de tatu para ser picado por uma cobra, contudo, ele não consegue o que deseja, pois mesmo quando picado, ele só adormece. Sem coragem de se matar por outros meios, ele passa a vida enfiando o braço em buracos de tatus, chegando até mesmo a conseguir sua sobrevivência com essa proeza e transformando-se também em uma suposta lenda no sertão paulista: o “loquim do tatu”.

O Manino exerce uma função primordial, primeiramente porque ele descreve todos os momentos que passou ao lado do bando utilizando uma linguagem, um estilo e mesmo reflexões que procuram mimetizar gestos, costumes e pensamentos de modo a aproximar o leitor do universo cultural do nordeste paulista do século XIX. Toda a trama que se desenrola por meio deste narrador está envolta em um tempo e espaço idílicos, os quais são almeçados pelo outro narrador.

É relevante comentar que no capítulo que antecede a morte de João e Dioguinho, o Manino decide andar “de fasto” com seus pensamentos, rememorando a época em que os bandoleiros viviam felizes, numa alusão clara desse tempo como sendo um paraíso que ficou para trás, concepção que se aproxima à pensada por Eliade como o “mito do paraíso perdido” (ELIADE, 1992; 2011). A atitude do narrador demonstra não só o seu saudosismo em relação àquele passado “glorioso” que havia sido vivido há pouco tempo, como o do próprio autor. Nesse momento, o menino narra uma caçada em uma fazenda ainda não

mencionada na obra; os personagens, excetuando o grupo de bandoleiros, são outros. Muito provavelmente, esse subcapítulo é uma homenagem do autor às pessoas que conheceu e que fizeram parte, em algum sentido, dessa sociedade caipira que ruiu. Uma referência clara nesse sentido é a presença do violeiro Francisco Ferreira (o Chico Louco), repentista que possui uma canção sobre Dioguinho e que foi divulgado pelo próprio João Garcia no documentário.

O subcapítulo é uma síntese de bons momentos vividos pelo bando. A caçada era o motivo da reunião daqueles fazendeiros que são representados como sendo parte de uma sociedade harmônica. Manino relembra a alegria que era ver os fazendeiros dançando catira, bebendo, contado “causos” sobre caçadas e se gabando de seus animais (bois, cavalos e cães de caça). Este é, para ele, o “tempo encantado” que viveu e que estava prestes a se acabar com a morte de Dioguinho. É nesse âmbito que o bandoleiro representa todo um universo cultural que era tido como bom e que se perdeu. Assim, o “Malai das minha sodade” simboliza todo um conjunto de práticas sociais e culturais de uma “cultura caipira” da elite, enfocada pelo narrador.

Nessa reconstrução, transparece todo um legado que revela o discurso ao qual o autor recorre através da memória transmitida por familiares, amigos e pelas pessoas que entrevistou para o documentário e para escrever a obra. No caso, o ponto de vista que se sobressai é o de um observador que vê a “cultura caipira” de um modo particular, é a visão do senhor da “casa grande”, perspectiva que em muito aproxima-se à dos narradores das obras memorialísticas de José Lins do Rego e também da que predomina no ensaio sociológico *Casa grande e senzala* de Gilberto Freire. Assim como o narrador criado por João Garcia ameniza a violência praticada por Dioguinho, Gilberto Freire acabou açucarando a brutalidade do regime escravagista.

Não há críticas contundentes aos preconceitos, à pobreza e à opressão. Quando os menciona, o Manino sempre pondera sobre a existência dos dois lados, o “ruim” e o “bão”, contudo, ele reflete:

Ê, vida amisturada! O que tem é que a vida é mêmo surtida! Que jeito que a gente pode apartá as coisa certim mêmo? Da banda de cá só as coisa só ruim, da banda de lá só as coisa só boa... Num tem esse jeito, é tudo amisturado mêmo, num tem jeito de fica apartano qui nem os gado (p. 284)

O narrador não faz uma divisão maniqueísta de tudo o que observa, buscando compreender a pluralidade das coisas e também do ser, dado que em seguida ele aplica essa reflexão a Diogo: “Numa comparação: o sô Diogo...vão vê: é bãõ ô e ruim? Num é

bão, nem tomem é ruim. É surtido e cabô!” (p. 284). Essa forma de apreensão da realidade e do ser visa a aceitação da vida vivida por Dioguinho com base na ideia de que o homem é um sujeito dividido, cheio de complexidades. Prevalece, portanto, a concepção de um narrador conformista e elitista que ignora a brutal realidade que observa, a qual é relegada a um segundo plano em favor de uma construção romântica e idealizada de um lugar simbólico no qual o narrador/personagem deseja permanecer.

No último subcapítulo, há uma nítida referência a Guimarães Rosa em um momento em que o Manino ainda relembra pessoas que conheceu e eventos que vivenciou:

Tomém alembra o tar dotor Rosão, que uma veiz pontô num fandango numa fazendinha bem berano o São Simão. Esse tar dotor Rosão, eu já contei?... era dotor médico, tinha um carão vermei e um zói miudim, craro, nos isconderijo dos óculo, ficava só oiano nas cara nossa e dispois, escondidim, marcava tudo numa caderneta que ficava bem guardada nos arrei do alimal dele. Quais que num prosiava, o mais, só ispiculava as coisa de nós. Ê, o sô Diogo antão que ele gostava mêmo de iscuitá a prosa dele! O Curutibo falô que o dotor Rosão tava é desenhano nós no cadernão dele... Um dia esse dotor Rosão chegô e falô, ansim na traição, que era mode envitá oiá no espei nas madrugada e aconseiô mode eu seguí os camin dum tar incantado (p. 310).

A alusão a Guimarães Rosa pode inclusive ser pensada como uma homenagem em razão do constante diálogo do autor com esse escritor. Uma das mais evidentes aproximações é com relação ao meticuloso trabalho de reconstrução da linguagem do sertanejo com suas gírias, expressões e marcas da oralidade. O Manino realiza um verdadeiro “trabalho de campo etnográfico” ao descrever e interpretar, a partir do ponto de vista de um “*insider*”, os pormenores desse universo social e cultural, no que também se assemelha ao trabalho “quase” antropológico realizado por Guimarães Rosa através de Riobaldo (VASCONCELOS, 2002, p. 323).

Por mais que tenha tentado, Manino não consegue decifrar os significados profundos e contraditórios do que ia à alma do bandido Dioguinho e nem compreender suas práticas criminosas dentro daquele imenso sertão. O mistério que o cercava permaneceu como o de “seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, [que] ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia” (ROSA, 2001, p. 33).

A representação de Dioguinho como nem bom nem ruim, contraditório, misterioso e com um “formigueiro na cabeça” é fundamental para o objetivo da obra de idealizar o interior paulista da época do café, uma vez que a explicação mais evidente para a vida criminosa do bandido (a violência inerente a essa sociedade dominada pelos desmandos e

pelos caprichos dos coronéis) colocaria em cheque esse projeto romântico que, em grande parte, vê com nostalgia o modo de vida dos fazendeiros e de seus compadres.

Em um labirinto de memórias...

O outro narrador, o jovem ainda em idade escolar, conta suas descobertas sobre a vida de Dioguinho. Ele diz ser filho de um finado fazendeiro, assim como o Manino, e inicia sua busca pelo passado perguntando aos seus tios, pesquisando em jornais e revistas velhos, e, em seguida, entrevistando pessoas com certo envolvimento e um conhecimento mais profundo acerca do bandoleiro. As obras de João Rodrigues Guião, Antônio de Godói e João Amoroso Netto são o ponto de partida desse narrador que as cita e as compara, apresentando sua opinião em relação ao que está sendo dito pelos autores e julgando a possível veracidade dos fatos.

A primeira pessoa com quem ele conversa é o velho Alcides Guião, professor de matemática, filho do João Guião. É interessante pensar no contato do narrador com esse personagem porque este afirmava ter conhecido Dioguinho “em pessoa”, no entanto, pelas contas do narrador, era pouco provável: “Será que ele conheceu mesmo o Diogo com dois ou três anos e ainda se lembrava? Só sei que ele até chorava quando contava, parecia mesmo que era verdade. Será que era imaginação misturada com saudade?” (p.16) Nota-se nesse fragmento uma profunda relação do personagem com uma “memória herdada” (POLLAK, 1992), uma nostalgia de algo que ele pensa, acredita ter vivido, mas que na verdade foi-lhe transmitido por meio do incessante rememorar, recontar das pessoas com quem conviveu.

Guiado pelas leituras das obras sobre Dioguinho, o narrador interroga várias pessoas, muitas são descendentes de fazendeiros que tiveram contato com o bandido, há também entre eles historiadores, promotores, antigos moradores das fazendas e curiosos em geral. A cada entrevista, o rapaz descobre novas informações e diferentes perspectivas. Avultam diante de seus olhos diversas lendas em torno do personagem. O narrador sempre as apresenta julgando se são críveis ou não. Sua intenção é reconstituir a história do Dioguinho partindo de todas as fontes disponíveis, dentre as quais estão a literatura e as narrativas orais.

Esse recurso narrativo de citar diretamente as fontes que utilizou para escrever a obra a fim de transmitir uma aparência de verdade pode ser compreendido dentro do conceito de “contrato veridictório” (FIORIN, 2008, p. 215). Em todo o romance, o narrador menciona obras literárias, artigos de jornais, revistas, filmes, teses e as narrativas

orais. O modo como esse narrador revela as informações que vai descobrindo (conversas com pessoas reais e tidas como autoridade no assunto e as reflexões sobre o grau de veracidade das obras) também visam legitimar suas conclusões como verídicas e solidamente embasadas.

Para compreender o “tempo do Diogo”, o rapaz também busca em jornais como a *Província de São Paulo*, a revista *Veja* e em livros antigos, informações acerca do período histórico vivido pelo bandido com intenção de recriar um panorama bastante imagético e detalhado daquele tempo. Assim, ele menciona os eventos históricos que se destacavam no período, como a Guerra de Canudos, as discussões acerca da transição da Monarquia para a República, a epidemia de febre amarela no interior paulista, a economia cafeeira, a chegada de imigrantes, entre outros assuntos que são apresentados “ao vivo” por seu irmão, o Manino. Ele procura contextualizar suas pesquisas:

...Eu li um livros que fala que naquele tempo em que os homens fediam a café maduro, suor de cavalo, bosta de vaca etc. tinha muito italiano. Italiano que tava chegando, tudo pobre, pras lavouras de café. Tinha muito português também. Só que português tava chegando desde o tempo de Cabral, né?...E preto. Tinha lugar que tinha mais preto que tudo. Tudo meio escravo disfarçado, porque a escravidão tinha acabado fazia pouco tempo, só que ainda continuava meio escravidão... (p.19).

Suas descrições históricas sempre são acompanhadas de uma dose de humor e ironia, e permeadas por uma visão elitista (a partir da casa-grande) bem próxima à do Manino. A curiosidade desse narrador o leva a querer saber qual era o “cheiro” que tinha essa época. Referência colocada no início desse parágrafo quando ele afirma que naquele tempo “os homens fediam...”. Em outra oportunidade, ele pergunta a um historiador local sobre o cheiro dessa época, o historiador não entende e ri achando absurda a pergunta do rapaz.

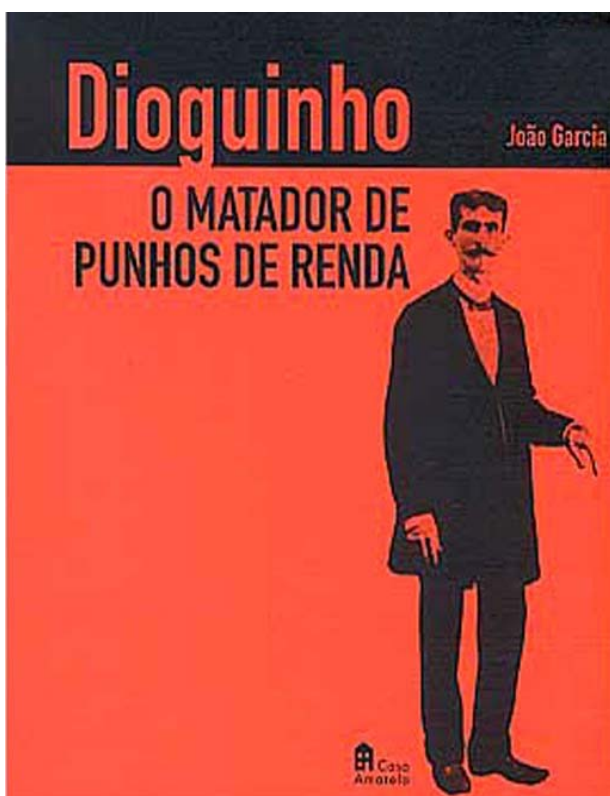
O narrador é um morador da região, uma pessoa que desde criança ouvia histórias sobre Dioguinho e que tinha em casa o livro de João Amoroso Netto. Por conhecer as cidades da região, ele tem fácil acesso a vários lugares históricos por onde Dioguinho passou. Desse modo, a cada entrevista ou leitura, ele descobre referências a determinados lugares como antigas fazendas, estações, esconderijos. O narrador, acompanhado dos personagens Italiano (senhor de São Simão que conhecia muitas lendas a respeito do bandoleiro) e Melano (amigo do narrador), percorre diversos lugares significativamente marcados por Dioguinho.

Botucatu, São Simão, Cravinhos, Batatais, Fazenda das Flores, do Pântano, Fazenda Velha do Tatuca, “Túnel do Diogo”, “Lagoa do Diogo”, “Morro do Diogo”, Estação

do Cerrado, Cruz do Joãzinho, Rancho às margens do Rio Mogi, são alguns dos lugares visitados por eles e onde sempre havia pessoas que ouviram falar ou que se lembravam das histórias do Dioguinho. Aos poucos, esse narrador, que a todo instante dialoga com o leitor como se estivesse em uma longa conversa, vai reconstruindo a partir de retalhos uma representação do lendário bandido, atentando para episódios de sua vida como matador e até sua possível sobrevivência após o encontro com a polícia no rio Mogi Guaçu.

As principais lendas colhidas pelo rapaz referem-se à possível homossexualidade do bandoleiro e à descrença, por parte do povo, em relação a sua morte. A primeira lenda o rapaz descobre, depois de um encontro com um promotor de Batatais que tinha em mãos um processo referente à morte de José Venâncio e José Maia, tratava-se do depoimento de José Maia, dado um pouco antes de morrer, dizendo que Diogo havia seduzido seu filho, Zequinha Maia, e ele, sendo contra a relação dos dois, teria sido alvo do matador (p. 148).

Figura 7 – Capa do livro *Dioguinho – matador de punhos de renda* (2002)



O autor apoia-se nessa informação do processo para sugerir que Dioguinho era mesmo homossexual, dado que motivou o duplo sentido contido no título da obra: “matador de punhos de renda”. A capa da obra é paradigmática ao colocar uma fotografia de

Dioguinho impecavelmente vestido. Muito provavelmente havia um móvel ou uma bengala sobre o qual ele estaria repousando a mão, mas que foi retirado de modo a induzir um gesto efeminado. Na narrativa, a personagem Telma (baseada na socióloga Selma Siqueira) alerta o narrador acerca dos interesses políticos por trás desse crime, uma vez que José Venâncio era acionista da Companhia Melhoramentos de trem, enquanto os coronéis aliados a Dioguinho eram acionista da Companhia Mogiana e os dois grupos disputavam a preferência no transporte de café. Para ela, a questão em torno da relação entre Dioguinho e Zequinha Maia foi usada para camuflar o verdadeiro motivo do crime ou para justificar a morte de José Maia, isentando a culpa dos verdadeiros mandantes.

