

ROMANTISMO E ORALIDADE EM “A DANÇA DOS OSSOS”, DE BERNARDO GUIMARÃES

Romanticism and orality in “A dança dos ossos” by Bernardo Guimarães

Frederico van Erven Cabala
Universidade Federal do Fluminense (UFF)

RESUMO

Neste artigo, pretendemos explorar um intrigante paralelo encontrado em parte da criação literária do período romântico brasileiro. Ao mesmo passo em que parece ter havido, por meio da ficção, uma tentativa de interiorização no país e um enaltecimento das paisagens da natureza, nota-se também uma busca pelos costumes, lendas e tradições orais peculiares dos tipos humanos de tal ambiente. Os sertanejos e os caboclos do sertão brasileiro foram, desse modo, mais uma fonte da almejada marca de nacionalidade para a produção ficcional do Romantismo. Tentamos demonstrar, aqui, como essa pretensão de abarcar a cultura popular, marcadamente oral, pode ser perscrutada a partir do conto “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; Bernardo Guimarães; oralidade; tradições populares.

ABSTRACT

In this article, we intend to explore an intriguing parallel found in part of the literary creation of the Brazilian Romantic period. At the same time in which it seems to have been made an attempt to internalize the country and to exalt the landscapes through fiction, it can also be perceived a search for habits, legends and oral traditions peculiar to the people of such environment. *Sertanejos* and *caboclos* of Brazilian drylands were, thus, another source of the desired nationality mark for the romanticism fictional production. We try to demonstrate here how this intention to embrace a popular culture, markedly oral, can be examined from the tale “A dança dos ossos” (1871) by Bernardo Guimarães.

KEYWORDS: Romanticism; Bernardo Guimarães; orality; folk traditions.

O Romantismo brasileiro: um dos períodos da literatura nacional que mais apresenta sentidos concomitantes de unidade e diversidade. Se, de um lado, não há dúvida em registrar que tal estética enredou transversalmente os autores em um propósito de valorização de um país em vias de formação, por outro, ao nos determos nas particularidades de cada escritor e das diversas regiões, notamos o quanto o Romantismo revela abundante heterogeneidade, até mesmo confrontos. Na tentativa de manter um equilíbrio entre essas diferentes posições, o presente trabalho pretende realizar uma leitura do conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, publicado no seu livro *Lendas e romances*, de 1871. Nossa proposta é acentuar como, em tal obra, há a presença de elementos que contêm ao mesmo tempo o traço geral de exploração do Brasil e uma utilização específica de narrativas populares na elaboração da história.

O ímpeto de desbravar o território nacional se coaduna com o contexto da independência do Brasil. Assim, além da autonomia política, seria necessária a criação de um legado simbólico e cultural que moldasse o imaginário do país. Na ausência de uma história com valores europeus, procurou-se superar os países ultramarinos com o realce das cores locais, conforme nos indica Renato Ortiz: “No entanto, se faltava ao Brasil um passado ocidental, seu lado natureza era desproporcional” (ORTIZ, 1992, p.79).

Na sua *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido coloca que houve um arroubo coletivo em direção ao nacionalismo literário, no qual se vê “menos o impulso espontâneo

de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo” (CANDIDO, 2014, p. 431). Candido reitera em outros momentos esse caráter aplicado e comunitário: o romance teria sido a “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (CANDIDO, 2014, p. 432); possuía um “caráter de exploração e levantamento” (CANDIDO, 2014, p. 433); tinha como marca uma “literatura extensiva”; e os românticos seriam dotados de “um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira” (CANDIDO, 2014, p. 434).

O cumprimento de tal tarefa expedicionária implicava um conhecimento e, logo, um mapeamento do território nacional. A fim de se erigir os símbolos peculiares que formariam um cabedal de tradições, caberia também aos escritores a empresa de adentrar o Brasil. Ao embrenhar-se pelo interior, a intenção dos românticos ainda tinha a ver com o afastamento das franjas da civilização europeia, dominante no litoral, e a busca por elementos autenticamente nossos, por assim dizer. Nesse sentido, Nelson Werneck Sodré é preciso ao enfatizar o viés sertanista do Romantismo: “Brasil verdadeiro, Brasil original, Brasil puro seria o do interior, o do sertão, imune às influências externas, conservando em estado natural os traços nacionais” (SODRÉ, 1976, p. 323).

