



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA



A VISÃO BERNARDINA DO ÍNDIO N’O *ERMITÃO DO MUQUÉM*

POLIANA GONÇALVES LIMA

19 de DEZEMBRO de 2008

A VISÃO BERNARDINA DO ÍNDIO N’O *ERMITÃO DO MUQUÉM*

POLIANA GONÇALVES LIMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CURSO DE MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA
PERSPECTIVAS TEÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS NO ESTUDO
DA LITERATURA

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

UBERLÂNDIA, 19 DE DEZEMBRO DE 2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L732v Lima, Poliana Gonçalves, 1982-

A visão bernardina do índio no Ermitão do Muquém / Poliana Gonçalves Lima. - 2008.
100 f. : il.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Ficção brasileira - História e crítica - Teses. 2. Guimarães, Bernardo, 1825-1884 - Ermitão do Muquém - Crítica e interpretação - Teses. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

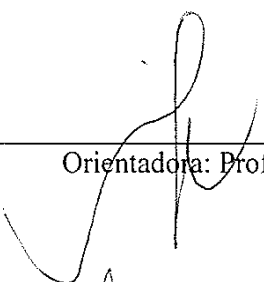
CDU: 869.0(81)(091)

Poliana Gonçalves Lima

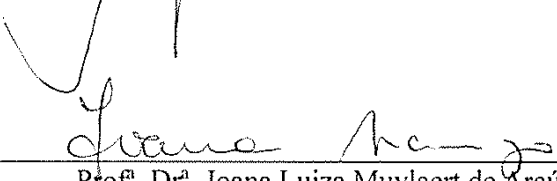
A visão bernardina do índio n'O ermitão do Muquém

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Teorias Literárias da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

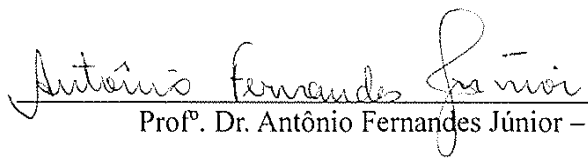
Banca examinadora:



Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil



Prof^ª. Dr^ª. Joana Luiza Muylaert de Araújo – UFU



Prof^º. Dr. Antônio Fernandes Júnior – UFG/CAC

Uberlândia, janeiro de 2009.

A VISÃO BERNARDINA DO ÍNDIO N' *O ERMITÃO DO MUQUÉM*

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu “pequeno príncipe”, meu filho Gabriel.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus por ter me dado forças e sabedoria necessárias para a realização desse trabalho, pois ELE me instruiu para que eu conseguisse mais essa vitória, a despeito de minhas poucas forças.

Agradeço aos meus pais pelo apoio e pela ajuda nos momentos de dificuldade e por serem o motivo pelo qual eu estou aqui, concluindo esse trabalho.

Agradeço ao meu esposo que sempre com muita compreensão e paciência, esteve ao meu lado, não apenas ajudando nas necessidades, mas também me incentivando a não desanimar e seguir em frente.

Agradeço a Prof. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil que foi uma excelente orientadora, além de grande amiga. Sempre disposta a ajudar, instruindo-me na realização desse trabalho. Obrigada pela sua amizade e auxílio inestimáveis.

O coração do homem considera o seu caminho, mas o Senhor lhe dirige os passos.

Provérbios 16, v. 9.

RESUMO: Bernardo Guimarães lança em 1858 o romance **O ermitão do Muquém**, que inaugura o sertanismo em nossa literatura. Nesse trabalho analisamos de que forma esse romance introduz a figura do sertanejo em nossa literatura em detrimento da figura do índio, que até o período era o sujeito eleito para representar a nacionalidade de nossa literatura. Buscamos estudar desde os primórdios do indianismo no Brasil, com o historiador Ferdinand Denis, passando por autores indianistas como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, os quais em seus escritos pregavam a figura do índio como símbolo de nossa literatura nacional. Identificamos de que maneira esse “bom selvagem” era idealizado e incorporado como a mais viva expressão de uma literatura brasileira de fato. Outro aspecto também analisado é o regionalismo no Brasil, bem como seus representantes, como Afonso Arinos, Visconde de Taunay e o próprio Bernardo Guimarães, que apresenta, embora de formas diferentes, a figura do sertanejo do Brasil. Dentro do romance **O ermitão do Muquém**, analisamos a desconstrução bernardina do índio; tanto na caracterização dos personagens como dos próprios espaços em que eles estão inseridos. Vimos, nesse romance, como a figura do sertanejo bruto e violento, não encontrando a mudança de caráter na cultura indígena, descobre a redenção de caráter no misticismo religioso do espaço branco. São visualizados os três espaços: o espaço do homem “branco” no sertão bruto, o espaço indígena com falsa idealização e, por fim, o espaço do homem branco do homem convertido. A fundamentação teórica tomada como sustentação das análises foi a teoria sobre o horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss e o conceito de formação discursiva de Michel Foucault, além das teorias narrativas sobre o foco narrativo, os espaços e os demais elementos compositores da arte narrativa.