Existem também lendas menores que contribuem para uma representação específica e popular acerca do personagem, histórias que foram recolhidas oralmente por João Garcia. Entre elas, há pelo menos três relatos que dizem que o bandido era covarde: o primeiro afirma que ele apanhou de relho de um senhor, o segundo que ele fugiu de uma briga e no terceiro, um senhor afirma que Dioguinho era

- Covarde! Covarde! Matava a maior parte das vezes de tocaia ou atrás do cupim, mutilando o cadáver. Ele era valente só quando estava acompanhado de capangas. Aí, ele se tornava valente e agressivo. Mas, quando estava só, era cauteloso, medroso e covarde (p. 49)

Alguns dos personagens entrevistados pelo narrador afirmam também que ele batia em sua esposa e que chegou a morar com duas mulheres ao mesmo tempo. Para se contrapor a essas imagens negativas, o narrador apresenta um trecho de uma obra sobre a história de São Simão, *Epopéia de um Povo*, onde Dioguinho é visto de maneira amistosa, e até como um homem caridoso:

Demorou pra achar a página e me passou. Na 117 estava escrito: “Segundo se pode apurar, Dioguinho era homem inteligente, letrado e falava corretamente nosso idioma. Era de porte arrogante e diziam-no atraente. Matava, não por ódio ou vingança particular. Matava a mando, fosse quem fosse, desde que para isso o pagassem bem. Outros diziam-no bom e exemplificam narrando o seguinte: Dona Manoela Cedro, esposa de Antônio Cedro, não foi feliz no advento de um menino que nasceu fraquinho, mirrado e com poucas possibilidade de viver. Cada dia, a criança definhava mais. Uma tarde, Manoela viu que seu bebê ia mesmo morrer. Lembrou-se que o pobrezinho era ainda pagão. Chamou por alguém da casa e ninguém lhe atendeu. A custo, arrastou-se até a janela e chamou o primeiro transeunte. Este veio e, percebendo a aflição da pobre senhora, pressuroso inteirou-se do que se passava, preparou o necessário para o batismo e ali mesmo, com toda devoção batizou o pequeno. Contrito, penitente, ali permaneceu até que o

corpinho inerte, no dia seguinte, saísse em demanda do cemitério. Só depois disso, deixando uma apreciável quantia ao desolado casal, deu-se a conhecer nestes termos:

- Bem, compadres. Eu sou o Diogo Rocha... não sou só mau. Sei também ser bom.”

O tal Paulo Massaro termina assim:

“É muita pretensão dos seres humanos querer vislumbrar o que vai pela alma de seus próprios semelhantes.”

O Italiano ficou me olhando com aqueles olhos pretos do Omar Shariff:

- Viu...? O Dioguim num é mau (p.54-55)

O autor afirma que tal história foi contada por outros entrevistados e era usada justamente para mostrar o lado bom do bandido. Antes de citar o conhecido episódio, Paulo Massaro refere-se a Dioguinho como um “homem inteligente, letrado”, “arrogante” porém “atraente” e que matava somente por encomenda. Afirma, inclusive, que havia quem o tivesse por “bom”. O autor, com a desculpa de não querer julgar o bandoleiro, redime-o de seus crimes e conclui que “É muita pretensão dos seres humanos querer vislumbrar o que vai pela alma de seus próprios semelhantes.” Evidentemente, não caberia em uma obra nomeada *Epopéia de um Povo*, cuja intenção é engradecer ações e acontecimentos locais, uma referência tenebrosa a um assassino.

Outra história de destaque, e que salienta mais uma das qualidades do bandoleiro, é contada ao narrador por um advogado chamado Guidinho:

- Foi na fazenda Santa Maria. A vovó... não, a minha bisavó... estava na cozinha quando Dioguinho chegou querendo comprar uns frangos para vender na cidade. Ela vendeu e o Dioguinho falou: sábado às duas horas eu venho pagar a senhora. Levou os frangos. À tarde, quando o vovô Cláudio chegou, ela contou a história e o vovô falou: “Você nunca mais vai ver o dinheiro dos frangos”. Bom, aí passou... Quando chegou sábado à tarde, alguém bateu na porta. Era o Dioguinho, trazendo o dinheiro dos frangos. Quando a vovó pegou o dinheiro da mão dele, ela escutou o relógio da parede dar duas batidas. E o Dioguinho falou assim: “Dona Mariquinha, um homem pode ser assassino, mas tem que ter palavra”.

Dioguinho, nessa historieta, gaba-se de ser um homem “de palavra”. Também era tido por algumas pessoas como um homem simpático, como apontou a própria avó do narrador: “era um homem magro, muito simpático. Tinha um jeito de falar meio rindo, que dava até gosto ficar ouvindo” (p.10). Em suma, Dioguinho é representado como tendo vários admiradores, pessoas que o tinham por bom, simpático, inteligente, justo. E assim como pensava Paulo Massaro sobre a impossibilidade de saber o que estaria na alma do ser humano, os narradores de *Dioguinho – matador de punhos de renda* partem do pressuposto de

que o bandoleiro como qualquer outro ser humano possuía uma personalidade contraditória.

A visão do narrador fica ainda mais explícita quando ele comenta uma notícia de uma revista antiga que comparava Diogo aos heróis do Velho Oeste, já que como estes, ele espalhava medo, terror e admiração nas vilas por onde passava, e acrescenta contrariado: “Isso eu falo e provo” (p. 23). No caso, as “provas” (da admiração) que ele considera são esses argumentos totalmente descontextualizados (e falaciosos) mencionados acima: tais como apresentá-lo como pontual, homem de palavra, religioso e bondoso (doava dinheiro e mantimentos aos pobres).

A narrativa é construída a partir dos vários relatos que o garoto vai descobrindo paulatinamente. Entre todas as pessoas com quem dialoga e com quem obtém documentos, obras literárias, jornais e fotos, os personagens Italiano e Telma são os que participam mais ativamente de suas investigações. Depois do encontro de Diogo e João Dabnei com a escolta policial no rio Mogi Guaçu, onde o bandoleiro é dado como morto, a polícia teve que lidar com a sua lenda. O narrador menciona que muitas pessoas não acreditavam na morte do bandido. Inclusive, o personagem Italiano é um deles. Italiano e Telma representam, respectivamente, o Dioguinho lendário e o Dioguinho histórico. E, o narrador representa o jornalista (talvez o próprio João Garcia em sua adolescência) que faz a mediação entre os dois lados.

Na obra, o narrador dialoga com a personagem Telma com o intuito de confirmar algumas das informações que recebe. Também apresenta trechos de sua tese para explicar o contexto histórico e político que envolvia Dioguinho e os coronéis. A representação dessa personagem é a de uma pesquisadora séria, professora da PUC, que conhecia os processos crimes e os interesses políticos e econômicos que estavam por trás das ações de Diogo. Enfim, era a pessoa que tinha autoridade “científica” para abordar o assunto.

Em contrapartida, o Italiano desde o início da narrativa tem a função de apresentar um Dioguinho místico. Em um diálogo com o narrador, ele explica:

- O Dioguim, não sei se ocê sabe... não morreu.
- Não?
- Não. Na traição do rio Mogi ele não morreu. Provo pra quem quisé.
- Como é que ele se salvou?
- Ué, sarvô que... na hora que o canoeiro Urbano traiu ele, os sordado atiraro, ele pulô na água e merguiô.
- Mergulhou como? Todo mundo fala que o Diogo não sabia nadar, que era um machado-sem-cabo.
- Que sem cabo o quê! Quem foi o besta que falô isso?
- Todo mundo fala... o João Amoroso, o Silvestre da Mata...

– Mentira!

Olhou de novo para os lados e falou baixinho outra vez:

– Ele merguiô e fugiu para Ourinhos, divisa do Paraná.

[...]

Gozado, o Italiano falava, fala até hoje, como se o Diogo ainda estivesse vivo (p. 54).

O Italiano é representado como uma das pessoas que acreditava na força sobrenatural do personagem que, mesmo sem saber nadar, teria conseguido fugir e continuava vivo mesmo depois de tantos anos. A partir dessa menção, o narrador comenta crimes popularmente atribuídos a Dioguinho e cometidos por volta de 1898, como o assassinato contra o avô do poeta Paulo Bonfim. Em seguida, encontra uma reportagem no jornal *O Diário de Ribeirão Preto* dizendo que ele havia contraído várias doenças e morrido como um “espectro ambulante” (p.116). A insistência do narrador em destacar essas lendas intenciona engrandecê-lo enquanto um personagem de grande força local e que formou um imaginário consistente em torno de si.

Com tantas falácias colocando em xeque o sucesso da ação policial que dera Diogo como morto, a dúvida recai também sobre os policiais, especialmente com as novas notícias de crimes por ele praticados. Assim, a descrença popular na morte de Dioguinho motivou uma investigação policial que enviou um capitão à região, chamado Berance, com o objetivo de averiguar tais boatos (esse evento é comentado pelo narrador citando uma coluna comemorativa “Há um século” do “Estadão” de 8 de agosto de 1998) (GARCIA, 2002, p. 277).

O narrador apresenta uma notícia, publicada na época da morte do bandoleiro, que visava aplacar os ânimos da população mais humilde que vivia em sobressaltos com medo de que Dioguinho ainda estivesse vivo. Para confirmar a veracidade de sua morte e revalidar o sucesso da ação policial, nada mais autêntico do que o testemunho da pessoa que o traiu e acompanhou a ação da escolta: o capitão fez com que Santana atestasse que procurou insistentemente os possíveis rastros de fuga do bandoleiro sem nada encontrar.

O narrador segue contando diversas lendas acerca do desaparecimento do bandoleiro no rio, a maioria de pessoas que não acreditavam que ele houvesse morrido. Ele menciona algumas referências ao medo que a população rural ainda sentia na segunda década do século XX, como a que aparece no livro *Portinari Menino* (pintor que morou em Brodowski na infância). Também narra uma história que dizem ter ocorrido com João Guião:

- Certa ocasião, o doutor Guião foi a São Paulo fazer compras...
[...] Depois, logo depois do ocorrido no rio Mogi-Guaçu...
[...]
- O doutor Guião contou que... estava fazendo compras na antiga Casa Alemã. Estava encostado no balcão quando uma voz o chamou: “Doutor Guião! Doutor Guião!...”. Ele virou-se e... sabe com quem ele deparou?
[...]
- ...Diogo da Rocha Figueira!
[...]
- Dioguinho apenas colocou dois dedos na aba do chapéu, em sinal de reverência, abriu a porta da loja... e sumiu na multidão... (p. 309)

Todas estas histórias não permitiam ao narrador chegar a uma conclusão quanto a vida e a morte do personagem. Ele apresenta todas as versões que encontra e, ao confrontar-se com o fim, entristece-se por saber que teria que considerar a morte de Dioguinho mesmo desejando que essa não tivesse ocorrido. Preso no emaranhado das histórias reais/imaginárias tecidas pelas lendas relacionadas ao bandoleiro, ele não manifesta sua opinião imediatamente.

De férias, com sua família em uma praia, *vendo seu irmão doente fazer buracos na areia e enfiar o braço* (fim do personagem Manino que se transformou na lenda “o loquin do tatu”), o garoto reflete com o auxílio de Telma, ao telefone, sobre o lugar mítico ocupado por Dioguinho no imaginário popular. Ele chega a considerar que talvez o Italiano tivesse razão – Dioguinho continuava vivo – no entanto, ele pensa que jamais teria uma confirmação por que, enfim, “o sertão é lá longe”.

Na proposição do garoto, percebe-se a busca de um universo cultural romantizado que nada mais é do que uma nostalgia, fruto de um saudosismo elitista para com um certo “interior” que, em seus aspectos positivos, já não existia mais. A história de Dioguinho era inalcançável. Todo aquele universo cultural e social com suas intrincadas relações havia ruído, restando ao presente apenas fragmentos do que poderia ter sido esse passado, fragmentos de memórias, de imaginários e da história (ou de histórias).

Em contrapartida, quando pensa nesse sertão distante, ele tem um impulso de ligar novamente para Telma e contar-lhe sua percepção, mas hesita: “Acho que não vai adiantar. Ela não vai entender direito porque é meio comunista etc. Vai falar: – Lá longe? Como assim, querido?” (p. 325). Ela não entenderia porque, para essa personagem, esse “sertão distante” continuava presente em seus aspectos negativos como o mandonismo, a exploração dos trabalhadores rurais, a violência e a impunidade ainda hoje presentes nas áreas rurais do Estado, não sendo esse lugar idealizado sonhado pelo garoto. São duas imagens de “sertão” e de “interior” contraditórias, porém complementares. Ou seja, o “sertão”, em toda a

sua carga semântica, é aquilo que se quer enxergar, e é exatamente isso que o torna tão rico e empolgante.

4.3 NOVAS REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS

A respeito de Dioguinho existem outras expressões regionais como canções, filmes e um documentário. Tais produções respondem, sintomaticamente, a questões atuais originadas do sentimento de fragmentação dos laços comunitários. O presente contexto marcado por uma busca por novas identidades e formas de pertencimento social sobressai nessas obras especialmente por suas relações com determinadas cidades das regiões sorocabana e mogiana. As produções analisadas nesse momento são duas canções de repentistas regionais, Francisco Ferreira e Paulo Lopes Garcia; a canção *Dioguinho* (2006) da banda Mercado de Peixe; o documentário *Era uma vez Dioguinho* (1990); e o filme *Dioguinho* (2002). O objetivo principal é perceber de que modo essas narrativas dialogam com a cultura popular paulista, com a memória acerca do bandoleiro e com o esforço de constituição de uma identidade local/regional.

Duas das canções regionais foram compostas por cantadores populares, repentistas, provavelmente, cururuzeiros. O cururu é uma forma poética de canto improvisado comum no sertão paulista e em alguns outros estados onde essa modalidade da música caipira era cantada respeitando alguns aspectos tradicionais como o desafio entre os cantadores ou a narração de acontecimentos pretéritos guardados pela memória coletiva dos habitantes das pequenas cidades (OLIVEIRA, 2004, p. 4).

A primeira canção foi composta por Francisco Ferreira (Chico Louco) (1930-2002), poeta popular de Santa Rosa do Viterbo, cidade limítrofe com São Simão. Não é possível saber exatamente quando foi composta. A primeira vez que ela aparece é no documentário *Era uma vez Dioguinho* em 1990; e na internet há uma versão que foi cantada depois de 1997 por apresentar um trecho (modificado pelo repentista) afirmando que já faziam mais de cem anos que a história havia ocorrido. Não há também muitas informações sobre o Chico Louco, apenas que era pescador e poeta popular da região

A moda que narra a vida de Dioguinho é entoada à capela e a musicalidade da voz do poeta traz um tom de lamento. A canção pranteada narra quem foi o bandoleiro e ressalta seu nascimento, seu crime de honra, sua perseguição e sua dubitável morte.