Não percamos de vista a polissemia do “original” empregado pelo crítico. Além de um deslocamento no espaço, o caminho rumo ao Brasil profundo supõe também uma jornada por temporalidades distintas. Penetrar o território nacional significaria regressar no tempo. Nessa perspectiva, ao tratar especificamente sobre o indianismo, Kaori Kodama costura essa relação espaço-tempo enquanto responsável pela construção imaginária de país. Primeiro, a pesquisadora cita: “[...] assim como a tradição é a pátria no tempo, o território é a pátria no espaço” (MAGNOLI apud KODAMA, 2009, p. 42). Em seguida, ela inclui o trabalho de um romântico nessa concepção: “Da mesma maneira que o indígena era ‘lançado’ no tempo para fundamentar o mito de origem, como veríamos em Gonçalves de Magalhães, a formulação do conhecimento geográfico reforçava o mito da unidade do território veiculado sobre o espaço ocupado pela nação” (KODAMA, 2009 p. 43). A relação das dimensões espacial e temporal é um ingrediente presente também em *Os sertões*. Na parte “O homem”, Euclides da Cunha afirma: “Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos...” (CUNHA, 1973, 211)¹. Esse aspecto assume valor central para o presente trabalho, pois, como pretendemos apresentar adiante, a figura do sertanejo no Romantismo brasileiro parece igualmente dotada de uma aura da busca da autenticidade nacional.

A penetração no território e a busca pelo original, assim, correlacionavam o levantamento geológico, botânico e zoológico da natureza brasileira e o interesse pelos costumes, histórias e saberes dos povos habitantes do interior. Nisso, não somente os indígenas, mas também os hábitos de tropeiros e mestiços das diversas regiões despertavam grande atração.

O interesse pela natureza local se traduzia também no desejo por conhecer e enaltecer costumes locais. Nesse sentido, ciências que há pouco vinham sendo desenvolvidas no Brasil, tais como a etnografia, a história, a botânica e a geologia eram saberes entrelaçados, muitas vezes com utilizações não tão delimitadas. É ilustrativo nesse aspecto a metodologia de coleta de informações territoriais feita pelos historiadores do nascente Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que preconizavam a “coleta” de dados *in loco*, com um rigor de preenchimento de tabelas das ciências naturais, conforme traz Kodama (2009).

Esse caráter de coleta de elementos naturais e culturais ocorreu também em países da Europa, período em que surgiu o termo *folk-lore* enquanto designação para saber do povo. Renato Ortiz, em *Românticos e folcloristas*, relaciona tal empreendimento como imerso em um “espírito de antiqüário”. Os românticos e pretensos cientistas europeus, assim como os autores brasileiros

¹ Podemos ainda recorrer a Freud. No início de *Totem e tabu*, de 1912, o psicanalista diz que o homem pré-histórico ainda é contemporâneo, bastando procurá-lo na Oceania: “Esse é o nosso juízo sobre os povos denominados selvagens e semisselvagens, cuja vida psíquica adquire um interesse especial para nós se for lícito reconhecer nela um estágio prévio bem conservado de nossa própria evolução. [...] escolho para comparação aquelas tribos que foram descritas pelos etnógrafos como os selvagens mais atrasados e miseráveis, os aborígenes do continente mais jovem, a Austrália [...]” (FREUD, 2013).

do período, pareciam vislumbrar a etnografia enquanto afim às ciências naturais: “Tudo se passa como se o campo da cultura popular fosse análogo ao de uma formação geológica” (ORTIZ, 1992, p. 26-27). Vale frisar que a curiosidade traduzia-se em um fascínio de colecionador, mas não desaguava em problematização das relações sociais. Novamente vemos em Ortiz uma análise que caracteriza o despertar pelas camadas populares em seu caráter exótico, e não inseridos em uma consciência de classe:

Por isso os pobres e os trabalhadores são personagens secundários da curiosidade romântica; é necessário ir mais fundo, tocar nos grupos incólumes, afastados da civilização. O intelectual, como um geólogo, caminhará pelas camadas intermediárias, para finalmente recuperar os restos arqueológicos cobertos pela poeira da história. (ORTIZ, 1992, p. 27)

Essa dimensão também é percebida nos românticos brasileiros. Apesar do sentido de enaltecimento nacionalista das particularidades da terra, e aqui inclui-se também grupos humanos, aspectos sociais não costumavam ser problematizados. O caráter de penetração e levantamento vertia-se muitas vezes em um inventário do território brasileiro, imagem comum no período do Romantismo, que é influenciado pelas viagens dos naturalistas, desvendando os distantes quadros de natureza.