Palavras-chaves: Índio, sertanejo, ermitão do Muquém, Bernardo Guimarães, desconstrução.

ABSTRACT: Bernardo Guimarães launches in 1858 the novel **O ermitão do Muquém**, which opens the “sertanismo” in our literature. In this study we analyze how this novel introduces the figure of the inlander in our literature to the detriment of the Indian figure, which until the period was the person elected to represent the nationality of our literature. We looked for since the early days of indianism in Brazil, with the historian Ferdinand Denis, passing for Indian authorities as Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães and José de Alencar, which nailed in his writings the figure of the Indian as a symbol of our national literature. We identified in what way that "good savage" was designed and built in the most vivid expression of the Brazilian literature in fact. Another aspect also analyzed is the regionalism in Brazil, as well as their representatives, as Afonso Arinos, Visconde de Taunay and own Bernardo Guimarães, which presents, although in different ways, the figure of the inlander of Brazil. In the novel **O ermitão do Muquém**, we analyze the “Bernardina” deconstruction of the Indian; as much in the characterization of the personages as of the proper spaces where they are inserted. We saw in this novel, as the figure of the crude and violent inlander, not finding the change of character in the indigenous culture, discover the redemption of the character in the religious mysticism of white space. Are displayed the three spaces: the space of "white" man in the raw wilderness, the Indian space with false idealization and, finally, the space of the white man of the converted man. The theoretical basis taken as supporting the analyses was the theory on the horizon of expectations of Hans Robert Jauss and the concept of discursive formation of Michel Foucault, in addition to narrative theories on the focus narrative, the spaces and other elements composers of narrative art.

Keywords: Indian, inlander, ermitão do Muquém, Bernardo Guimarães, deconstruction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.11
CAPÍTULO 1: IDENTIDADE NACIONAL: INDIANISMO E SERTANISMO NA LITERATURA BRASILEIRA	p.24
1.1. FERDINAND DENIS: PRECURSOR DE UMA TEORIA DO INDIANISMO NO BRASIL	p.24
1.2. PRIMEIROS MOMENTOS DA REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NA LITERATURA BRASILEIRA	p.29
1.3. A DESCONSTRUÇÃO BERNARDINA DO ÍNDIO	p.37
1.4. SERTÃO E REGIONALISMO	p.46
CAPÍTULO 2: O ERMITÃO DO MUQUÉM: O SERTANEJO SOBREPUJA O ÍNDIO	p.61
2.1. NO SERTÃO: O ESPAÇO DO SERTANEJO BRUTO E VIOLENTO	p.76
2.2. NO ESPAÇO INDÍGENA: SERTANEJO VESTIDO DE ÍNDIO	p.78
2.3. DE VOLTA AO SERTÃO: O ESPAÇO DO SERTANEJO CONVERTIDO EM ERMITÃO	p.89
CONCLUSÃO	p.92
REFERÊNCIAS	p.97

INTRODUÇÃO

O interesse em estudar a obra de Bernardo Guimarães surgiu ainda na graduação do curso de Letras, a partir da nossa participação, enquanto orientanda, no projeto de iniciação científica “O espaço em narrativas regionalistas do Brasil Central: de Bernardo Guimarães a Mário Palmério”, sob orientação da Prof. Dr. Maria Francelina Ibrahim Drummond, na Universidade Federal de Uberlândia.

Quando participamos do grupo de iniciação científica que estudava alguns autores regionalistas do Brasil Central, esse trabalho despertou-nos o interesse pelo estudo da narrativa na literatura brasileira e nos forneceu bases para começar um estudo sistemático de narrativa.

Num primeiro momento, estudamos a narrativa de Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos. De Visconde de Taunay lemos **Inocência**, romance regionalista cuja temática é a intriga sobre hábitos peculiares ao ano de 1860, em Vila de Sant’Ana do Paranaíba - a imponente autoridade paterna, a reclusão severa das mulheres, a educação das moças dirigida exclusivamente para o casamento com noivos escolhido pelo pai, geralmente um parente ou homem de posses, e o dever de punir com a morte os crimes contra a honra do sertanejo.