Nasceu em Botucatu
 Diogo da Rocha Figueira
 Filho de Avelino Rocha
 e dona Emirena Figueira
 Ele fez 25 crimes, oiai,
 nessa terra brasileira

Diogo passou se assassino
 Fez esse crime cruel
 Vingança da tua irmã
 com o filho de um coronel
 Abeia (Abelha) quem fez a casa oiai
 Caçado quem chupou mel

Diogo teve em Artinópi,
 Cravinhos e São Simão
 Nas águas do Rio Mogi,
 perto do Jataizão
 Diogo desapareceu, oiai,
 E mataram seu irmão

Diogo na sua canoa,
 E vinha meio assustado
 Logo escuto um grito
 Atravesso pro outro lado
 Encontro foi com a polícia, oiai
 Nasceu um fogo cerrado

Seu irmão encontraram morto
 Diogo desapareceu
 Não sabe se ele vive
 ou se os peixe até comeu
 Já faz mais de cem anos, oiai,
 Que essa história aconteceu

A canção é composta de estrofes de seis versos, a maioria com sete sílabas, com rimas nos versos pares, características específicas da poesia popular. No quinto verso de todas as estrofes o poeta repete a interjeição “oiai” indicando com um lamento a conclusão do triste acontecimento narrado na estrofe.

A primeira estrofe informa a naturalidade, a filiação e a quantidade de crimes cometidos por Diogo, número que corresponde exatamente aos processos crimes pelos quais foi indiciado (CARVALHO, 1988). O autor não exagera a fim de transmitir uma imagem ainda mais violenta do matador, como o fazem alguns outros relatos que dizem que ele cometeu cinquenta ou até mesmo duzentos crimes (BERNARDO, 2000, p. 34).

A estrofe seguinte menciona a entrada de Dioguinho no mundo do crime. No verso “Diogo passou se assassino” tem-se a ideia de que Diogo não era um assassino “de nascença” ou tinha um “gênio ruim”, mas sim que acabou, tragicamente, tornando-se um

matador após defender a honra de sua irmã desonrada pelo filho de um coronel. A lenda contada nesse poema é provavelmente uma versão daquele segundo crime recolhido por Amoroso Netto, porém, na versão do poeta, ela é muito mais dramática tendo em vista que a garota é retratada como sendo a irmã (e não a sobrinha) de Dioguinho e o homem que a desonrou é o filho de um coronel (e não um simples marceneiro).

Não é possível saber se a história relatada na música foi uma variação “natural” da versão transmitida oralmente que afirmava ser a vítima sobrinha de Diogo e o malfeitor um marceneiro, ou se Chico Louco propositalmente “alterou” essa história para criar um efeito mais dramático e tornar mais legítima e corajosa a reação de Dioguinho. Em um sentido diverso, pode-se pensar que a versão que coloca como criminoso o um filho de um coronel, que conhece seu fim pelas mãos “justiceiras” de um homem comum, seria uma forma de reação popular a uma sociedade injusta na qual a lei apenas protegia os poderosos. Essas pequenas subversões da ordem, onde um membro da elite é subjugado por algum de uma classe inferior, é bastante frequente na cultura popular brasileira, marcada simultaneamente por mostras de conformismo e de resistência contra os poderosos (CHAUÍ, 1986).

Depois de relatar o primeiro crime de Diogo, o poeta no último dístico canta uma metáfora: “Abeia quem fez a casa, oiá/ caçado quem chupou mel”. O conteúdo da frase é significativo e acaba por transmitir a visão do poeta em relação ao ato criminoso praticado por Dioguinho: ele apenas “caçou” o homem que havia se apossado de algo que não lhe pertencia. A abelha teve todo o trabalho de fazer sua casa e produzir seu mel (no caso, seria o trabalho de criar e educar a menina), e o homem (o filho do coronel) não teria o direito de simplesmente se aproveitar do “fruto” desse trabalho (no caso, o mel como metáfora sexual).

A terceira estrofe sintetiza as perambulações de Dioguinho pelo Oeste Paulista. São Simão, Altinópolis e Cravinhos foram as principais cidades onde o bandido conseguiu aliados que o protegeram por muito tempo. Ainda que tenha mencionado que Diogo tornou-se assassino, o cantor não menciona mais nenhum outro crime, de modo que não se sabe o porquê de Diogo continuar matando sendo que o primeiro crime foi de honra. Novamente, não há qualquer referência à cumplicidade dos coronéis com os crimes de Diogo (detalhe que destaca a dose de conformismo popular). Em seguida, há uma referência ao “Jataizão”, local em que o bandoleiro ficou acoitado até seus últimos dias, e ao Rio Mogi-Guaçu, onde desapareceu.

Na cena da emboscada no rio Mogi-Guaçu, o poeta afirma que ele vinha meio assustado em sua canoa (por não saber nadar). No entanto, o modo como o termo “assustado” é cantado no verso (prolongado) causa certa compaixão no ouvinte em relação a

Dioguinho. O grito que o bandido escuta é o aviso do canoeiro Urbano para que ele e Joãozinho atravessassem o rio para buscar os mantimentos. Foi essa “traição” que levou o bandido à morte. Os dois últimos versos cantam o tiroteio entre eles e os policiais e o mistério em que ficou cercada a morte de Diogo. A canção encerra apresentando a dúvida que pairava sobre sua morte. Dioguinho teve o privilégio de tornar-se “imortal” por meio dessas lendas e histórias que circularam (e ainda circulam) entre habitantes do interior paulista⁶³.

Se a canção de Chico Louco deixa dúvidas quanto ao destino do bandido, a canção de Paulo Lopes Garcia, também um cantador da região de Ribeirão Preto (Cravinhos), parte da crença na morte do bandoleiro ao ter como tema central o seu fantasma:

Me contou um morador
da fazenda Jatahy,
diz que tem alma penada
la pras bandas do Mogi

La se avista uma canoa
subindo sem remador
ela encosta no barranco
pertinho do beija flor
foi ali nesse afluyente
que o Diogo se acabou

Ha muitos anos passados
este fato aconteceu
foi num grande tiroteio
que o Dioguinho morreu

Em volta da sua cruz
se ouve forte gemido
deve de ser alma penada
desse valente bandido
Matava pra ver o tombo
mas um dia foi vencido

Essa canção, “A alma de Dioguinho”, é composta por quartetos e sextilhas intercaladas, sendo as rimas também nos versos pares. Ela aborda uma lenda de assombração existente na localidade onde Dioguinho foi morto pela polícia. Trata-se de uma canoa fantasmagórica que sobe o rio e atraca no local onde ocorreu a emboscada. O “beija flor” é o nome dado a um determinado local no percurso do rio Mogi-Guaçu. Juntamente com a visão

⁶³ Cabe ressaltar que Hobsbawm aponta como sendo um privilégio dos bandidos sociais o fato de se tornarem lendas em razão da crença na invulnerabilidade de seu corpo (HOBSBAWN, 2010).

da canoa, é possível ouvir um forte gemido de Dioguinho emitido do lugar em que se encontra sua cruz (lugar em que está enterrado o corpo de seu irmão)⁶⁴.

As únicas informações sobre Diogo o descrevem como um valente bandido, mas, ainda assim, deixa a impressão de que ele apenas matava por prazer (só para ver o corpo tombar) até o dia em que, como acontece com todo valentão, foi superado. Ao afirmar que “Diogo se acabou” (mesmo tendo sido assassinado), parece haver uma mensagem moralista no sentido de que foi o próprio bandido, com as suas escolhas erradas, que provocou a sua morte.

Assim como o anterior, esse poema possui uma estrutura popular, com rimas fáceis e com o objetivo de contar um caso. Um fator que prejudica a análise dessa canção é o fato de não existir uma versão performática, o que poderia proporcionar uma maior compreensão acerca do personagem narrado através da gestualidade e da palavra oralizada pelo próprio cantador. Pela análise da letra, o que chama mais a atenção é o modo como as referências sobre o bandido são postas: é um valente bandido que matava à toa, mas que um dia foi “vencido”; sua alma ficou circunscrita, ou melhor, presa, a um trajeto constante e repetitivo no rio em que morreu. Por ter levado uma vida de crimes, praticados por motivos banais, Diogo encontrou um fim trágico onde sua morte tornou-se também sua eterna clausura.

Ainda no campo musical, a banda Mercado de Peixe, surgida em 1996 e formada por estudantes da Unesp de Bauru, gravou em 2006 uma canção sobre o personagem Dioguinho. A proposta da banda, que começou tocando suas músicas com viola, sanfona e instrumentos ligados ao rock, era misturar a música pop moderna com temas da cultura popular caipira. À princípio, suas canções estavam circunscritas a um público universitário, hoje são mais populares e constantemente apresentadas em diversos centros culturais do Estado de São Paulo.

Com o mesmo objetivo de trazer ao cenário musical temas relacionados à terra paulista e ao homem caipira em uma releitura moderna, outras bandas surgiram também na década de 1990: Fulanos de Tal (1996), Caboclada (1997), Matuto moderno (1999), Sacicrioulo (1999). O antropólogo Hermano Vianna ao escrever um pequeno artigo para um

⁶⁴ Existe outra canção, também intitulada *Alma de Dioguinho*, composta em 1981 pela dupla João Fioco e L. Peripato, narrando a experiência assustadora de um homem que viu a canoa vazia, que repentinamente desaparece, e escutou os gemidos de uma voz afirmando ser Dioguinho e contando que havia sido fuzilado pela polícia naquele local (ALHO; DIAS, 2011, p. 82-83). A lenda de que a alma de Diogo assombrava a região em que ficava a fazenda Jataizão era muito comum. Paulo Sérgio Maroti destaca, em sua tese, as histórias que circulavam sobre Diogo no entorno da Estação Ecológica Experimental de Jataí (MAROTI, 2002).

debate realizado em torno do festival *Caipira Groove*, na cidade de Campinas, denominou (a partir de uma brincadeira) a proposta musical dessas bandas como sendo “pós-caipira” pelo fato desta agregar diversos estilos musicais modernos e efeitos sonoros tecnológicos e computadorizados a elementos da cultura caipira⁶⁵.

Os integrantes das bandas gostaram do nome e hoje são assim identificados. Ao falar sobre suas motivações estéticas, a maioria dos músicos menciona a iniciativa do movimento *Mangue Beat* que trouxe uma nova significação para a cultura do maracatu pernambucano, fazendo também uma mescla entre a cultura tradicional e a musicalidade contemporânea, unindo ritmos dos rock, hip hop, música eletrônica e ritmos regionais pernambucos. No caso da música pós-caipira, surge dessa mistura uma nova musicalidade que expressa a relação do jovem contemporâneo com as práticas culturais desse interior paulista moderno e industrializado (ZAN, 2008).

Como menciona Hermano Vianna (2002), esses artistas partem de uma visão não estática da cultura caipira, pois não existe aquele saudosismo referente ao campo e à cultura tradicional como nas canções sertanejas ditas “de raiz”. Misturados a sons eletrônicos, guitarra, bateria, entre outros instrumentos, o grupo Mercado de Peixe traz aos palcos não só temas relacionados ao interior paulista, seu cotidiano e modos de entretenimento, como também críticas contundentes ao país, ao descaso do governo em relação a algumas regiões e a determinadas ações políticas e ambientais, no que também se assemelham ao movimento Mangue Beat.

As canções apresentam um novo panorama do interior paulista em relação àquele que se formou acerca do universo tradicional caipira. O grupo já gravou vários álbuns: *Aparições* (1999), *Beats e Batuques* (2001), *Roça elétrica* (2001), *Territórios interioranos* (2006), *XV* (2013), *Sonhos e Delírios* (2014) e nesse ano estão lançando o álbum *Água da Faca* (2015); também gravaram os EPs *A Saga Low Tech do Caipira Paulista 1* (2001) e *A Saga Low Tech do Caipira Paulista* (2002). As canções demonstram a relação da banda com a cultura interiorana, especialmente com Bauru, a partir de referências a personagens da cidade como “Bernabé” e “Eny”, ao trem que por ali passava – “eu sentei na linha do trem pra ver a fumaça dançar e pensei: ai que saudade do trem!” – atentando para a diversidade cultural e de estilos existentes dentro desse *Brasil Novo*, onde convivem “neo-hippies, manos, nômades e caboclos”, uma alegoria do nacional pelo regional.

Os ouvintes dessas canções são, em sua grande maioria, o público jovem do

⁶⁵ Esse texto está disponível no site: <http://www.overmundo.com.br/banco/caipira-hoje>. Acessado em 02/05/2014.

interior do Estado de São Paulo, universitários, muitos dos quais tiveram um contato forte com a cultura caipira ou com sua memória ainda remanescente nessas cidades do interior, mas que não se identificam com o repertório musical teoricamente consagrado como sendo da região: a música sertaneja romântica, muito presente em shows, rodeios e exposições agrícolas realizadas nessas cidades (ZAN, 2008).

O antropólogo Hermano Vianna, no texto “Caipiras hoje”, enfatiza a importância em considerar o presente, sem a nostalgia daquele passado rural, sem aquele espírito de “antiquário” (ORTIZ, [19--]) de querer “registrar”, “guardar” (enfocar o escrito, a letra como aquilo que vai permanecer), apenas agindo numa atitude como a do “Jeca Tatu que permanece de cócoras apreciando o fogo bonito” (VIANNA, 2002).

Dioguinho faz parte do álbum *Territórios interioranos* que possui onze canções, sendo a primeira e a última (*Intro passarada* e *Caipira nômade*) apenas instrumentais e compostas a base de sons eletrônicos e arranjos computadorizados. O *Intro passarada* é uma introdução a esses territórios, com os sons de pássaros aludindo à ideia de um interior ainda campestre, um lugar tranquilo em contraste com o caos das grandes metrópoles, como a capital São Paulo, por exemplo. As outras canções são *Besouro negro*, *Guerra da água*, *Dioguinho*, *Pau pra toda obra*, *Mutirão*, *Trans Rondon Express*, *Olhos de Um Rio*, *Luar de Eldorado*, *Cardumes Errantes*. Em uma rede social, a banda mencionou que o trabalho realizado em *Territórios Interioranos* foi o de “hibridiza[r] os mil pedaços de histórias, lendas, notas, compassos, amores, contradições, guerras. Catadas caídas no chão das cidadelas, nas matas e cachoeiras, dentro de ônibus, na internet e nos muitos caminhos do sertão”⁶⁶.

O solo inicial de *Dioguinho* reporta aos sons típicos das músicas de faroeste. Os acordes da viola elétrica produzem uma melodia que transmite uma sensação de que algo de misterioso e inesperado vai ser apresentado. Esse som, juntamente com a bateria que é incorporada em seguida, prende a atenção do ouvinte introduzindo-o em um espaço “imaginário”, por vezes muito idealizado: o do sertão, vasto e isolado, local propício para a ação e esconderijo de muitos fora da lei.

Treme o chão de terra batida
Quando o bando do “sô” Diogo passa na corrida
Sempre é dia de caça

Crimes por encomenda no vasto interior

⁶⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/bandamercadodepeixe?ref=ts&fref=ts>. Acessado em 05/07/2014.

Bandido dos punhos de renda
Nas matas é matador

Dioguinho, Dioguinho
O lendário condor

Seu “dôto” chega ai!
Quando é fê, toma lá vai cai!

A letra da canção é concisa, recria com poucas palavras o cenário em que se insere o personagem e sua atuação dentro de um bando, cuja ação violenta era certa quando entrava em algum povoado ou vila (fazia o chão tremer). Os versos mostram sua ocupação como “matador de aluguel” e dão a dimensão do alcance de seus crimes (“vasto interior”). No refrão, “Dioguinho, Dioguinho. O lendário condor”, as vozes (as vezes duas ou mais) entoadas conjuntamente reforçam uma imagem coletiva do bandoleiro remetendo ao alcance de seu cognome e de sua lenda.

Os compositores Fabiano Alcântara e Juninho Madureira fazem um intertexto com o livro de João Garcia ao mencionar que Diogo era o bandido de “punhos de renda”, alusão ao fato dele ser protegido por homens poderosos, um bandido da elite, ou mesmo um homossexual, como sugere o jornalista.