Como consequência, houve uma valorização de elementos regionais, a qual ocasionalmente chegava a se chocar com a noção de unidade dos românticos que podemos inferir nos momentos em que Antonio Candido se exprime em termos de uma “intenção programática” e um “senso de missão”. De fato, o Romantismo brasileiro foi tributário do nacionalismo, porém, tendo em vista o apreço pela peculiaridade de regiões distintas, por vezes essa inclinação seria destituída de uma conotação de unidade sobre o que significaria a identidade nacional.

Vê-se isso na criação de Franklin Távora, por exemplo. No prefácio de *O Cabeleira*, o escritor deixa nítida a segregação entre a literatura do Norte e a do Sul:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.

A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão. (TÁVORA, 1973, p. 27)

Um pouco adiante no mesmo prefácio, o autor cearense defende-se de uma possível acusação de rivalidade, e seu argumento é de que Norte e Sul tratam-se de realidades distintas: “Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política” (TÁVORA, 1973, p. 29). É também em defesa de uma “literatura do Norte” que Távora publica *Lendas e tradições do Norte* em 1877, um ano após *O Cabeleira*.

Mais interessante para o nosso caso é Bernardo Guimarães. Nascido em Ouro Preto e graduado em Direito em São Paulo, o escritor mineiro, por ocasião de ter sido nomeado juiz municipal em Catalão, Goiás, se desloca do eixo “Sul”, conforme aludido por Távora, em direção ao sertão limítrofe entre o estado goiano e Minas Gerais. A partir de então, sua obra ficcional, antes predominantemente poética ao estilo Álvares de Azevedo – de quem fora próximo – ganha contornos de prosa regionalista, traço a partir do qual Bernardo Guimarães se torna mais conhecido. *O ermitão de Muquém*, de 1869, é seu primeiro romance a mergulhar mais intensamente no manancial popular. Na abertura “Ao leitor”, o escritor defende a filiação de sua escrita: “Cumprime-me dizer duas palavras ao leitor a respeito da composição do presente romance, o qual (seja dito de passagem) repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás” (GUIMARÃES, s.d., p. 2).

O enredo de *O ermitão de Muquém* apresenta uma matriz recorrente em outras obras de Bernardo Guimarães: trata-se de uma história pautada pela contação de casos, em que há um esforço pela preservação oral de relatos. Esse modelo se repete no conto a ser tratado logo mais, “A dança dos ossos”. Os costumes populares e o folclórico, assim, ocupam espaço central na prosa do autor mineiro.

Esse atributo é assinalado na *História concisa da literatura*, de Alfredo Bosi, ao destacar que o regionalismo de Bernardo Guimarães “mistura elementos tomados à narrativa oral, os ‘causos’ e as ‘estórias’ de Minas e Goiás, com uma boa dose de idealização” (BOSI, 2013, p. 150). Essa mesma direção é percorrida por Antonio Candido, para quem as histórias do autor de *A escrava Isaura*: “[...] parecem boa prosa de roça, cadenciada pelo fumo de rolo que vai caindo no côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem, sem outro ritmo além do que lhes imprime a disposição de narrar sadiamente, com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística” (CANDIDO, 2014, p. 549). Nelson Werneck Sodré segue a mesma toada: “É um contador de histórias, transviado na literatura” (SODRÉ, 1976, p. 324).

Essa atmosfera do folclórico e do popular da fronteira entre Minas e Goiás aparece demarcada declaradamente, além do trecho “Ao leitor” de *O ermitão de Muquém* aqui já mencionado, na estrutura de outros trabalhos do escritor. No conto “A garganta do inferno”, há uma frase que bem sintetiza a natureza aproximativa entre criação literária e universo popular em Bernardo Guimarães. Há uma personagem de imaginação exaltada que costumava cantar “[...] algum desses singelos romances populares com que nossas avós tanto sabiam embalar a imaginação das crianças.” (GUIMARÃES, 2006, p. 149). Em *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*, livro lançado em 1872, em que o escritor se propõe a contar episódios da história de Minas ao estilo de narrativas orais, nota-se até mesmo um esforço do autor em se afastar de seu papel imaginativo. Ao iniciar a história chamada “A cabeça de Tiradentes”, o narrador afirma: “Os fatos, que acabo de narrar, posto que pouco conhecidos, são tradicionais. Perguntem aos velhos, e mesmo a alguns moços mais curiosos, das coisas antigas da nossa terra, e se convencerão de que esta história não é de minha lavra” (GUIMARÃES, s.d., p. 5).