De Afonso Arinos lemos **Pelo sertão**, que é um conjunto de contos que abordam desde temas como elementos da natureza, bem como acontecimentos fantasmagóricos, no quais sempre aparece a figura do sertanejo, rude e violento. O mesmo acontece com Hugo de Carvalhos Ramos com os contos **Tropas e Boiadas** e **Ermos e Gerais**, de Bernardo Elis. Foi com Bernardo Guimarães que encontrei o meu objeto de estudo do mestrado: a obra **O ermitão do Muquém**.

Fizemos uma leitura bem abrangente da obra de Bernardo desde os romances em prosa, as novelas e os contos, bem como a poesia de Bernardo, que é de elevada qualidade estética. Encantamo-nos, sobretudo com a sutileza que o autor aborda o tema sertão também na poesia, como um local de apreço e do qual tinha muitas saudades e lembranças.

As obras de Bernardo, com exceção de **A escrava Isaura**, que é mundialmente conhecida, são de difícil acesso, principalmente em bibliotecas públicas, inclusive a da própria Universidade Federal de Uberlândia. Contudo, o neto de Bernardo, senhor Armelim Guimarães, construiu um site sobre a vida do autor, no qual podemos ter acesso a uma boa parte das obras de Bernardo; outras obras ainda não foram colocadas à disposição dos leitores. Mesmo assim, hoje, a Internet é a melhor fonte para se obter obras do autor mineiro para quem não tem acesso às bibliotecas de Ouro Preto e Mariana.

O Bernardo Guimarães que é conhecido é aquele do romance abolicionista cuja personagem é uma escrava branca, mas é necessário conhecer o Bernardo dos sertões, o Bernardo matuto, que tanto incorporou os modos sertanejos em seu dia a dia, e que por inúmeras vezes passou a noite ao pé do fogo ouvindo casos da boca dos caboclos. Esse Bernardo dos romances regionalistas é muito mais atraente, mais realista e abrangente. Talvez porque, como abordava um tema que lhe era caro, fazia-o com muita maestria.

O romance trabalhado nesta dissertação não figura entre os mais lidos em nossa literatura, mas quem leu desde a sua primeira edição até os dias atuais se encantou com a maneira como Bernardo sugere a figura do sertanejo como herói de nossa literatura. Um homem rústico e violento que é impelido pelos ímpetos de uma alma turbulenta, moldada como a própria natureza do sertão; grotesca e árida. Um valentão que preza sua honra a qualquer preço, e que quando tem o orgulho ferido comete inúmeros desvarios, mas que não abandona a sua religiosidade, que é simbolizada por intermédio da figura da santa protetora, a quem devota respeito, obediência e veneração.

Para melhor situar a obra que será analisada nesta dissertação, é necessário apresentar um pouco da fortuna crítica de Bernardo Guimarães. Esse processo auxiliará numa visão mais consistente da obra de Bernardo Guimarães para que depois possamos focalizar de forma especial a obra **O ermitão do Muquém**.

A fortuna crítica de Bernardo Guimarães é muito vasta, haja vista que suas obras, desde que publicadas, tiveram resposta dos críticos, foram alvos de comentários e juízos e, da mesma forma, certamente tiveram respostas dos leitores. Seu primeiro romance, por exemplo, foi publicado em folhetim no jornal **Constitucional**, de Ouro Preto, em 1866, época em que o folhetim era um veículo muito popular.

O biógrafo de Bernardo Guimarães mais respeitado e ainda não superado é Basílio de Magalhães. Seu livro **Bernardo Guimarães, esboço biográfico e crítico** foi escrito em 1926 em comemoração ao centenário de nascimento do escritor e deu a Basílio de Magalhães o ingresso na Academia Fluminense de Letras.

Além da biografia pessoal de Bernardo Guimarães, Basílio de Magalhães estuda a obra do poeta e prosador, as obras traduzidas e adaptadas ao teatro, ao cinema e à música; acompanha a trajetória de Bernardo Guimarães como crítico na imprensa e apresenta uma bibliografia extensa retirada de artigos, revistas e dicionários literários.

Entre os críticos notáveis da obra de Bernardo, encontram-se Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, Couto de Magalhães, Antônio Joaquim de Macedo Soares, Ferdinand Wolf, Coelho Neto, Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, Arthur Mota, Carlos de Laet, Ronald Carvalho, Mário de Lima, Antonio Candido e parte da crítica do século XX.

Em seu livro, Basílio Magalhães situa o lugar de Bernardo Guimarães no romance do século XIX e, entre inúmeros autores, hoje praticamente desconhecidos, Bernardo Guimarães se localiza entre Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis.