O estilo musical dessa canção parece ter uma leve influência do hip hop, no qual há uma forte mescla de ritmo e poesia, por usar poucas palavras e bastantes repetições. Alguns trechos soam mais melódicos aproximando-se mais do rock, principalmente considerando os sons dos instrumentos elétricos, no entanto, o hip hop é preponderante (inclusive na *performance*) e possibilita certa agilidade ao que está sendo narrado.

Em outro trecho da canção, tem-se uma representação de algumas características marcantes do bandoleiro:

Caboclo elegante chegado num cateretê
Lá na vila de São Simão curtia até o amanhecer
Mandava pinga pros peito
Pra ficar daquele jeito
Vai tocando a boiada
Comitiva impõe respeito

Nesse fragmento há outro intertexto com a obra de João Garcia ao citar, seguidamente, a elegância do personagem, seu gosto pelo cateretê e o fato de “curtir até o amanhecer” na “vila de São Simão”. Desponta na letra o emprego de expressões como “terra batida”, “passa na corrida”, “chegado no cateretê”, “sô Diogo” (modo de tratamento utilizado

pelo personagem Manino) e “quando é fé”, que dialogam, mais intrinsecamente, com uma cultura oral que se faz presente também na escolha do tema. O último trecho reitera a circulação oral das histórias de Dioguinho:

Ainda hoje há relatos
De uma tal assombração
Tome muito cuidado
Ao andar pelo sertão
No descampado, na cidade
No meio da plantação
Territórios interioranos em toda direção
Essa história foi contada
Numa roda de fogueira
Pra “mode” arrepiar e perder as estribeiras.

A letra da canção reconstrói o ambiente considerado típico na “contação” de histórias e lendas cujos objetivos eram entreter e ao mesmo amedrontar durante as tradicionais “conversas ao pé do fogo”, para usar uma expressão de Cornélio Pires. Apesar de afirmar que a história de Dioguinho pode ser ouvida nessas ocasiões, pelos intertextos é evidente a sua relação com as obras escritas⁶⁷. A veiculação oral da lenda de Dioguinho no interior paulista está circunscrita a pequenos grupos que mantiveram vivos alguns resquícios de sua história que de vez em quando é recontada por algum escritor, poeta, músico, ou por curiosos envolvidos com a cultura popular de sua localidade, não sendo, portanto, uma lenda largamente conhecida.

Ainda assim, nesse processo de recontar, os sujeitos atualizam as histórias que compõem a lenda do personagem, criam outras, realizam adaptações que colaboram para a persistência do bandoleiro enquanto ícone local e regional. No entanto, essa transmissão oral presente na letra não existe mais dado que a prática cultural de contar histórias em volta de uma fogueira também não faz mais parte da vida social desse interior.

As narrativas filmicas locais também exploram esse antigo hábito. Em 1990, a EPTV de Ribeirão Preto produziu, juntamente com o jornalista e escritor João Garcia Duarte, na qualidade de produtor e diretor, o documentário intitulado *Era uma vez Dioguinho*. O documentário foi exibido na região pela EPTV em três capítulos, aos sábados, e sua produção estava vinculada ao programa *Terra da gente*. *Era uma vez Dioguinho* começa com uma pessoa abrindo um livro de histórias, aludindo dessa maneira ao início de um conto

⁶⁷ Em uma conversa informal por meio de uma rede social, os integrantes da banda afirmaram que não conheciam as histórias orais e lendas sobre Dioguinho, e que o personagem foi descoberto (e aprofundado pela obra de João Garcia) através de suas pesquisas sobre a cultura e sobre as histórias do interior paulista.

popular, uma fábula. A seguir, a câmera adentra a página em que aparece um homem trajando uma longa capa, chapéu e botas e disparando um rifle. O vídeo é repleto de paisagens bucólicas: campos com flores, rios, cachoeiras, vacas pastando, garças sobrevoando rios e lagos, palhoças, antigas casas de fazendas, entre outras imagens que procuram simbolizar o interior paulista.

Além das paisagens, o documentário tem um arranjo musical com temas voltados para cultura do sertão, frases retiradas de obras de Guimarães Rosas e um narrador (José Márcio Castro Alves) com sotaque caipira e com ares de contador de histórias. É visível a romantização do interior paulista e da figura do bandoleiro que é colocado como protagonista de uma “época de ouro”. Aliás, esse tempo histórico é apresentado por um historiador local que menciona as mudanças ocorridas no período, como a abolição da escravidão, a proclamação da República, a chegada dos imigrantes, a construção das ferrovias e as disputas entre os coronéis que modelaram o cenário para a ação do ator principal: Dioguinho.

Era uma vez Dioguinho procura documentar a existência do bandoleiro que viveu e agiu na região de Ribeirão Preto no final do século XIX. Nesse intuito, o repórter cita seu nascimento e batismo na cidade de Botucatu, mostrando os documentos do personagem como comprovação. Também aparece na tela fotos da cidade na época, a igreja onde os eventos anteriores ocorreram, a casa onde Dioguinho passou a infância, e há também entrevistas com pessoas que conheceram a família do personagem ou que se lembravam das histórias a seu respeito.

Cenas de Dioguinho cavalcando nas campinas e paisagens pitorescas de um interior “selvagem” são entrecortadas por imagens de cidades no século XIX e de pessoas contando histórias dos eventos ocorridos em torno do bandido. Tudo isso entremeado com um fundo musical, às vezes interrompido para apresentar um grupo de cantadores caipiras, como os repentistas Francisco Ferreira e Paulo Lopes Garcia, cantando uma canção sobre Dioguinho. A junção desses elementos busca significar uma cultura caipira marcada por um determinado período, o qual aparece também na obra de João Garcia como um lugar mítico: a “civilização” originada pela cultura cafeeira.

As pessoas que “testemunharam” causos e façanhas de Dioguinho no documentário são, em grande parte, as mesmas que aparecem na obra *Dioguinho - matador de punhos de renda* e contam os mesmos pontos narrados na obra. A utilização de entrevistas pretende comprovar a existência e a permanência da lenda do bandoleiro.

Como a originalidade do vídeo é mostrar a opinião e as lembranças de

moradores do interior, convém apresentar algumas definições e julgamentos dados por alguns dos entrevistados. A ambiguidade que o cercava torna-se evidente no documentário: havia pessoas que o tinham por “covarde”, “justiceiro”, “matador de aluguel”, “pistoleiro a serviço dos coronéis”; enquanto outras o caracterizam como “Lampião da nossa região”, “era muito valentão”, “era bão! Ajudava os pobres que era uma beleza”, “pra mim, ele foi uma vítima”; “boa conversa, agradável, inteligente”, “todo mundo girava em torno de Dioguinho”.

A faixa etária dos entrevistados indica o quanto essa memória é restrita e em vias de desaparecimento. A maioria era idoso por volta de 80 ou 90 anos e os mais jovens tinham entre 40 e 50 anos. É perceptível também a seleção dos entrevistados, uma vez que quase todos eram fazendeiros ou filhos e netos de fazendeiros da região, ou então eram pessoas que conheciam alguns fatos sobre o personagem por morar ao lado do “Morro do Diogo”, ou da cruz de seu irmão, ou ainda por ser advogado do fórum da cidade de Mato Grosso de Batatais (Altinópolis), etc.

Após apresentar a trajetória de vida de Diogo, seus principais crimes e o cenário histórico, o documentário encerra discutindo o polêmico desaparecimento do personagem. Um “historiador” local da região de Ribeirão Preto menciona a história que diz ter ouvido do próprio João Rodrigues Guião, que teria encontrado e cumprimentado Dioguinho na Casa Alemã em São Paulo após o embate no rio Mogi Guaçu. Desse modo, o documentário busca perpetuar a lenda em torno de sua sobrevivência devido ao mistério que foi o seu fim.

Independentemente do fim assumido para o personagem, o documentário tem o objetivo de divulgá-lo enquanto lenda regional. Para os produtores, o corpo fechado foi o responsável por fazer desse lendário bandido um mito, talvez “o maior do sertão paulista”, como dizem. No caso, o mito apregoado pelo documentário *Era uma vez Dioguinho* e pela obra *Dioguinho - matador de punhos de renda*, ambos de João Garcia, são fundamentados numa concepção romantizada, elitista e mitológica muito próxima da que foi construída em torno do Oeste norte-americano⁶⁸.

⁶⁸ Além dos clichês da *colt*, do chapéu de aba e lenço no pescoço, da carga de cavalaria, etc., o cinema *western* (para não mencionar os folhetos e as canções) criou uma verdadeira paisagem mitológica do Velho Oeste com as imagens mostrando o *Monument Valley*, o solo árido e desértico (tal como os personagens que ali vivem), as pequenas comunidades isoladas (redutos de civilização em um ambiente dominado pelo *wilderness*), as locomotivas serpenteando a região, o cowboy solitário, o *saloon* e a igreja, dentre outros (VUGMAN, 2006, p. 159-163). De modo semelhante, João Garcia descreve a visão dos pés de café, as paisagens naturais com cachoeiras, pássaros e outros animais, as estações de trem, os italianos e negros trabalhando nas lavouras, as danças e músicas caipiras como o cateretê e os violeiros, a caça, a fartura da casa grande, as rodas de conversa em torno da fogueira, etc.. Em ambos os casos, houve a intenção de descrever e valorizar todo um modo de vida que inclui aspectos sociais, culturais e geográficos, responsáveis por demarcar a identidade de um país (no caso do *western*) ou de uma região (no caso de obras como a de João Garcia) a partir de um ponto de vista

A lenda de Dioguinho, a meu ver, é parte de uma memória coletiva e oral em vias de desaparecimento. Não constitui, portanto, uma tradição oral. Nesse âmbito, a função exercida pelo documentário, considerando todo o arcabouço semântico da produção, seria a de tentar “proteger” e “alimentar” essa memória, ou, talvez ele tenha ainda a intenção mais ambiciosa de inventar uma tradição e um passado mítico para *esse* sertão paulista.

Cerca de dez anos depois, em 2002, foi lançado o filme *Dioguinho*, uma produção amadora e sem fins lucrativos realizado pela Tve Brodowski com incentivo e patrocínio da prefeitura da cidade. Por ser uma produção com baixo orçamento, um tanto improvisada e contando com colaborações voluntárias, sua qualidade em termos de cenário, vestuário e atuação foi muito prejudicada. Entretanto, é uma obra importante de ser mencionada primeiramente por ter sido promovida por um órgão oficial, e, em segundo lugar, pelo objetivo de exibi-lo nas escolas municipais da cidade como parte da história e da memória local e regional.

À princípio, *Dioguinho* (2002) parece ter sido planejado também como documentário e com a proposta de reconstituir os crimes contidos nos processos crimes que os atores foram buscar no fórum de São Simão. Contrariando essa primeira intenção, o filme apresenta homicídios que não constam nesses processos, incluindo um que, além de ser inventado, é anacrônico (morte de um mestre de escravos que aconselhava os demais a fugirem para o quilombo de Zumbi dos Palmares). Dioguinho nesse filme é um matador de aluguel que tem consciência da “podridão” dos coronéis da região, mas que não hesita em cumprir as ordens desses. A narrativa fílmica simplesmente reflete uma certa necessidade de mostrar quem foi o Dioguinho: um profissional do crime. Sujeito impiedoso, que não mostra compaixão alguma por suas vítimas e que marcou um momento na história da região, portanto não deve ser esquecido.

Dioguinho também exemplifica uma possível tentativa de incluir esse personagem na memória e na história “oficial” da cidade⁶⁹, tendo em vista que nas últimas décadas está havendo uma constante valorização do regionalismo e das peculiaridades das cidades interioranas por motivos que vão desde interesses econômicos (turismo), políticos (patrimonialização), até mesmo o simples interesse de “resgatar” a história regional como forma de construção identitária.

Essa produção de 2002 talvez tenha uma continuação, uma vez que seus

conservador, elitista e conivente com a violência.

⁶⁹ O Filme *Dioguinho* também foi exibido em alguns eventos públicos da cidade de Brodowski como a primeira feira do livro da cidade (Felibro) em 2009 e uma semana cultural realizada em 2012. Disponível em <<http://brodowski.sp.gov.br/busca/?contains=Dioguinho>>

realizadores pretendem lançar uma nova película com o título *Dioguinho, a volta do matador*. Ainda que não haja previsão de lançamento, a proposta central do filme girará em torno da lenda de que Dioguinho sobreviveu à famosa emboscada policial⁷⁰.

Uma última menção cinematográfica é a do curta-metragem *Matador* produzido em Botucatu em 2014. Trata-se de uma releitura da história de Dioguinho, na década de 1970, no contexto de grande exploração dos trabalhadores “boias frias” nos canaviais em um momento em que os usineiros faturavam grandes fortunas. Em meio a esse cenário, os trabalhadores organizam-se reivindicando direitos e melhores condições. Em resposta, os patrões contratam um matador (Dioguinho) para por fim aos líderes dos “boias frias”. A intenção dos produtores é fazer uma dura crítica social alertando para a permanência da exploração dos trabalhadores rurais, dos lucros indecentes da elite latifundiária e da continuidade do uso da violência por esses na manutenção dos seus privilégios em meio a uma sociedade onde reina a impunidade e a injustiça, especialmente no contexto do autoritário regime militar.

Todas essas produções estão intrincadas na tentativa de se inventar e dar continuidade a uma cultura local a partir de um tema que, apesar de fragmentado, sobrevive graças a sua plasticidade e capacidade de renovação. É desse modo que o personagem Dioguinho remete a valores e a um imaginário cultural de um tempo mítico tal como aparece no documentário, um tempo que é exaltado (com exceção do matador) e tido como fundamental porque traz reminiscências que, apesar de pertencentes a uma elite vinda de ex-fazendeiros, são entendidas como coletivas e decorrentes de um momento marcante para essas localidades. Assim, Dioguinho pode aparecer tanto como uma triste história, uma lenda de assombração, um personagem que retoma a história local, e, num sentido mais relacionado à excludente realidade social, como representante de um período que, pensado hoje, auxilia na percepção de permanentes situações históricas como a de exploração de trabalhadores rurais.

4.4 NARRATIVAS SOBRE DIOGUINHO NO MEIO DIGITAL

Em 1983, em *Introdução a poesia oral*, Paul Zumthor afirmou que o despontar dos novos meios eletrônicos, mediatizados, estavam trazendo à baila uma nova oralidade relacionada à cultura de massa (ZUMTHOR, 2010, p. 26-27). De acordo com esse

⁷⁰ A única menção a esse filme é de um texto online divulgando a exibição do filme *Dioguinho* (2002) em Ribeirão Preto (Cine Cauim), em junho de 2014, com apoio da secretaria de cultura da cidade. Disponível em <<http://now-events.net/br/page/1146785>>

pesquisador

A socialidade que, no cotidiano da existência, alimenta a voz viva, transmuta-se em hipersocialidade circulando nas redes de telecomunicações, constitutivas de um novo vínculo coletivo: socialidade de síntese, agindo sobre elementos separados e fragmentados dos grupos estruturados tradicionais (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

Com os atuais meios digitais e eletrônicos disponibilizados pelo acesso à internet, ampliou-se enormemente a rede de intercomunicação e essa hipersocialidade pensada por Zumthor. Por meio delas, tornou-se possível ao usuário ter acesso a diversas informações interconectadas que lhe possibilitam interagir virtualmente em *sites* e *blogs* com outras pessoas que possuem os mesmos interesses e podem trocar conhecimentos que permitem estabelecer ou mesmo restaurar certos vínculos coletivos (XAVIER, 2009).