Vale acrescentar que tal intento de assegurar um lugar no universo intelectual para a história popular, muitas vezes a nivelando com a história oficial, é percebido também em Sílvio Romero, autor de um dos primeiros livros críticos sobre cultura popular no Brasil, *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. No texto introdutório desse trabalho, o crítico reclama:

Um olhar sobre nossa História, não sobre a História escrita por A ou B, por Varnhagen ou Pereira da Silva, velhos declamadores retóricos, mas a História não escrita, a tradição flutuante e indecisa de nossas origens e ulterior desenvolvimento, um olhar aí lançado irá descobrir, não sem alguma dificuldade, os primeiros lineamentos de nossas lendas e canções populares. (ROMERO, 1985, p. 31)²

Há ainda uma outra propriedade que confere tom de contação de caso à prosa de Bernardo Guimarães. Como assinalado por Candido (2014, p. 551), em suas narrativas, o autor costuma primeiro localizar suas paragens antes de iniciar as histórias. Assim ocorre em “A dança dos ossos”, conto publicado em 1871 no livro *Lendas e romances*.

Nesse conto, assim, somos primeiramente apresentados ao espaço: “A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba, nos limites entre as províncias de Minas e de Goiás” (GUIMARÃES, 2006, p. 201)³. De pronto, nos transpomos para o Brasil profundo ao qual havíamos aludido e, por conseguinte, nota-se também uma vibração do desconhecido e de suspense

² Esse primeiro estudo sobre o folclore brasileiro foi publicado em 1885, mas a introdução fora escrita em 1873, período em que o regionalismo romântico, ou sertanismo, estava em seu pleno vapor.

³ Nas citações a seguir do conto, será referenciada somente a página.

incitada pela combinação entre a tempestade e as florestas extensas. Somos, portanto, levados ao movimento de desbravar o interior do país, seus cenários e seus povos.

O narrador, nesse ambiente, apresenta sua situação. Partindo a cavalo da cidade de Catalão – a mesma em que Bernardo Guimarães viveu com juiz municipal – o personagem chega a um porto, ou recebedoria, já entre nove a dez horas da noite. No sertão, diz ele, todos dormem com a chegada da noite, tal qual passarinhos. Porém, nessa noite de tormenta, havia no estabelecimento mais outras pessoas acordadas, aquecendo os membros ao redor de uma fogueira.

O personagem que conduz o enredo é, então, abordado por Cirino, barqueiro dono da recebedoria, que lhe pergunta sobre a razão da viagem ter demorado a ponto de ele chegar somente àquela hora ao porto. Cirino ainda insinua que ele poderia ter visto algo pela floresta, pois tratava-se de uma noite de sexta-feira, ao que o narrador-personagem corrige, pois estão em um sábado. A curiosidade do viajante, entretanto, havia se atizado. O que ele poderia ter visto, caso fosse sexta?

O conto, assim, é arrastado para uma sequência de digressões narrativas contadas pelos dois personagens. Cirino, em primeiro lugar, relata o motivo de sua preocupação em viajar pela floresta às noites de sextas-feiras. Houve uma ocasião em que, embrenhando-se na mata em tal dia e horário, o mestre do porto ficou em estado de pavor quando seu burro empacou justo em frente à cova de Joaquim Paulista, um ex-morador local sobre quem se contavam casos macabros a respeito de seu enterro improvisado, ali mesmo na floresta.

Em tal estado de pânico, Cirino ainda vê suceder o pior: “Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho, uma cambada de ossinhos brancos, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola” (p. 210). Os pedaços menores de esqueleto são logo acompanhados, nessa dança, pelos maiores, até que a caveira, “com os olhos de fogo” (p. 210), se acopla à ossada montada. O esqueleto inteiro continua a coreografia cada vez mais perto do personagem até que, por fim, monta na garupa do burro. Cirino diz que, a partir de então, ficou atordoado e não se lembra do que ocorreu; só deu por si quando acordou no outro dia já na sua cama “com o corpo todo moído, e com os miolos pesando como se fossem de chumbo, e sempre com aquele maldito estalar de ossos nos ouvidos, que me perseguiu por mais de um mês” (p. 213).