A produção ficcional de Macedo durante vinte anos cativou o público com **A moreninha** (1844), **O moço loiro** (1845), **Os dois amores** (1848), **Rosa** (1851), **Vicentina** (1853), **O forasteiro** (1855) e **Romances da semana** (1861). José de Alencar ocupa o espaço das décadas de 50/60 e Machado de Assis a partir da década de 1870. Entre esses autores, não podemos esquecer a obra **Memórias de um sargento de milícias**, de Manoel Antônio de Almeida, publicada em 1852.

Entre os contemporâneos de Bernardo, podemos citar ainda Visconde de Taunay, especialmente com **Inocência** (1872), Franklin Távora, autor de **O cabeloira** (1876), **O matuto** (1878) e Lourenço Inglês de Souza, autor de **O coronel sangrado** (1876), além de Júlio Ribeiro, Aluísio de Azevedo, e toda ficção de Machado de Assis, entre outros (MAGALHÃES, 1926).

Para Basílio de Magalhães (*Op. Cit.*, p. 153), Bernardo Guimarães é, entre os nossos três grandes escritores do período romântico, inferior a Alencar e superior a Macedo. Segundo o biógrafo, o escritor mineiro romanceou muitos dos temas comuns no Brasil, desde “as tradições em **Maurício e O bandido do Rio das Mortes**, a exploração de ouro e diamante em **A garganta do Inferno** e **O garimpeiro**, a conjuração mineira em **A cabeça do Tiradentes**, temas aborígenes como **Jupira** e **O índio Afonso**, os males da escravidão africana em **Uma história de quilombolas**, **A escrava Isaura** e **Rosaura, a enjeitada**, e o aproveitamento de lendas antigas em **O ermitão do Muquém** e **A dança dos ossos**, e por fim a observação da vida rural **A filha do fazendeiro** e **O garimpeiro**”.

Bernardo Guimarães não apenas se utilizava de assuntos brasileiros como também descrevia cenários que ele pessoalmente havia visto e exaustivamente percorrido.

Ainda segundo Basílio de Magalhães, apenas **A escrava Isaura**, **A ilha maldita** e **O pão de Ouro** parecem ser suas únicas produções de mera fantasia, todas as outras são traços fiéis de paisagens conhecidas do autor. Ronald de Carvalho (1995, p. 259) afirma

que o autor ouropretano “não conseguiu fixar um tipo realmente perfeito, pois todos eles são mais ou menos posições, convencionais, muito embora houvesse da parte de Bernardo Guimarães uma decidida vontade de pintar ao natural as criaturas que lhes passaram sob os olhos”. Bernardo foi, sobretudo, um exímio observador de grande e apurada sensibilidade, observação essa que constitui a principal perspectiva do seu processo de criação.

Os romances **Maurício**, **A escrava Isaura**, **O seminarista** e **O ermitão** revelam as várias etapas pelas quais atravessou o escritor, ora preocupado com os tropeiros, ora com os negros, ora com as pequenas intrigas da sociedade colonial, segundo Veríssimo (1988, p. 290), não tendo focalizado, assim, apenas um grupo social.

Segundo o crítico José Veríssimo em **História da literatura brasileira** (1988, p. 296), com Bernardo Guimarães nossa literatura teve o melhor do sertanismo. Ele sabia evocar de forma admirável os aspectos da natureza, as paisagens mudas ganhavam vida com sua espontaneidade. Entretanto, Veríssimo acha que Bernardo usou mais a sensibilidade do que o senso de observação. Chega a afirmar que é artificialmente, por vezes, que Bernardo elabora as impressões da sua vida de provinciano, perdido nas caatingas do planalto central, no meio da caipirada rude dos vaqueiros e dos senhores de fazendas do interior.

Indo um pouco mais além, Alfredo Bosi (1980, p. 157) comenta que o regionalismo de Bernardo Guimarães é uma mistura de “causos” e “estórias” de Minas e Goiás, um tanto idealizados. Um pouco dessa idealização, segundo ele, está presente na narrativa d’**O ermitão do Muquém**, que é a história contada durante uma viagem de pouso em pouso sobre como começou a romaria ao Muquém. Bernardo, bem como a maioria dos regionalistas, enfrentou a dificuldade em superar o impasse no encontro do homem culto com uma comunidade rústica; e, para amenizar tal impasse, Bernardo utilizava uma linguagem “natural” e espontânea, que na verdade apenas refletia as impressões do

citadino com relação ao campo: “A caracterização que faz dos sertanejos oscila entre a bondade natural e a natural má índole” (BOSI, 1980, p. 158).

No ponto de vista de Luciana Picchio, em **História da literatura brasileira** (2004, p. 207) o Bernardo Guimarães que deve ser analisado não é o da poesia, mas o dos romances, em alguns dos quais aflora, sobretudo, o drama de intenção sociológica, como no romance **O ermitão do Muquém**.