As novas formas de socialidade digital resultam de uma fragmentação ocasionada pelo estilo de vida contemporâneo, onde o indivíduo não se vê como participante de um grupo, uma comunidade, ausência que o leva a procurar um elo perdido, uma memória que estabeleça de certa forma uma identidade social e possa criar um sentimento de pertencimento, ainda que virtual, a um determinado grupo social, seja ele uma cidade, uma comunidade, uma cultura, ou qualquer outra instância maior ou menor que sugira uma união.

É nesse sentido que compreendo a vultuosidade de *sites* e *blogs* que divulgam e debatem a vida e as histórias de Dioguinho. Para um personagem conhecido apenas regionalmente, a existência de pelo menos onze matérias em *sites* de notícias, sobretudo de jornais, e dezenove *posts* em *blogs*, demonstram, considerando o tempo e o alcance do personagem, a popularidade do tema ainda hoje. Contudo, poucos são aqueles que trazem informações novas ou que contém indícios da existência de uma “tradição oral”. A maioria são trechos recortados de outros *sites* e *blogs*, ou de obras literárias. Devido as demasiadas repetições, poucas serão as páginas da *web* citadas.

Os *sites* de notícias e os *blogs* são as ferramentas mais comumente usadas para divulgação de ideias, informações, sendo o *blog* um gênero digital muito utilizado como espaço virtual interativo. Entre os gêneros possíveis, o *blog* pode ser jornalístico, literário, especializado em algum tema, *metablog*, contudo, o mais comum e popular no Brasil é o *blog* diário, onde o internauta “posta” diariamente assuntos de seu interesse pessoal, suas experiências, apresentando seu ponto de vista que pode gerar comentários e debates por parte de seus leitores (MARCUSCHI; XAVIER, 2005).

Na maioria das vezes, esses *blogs* são apenas textos eletrônicos, não

possuem *links* que encaminham os leitores a outros textos, característica que os qualificariam de hipertextuais (XAVIER, 2009, p. 101). Apenas alguns contêm *links* tanto para outros textos sobre o matador ou sobre a região ou cidade à qual o autor pertence, quanto para vídeos, canções e informações sobre as variadas produções existentes.

Os *blogs* literários já são comuns em estudos sobre produção literária, relação autor-leitor e questões concernentes à autoria e à crítica literária. No caso de Dioguinho, não há uma recriação literária virtual acerca do personagem, trata-se apenas de um recontar de sua vida e aventuras, é a mídia eletrônica ocupando o papel de uma transmissão que outrora se fazia oralmente. É claro que essa transmissão envolve a escrita como suporte, fato que modifica a própria formulação da ideia e do conhecimento produzido, os quais podem ser repensados e reelaborados com maior cuidado pelo autor (XAVIER, 2009).

Considerando as mudanças realizadas na vida social pela tecnologia e pelos meios digitais, é necessário pensar a relação estabelecida por essas pessoas que se lembram das histórias contadas acerca de Dioguinho e tem a iniciativa de recontá-las nas redes digitais, principalmente, porque elas acabam assumindo a função de agregar outros que também partilham dessa mesma memória ou chamam a atenção de outros leitores que acessam a página, mas que não conheciam o personagem. Assim, a postagem acaba divulgando essa memória que adquire novos significados.

As matérias sobre Dioguinho são, em grande parte, de dois gêneros digitais: os *sites* de notícias e os *blogs* pessoais e temáticos. Num primeiro momento, pretendo analisar a representação do bandoleiro divulgada pelos *sites* no sentido de examinar os motivos propulsores para a produção das informações veiculadas e a função exercida na (re)construção da memória acerca do personagem. Em seguida, uma percepção acerca dos *blogs* é imprescindível para compreender a visão corrente e popular intimamente ligada a lembranças individuais e a formação de uma rede comunitária.

A maioria dos *sites* é jornalístico e suas publicações tem como finalidade relembrar alguma “comemoração”, noticiar projetos em desenvolvimento ou mesmo estabelecer as conexões do personagem com histórias locais. Esse último objetivo foi o que mais motivou reportagens.

O artigo mais completo nesse sentido está em um *site* não oficial de divulgação turística e cultural da cidade de São Simão, onde existe um *link* sobre o Dioguinho no espaço denominado “São Simão – Uma história pra contar”. O texto apresenta Dioguinho como um homem “vaidoso, de gênio explosivo e [que] era capaz de cometer atos de violência quando aborrecido”, sustenta que o bandido matou mais de cem pessoas - embora confirmasse

apenas vinte e quatro - e que não morreu na emboscada: “só o Joãozinho foi morto pelas balas, Diogo pulou da canoa junto com seu cachorro caçador de perdiz”. Tal informação é complementada com a afirmação de que “historiadores atestam que ele continuou vivo e aparecendo em diversos lugares do Brasil”⁷¹.

De acordo com o artigo, a fonte dessas histórias é o Luis Antônio Nogueira (Italiano), senhor que já foi responsável pelo Museu Histórico de São Simão e pela Fundação Cultural Simonense (FUNCUS), nomeado como pesquisador pelo *site*, também foi coautor do poema *História de Dioguinho – o matador de São Simão* e um dos personagens centrais na obra de João Garcia. Esse *site* é uma referência importante, considerando a relação do personagem Dioguinho com a cidade de São Simão, no entanto, é interessante perceber que a característica lendária e romântica atribuída ao matador se baseia apenas nos primeiros crimes do personagem, como narrados por Amoroso Netto, e no fato de ter-se salvado da escolta policial de um modo quase mágico, sendo, inclusive, acompanhado por seu cão de caça.

Com o termo “historiadores atestam...”, o texto busca respaldar e legitimar uma determinada versão como sendo verdadeira. No caso, tanto essa interpretação quanto a própria divulgação da lenda do bandoleiro e da relação do local com sua história favorece a difusão da cidade enquanto importante núcleo cultural histórico. Esse filão, inclusive, é também expresso no lema usado pela cidade: “Berço da Proclamação da República”. Apesar de o *site* relacionar Diogo à cidade e divulgar sua lenda, essa é uma iniciativa particular, basicamente do “Italiano” e de mais alguns poucos responsáveis pelo museu histórico, não sendo respaldada por nenhum *site* oficial do município e tão pouco possui laços com os habitantes da cidade.

De forma um tanto similar, alguns *sites* de notícias produziram reportagens em razão da comemoração do aniversário do bandoleiro, como o jornal *Acontece Botucatu*: “Botucatuense Dioguinho foi um dos maiores assassinos do Brasil”⁷² em 16/10/2011; e de Tatuí, que reproduziu a mesma matéria um ano depois com o título “Dioguinho, um dos maiores assassinos do Brasil, morou em Tatuí”⁷³.

Também na cidade de Botucatu, em 2009, foi divulgada uma nota sobre a demolição do prédio histórico em que Dioguinho teria nascido. Segundo a notícia, o edifício seria um dos últimos que ainda conservava a tradicional arquitetura do século XIX⁷⁴. Apesar de reproduzir uma informação um tanto confusa, a menção parece ser uma tentativa de opor-

⁷¹ <http://www.saosimao.net/historia/dioguinho3.html>

⁷² <http://www.acontecebotucatu.com.br/default.asp?id=noticias&codigo=7639>

⁷³ <http://www.diariodetatu.com/2012/05/dioguinho-um-dos-maiores-assassinos-do.html>

⁷⁴ <http://sala-prensa-internacional-fica.blogspot.com.br/2009/08/dioguinho-capoeira.html>

se contra uma ação já em curso. Nesse mesmo artigo, o autor aproveita a oportunidade para discorrer sobre a prática local, de interesse folclórico, da “capoeira antiga” a partir de uma referência de João Amoroso Netto de que Dioguinho a praticava.

Ainda dentro dessas reportagens de divulgação cultural produzidas por sites jornalísticos, há uma notícia de destaque publicada em *A tribuna regional* da cidade de Cravinhos apresentando um projeto temático chamado “As histórias de Dioguinho” vinculado ao “Projeto Nossa História na Biblioteca – ONG SARA”⁷⁵ de 2013 onde crianças e adolescentes produziram trabalhos sobre lendas e histórias regionais. A página divulga três narrativas e um desenho, sobre Dioguinho, escolhidos dentre outros apresentados pelos alunos participantes.

Também no âmbito educacional, um exemplo propício é a função exercida pela lenda do Dioguinho na Estação Ecológica Experimental de Jataí⁷⁶, local onde existe uma formação geológica denominada “Morro do Diogo” por dizer-se que, naquele lugar, Dioguinho e seu bando permaneceram por um longo tempo escondidos das tropas policiais que haviam sido enviadas em sua captura. Na reserva, também estão a “Lagoa do Diogo” e a “Cruz do Diogo”. Tais pontos são destacados pela Estação Ecológica em projetos educacionais voltados para crianças e adolescentes com o objetivo de conscientizá-los acerca da necessidade de preservação ecológica e ambiental, demonstrando que o lugar abriga também relevância histórica para a localidade.

As matérias produzidas por esses *sites* tem em comum a intenção de construir e promover uma identidade local utilizando-se da imagem construída em torno de Dioguinho a partir de diversas representações e também da memória oral acerca do personagem. Nesse sentido, a figura do bandoleiro é utilizada também como tentativa de “patrimonializar” determinados locais⁷⁷.

Não se pode considerar que todo o imaginário criado pela lenda de Dioguinho seja um constructo que remete apenas a questões de memória coletiva e de identidade e “patrimônio” local. Sua história é bastante significativa quando pensada em

⁷⁵ http://www.atribunaregional.com.br/index.php?pg=exibir_noticia&id_noticia=14586

⁷⁶ <http://estacaoecologicajatai.blogspot.com.br/>

⁷⁷ Destaco também a reportagem “A vida de crimes do temido Dioguinho – o “condor do campo”” da revista *A Tribuna de Cravinhos* (2003) que, no aniversário de 127 anos do município, publicou um dossiê sobre o matador. A última matéria do dossiê “A trilha lendária de Dioguinho” era uma “propaganda” da Fazenda Sapicado (Cravinhos) que pertenceu a um dos coronéis homiziadores. A reportagem destaca a conservação da arquitetura original da casa-grande, o túnel que, segundo a lenda, o bandoleiro usava para escapar da polícia, alguns afrescos de um pintor italiano, no qual se encontra a representação do bandido. Como forma de atrair turistas, a reportagem ainda menciona a aura mística que cercava a história do personagem e do casarão, que tinha um jardim no formato de uma cabala.

termos individuais. Ele, às vezes, é referenciado por alguém tentando recordar sua infância em determinadas regiões do Estado (mais especificamente de Botucatu e Ribeirão Preto), ou referindo-se às lendas que conheceu e que fizeram parte de sua história pessoal. Desse modo, Diogo faz parte de várias memórias individuais que não necessariamente fazem parte da memória coletiva sobre ele⁷⁸.

Em 1972, ao escrever suas “Memórias”, Candido Motta Filho dedica uma crônica ao bandoleiro. Em “As façanhas de Dioguinho” ele escreve:

Naquele tempo não havia filmes de bandidos. Mas, talvez por isso mesmo, a minha imaginação trabalhava como se fôsse um filme. O cenário de casa desaparecia, por alguns instantes, e só ficava o cenário de Dioguinho em seus entevos com a polícia.

O sertão paulista estava-se extinguindo. O trem apitava no silêncio da mata, espantando os pássaros e a bicharada. E os cafezais iam chegando. O que começava a aparecer era o trabalho do plantio, e para mim não havia coisa mais triste do que o trabalho...

Dioguinho era uma voz da natureza que me fazia admirar um mundo despropositado, onde a linguagem da violência era pronunciada pelos homens e pelos vendavais e as tempestades. Dioguinho era o herói dessa zona, com seu corpo fechado. O seu nome ia à frente de suas tropelias, como seus cães de caça, espantando Deus e todo o mundo! (MOTTA FILHO *apud* BERNARDO, 2000, p. 81).

Dioguinho foi uma “página” das memórias de Candido Motta Filho representando “a vida livre, a vida que as crianças e os bandidos podiam viver, fazendo tudo o que quisessem” (MOTTA FILHO *apud* BERNARDO, 2000, p. 82). Para ele, Dioguinho era um herói que “expressava a oposição a tudo o que a cidade significava” (p. 82). Essa percepção não é rara, já que algumas das páginas dos *blogs* mencionam uma proposição que se aproxima da ideia de que no interior a vida era diferente e melhor da que é vivida no caos da grande cidade, que deforma, corrompe e isola o sujeito.

Tanto a concepção de interior enquanto um lugar de tranquilidade, de sociabilidade e de inocência, quanto o saudosismo pessoal daquele que recorda emoções que foram vividas naquele cenário, fazem parte de memórias remissivas e afetivas que acabam tendo na figura de Dioguinho um ícone congregador. Alguns dos *blogs* podem ser compreendidos nesse âmbito, visto que, ou mencionam a lembrança das histórias contadas sobre ele ou simplesmente reproduzem e compartilham matérias de outras pessoas porque, provavelmente, já ouviram falar, leram algumas das obras existentes ou participaram de

⁷⁸ Destaco a narrativa, já mencionada, contada pelo senhor Natalino e a comentada por Antônio Esteves que disse se lembrar de histórias de Dioguinho sendo referido no mesmo sentido do “velho do saco” - como alguém que podia passar pelas ruas e carregar as crianças desobedientes.

projetos locais que consideravam Dioguinho um personagem da cultura popular local.

Quase todas as matérias desses *blogs* diários são, portanto, uma compilação de textos. Os *blogs* oriundos de pessoas da região em que Dioguinho ficou conhecido além de mencionar a história do bandoleiro, as lendas, as obras, indicam lugares e pontos por onde ele passou e morou. Esse espaço acaba se constituindo enquanto lugar de discussão, congregando pessoas que se lembram ou que se interessam pelo personagem. Inclusive, há pessoas que fazem comentários afirmando ser parente de Dioguinho.

Mesmo que em grande parte sobressaia a veiculação das mesmas narrativas e das mesmas informações, há, vez ou outra, relatos inusitados que apresentam uma nova versão ou uma nova faceta a respeito do personagem. No *site* Museu da Pessoa, por exemplo, José Augusto Pereira, em um artigo intitulado “Dioguinho, o bandido de aluguel – terror rural”, apresenta o bandido como sendo um “rico fazendeiro” que tinha terras em nome de seu irmão e que entrou no mundo do crime depois de ter sido “castrado” e deixado pendurado para morrer em uma árvore em razão de seu namoro proibido com a filha de um fazendeiro em Batatais⁷⁹. O autor da narrativa faz referência a várias produções sobre o personagem, mas transmite uma versão impressionante que não consta em nenhuma delas, exceto, se essa recriação foi produzida pela radionovela da década de 1950, a qual não se encontra disponível atualmente.

De modo geral, os *blogs* realizam uma tarefa que antes estava circunscrita à transmissão oral e assumem a função de promover a interação entre pessoas de diversos lugares através da rede, seja daqueles que foram moradores das cidades das regiões Mogiana e Sorocabana, seja daqueles que realizam o primeiro contato com as histórias do personagem. É desse modo que o caráter lendário do personagem é sempre reafirmado:

“Seu corpo, nunca foi encontrado, por isso, acredita-se que somente seu irmão tenha sido morto em uma emboscada preparada pelo governo do Estado de São Paulo. As pessoas que o delataram à polícia foram morrendo misteriosamente, após seu desaparecimento. Daí nasceu a lenda de que ele não tinha morrido na emboscada e continuava agindo.”
(http://blogdogildo.blogspot.com.br/2012_01_01_archive.html)

Memória e tradição são práticas sociais que precisam sempre ser (re)inventadas e (re)produzidas para continuar existindo e transmitindo significados. No caso da história de Dioguinho, se por um lado é questionável que haja uma “tradição oral”, visto

⁷⁹ http://museudapessoa.postbox.com.br/_index.php/historia/3893-dioguinho-o-bandido-de-aluguel-o-terror-rural-jose-augusto-pereira-/texto.

que as lendas sobre esse personagem existem apenas de forma fragmentada e circulam por um número reduzido de pessoas, por outro, a “memória oral” sobre esse matador está sendo revitalizada, em grande parte, devido aos *blogs* e *sites* que reproduzem e incrementam a sua lenda.