Ouvindo a história de Cirino, o narrador rebate e diz que o caso pode ter sido fruto de um delírio: “Os teus miolos é que estavam dançando, Cirino; disso estou eu certo. Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás” (p. 215). O próprio personagem principal, então, relata uma história pessoal também de pavor, mas que ao final constatou ser fruto da própria inventividade. Certa feita, viajando pela floresta a cavalo, ele avistou o que parecia ser dois escravos a levar uma rede branca nos ombros. Sempre que tentava se aproximar da cena, o grupo também tomava distância. Após mais de meia hora de perseguição, afinal, o cavalo do narrador conseguiu alcançar o alvo, e então percebeu que se tratava de uma vaca malhada, “que tinha a barriga toda branca – era a rede; e os quartos traseiros e dianteiros inteiramente pretos – eram os dois negros que a carregavam” (p. 220).

Sem dar o braço a torcer, Cirino, por seu turno, conta a história do crime passionai que abateu Joaquim Paulista e de como o enterro malfeito de seu corpo contribuiu para a existência da assombração: “Diz o povo que enquanto não se ajuntar na sepultura até o último ossinho do corpo de Joaquim Paulista, essa cova não se fecha” (p. 233).

E Cirino ainda completa: “Mas portanto se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhum abusão; é cousa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso” (p. 235). Em face do que o narrador conclui, não sem uma ponta de ambiguidade e ironia: “À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares em um burro, com um esqueleto na garupa” (p. 235).

Vale destacar, desde já, o quanto “A dança dos ossos” é perpassado por uma tensão entre a oralidade e a escrita. Podemos constatar no conto a presença de construções frasais como “eu tinha

precisão de ir hoje ao campo buscar”e “réstia de luar não tem pareença nenhuma com osso de defunto”, enunciadas por Cirino. Por outro lado, temos no personagem narrador um representante de uma cultura mais letrada; possivelmente de condição econômica mais elevada, pois recebe o tratamento de “meu amo”. Após o dono da venda concluir o primeiro caso, o narrador registra aquela vivacidade do contar como algo que escapa à capacidade da escrita:

O velho barqueiro contava esta tremenda história de modo mais tosco, porém muito mais vivo do que eu acabo de escrevê-la, e acompanhava a narração de uma gesticulação selvática e expressiva e de sons imitativos que não podem ser representados por sinais escritos. À hora avançada, o silêncio e a solidão daqueles sítios, teatro desses assombrosos acontecimentos, contribuíram também grandemente para torná-los quase visíveis e palpáveis. (p. 214)

Observemos no trecho acima uma implicação interessante. O caso contado por Cirino se torna mais envolvente pela composição dos seus gestos com o cenário da natureza circundante, “teatro desses assombrosos acontecimentos”, como se fossem indissociadas a potência da oralidade e a dimensão natural do ambiente em que as histórias são contadas. É criada uma correspondência entre o aprofundamento no território enquanto busca pela paisagem grandiosa e procura por tipos humanos e seus costumes peculiares.

A primazia da oralidade em relação a escrita se nota ainda no estado de atenção em que os outros personagens se põem a ouvir aquela contação de caso: “Os caboclos, de boca aberta, o escutavam com olhos e ouvidos transidos de pavor, e de vez em quando, estremecendo, olhavam em derredor pela mata, como que receando ver surgir o temível esqueleto a empolgar a e levar pelos ares alguns deles” (p. 214). Ao final, não deixa de ser impactante que Cirino afirme que “todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso” (p. 235), ao que o narrador conclui com o assentimento anteriormente citado, ainda que possamos vislumbrar uma nesga de ironia.