Sobre a forma bernardina de narrar, o crítico Antonio Candido (1981, p. 212) dirá que Bernardo está além da definição de romancista ou poeta, ele é mais um contador de casos: “Os romances desse juiz [Bernardo Guimarães] parecem boa prosa da roça, cadenciada pelo fumo de rolo que vai caindo no côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem”.

Enquanto juiz, Bernardo teve uma postura um tanto polêmica, a ponto de mandar soltar todos os presos da cadeia de Catalão. Os homens, segundo Bernardo, eram no fundo todos honestos, e tal opinião se refletiu claramente em romances como **O ermitão do Muquém**, no qual o personagem Gonçalo incita uma briga em um “batuque” por puro prazer e logo mais adiante mata e mutila o amigo. No entanto, em vários momentos da obra o narrador esclarece que o sertanejo violento não era de todo ruim: não era mau por natureza; tinha no fundo excelentes qualidades e generosos instintos de coração.

Ao final da narrativa, o bandoleiro e assassino rende-se à fé e torna-se um santo eremita, o que comprova a utilização de Bernardo da figura do homem violento de alma boa.

Joaquim Serra comenta em 1869, no folhetim do jornal **Reforma**, sobre a preferência de alguns dos leitores d'**O ermitão do Muquém** pelas páginas “onde se narram os costumes rudes do homem do sertão àquelas consagradas a pinturas indiana”.

Segundo Serra essa “predileção” seria “porque realmente o valentão de Villa-Boa está melhor retratado do que o cacique dos Chavantes” (1869, p. 11).

Em seus livros, as situações de tranquilidade e equilíbrio inicial são caracterizadas principalmente pela descrição da paisagem, a natureza exuberante é sempre testemunha das desventuras e façanhas das personagens, como é o caso de Gonçalo de **O ermitão do Muquém**.

Na obra **O ermitão do Muquém**, ficam perceptíveis, segundo Antonio Candido (1981), características como a explosão das paixões que invadem a alma do personagem Gonçalo, cegando-o e impelindo-o a agir de forma violenta. Não é que o sertanejo seja representado simplesmente como um ser mau, ele apenas é suscetível à euforia da paixão e da ambição humanas. A redenção só vem com o encontro com a religião, embora Gonçalo nunca se tenha apartado de todo da sua devoção a Nossa Senhora da Abadia que trazia junto ao peito e beijava sempre ao deitar-se, ao levantar-se e em situações de perigo. Outra característica de Bernardo Guimarães percebida nessa narrativa é a presença de costumes regionais como o “batuque”, e até a própria narrativa que nasce como explicação da romaria de N. Sra da Abadia do Muquém.

De acordo com o que relatam os seus biógrafos, Bernardo Joaquim da Silva Guimarães nasceu em 15 de agosto de 1825 na cidade de Ouro Preto. Aos quatro anos de idade, mudou-se com sua família para Uberaba, onde aprendeu as primeiras lições. Em Campo Belo e Ouro Preto, realizou curso secundário, e ao final deste, mudou-se para São Paulo e matriculou-se na Faculdade Direito, no ano de 1847. Nessa época, teve a oportunidade de conviver com Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa, com os quais fundou a Sociedade Epicuréia, espécie de academia informal de poetas byronianos, que se reuniam para fazer versos, beber e comemorar a vida cotidiana.

Bernardo Guimarães escreveu artigos, ensaios e poemas na imprensa acadêmica de São Paulo, quando estudante de Direito. Estreou como crítico muito jovem, aos 22 anos, na revista **Ensaio Literário**, com um estudo crítico denominado **Considerações sobre a poesia no Brasil**.

No ano de 1867, regressou a Ouro Preto e casou-se com Teresa Maria Gomes, com quem teve oito filhos. A partir desse momento, passou a dedicar-se ao ensino de Retórica e Poética, no Liceu Mineiro, além de Latim e Francês. Faleceu em 10 de março de 1884.

Na sua prática literária, exerceu também a escrita de poemas. Entre sua obra poética estão os livros **Cantos da solidão**, de 1852, **Poesias**, de 1865, **Inspirações da tarde**, **Poesias diversas**, **Evocações**, **A baía de Botafogo**, **Novas Poesias**, de 1876, e seu último livro, com o título significativo de **Folhas de Outono**, de 1883.

Sua obra em prosa é riquíssima. Segundo Basílio de Magalhães, um dos aspectos que tornou Bernardo Guimarães um dos romancistas mais popularizados do país foi, além do caráter nacional de suas narrativas, a abordagem da língua portuguesa falada no Brasil. Como afirma Sílvio Romero (1943, p. 966), “o escritor mineiro pode ser tomado como um documento, para se estudarem as transformações da língua portuguesa na América”.