Se até há poucos anos a memória sobre Dioguinho estava restrita a um seleto número de pessoas, hoje o seu alcance é um pouco maior com a internet, que permite aos usuários trocar informações, memórias e experiências; assistir a filmes e documentários (que por serem produções locais seriam praticamente inacessíveis no mundo *offline*); compartilhar músicas, poemas, canções, fotografias e outros materiais. Nesse sentido, os *blogs* e *sites* cumprem um importante papel para a continuidade e, talvez, futura expansão das histórias sobre o bandoleiro, especialmente com o crescente interesse em se construir histórias, memórias e identidades locais. Ademais, o fato de se ter passado mais de cem anos dos últimos crimes de Diogo torna muito mais fácil, e eticamente menos problemático, a utilização desse personagem para os mais variados fins: de símbolo de uma “cultura caipira”, ou de uma cidade, até um simples “capítulo” da memória de algumas pessoas.

Intersecções e distanciamentos

O contexto destacado no início desse capítulo referindo-se à crise e à busca por novas identidades na atual sociedade globalizada abrange todas as obras e representações produzidas a partir da década de 1990, dado que elas buscam, de uma maneira ou de outra, sedimentar ou construir um sentimento de pertencimento identitário.

As obras literárias *A vida bandida de Dioguinho*, *História do Dioguinho*, *matador de São Simão* e *Dioguinho- matador de punhos de renda*, os repentes de Francisco Ferreira e de Paulo Lopes Garcia, a canção *Dioguinho* da banda Mercado de Peixe, o documentário *Era uma vez Dioguinho* (1990) e o filme *Dioguinho* (2002), bem como os *websites* e os *blogs* refletem diferentes formas de apreensão e reinvenção de uma memória relacionada à época da cultura cafeeira em suas variadas acepções. Nesse sentido, a figura de Dioguinho remete a uma série de imagens, lembranças e sensações por vezes totalmente desvinculadas da vida e das ações comumente associadas a esse bandido.

Com relação às obras literárias, é notável como a maleável figura de Dioguinho foi retratada de diferentes formas de modo a ser possível a sua inclusão em teias narrativas que tinham como objetivo principal o engrandecimento de suas respectivas cidades, regiões ou de um certo modo de vida. No caso de Moacir Bernardo convinha a imagem de um

Dioguinho ruim por natureza, mal, perverso e que levou uma vida criminosa fora de Botucatu porque lá nem os coronéis nem o povo aceitaria acobertá-lo. O inverso dessa imagem é a apresentada na obra de João Garcia, que por meio de uma elaborada narração vai humanizando e absolvendo Dioguinho de seus crimes ao mesmo tempo em que idealiza, por um viés elitista e conservador, a época e as práticas culturais da região de São Simão. Em um meio termo entre esses dois Dioguinhas, a Zito Rocha convinha um bandoleiro arrependido que no fundo gostava de sua cidade (São Simão), e que agora estaria condenado a esperar no limbo o perdão divino e a sua possível redenção, enquanto pode servir como exemplo a ser evitado em uma narração com fortes contornos moralistas.

O repente de Francisco Ferreira narrando a trajetória de Diogo em voz de lamento aproxima-se do estilo da “toada histórica”, já que conta um fato dado como ocorrido, procura estimular uma reflexão e apresenta o criminoso como sendo uma vítima a partir de uma lógica diferente daquela jurídica-criminal que quase sempre favorece os grupos dominantes. Além de citar os lugares pelo quais Dioguinho passou, o repente reforça a dúvida que pairou sobre sua morte.

Já o repente de Paulo Lopes Garcia enfatiza a lenda em torno do fantasma de Dioguinho, confirmando, portanto, a sua morte. Percebe-se o quanto essa lenda é restrita a um pequeno lugar, visto que a música referencia pontos precisos (a cruz, uma determinada curva do rio Mogi) e supostamente foi composta a partir de informações dadas por um morador local (do Jatay). Diferentemente dessas duas canções que são oriundas organicamente da oralidade, a canção *Dioguinho* (2006), da banda Mercado de Peixe, parece resultar de uma leitura das obras, sobretudo da narrativa de João Garcia. A letra da canção reitera a existência do personagem e de seu bando, sua atividade profissional, seus gostos, sua invulnerabilidade, a lenda de seu fantasma que ainda perambula pelo sertão e sua transmissão oral até os dias atuais. Essa composição traz uma imagem idealizada do interior por considerar “típica” a prática de contar histórias sobre Dioguinho em volta de uma fogueira. Não se pode negar que haja ressignificações e reatualizações em torno do bandoleiro. A grande quantidade de material arrolado nesse trabalho comprova esse fato, no entanto, as produções que despontam são marcadas por pesquisas de fundo cultural e tentativas de “patrimonialização” com vistas à divulgação turística, restando muito pouco de uma memória que circula oralmente.

As produções cinematográficas regionais, *Era uma vez Dioguinho* (1990) e *Dioguinho* (2002) de Brodowski, exemplificam bem essa questão. No primeiro caso, o documentário apresenta de uma maneira romantizada e elitista a vida de Diogo mostrando sua

relação com a cultura cafeeira e detendo-se na memória ainda existente entre os moradores das regiões por onde ele passou. É explícita a intenção do documentário em marcar que o bandoleiro é uma lenda viva que remete a um momento “mítico” para essas comunidades por ser a época de fundação e crescimento da maior parte delas.

Em *Dioguinho* (2002), a tentativa foi explorar a história de Diogo guiando-se, não muito ortodoxamente, por seus crimes a partir dos processos existentes no fórum de São Simão. A narrativa o compreende enquanto um profissional do crime que simplesmente cumpre as ordens que recebe sem questioná-las. Contudo, em alguns diálogos com seu irmão, ele revela a corrupção existente nas disputas de poder entre os coronéis da região. Sendo um filme realizado a fim de divulgar a história do personagem nas escolas e em instituições culturais, a iniciativa cumpre esse papel bem grosseiramente, dado que apresenta figurino, cenário, linguajar e enredo bastante descontextualizados em relação à época em que o bandoleiro viveu.

Os *websites* ainda que não sejam oficiais (de prefeituras, câmaras), procuram utilizar a imagem de Dioguinho para atender a três objetivos completamente interligados: divulgar as especificidades históricas e culturais dessas localidades (como o site sobre São Simão e os jornais locais); incentivar o turismo (especialmente de pessoas das cidades próximas) e, de certo modo, patrimonializar determinados locais relacionados ao trágico e misterioso desfecho do bandido, como é o caso do site que divulga a Estação Ecológica de Jataí. Nesse último caso, a maleável história de Dioguinho também serviu para um fim bastante inusitado como colaborar para a criação de uma unidade de preservação ambiental.

Os *blogs* já demonstram uma relação mais pessoal do indivíduo com a lenda de Dioguinho. Os blogueiros são pessoas que lembram, ouviram falar, leram, pesquisaram ou assistiram algum filme. Entretanto, muitas vezes as histórias são colagens de outros *blogs* ou *websites* (poucos são originais). Percebe-se também que algumas postagens mais parecem o resultado entusiasmado de alguém que acabou de descobrir uma curiosidade local do que um espaço para compartilhar lembranças e histórias ouvidas ao longo da vida. Por vezes, mais interessante do que a postagem são os comentários de alguns leitores (ainda que fragmentados) que, esses sim, lembram-se de lendas, histórias e versões originais fruto de uma memória oral que em certo sentido ainda resiste.

Considerando todas as produções analisadas nesse capítulo, é óbvio que ainda existe (e resiste) uma forte tradição escrita em torno de Diogo. Contudo, o mesmo não pode ser dito em relação à oralidade, já que são pouquíssimas pessoas que hoje sabem contar

suas histórias, a não ser quando conhecem por intermédio das obras. Sua vida e lenda ainda produzem significados para aqueles interessados em rememorar a história de sua cidade ou região; para outros que querem recuperar a lembrança do tempo em que a economia local era considerada relevante para o resto do país; ou mesmo para indivíduos curiosos aos quais a história do personagem serve como uma forma de nostalgia. Talvez não seja possível afirmar que suas histórias sejam realmente recontadas em uma “roda de fogueira”, uma vez que elas não parecem encaixar-se em uma vida oral dinâmica. Existem sim, lugares, objetos, memórias, mas será que essas referências sobreviveriam sem o esforço desses curiosos da cultura popular interessados em demarcá-los e divulgá-los?

A eleição de Diogo, em algumas vezes, parece dar-se por ausência de algum outro elemento que demarque a cultura que se pretende exaltar. Excetuando as composições dos repentistas, Francisco Ferreira e Paulo Lopes Garcia, as produções analisadas nesse capítulo são oriundas de pessoas instruídas que deliberadamente pesquisaram sobre a vida do personagem, ou são de pessoas que possuem interesses específicos na incorporação de Dioguinho enquanto parte de uma cultura popular regional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar uma simples informação sobre o personagem Dioguinho a partir de uma referência em um verso de um poema modernista, não imaginava que descobriria tantas obras. Com o passar do tempo, um mosaico foi sendo montado com as mais variadas “pedras”: romances, narrativas policiais, poemas, biografias, cordéis, reportagens, músicas, filmes, documentários, *sites* e *blogs*.

Ironicamente, as representações mais recentes (os *sites* e *blogs*) assemelham-se àquela primeira menção em verso por serem também quase notas de rodapé, vagas reminiscências tanto coletivas, quanto individuais. Ainda assim, mesmo passados mais de cem anos da morte do Dioguinho real, algumas memórias sobre o personagem ainda resistem ancoradas em pequenos fragmentos que precisam, esporadicamente, serem desenterrados por aqueles que desejam recontar as histórias desse personagem, já que muito pouco restou de uma memória viva que se transmite oralmente.

Não creio que tenha conseguido desvendar todos os motivos para a curiosa sobrevivência desse personagem cujos feitos nada heroicos encontram-se em um tempo-espaço tão longínquo e não foram nem os primeiros nem os últimos a serem cometidos. Defendo, porém, que duas matrizes explicativas são fundamentais para compreender esse fenômeno: uma de caráter macro e outra micro. A primeira envolvendo arquétipos literários universais; e a segunda, a realidade histórica com seus contextos particulares e interesses de grupos e indivíduos bastante específicos.

No primeiro caso, a força do personagem Dioguinho decorre da mescla entre atração e repulsa que a vida violenta de fora da lei provoca na maioria das pessoas por ser regida de acordo com outras normas sociais, outros valores, outras morais, outros objetivos e que, por essas razões, é vista como sendo mais livre, algumas vezes contraditoriamente heroica, por representar uma forma de resistência contra um sistema opressor. Uma vida onde seria possível exprimir seus sentimentos e impor a sua vontade sobre os demais. Esse desejo e essa idealização, logicamente, são particularmente fortes entre aqueles que, na vida real, são reprimidos, servem às vontades e estão sujeitos aos caprichos de outros. Nesse aspecto, a atração/repulsa desse modo de vida arriscado e perverso, porém livre, sempre encontrará terreno fértil.

A força desse arquétipo temático é tamanha que mesmo um personagem como Dioguinho, que em vida não foi muito mais do que um assassino a serviço dos poderosos coronéis, foi idealizado por algumas representações populares como um herói, um

injustiçado, uma vítima, um protetor dos pobres. Fica a dúvida se essa metamorfose foi fruto do desconhecimento popular acerca do sujo jogo político dos coronéis, no qual matadores e jagunços desempenhavam importantes papéis; ou se foi uma consequência “natural” da progressiva idealização de Dioguinho como um homem comum que logrou em se tornar respeitável e temido inclusive por aqueles que mais oprimiam a população humilde: os coronéis e o Estado. A crença nesse Dioguinho confrontador e dono do próprio destino foi tão grande que muitos não aceitaram a sua morte. Por sua “coragem” e “ousadia”, Dioguinho precisava sobreviver.

Pelo segundo viés interpretativo, o personagem Dioguinho sobreviveu porque foi convenientemente reinterpretado ao longo do século de acordo com os objetivos específicos de cada autor. Assim, a plástica figura do bandoleiro pôde ser usada para “provar” o estado de “selvageria” reinante nos confins do sertão paulista; para engrandecer a “missão civilizadora” da polícia da capital; para simbolizar a “cultura paulista” (frente à nordestina); para exemplificar a mente perturbada de um “facínora”; para representar a “Época de ouro” de algumas localidades que tiveram breves momentos de “glória” durante o desenvolvimento da economia cafeeira; e, por fim, como elemento de nostalgia capaz de contribuir para a criação de identidades individuais e coletivas.

Apesar de todos esses “usos”, quase não se viu o exemplo e a figura de Dioguinho sendo utilizadas como ferozes críticas e denúncias àqueles que foram os maiores criminosos, seus mandantes e cúmplices. Assim como outrora nos tribunais, seus “empregadores” e compadres de “colarinho branco” foram inocentados pela memória coletiva, inclusive popular, e o único culpado, lembrado geralmente pelos crimes pessoais e não pelos encomendados, foi o executor. Creio que apesar de ter existido um elemento de resistência popular nas lendas de Dioguinho (por enfrentar e amedrontar alguns poderosos), sua história foi sendo progressivamente absorvida por um viés elitista, uma vez que foram os indivíduos pertencentes a esse grupo social que conseguiram, pelo poder da escrita e por sua influência como “autoridades” no assunto, impor a sua versão sobre o matador e seu tempo.

Por todas essas questões, Dioguinho revela uma das muitas faces (ou realidades) da sociedade brasileira. Sua imagem remete à herança histórica de pobreza, violência e exclusão social, particularmente fortes nas regiões interioranas, que sempre estiveram submetidas, em maior ou menor escala, ao mandonismo, ao personalismo e à apropriação do poder público por uma elite reacionária que, ao fim, ainda consegue lograr em impor de forma vitoriosa a sua narrativa, seus valores e suas opiniões sobre os demais estratos sociais.

De outro modo, o bandoleiro remete também à prática corrente na sociedade brasileira de vitimizar os perpetradores, esquecendo-se das verdadeiras vítimas – os anônimos que foram assassinados; ou então, de condenar de modo duríssimo e violento (ignorando, inclusive, a lei) apenas aqueles que se encontram no nível mais baixo de uma longa hierarquia criminosa, de modo que os que estão no topo possam sair ilesos e o sistema que gera a violência e a corrupção continue intacto.

É nesse sentido que foi possível que um matador de aluguel passasse a simbolizar não essa violenta sociedade de outrora que o tornou possível enquanto tal e da qual ele decidiu participar, mas sim, uma outra, envolta em um passado místico e bucólico da “Era de ouro” propiciada pela cultura cafeeira. Por mais paradoxal que pareça, a figura de Dioguinho nunca foi usada para demonstrar a tamanha hipocrisia de uma sociedade que, sob uma fina camada de opulência, escondia a mais violenta miséria.

REFERÊNCIAS

Fontes

AMOROSO NETTO, João. **História completa e verídica do famoso bandido paulista Diogo da Rocha Figueira mais conhecido pelo cognome de Dioguinho**. São Paulo: Gráfica da rua do Hipódromo, 1949.