Podemos relacionar a confluência e confronto entre dois tipos de linguagem, em “A dança dos ossos”, ao trabalho desenvolvido por Martin Lienhard em *La voz y su huella*. Ao analisar o encontro das culturas europeia e americana à época da colonização, o pesquisador suíço afirma que o trauma mais intenso não decorreu a partir da dominação política e militar, mas do choque entre oralidade e escritura, sendo esta última uma manifestação que carregava certa fetichização e valor de ordem até então desconhecidos aos nativos americanos. Nesse sentido, Lienhard expressa:

No fue necesariamente, en los primeros momentos, la imposición de un nuevo poder político la que causaría la mayor extrañeza entre los indígenas: usurpando un poder estatal ya constituido (Mesoamérica, área andina), o manipulando a su favor exclusivo un sistema de parentesco tradicional (área tupi-guaraní), los españoles y los portugueses no hicieron sino repetir anteriores usurpaciones y manipulaciones, cometidas por grupos expansionistas autóctonos (toltecas, aztecas, incas, tupis, guaraníes...) contra otros grupos y sociedades del continente. Ningún precedente tenía, en cambio, una innovación mayor impuesta por los europeos en la esfera de la comunicación y de la cultura: la valoración extrema, sin antecedente ni en las sociedades autóctonas más ‘letradas’ (Mesoamérica), de la notación o transcripción gráfica – alfabética – del discurso, especialmente del discurso del poder. (LIENHARD, 1990, p. 27)

Assim, a auratização da escritura se impôs em concomitância com o uso das armas de guerra e da dominação ideológica e religiosa. Para Ángel Rama, a valorização extrema da cultura escrita se firmou no meio colonial e erigiu o que ele denomina por “a cidade das letras”:

No centro de toda cidade, conforme diversos graus que alcançavam sua plenitude nas capitais vice-reinais, houve uma cidade letrada que compunha o anel protetor

do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais. (RAMA, 2015, p. 33)

Instrumento de perpetuação da soberania europeia no continente americano, a valorização da escrita em detrimento da fala ocasionou uma distinção hierárquica da sociedade, que apartava às margens da cidade das letras quem não dominava aquele código, ou seja, a maioria da população nativa e dos trabalhadores escravizados:

Através da ordem dos signos, cuja propriedade é se organizar de forma que estabeleça leis, classificações, distribuições hierárquicas, a cidade letrada articulou sua relação com o poder, a quem serviu através de leis, regulamentos, proclamações, cédulas, propaganda e mediante a ideologização destinada a sustentá-lo e justificá-lo. É evidente que a cidade das letras arremedou a majestade do poder, ainda que também se possa dizer que este regeu as operações letradas, inspirando seus princípios de concentração, elitismo e hierarquização. Acima de tudo, inspirou a distância em relação ao comum da sociedade. Foi essa distância entre a letra rígida e a fluida palavra falada que fez da cidade letrada uma cidade escriturária, reservada a uma estrita minoria. (RAMA, 2015, p. 41)

Como não poderia ser diferente, tal fenômeno fez eclodir na América hispânica e na portuguesa diversas espécies de diglossias, através das quais se notava a prática de uma língua oficial e escrita para fins institucionais e públicos e a manifestação da linguagem distintamente marcada pela oralidade em ambientes privados.

Entretanto, essa dicotomia não permaneceu de modo tão estanque no correr do tempo. Ao contrário, nota-se que houve marcas e influências exercidas entres os dois sistemas. É o que defende o crítico Eduardo Coutinho: “No entanto, nem sempre ela [a distância entre escrita e oralidade] esteve presente de modo tão dicotômico. Ao contrário, na maioria dos casos, verificou-se uma crescente interferência da segunda na primeira” (COUTINHO, 2013, p. 139).

A interferência aludida por Coutinho passa a ser percebida mais claramente em obras de autores do período romântico, como “A dança dos ossos”. De fato, como a concepção de língua escrita incontornavelmente ligaria Brasil a Portugal, e não sendo do interesse brasileiro manter tal filiação em um contexto pós-independência política, buscou-se uma autenticidade nacional através da linguagem falada no interior do país, mais distante da língua portuguesa europeia. Rama acena nessa direção, quando afirma: “a concepção nacional se enriqueceu com o ingrediente popular, cuja longa história e cujo conservantismo outorgaram ampla base legitimadora à nacionalidade” (RAMA, 2015, p. 63).