Seu primeiro romance **O ermitão do Muquém ou História da Fundação da romaria à Nossa Senhora da Abadia do Muquém** - cujo prefácio assinado em 1858 sugere que o livro fora escrito à mesma época – saiu em 1866 no folhetim do jornal **Constitucional** e em livro em 1869, pela Garnier. Além do romance **O ermitão do Muquém**, Bernardo Guimarães escreveu: **Lendas e romances** de 1871; **O seminarista** de 1872; **História e tradições da província de Minas Gerais**, que contém **A cabeça de Tiradentes**, **A filha do fazendeiro** e **Jupira**, em 1872; **O garimpeiro** em 1872; **O índio Afonso**, em 1873; em 1875 o romance abolicionista **A escrava Isaura**, que de toda sua obra é o livro mais popular; em 1877 ocorre a publicação de **Maurício ou Os Paulistas de**

São João Del Rei; em 1879 publica **A ilha maldita e Pão de Ouro**; e, em 1883, publica **Rosaura, a enjeitada**.

Como podemos observar, a produção de Bernardo foi intensa nas décadas de 1870-80. Escreveu poesias, mas destacou-se sobretudo na prosa, conforme se observa pelo número de produções narrativas.

Um dado interessante sobre sua obra é que podemos dividi-la em espécies diferentes e de extrema importância para o estudo aprofundado e crítico da estética desse autor mineiro. A começar pela poesia, temos aquelas que se enquadram no lirismo, como **Folhas de Outono, À morte de Gonçalves Dias, Cantos da Solidão, Inspirações da tarde e Poesias e Novas Poesias** (em volumes). Na poesia satírica ou paródica, encontram-se **O elixir do pajé e A origem do Mênstruo**; na poesia erótica e pantagruélica, a **Orgia dos Duendes**.

Na prosa regionalista, ou de costumes regionais, temos o romance **O ermitão do Muquém ou História da fundação da romaria de Muquém, O garimpeiro, A filha do fazendeiro e A dança dos ossos**. Na percepção de José Veríssimo (1988, p. 290), Bernardo Guimarães é o “criador do romance sertanejo e regional sob o seu puro aspecto brasileiro”. O crítico afirma ainda que foi com Bernardo Guimarães que nossa literatura teve o melhor do sertanismo. Ele sabia evocar de forma admirável os aspectos da natureza, e por esse motivo as paisagens mudas ganhavam vida com sua espontaneidade. No ver do crítico anteriormente citado, é o senso de observação e especialmente a sensibilidade que marca o método de construção literária de Bernardo Guimarães. Assim, o crítico afirma que Bernardo usou mais a sensibilidade do que o senso de observação. Segundo José Veríssimo “Bernardo Guimarães como romancista é espontâneo, sem alguma prevenção literária propósito estético ou filiação consciente a nenhuma escola” (1988, p. 287).

Maurício ou paulistas de São João Del Rei é um romance histórico que tem como foco a guerra dos emboabas, retrocedendo assim ao início do século XVIII na luta entre emboabas e paulistas. O livro foi continuado no volume designado **O bandido do Rio das Mortes**, e a crítica aponta ter sido concluído pela esposa de Bernardo Guimarães, pois o escritor deixara essa obra incompleta.

Na prosa de lenda tradicional, Bernardo escreveu **A cabeça de Tiradentes e Garganta do diabo**. No entanto, foi com obras de teor abolicionista que Bernardo ficou publicamente reconhecido, conforme afirmamos anteriormente. Sua obra mais importante nesse segmento é o romance **A escrava Isaura**. Além desse, nessa mesma perspectiva, escreveu também **Rosaura, a enjeitada**, que não obteve o mesmo sucesso de público como **A escrava Isaura**.

Bernardo Guimarães também escreveu romances sobre crítica de costumes e a obra que mais se destaca nessa linha é **O seminarista**.

Seu primeiro drama, **A voz do pajé**, foi encenado em 1860 em Ouro Preto, mas só foi publicado em edição póstuma em 1914. Provavelmente essa peça nunca foi editada porque toma o índio como elemento de nosso passado histórico, o que contrariava a visão que mais tarde Bernardo amadureceria em relação ao indianismo.

A presente dissertação, que terá como foco principal o romance **O ermitão do Muquém**, será estruturada em dois capítulos. No primeiro capítulo, serão abordados os primeiros momentos do indianismo em nossa literatura; nele analisaremos alguns escritos do estudioso francês Ferdinand Denis, que em sua obra propôs o uso do índio como símbolo de nossa literatura com o objetivo de firmar uma literatura essencialmente brasileira, que estivesse totalmente desvinculada da literatura de Portugal. Além de Denis, faremos também uma breve apresentação dos autores brasileiros indianistas e de suas obras, desde Santa Rita Durão até José de Alencar.