BARROS, João Antônio de. **O encontro de Urutú com Dioguinho, o valentão do Sul do Brasil**.

BERNARDO, Moacir. **A vida bandida de Dioguinho**. Botucatu: Gráfica e Editora Santana, 2000.

GARCIA, João. **Dioguinho - matador de punhos de renda**. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2002.

GUIÃO, João Rodrigues. **Dioguinho**: romance. São Paulo: Editora: ao Autor, 1954.

MATTAS, João das. **Dioguinho**: narrativa de um cúmplice em dialecto. Ribeirão Preto: Livraria Central, 1903.

ROCHA, Zito. **História do Dioguinho – o matador de São Simão**. Ituverava, SP: Edição do Autor, 2000.

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **O encontro de Lampião com Dioguinho**. São Paulo: Editora Luzeiro, 1960.

Filmes

AS AVENTURAS de Dioguinho. Direção: Guelfo Andaló. Fotografia: João Stamato. São Paulo: Paulista Filme, 1916 [produção]. 35 mm. Cinemateca Brasileira.

DIOGUINHO. Direção: Carlos Coimbra. Fotografia: Konstantin Tkaczenko. São Paulo: BG Filmes Ltda; Sinofilmes Ltda, 1957 [produção]. 1 filme (100 min), 35 mm, Eastmancolor. Cópia da Cinemateca Brasileira.

ERA UMA VEZ DIOGUINHO. Direção: Maria Rubia Vieira. Ribeirão Preto: EPTV e João Garcia produções, 1990. 1 documentário (53 min).

Jornais e Revistas

A TRIBUNA REGIONAL. “A vida de crimes do temido Dioguinho – o “condor do campo”. Cravinhos: Edição histórica, Março, 2003. *A Tribuna de Cravinhos* (2003)

BANCO DO ESTADO DE SÃO PAULO (org). **Coleção de documentos sobre pedido de financiamento para o filme Dioguinho.** São Paulo, maio-jul. 1957. Dat. (Documentação Banespa).

CINEMATECA BRASILEIRA (org). **Coleção de recortes de jornais e revistas sobre filmes brasileiros, 1954-1972.**

_____. **Coleção de recortes de jornais e revistas sobre filmes brasileiros, 1954-1978.**

_____. **Coleção de recortes de jornais e revistas sobre Carlos Coimbra, 1960-1974.**

_____. **Coleção de press-releases, anúncios e folhetos de filmes de Carlos Coimbra.**

_____. **Coleção de recortes de jornais e revistas sobre filmes noticiados no ano, 1962.**

_____. **Coleção de anúncios e folhetos do Cine Marabá.** São Paulo, 1963.

Outros

PEIXE, Mercado de. “Dioguinho”. In.: **Territórios Interioranos.** Bauru, SP, 2006. 1 CD. Faixa 4 (3 min 59).

BENATTI, Ado; ROSAS JR., Anacleto. **Os crimes de Dioguinho; A morte de Dioguinho.** Intérpretes: Serrinha e Caboclinho. São Paulo: Continental, 1950. 78 rpm.

Websites:

AECE. **Dioguinho-Capoeira.** A residência onde residiu Diogo da Rocha Figueira, o Dioguinho, na rua Amando de Barros, nº992 está sendo demolida. 2009. Disponível em: <<http://sala-prensa-internacional-fica.blogspot.com.br/2009/08/dioguinho-capoeira.html>> Acessado em 20 maio 2014.

ACERVO SANTA EUDÓXIA. **Dioguinho o homem terror.** Disponível em: <<http://acervosantaeudoxia.blogspot.com.br/2012/12/dioguinho-o-homem-terror.html>>. 2012. Acesso em 27 maio de 2014.

ACONTECE BOTUCATU. **Botucatuense Dioguinho foi um dos maiores assassinos do**

Brasil. Disponível em:

<http://www.acontecebotucatu.com.br/Cont_Default.aspx?idnews=7639> 2011. Acesso em 19 maio de 2014.

ALEXANDRE. **Dioguinho e o Morro do Diogo.** Cravinhos – SP. Disponível em:

<<http://cidadeselugares.blogspot.com.br/2011/09/dioguinho-e-o-morro-do-diogo-cravinhos.html>>. 2011. Acesso em 16 maio de 2014.

ALVES, José Márcio Castro. **Dioguinho:** um assassino que virou lenda. Disponível em:

<<http://blogtextosdozemarcao.blogspot.com.br/2010/06/dioguinho-o-assassino-que-virou-lenda.html>>. 2010. Acesso em 18 jun. 2013.

_____. **Altinópolis, nossa terra.** Disponível em:

<<http://altinopolisminhaterra.blogspot.com.br/>>. Acesso em 10 dez. 2013.

CAMPOS Francisco. **Chico Sonho, o matador.** Disponível em:

<<http://casostti.blogspot.com.br/2006/07/52-chico-sonho-o-matador.html>>. 2006. Acesso em 11 maio de 2014.

CAVALHEIRO, Carlos Carvalho. **Notícias da capoeira em Campo Feliz.** Disponível em:

<http://www.lainsignia.org/2007/julio/cul_037.htm>. 2007. Acesso em 29 maio de 2014.

_____. **Dioguinho, um bandido capoeira de São Paulo.** Disponível em:

<<http://saladepesquisacapoeira.blogspot.com.br/2008/08/dioguinhoun-bandido-capoeira-de-sao.html>>. 2008. Acesso em 11 maio de 2014.

_____. **Você conhece Altinópolis?** Disponível em:

<<http://spartacusemproldaliberdade.blogspot.com.br/2010/10/voce-conhece-altinopolis.html>>. 2010. Acesso em 27 maio de 2014.

CORNÉLIO, Rita Cássia. **Primeiro crime aconteceu aos 21 anos.** Disponível em:

<<http://www.jcnet.com.br/noticias.php?codigo=227483>>. 2012. Acesso em 29 maio de 2014.

CRUZ, Leandro. **O matador era gay?** Dioguinho, um mito cercado de mistérios. Disponível em:

<<http://www.jornaldopovo.com.br/arquivos/pdf/50569.pdf> 16/08/2009 >. 2009. Acesso em 29 maio de 2014.

DIÁCONO BENEVIDES. **Dioguinho o louco de São Simão.** Disponível em:

<<http://diaconobenevides.wordpress.com/2012/01/27/dioguinho-o-louco-de-sao-simao/>>. 2012. Acesso em 16 mar. 2014.

DESOUSALIA, Adão. **Dioguinho, terror do Oeste Paulista.** Disponível em: <<http://blogger-demparaso.blogspot.com.br/2013/08/dioguinho-terror-do-noroeste-paulista.html>>. 2013.

Acesso em 11 maio de 2014.

ESTAÇÃO ECOLÓGICA DE JATAÍ. **Cruz do Diogo.** Disponível em:

<<http://estacaoecologicajatai.blogspot.com.br/2012/07/cruz-do-diogo.html>>. 2012. Acesso em 18 mar. 2014.

ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL. **Cia Mogiana de Estradas de Ferro (1911-1961).** Disponível em: <<http://www.estacoesferroviarias.com.br/t/tatuca.htm>>. 2013. Acesso em 16 maio de 2014.

FABRÍCIO, Tárccio. **Dioguinho**. Disponível em: <<http://fragmentosdepensar.blogspot.com.br/2006/06/dioguinho.html>>. 2006. Acesso em 16 maio de 2014.

FERNANDES Renato. **Casa onde residiu o vilão Dioguinho está sendo demolida**. Disponível em: <<http://ogritonoticias.blogspot.com.br/2008/03/casa-onde-residiu-o-vilo-dioguinho-est.html>>. 2008. Acesso em 28 dez. 2013.

GRUPO RAC. **Jornalista e escritor João Garcia morre aos 65 anos**. Disponível em: <http://portal.rac.com.br/noticias/index_teste.php?tp=nacional&id=/142688&ano=/2012&mes=/08&dia=/27&titulo=/jornalista-e-escritor-joao-garcia-morre-aos-65-anos>. 2012. Acesso em 26 maio de 2014.

JNC. **Os filmes de Faroeste feitos no Brasil**. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/os-filmes-de-faroeste-feitos-no-brasil>>. 2013. Acesso em 02 maio. 2014.

JÚNIOR, Silva. **São Simão vai higienizar e organizar papéis, mapas e processos criminais**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ribeirao/ri2712201004.htm>>. 2010. Acesso em 22 maio de 2014.

LAVOURA ART. **Bora lá Mercado de Peixe!** Disponível em: <<http://lavoura.art.br/2013/02/o-remelexo-voltou-mercado-de-peixe-bora-la/>>. 2013. Acesso em 18 jun. 2013.

MERTEN, Luiz Carlos. **Carlos Coimbra: um homem raro**. Disponível em: <<http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.812.945.txt>>. 2004. Acesso em 26 maio de 2014.

NASSIF, Lucas. **Rui Barbosa e os ecos do passado**. Disponível em: <<http://www.econ.puc-rio.br/gfranco/Nassif13.htm>>. 2005. Acesso em 29 maio de 2014.

OFICIAL, Rubens. **Dioguinho, um dos maiores assassinos do Brasil, morou em Tatuí**. Disponível em: <<http://www.diariodetatui.com/2012/05/dioguinho-um-dos-maiores-assassinos-do.html>>. 2012. Acesso em 13 maio 2014.

OZ PRODUTORA. **Cinema Marginal: o faroeste caipira**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JW1YR3IqPXU>>. 2011. Acesso em 02 maio de 2014.

PEREIRA, José Augusto. **Nossa história com José Augusto Pereira**. Disponível em: <http://www.maisinterior.com.br/v4_ler.asp?id=134762/>. 2011. Acesso em 16 maio de 2014.

_____. **Dioguinho o bandido de aluguel: o terror rural**. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/dioguinho-o-bandido-de-aluguel---o-terror-rural---jose-augusto-pereira-43612>>. 2012. Acesso em 19 maio de 2014.

PRADO, Celso. **Dioguinho: o bandido antissocial**. Disponível em: <<http://celsoprado-razias.blogspot.com.br/2009/12/dioguinho-o-bandido-antissocial.html>>. 2009. Acesso em 22 mar. 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO CARLOS. **Prefeitura reabre o Cine Museu de Pedra em Santa Eudóxia**. Disponível em:

<<http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/noticias-2013/163193-prefeitura-reabre-o-cine-museu-de-pedra-em-santa-eudoxia.html18/-3/2013>>. 2013. Acesso em 27 maio de 2014.

PROJETO NOSSA HISTÓRIA NA BIBLIOTECA. **As histórias do Dioguinho** (3 partes).

Disponível em:

<http://www.tribunaregional.com.br/index.php?pg=exibir_noticia&id_noticia=14586>. 2013. Acesso em 27 maio de 2014.

REVISTA GLOBO RURAL. **Os novos caipiras**. Disponível em:

<http://revistagloborural.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1,3916,578055-1641-4,00.html>. 2003. Acesso em: 18 jun. 2013.

SÃO SIMÃO. **Dioguinho**. Disponível em:

<<http://www.saosimao.net/historia/dioguinho.html>>. Acesso em 19 maio de 2014.

Disponível em: <<http://www.saosimao.net/historia/dioguinho3.html>>. Acesso em 11 maio de 2014.

SANTOS, Antônio Carlos Afonso dos. **Dioguinho, homem terror**. Disponível em:

<<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2753477>>. 2011. Acesso em: 11 dez. 2013.

_____. **Walderez, Tatuca, Dioguinho e Lampião**. Disponível em:

<http://grabois.org.br/portal/noticia.php?id_sessao=53&id_noticia=11671>. 2010. Acesso em 16 mar. 2014.

_____. **Dioguinho, o homem terror**. Disponível em:

<http://costeletas60.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html> 2011. Acesso em: 16 mar. 2014.

SENHOR DESMANIPULADOR. **Dioguinho o bandoleiro do Brasil**. Disponível em:

<<http://desmanipulador.blogspot.com.br/2012/07/dioguinho-o-bandoleiro-do-brasil.html>>. 2012. Acesso em 12 de mar. 2014.

SILVA, Deonísio da. **E expedição João Garcia**. Disponível em:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/a_expedicao_joao_garcia>. 2005. Acesso em 26 maio de 2014.

VAZ, Roberto. **Dioguinho um assassino do século IX que virou lenda**. Disponível em:

<http://blogdorobertovaz.blogspot.com.br/2010/09/dioguinho-um-assassino-do-seculo-ix-que_08.html>. 2010. Acesso em 10 dez. 2010.

VIAGENS DA LAURA. **Um oásis no meio do canavial**. Disponível em:

<<http://viagensdalaura.wordpress.com/tag/dioguinho/>>. Acesso em 15 mar. 2014.

VIANNA Hermano. **Caipira Hoje**. Disponível em:

<<http://www.overmundo.com.br/banco/caipira-hoje>>. 2006. Acesso em 21 jan. 2014.

ZÉ MÁRCIO. **Dioguinho, o bandido caipira mais famoso que já andou por essas bandas**.

Disponível em: <http://blogdomapim8.blogspot.com.br/2010/06/dioguinho-o-bandido-caipira-mais-famoso_09.html>. 2010. Acesso em 19 jun. 2013.

Referências literárias

ALMEIDA, José Américo de. “Coiteiros”. In: **Novelas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

AMADO, Jorge. **Terras do sem fim**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1988.

_____. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Seara Vermelha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANÔNIMO. **Os crimes de José do Telhado**. (Coleção “Os grandes criminosos”). Lisboa: Livraria Barateira, [S.l. : s.n.], 1928.

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BARROSO, Gustavo. **Heroes e bandidos: os cangaceiros do nordeste**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

BASTOS, Leite. **Os crimes de Diogo Alves**. Porto: Esfera do Caos, 2006.

BATISTA, Francisco das Chagas. **Antonio Silvino: vida, crimes e julgamento**. São Paulo: Editora Luzeiro, 1975.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Memórias do cárcere**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 2001

COCIMANO, Gabriel. “De la épica del bandidismo a la tragedia del pandillismo: clase, poder y violencia em América Latina”. **Culturas Populares. Revista Electrónica 3** (septiembre-diciembre), 14 pp, 2006.

COSTA, Helder. **Zé do Telhado**. Coimbra: Centelha, 1978.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. **Dente de ouro**. Rio de Janeiro: Teenoprint Gráfica, 1967.

_____. **Juca Mulato**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].

DUMAS, Alexandre. **Robin dos bosques. Tradução e adaptação de Maria Helena da Costa Dias**. Lisboa: Portugália Editora, s/d.

FIGUEIREDO, Adherbal de Oliveira. **Tenente Galinha: caçador de homens**. São Paulo: Exposição do livro, s/n.

GAMA, Arnaldo. **Paulo, o montanhês**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da moeda, 1981.

GARRET, Pat. **Billy the Kid**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GUIÃO. João Rodrigues. **Tribulações de um carôço de café: páginas rústicas**. Ribeirão Preto: Typografia Livro Verde, 1919.