Ángel Rama, no entanto, adverte para o problema de, a partir desse contexto, se construir a noção de incorporação completa da oralidade pela escritura. Ao tratar do desenvolvimento urbano na América Latina e do conseqüente interesse pelas tradições orais que remontariam a uma tradição, o pensador uruguaio pontua que o gesto se aproximaria mais a uma busca por um signo pretérito do que a uma genuína ascensão da oralidade nessas sociedades:

A modernização executa operações similares em lugares do continente distantes entre si, pois, em diversos graus, as culturas rurais afetadas pelas pautas civilizadoras urbanas começam a desintegrar-se em todos os lugares, e os intelectuais apressam-se em recolher as literaturas orais em processo de definhamento. Por mais generoso e obviamente utilíssimo que possa parecer esse empenho, não é possível deixar de comprovar que a escritura que utiliza aparece quando declina o esplendor da oralidade das comunicações rurais, quando a memória viva das canções e narrações da área rural está sendo destruída pelas pautas educativas que as cidades impõem, pelos produtos substitutivos que põem

em circulação, pela extensão dos circuitos letrados que propugnam. Nesse sentido, a escritura dos letrados é uma sepultura onde é para sempre imobilizada, fixada e detida a produção oral. Esta é, por essência, alheia ao livro e à sua rigidez individualizadora, pois se modula dentro de um fluxo central em permanente plasmação e transformação. (RAMA, 2015, p. 62)

Voltemos ao estudo de Kaori Kodama que apresentamos no início deste artigo, *Os índios no Império do Brasil*. Nesse trabalho, a pesquisadora defende como vigorou no século XIX a mentalidade de que “a linguagem seria a chave para revelar a história da humanidade” (KODAMA, 2009, p. 85). Nessa perspectiva, ela acrescenta uma carta de Varnhagen na qual o historiador escreve: “Cada vez me convenço mais de que para o estudo das raças indígenas nada nos pode ser de mais socorro do que o conhecimento de suas línguas” (VARNHAGEN apud KODAMA, p. 87). São afirmações postas em um cenário da pesquisa etnográfica com índios, é certo, mas podemos nos perguntar aqui até que ponto também esse espírito não animou a procura pela linguagem oral do interior do Brasil que, na ficção de Bernardo Guimarães, como vimos, não estava em posição inferior à cultura escrita.

A busca pela oralidade de um Brasil profundo, considerada mais autêntica e expressiva que a língua escrita com sinais da combatida civilização europeia, também se confundia com um confronto entre história oficial e história não escrita, com valorização da última. Tal qual Sílvio Romero havia preconizado na introdução do seu *Folclore brasileiro*, nota-se na prosa de Bernardo Guimarães as mesmas indicações, como se houvesse um Brasil real que passasse ao largo das representações oficiais. Em “A dança dos ossos”, damos conta desse aspecto na descrição que o narrador faz dos personagens que o acompanhavam no porto:

Meus companheiros eram bons e robustos caboclos, dessa raça semisselvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infundas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias, e nem figuram nas estatísticas que dão ao império... não sei quantos milhões de habitantes. (p. 203)

Não à toa, essa população de sertanejos, bons contadores de casos, se filiava aos indígenas e africanos, mas não ao sangue europeu. Vemos procedimento semelhante, de objeção à história oficial e conhecida, no conto “A garganta do inferno”, quando o narrador descreve o lugar que abre a história: “Esta povoação, quase desconhecida, e que não tem a honra de figurar nas cartas geográficas, está colocada no alto de uma serra [...]”(GUIMARÃES, 2006, p. 145).

Percebe-se, além da elevação da oralidade, uma evocação de elementos também ligados aos costumes populares do país. Por exemplo, há em “A dança dos ossos” referências à viola – os ossos se mexem “como gente que está dançando ao toque de viola”⁴ (p. 210). Além disso, vemos referências a santos populares, como Nossa Senhora da Abadia – protetora dos navegantes, ao hábito de marcar fumo de boca e menções a ofícios como os de mezinheiro e benzedor.

O realce da língua e dos hábitos encontrados no interior do Brasil representa um percurso em direção a uma substância peculiar de uma nação que buscava sua própria identidade. Vale lembrar o quanto o sertão – ideia que abarcava todo o território não litorâneo – foi evocado por diferentes obras do Romantismo brasileiro. Nesse sentido, ajusta-se aqui a compreensão que Renato Ortiz desenvolve do folclorismo europeu, para o qual “os costumes, as lendas, a língua, são arquivos de nacionalidade, e formam o alicerce da sociedade” (ORTIZ, 1992, p. 22).