Abordaremos também, no primeiro capítulo, como Bernardo Guimarães constituiu-se como sertanista, elaborando uma literatura com perspectivas regionalistas. Cabe lembrar que alguns dos críticos que estudaram a obra de Bernardo Guimarães o colocam na posição de escritor que inaugurou, de forma sistemática, o regionalismo na ficção brasileira. Depois dele muitos outros autores também seguiram essa linha, embora de forma ainda muito romântica, como é o caso de José de Alencar.

O segundo capítulo será constituído de uma análise da obra **O ermitão do Muquém**, em que analisaremos a figura do índio idealizado sendo negada de forma veemente por Bernardo Guimarães, e a figura do homem do sertão sendo sugerida como ideal para a representação de nosso país. Apontaremos no romance as partes em que Bernardo criticará o índio através da caracterização desse no romance, representando-o como interesseiro, vingativo e cruel, e por vezes, tolo.

A base teórica da presente dissertação será sustentada pela teoria de Hans Robert Jauss, teórico fundador da corrente crítica denominada Estética da Recepção. No ano de 1967, Jauss proferiu, na Universidade de Constança, na Alemanha, a palestra intitulada “O que é e com que fim se estuda história da literatura?”, na qual expôs sete teses com o objetivo de resolver o impasse entre história e estética. De acordo com Jauss, nos modelos mais praticados de história da literatura, até a década de 70 do século XX, não se tratava de história, mas de uma moldura para história em que a historicidade da literatura desaparecia; nesses modelos faltava a perspectiva estética, porque o historiador refugiava-se no cânone seguro das obras primas.

O impasse entre literatura e história pode ser resolvido, segundo Jauss, a partir do reconhecimento da dimensão de recepção e efeito da literatura. Com tudo, nesse caso, há que se reformular a noção de leitor, diferente da perspectiva Marxista, que o concebe a partir de sua estratificação social e como parte do mundo apresentado ficcionalmente, e

diferente da perspectiva formalista, que “precisa dele apenas como sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a fórmula ou desvendar o procedimento” (JAUSS, 1994, p. 122). A vida histórica de uma obra literária, de acordo com Jauss, não pode ser entendida sem a participação efetiva do seu destinatário, o leitor. E, para isso, é necessário observar que a relação entre a literatura e o leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. Jauss explica-nos a respeito dessas implicações:

a implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com as outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (JAUSS, *Op. Cit.*, p. 23).

Assim, para o procedimento crítico formulado por Jauss, é preciso levar em conta dois horizontes: o horizonte estético e o horizonte de expectativas. O horizonte estético é o da obra, descortinado pelos valores estéticos que a obra apresenta. O horizonte de expectativas é o do leitor, apresentado pelo conjunto de saberes prévios que o leitor adquire em seu contato com as outras obras e com o mundo.

Por intermédio da reconstituição do horizonte de expectativas da época veremos que a obra de Bernardo Guimarães distanciava-se do que o leitor esperava encontrar-se numa obra do romantismo, em que a figura do índio era sempre apresentada de forma idealizada. Para Jauss, na sua terceira tese, quanto maior for a distância entre o horizonte estético da obra e o horizonte de expectativas dos leitores maior será o valor literário da obra. Assim, se tomarmos como fundamento a tese de Jauss, o valor literário da obra de Bernardo é alto, já que ela não atende às expectativas do leitor da época; o que Bernardo propõe é inteiramente diverso daquilo que se esperava de um autor romântico, ele rompe com esse horizonte de expectativas. O horizonte estético da obra **O ermitão do Muquém**

não é o mesmo do horizonte do leitor tanto da época, como também de alguns leitores de hoje, como demonstraremos ao longo da presente dissertação.

Outra teoria na qual nos basearemos será a de formação discursiva de Michel Foucault. As formações discursivas compõem-se a partir de um conjunto de regras. Foucault explica (2000, p. 43):

no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção que se trata de uma formação discursiva.

Autores como Gonçalves Dias e José de Alencar em seus escritos referem-se a temas e procedimentos estéticos em comum: o índio e a natureza representados de forma idealizada, e por isso eles se enquadram numa mesma formação discursiva, ou seja, aquela em que o índio e a natureza são apresentados como figuras principais e idealizadas nos textos literários do romantismo. Essa formação discursiva objetivava firmar uma literatura de caráter nacional, que representasse a cor local. Dessa forma, as obras indianistas tiveram em comum a abordagem do “bom selvagem” e da natureza exótica, havendo sempre a exaltação da beleza, do heroísmo e das virtudes silvícolas. Esse tema persistiu na maioria dos autores românticos. Bernardo Guimarães se posiciona em uma outra formação discursiva contrária a essa do romantismo; para ele não cabia a figura do índio idealizado, uma vez que o índio não correspondia a nossa realidade, o sertanejo, sim, era o exímio representante do Brasil.