- _____. **Flôr de café**: o romance de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Livraria Valada, 1944.
- NERUDA, Pablo. **Fulgor e morte de Joaquín Murieta**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- NOBRE, Antônio. **Só**: o livro mais triste que há em Portugal. Lisboa: Marujo, 1986.
- NORONHA, Eduardo de. **José do Telhado**: romance baseado sobre factos históricos. 2ª edição. Porto: Domingos Barreira, 1974.
- NORONHA, Eduardo de. **José do Telhado em África**: romance baseado sobre factos históricos. 4ª edição. Porto: Domingos Barreira, 1984.
- PINTO, Augusto. **Quem foi José do Telhado**. Lisboa: Moderna Editorial Laves, 2005.
- PINTO, José Manuel de Castro. **José do Telhado: o Robim dos Bosques portugueses?: vida e aventura**. Lisboa: Plátano Editora, 2007.
- QUEIROZ, Raquel. **Lampião; A beata Maria do Egito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. **Os bandoleiros**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- VARATOJO, Artur. **Diogo Alves e os crimes do aqueduto**. Lisboa : Correio da Manhã, 2003.
- VARATOJO, Artur. **O José do Telhado**. Coleção: Arquivos do crime. Casos reais, 2003.

Referências acadêmicas

- ABREU, Márcia. “Cangaceiros: história e ficção”. In: VÁRIOS AUTORES. **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.
- _____. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras/ALB, 1999.
- _____. “As memórias do outro – debate do texto “O passado no presente. Ficção, história e memória””. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier a força das representações**: história e ficção. Chapecó: Argos, 2011.
- ALARCÃO, Miguel. **Príncipe dos ladrões**: Robin Hood na cultura inglesa (1377 – 1831).

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ANDRADE, Fábio (ed.). **Faroeste Spaghetti**: o banguê-banguê à italiana. Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, s/d.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

AVILA, Arthur Lima de. **Território Contestado**: a reescrita da história do Oeste norte-americano (c. 1985 – c. 1995). [Tese de Doutorado em História], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. 3. ed., Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec/ Brasília: Editora da UnB, 1993.

BARREIRA, César. “Banditismo e práticas culturais: a construção de uma justiça popular.” **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v. 41, n. 2, jul/dez, 2010.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **A derradeira gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no sertão**. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2000.

BARTHES, Roland. **Sobre Racine**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERNARDI, Célia de. **O lendário Meneghetti**: imprensa, memória e poder. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. “Um fragmento da história da comunicação no Brasil: Cornélio Pires e o caipira paulista”. In.: **BOCC – Biblioteca online de Ciências da Comunicação**. Vol. 10, p.1-60, 2009.

BILHARINHO, Guido. **O Filme de Faroeste**. Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 2001.

BLOK, Anton. “The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered”. **Comparative Studies in Society and History**. Vol. 14, n. 4, 1972, p. 495-504.

BORGES, Jorge Luis. **El Martín Fierro**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.

_____. **História Universal da Infância**. Tradução de Flávio José Cardoso. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Peter. “As fronteiras instáveis entre história e ficção”. In: VÁRIOS AUTORES. **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUSCOMBE, Edward. **No tempo das diligências**: (Stagecoach). Tradução de R.S. Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés São Paulo: Palas Athena, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antônio. “Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias”. In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n.8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Caipiradas”. In: **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CARVALHO, N. C. “Dioguinho: O mítico representante da sociedade e do banditismo caipira”. **Boitatá**, v. 7, p. 35-53, 2009.

_____. “A representação popular do guerrilheiro português Remexido e o empenho na invenção de uma memória algarvia”. **Oralidades**, v. 7, p. 148-169, 2013.

_____. “O assassino do aqueduto e sua representação na literatura popular portuguesa”. **Boitatá**, v. 17, p. 268-283, 2014.

CARVALHO, José Murilo. “Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual”. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997.

CARVALHO, Selma Siqueira. **Dioguinho: estudo de caso de um bandido paulista**. São Paulo: [Dissertação de mestrado em sociologia], PUC-SP, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1984.

_____. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CAVIGNAC, Julie. **A Literatura de Cordel no Nordeste do Brasil**: da história escrita ao relato oral. Tradução de Nelson Patriota. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. “Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas”. Tradução de Pedro Armando de Almeida Magalhães. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier a força das representações**: história e ficção. Chapecó: Argos, 2011.

_____. “O passado no presente. Ficção, história e memória”. Tradução de Pedro Armando de Almeida Magalhães. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier a força das representações**: história e ficção. Chapecó: Argos, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHIAPPINI, Lúcia. “Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. In: CRISTOVÃO, Fernando et al. **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

COIMBRA, Carlos. **Cinema Nacional em Revista**, v.1, n.1, p. 16, 1958.

CORREA, José Osvaldo Henrique. **Historicidade e narrativas sobre Diogo da Rocha Figueira, o Dioguinho**. Londrina (PR): [Dissertação de mestrado em história] – Universidade Estadual de Londrina, 2013.

CORREA, Manoel L. G. “Produção textual em cursos de comunicação social: dialogia e veridicção”. **Fragmentos**, n. 22, p. 155/161, Florianópolis, jan-jun/ 2002.

CORREA, Valmir Batista. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso: 1889-1943**. Campo Grande: Ed. da UFMS, 1995.

CURRAN, Mark J.. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Retrato do Brasil em cordel**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIAS, Nevio; ALHO, Getúlio. **Cinema marginal: o faroeste caipira**. São Carlos: Suprema, 2011.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mercea. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. "O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica". **Revista ANPOLL**, 2012, p. 136-157.

FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **Fausto no horizonte: razões míticas, texto oral, edições populares**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Armadilhas das memória e outros ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. “Caetano, Martinália: potentes ensaios”. In: Josebel Akel Fares (Org.). **Linguagens (Estudos Interdisciplinares e Multiculturais - Diversidade cultural)**. 1 ed. Belém/ Pará: Editora da Universidade do Estado do Amazonas, 2006, v. 2, p. 25-35.

FERRERAS, Norberto “O Bandoleiros, cangaceiros e matreiros: revisão da historiografia sobre o banditismo social na América Latina”. **História**, v.22, n.2, p.211-226, 2003

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Literatura e cinema: interseções”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26.

FIORIN, José Luiz. “A crise da representação e o contrato de veridicção no romance”. **Revista do GEL**. S.J. Do Rio Preto, v.5, n.1, p.1-236, 2008.

FOHLEN, Claude. **O faroeste, 1860-1890**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... um caso de parricídio do século XIX**. Tradução de Denise Lezan de Almeida. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

_____. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Heróis e vilões no romance brasileiro**. São Paulo: Editora Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Algumas reflexões sobre regionalismo e nacionalismo”. In: CRISTOVÃO, Fernando et al. **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

_____. “Anotações à margem do regionalismo”. In: **Literatura e Sociedade: edições comemorativas**. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

GARRAFFONI, Renata Senna. “Os bandidos entre os romanos: leituras eruditas e percepções populares”. **História**, São Paulo, v. 26, n.1, p. 133-151, 2007.

Gašparíková, V. (Ed.): **Heroes or Bandits: Outlaw traditions in the Carpathian region**. Budapešť: European Folklore Institute, 2002.

GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**: vidas e mortes de um cangaceiro. Tradução Maria Celeste Franco Faria Marcondes, Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GUIMARÃES, Alberto Passos. **As classes perigosas**: banditismo urbano e rural. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HALL, David. “Readers and reading in America: Historical and critical perspectives”. **American Antiquarian Society**, p. 337-357, 1994,.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al.]. . Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

HAVELOCK, Eric. “A antiga arte da poesia oral”. **In: A Revolução da Escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Edunesp/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HENSHALL, Kenneth. **História do Japão**. Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **Rebeldes Primitivos**. Tradução de Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

_____. **Bandidos**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. “Introdução”. **In: A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

JORGE, Janes. “A vida turbulenta na capital d’Oeste: Ribeira Preto, 1880-1920”. **História & Perspectivas**, Uberlândia, (29 e 30): 129-157, Jul./Dez., 2003/ Jan./Jun., 2004.

LEAL, Vitor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 2ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

LEITE, Eudes Fernandes; FERNANDES, Frederico (org.). **Oralidade e literatura 3**: outras veredas da voz. Londrina: EDUEL, 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. **In: América Latina**: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.

_____. “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. **Revista Estudos Históricos** (CPDOC – FGV),v. 8, n. 15, p.153-159, 1995.

LEITE, Marcelo Eduardo. “Fotografia e sociedade: algumas considerações sobre os retratos do século XIX”. In: **Saeculum**: Revista de História [27]. João Pessoa, jul./dez. 2012.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEMAIRE, Ria. “Tradições que se refazem”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 17-30.

LUYTEN, Joseph Maria. **A literatura de cordel em São Paulo**: saudosismo e agressividade. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

MACHADO, Irene. “Dialogismo e oralidade”. In: **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Fabesp/ Imago, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. “A análise do discurso e suas fronteiras”. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 20, p. 13-37, jan./jun., 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (orgs.). **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção do sentido. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MARINHO, Maria de Fátima. **A figura do bandido no romantismo**: Paulo, o montanhês de Arnaldo Gama Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5686.pdf>>. Acesso em 30/dez. 2014.

MAROTI, Paulo Sérgio. **Educação e interpretação ambiental junto à comunidade do entorno de uma unidade de conservação**. São Carlos (SP): [Tese de doutorado em ecologia]. UFSCar, 2002.

MARTIN, Jean-Baptiste (org.). **O conto tradição oral e identidade cultural**. Tradução de Rubens Alves Netto e Rosália Maria Netto Prados. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: A Dissimulação na Linguagem dos Humilhados”. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

_____. **A sociabilidade do homem simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTINS, Marcelo Tadeu Quintanilha. **A civilização do delegado**: modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930. São Paulo: [Tese de doutorado em História]. USP, 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs.). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio De Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2008.

MATOS, Odilon Nogueira de. **Café e ferrovias: a evolução ferroviária de São Paulo e o desenvolvimento da cultura cafeeira.** São Paulo: Editora Alfa-Omega, Sociologia e Política, 1974.

MELETÍNSKI, Eleazar M. **Os arquétipos literários.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ateliê, 2002.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MONTI, Carlo Guimarães. “As implicações das epidemias de febre amarela em São Simão (1896 – 1902)”. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo**, julho 2011.

NADAF, Yasmin Jamil. “O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico”. **Revista Letras.** Santa Maria: vo. 19, n. 2, dez. 2009, p.119-138.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

NEVES, Erivaldo Fagundes. “Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural”. **Politéia: História e Sociedade, Vitória da Conquista**, v. 3, n. 1, p. 153-162, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira.** [Dissertação de mestrado em Antropologia social], UFSC, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. “Canção: letra x estrutura musical”. **Aletria.** n.14 jul./dez., 2006.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas.** São Paulo: Editora Olho D’água, [19--].

_____. “O mercado de bens simbólicos”. In: **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988).** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral; reflexões sobre a noção de etnotexto. Trad. Maria T. Sampaio. **História e oralidade (PUC – SP)** v. 22. p. 49 – 77, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. “O Mercado”; “Gêneros em mutação”. In: **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea.** Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Miriam Halpern. **Do Estado Liberal ao Estado-Providência: um século em Portugal.** Bauru, SP: Edusc, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história: imaginado o imaginário”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 15, n.19, p. 9-27, 1995.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé-do-Fogo**: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão. Itu (SP): Ottoni Editora, 2002.

POLAR, Antônio Cornejo. **O condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilke Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. “Memória, esquecimento e silêncio”. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUEIROZ, Maria I. P. **História do cangaço**. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escala**: a experiência da microanálise. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

ROMERO, Mariza. **Inúteis e perigosos**: o “Diário da Noite” e a representação das classes populares, São Paulo (1950-1960). São Paulo: [Tese de doutorado em História], PUC-SP, 2008.

_____. “Nordestinos em São Paulo nos anos 1950: imprensa popular, ciência e exclusão social”. In.: **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Santos, 2014.

RUTHVEN, K. K.. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. “Lampião revistado: cangaço, cinema e identidade”. In.: **O olho da História**, n. 11, dezembro, 2008.

_____. “Memórias de um “Tempo Brabo”: o Cangaço na literatura de Francisco J. C. Dantas”. **Revista Mosaico**. Vol. 03, n. 01, p. 103-109, jan./jun. 2010.

SANCHES JUNIOR, Jeferson de Lara. “A Estação Experimental de Café de Botucatu e a cafeicultura na Era Vargas: um relato preliminar de pesquisa”. In: **Anais do Anais do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**, 2012. Disponível em: <http://www.13snhct.sbhc.org.br/site/anaiscomplementares>. Acesso em 10/02/2014.

SANTINI, Juliana. “A formação da literatura brasileira e o regionalismo”. **O Eixo e a roda**. Vol. 20, n. 1, 2001, p. 69-85.

SANTOS, Paulo S. Nolasco dos. “Literatura e Estudos Regionais, Culturais e Interculturais no Mato Grosso do Sul” In: **Literatura e linguística**: práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul. Dourados : Ed. UFGD, 2011. Luzeiro, 1960.

SCHNEIDER, Marília. “Dioguinho: um assassino de aluguel na terra dos barões do café”. In: **As múltiplas dimensões da política e da narrativa**. Franca: UNESP, p. 295- 304, 2003.

- SCHNEIDER, Marília. “Além da Justiça: O homicida Dioguinho e seus cúmplices.” **Revista JH**. Vol. 3 n.6, 2003.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal**. Lisboa: Verbo, 2003.
- SETUBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras**: pluralidade cultural e diferentes temporalidades. São Paulo: CENPEC/ Imprensa Oficial, 2005.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. “Dioguinho, 1916”; “Dioguinho, 1957”. In: **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.
- SLATTA, Richard W. “Eric J. Hobsbawm's Social Bandit: A Critique and Revision”. In: **A Contracorriente**: A Journal on Social History and Literature in Latin America, 2004.
- SOUSA, Alex Vidigal Rodrigues de. “Jonah Hex: um cowboy americano tipicamente italiano”. In: **Anais da III Jornada de estudos sobre romances gráficos**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, 2008.
- SZMRECSÁNYI, Tamás (org.). **História econômica da cidade de São Paulo**. São Paulo: Globo, 2004.
- TATIT, Luiz. “A construção do sentido na canção popular”; “Elementos para a análise da canção popular”. In: **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. “Dicção do cancionista”. In: **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TELLES, Gilberto Mendonça. “O Lu(g)ar dos sertões”. In: **Verbo de Minas**: letras. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, jul./dez. 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- TOLENTINO, Célia A. Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- TUON, Lîamar Izilda. **Italianos em Ribeirão Preto** (Coleção identidades culturais, n. 3). Ribeirão Preto: Fundação Instituto do livro, 2010.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. “Música sertaneja e globalização”. In: TORRES, Rodrigo (org.). **Música Popular em América Latina**. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47-60.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. . “Homens provisórios. Coronelismo e jagunçagem em Grande sertão: veredas”. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 321-333, 1º sem. 2002.
- VEIGA, Joffre Martins. **Antologia caipira**: prosa e poesia de Cornélio Pires. São Paulo: Edições O livreiro, 1959.
- VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. -- Campinas, SP : [Tese

de doutorado em multimeios]- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

VUGMAN, Simão Fernando. “Western”. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

WIESEBRON, Marienne L. “Historiografia do Cangaço e estado atual da pesquisa sobre banditismo em nível nacional e internacional”. **Ci&Tróp**. Recife, vol.24, n. 2, p. 417-444, jul./dez., 1996.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLF, Eric R. **Sociedades Camponesas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coord.). **História Falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

XAVIER, Antônio Carlos. **A era do hipertexto**: linguagem e tecnologia. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZAN, José Roberto. “Tradição e assimilação na música sertaneja”. In: **Anais do The Ninth Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)**, Tulane University, New Orleans, Louisiana, p. 1-13, 2008. Disponível em: http://www.brasa.org/Documents/BRASA_IX/Jose-Roberto-Zan.pdf

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.