⁴ É curioso como a viola é um elemento recorrente na literatura como forma de expressar uma essência popular brasileira. Em *Memórias de um sargento de milícias*, temos a presença da personagem Vidinha, uma cigana mestiça que canta modas de viola e conquista o menino Leonardo. O tema reaparece em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no qual vemos uma ligação ainda mais intensa entre moda de viola e nacionalidade: “De acordo com sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poética musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu a certeza que era a modinha acompanhada pelo violão” (BARRETO, 2004, p. 59).

Isso se alinha a uma dicotomia que viveu nos movimentos românticos da Europa, a diferenciação entre “poesia de natureza” e “poesia de cultura”. Segundo Renato Ortiz, tal diretriz foi bastante discutida pelos irmãos Grimm e pelo filósofo alemão Herder:

A primeira tem um cunho intuitivo, é parte de uma sabedoria que não se adquire com o conhecimento formal; ela integra um gênero que atualiza o frescor do passado, resistindo ao impacto da degradação civilizatória [...]. Já a poesia de cultura teria um caráter individual, ela deriva da inteligência, afastando-se da intuição e da leveza espontânea. Como a dimensão intuitiva se sobrepõe à reflexiva, tem-se que a poesia de natureza constituiria a expressão lírica por excelência. A ela correspondem a tradição oral, os mitos, as lendas, as canções, mas também alguns poetas como Homero e Shakespeare, que souberam captar e traduzir a alma popular. (ORTIZ, 1992, p. 23)

Tem-se, assim, a partir da equiparação entre lírica e espírito popular, um acentuado apreço pelas narrativas de origem consideradas rústicas e espontâneas. Como o fato de tal predisposição pela cultura de uma população marginalizada promover peculiaridades regionais, torna-se patente que o pendor pelo folclórico se acentua em países de formação política tardia. De acordo com Ortiz, “A descoberta da cultura popular pelos intelectuais se dá portanto preferencialmente nos países periféricos da Europa”(ORTIZ, 1992, p. 66). Eis, portanto, um itinerário que parece ter guiado também os nossos românticos, entre os quais Bernardo Guimarães. A predileção por criar uma ficção que circunda o universo popular é também um empenho em colocar o fora do eixo no centro.

Por fim, podemos trazer à tona mais uma característica presente nas narrativas do escritor mineiro, especialmente em “A dança dos ossos”, que também conflui para a atmosfera romântica de sua ficção. É que o desejo de abarcar o sertão e o interior pressupõe a vontade de projetar o desconhecido e, conseqüentemente, o misterioso. No caso, o mistério parece adquirir uma atração dupla para o escritor, pois está simultaneamente presente na cultura popular e é uma fonte para criação de histórias de suspense e assombradas, tão em voga no Romantismo. No conto aqui analisado, notamos como a ambientação noturna, o cenário das florestas sem fim, a presença da tempestade, as histórias de fantasma narradas e, sobretudo, os próprios modos de narrar dão a tônica de mistério à narrativa.

O Romantismo, desse ponto de vista, tendeu a suavizar distâncias entre o ponto de partida dos hábitos e culturas de um povo, de um lado, e uma criação imaginativa que privilegia o exotismo e o suspense, de outro. Renato Ortiz confere esse traço ao movimento europeu, ao falar da “predileção pelas viagens pitorescas, conhecer terras longínquas (reforçando a vaga de viajantes do século anterior), mas também a vida dos camponeses, com seus hábitos estranhos” (ORTIZ, 1992, p. 20). Podemos concluir que semelhante processo ocorreu na criação romântica brasileira, e é possível ainda pensar o quanto tal expediente foi interessante para um escritor como Bernardo Guimarães, que parecia se apoiar com um dos pés nos “causos” da fronteira Minas-Goiás e com o outro no interesse de sua plateia, certamente formada por habitantes dos grandes centros, localizados na zona litorânea. Eis uma conciliação conveniente para atração do leitor em um país onde o público de literatura era bastante reduzido.

Referências

- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Cotia: Ateliê, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ed. Três, 1973.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GUIMARÃES, Bernardo. *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000132.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2017.

_____. *Lendas e romances*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O ermitão de Muquém*. 1869. Disponível em: http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/bernardo8.pdf. Acesso em: 11 out. 2017.

KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. Fiocruz; EDUSP, 2009.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Havana: Casa de las Américas, 1990.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ed. Três, 1973.

Recebido em: 23 nov. 2017.

Aprovado em: 31 jan. 2018.