CAPÍTULO 1

IDENTIDADE NACIONAL: INDIANISMO E SERTANISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

1.1. FERDINAND DENIS: PRECURSOR DE UMA TEORIA DO INDIANISMO NO BRASIL

As idéias sobre o índio do Brasil e sua imagem na iconografia da época corriam na Europa desde o século XVI. Os índios foram citados, descritos e comentados por escritores célebres como Montaigne.¹ Esse conjunto de textos constituiu uma representação específica do índio brasileiro, ancorada numa dada formação discursiva. Por serem considerados exóticos, os índios ganharam a atenção e foram objeto de estudo de alguns pesquisadores, viajantes e observadores. Um desses seria Ambrósio Fernandes Brandão que teria vindo ao Brasil por volta de 1583 e teria permanecido até 1618, e a quem se atribui a autoria da obra **Diálogos das grandezas do Brasil**. Tal obra traz informações sobre o Brasil da época, desde os produtos da terra, sua fauna e flora até costumes dos habitantes do país, inclusive dos indígenas.

Na fundação de nossa história literária, os dois primeiros autores que escreveram sobre a literatura no Brasil – Friedrich Bouterwek em sua obra **História da poesia e da eloquência portuguesa** (1806) e Sismonde de Sismondi em **Literaturas do Sul da Europa** (1813) – não se referiram à presença do índio em nossos escritos coloniais. O índio entra na historiografia brasileira para contribuir para a formação de uma literatura nacional e tanto Bouterwek quanto Sismondi enfocam a literatura feita no Brasil como

¹ Conforme Afonso Arinos de Melo Franco, em **O índio brasileiro e a revolução francesa**. 1937.

ramo da portuguesa, por essa razão excluem o índio de seus escritos. Os únicos autores brasileiros citados por aqueles primeiros historiadores foram, respectivamente, Cláudio Manoel da Costa e Antônio José da Silva; Cláudio Manoel da Costa, Manoel Inácio da Silva Alvarenga e Tomás Gonzaga. O mais importante dos precursores da história da literatura brasileira, para o nosso estudo de abordagem do índio, foi Ferdinand Denis.

Jean Ferdinand Denis nasceu em Paris em 1798. Descendente de família de classe média decidiu, ainda jovem, conhecer a América, provavelmente sob influência de René Chateaubriand, que também viveu entre os índios na América do Norte. Denis foi leitor de Chateaubriand que, em suas obras **Natchez** e **Atala**, toma o indianismo como tema. Denis chegou ao Brasil em 1810, vivendo durante algum tempo na Bahia e foi um grande pesquisador do Brasil. Conviveu com pessoas ilustres e gente do povo, e estudou o nosso país durante três anos. Apaixonou-se pela natureza exuberante, pelo clima tropical e, principalmente, pelos indígenas. Denis tinha formação iluminista e, por isso, possuía idéias de liberdade muito amplas. Encontrou o Brasil às vésperas da independência e com campo fértil para germinar novas idéias na literatura. “Denis defende o processo literário como um todo orgânico. Sugere rebeldia dos escritores brasileiros aos modelos europeus, aconselhando olhar para nossa natureza como fonte de explorar características originais no Brasil como o indianismo. Sugere o abasileiramento da literatura no Brasil, aproveitando as sugestões da natureza da cor local, dos índios, costumes e lendas antigas”.²

Todas essas idéias e sua formação intelectual motivaram certamente Denis na composição de três obras de suma importância para nossa historiografia. São elas **Resumo da história literária do Brasil**, **Cenas da natureza dos trópicos e sua influência sobre a poesia e Brasil**. Escreveu também a novela **Os maxacalis** (1823), considerada por alguns

² Nota de aula da disciplina Historiografia literária brasileira: textos fundadores, ministrada pela Prof^a Francelina Drummond.

críticos precursora do indianismo romântico.³ Voltando para a França em 1821, Denis continuou sempre ligado às coisas do Brasil. Em 1850, publicou o livro **Uma festa brasileira**, no qual ocorre a viagem de um grupo que índios Tupinambás à corte de Henrique II e Catarina de Médicis, na França, no século XVI, que foi sugerida no poema **Caramuru**.

A primeira obra faz parte do **Resumo da História Literária de Portugal**, publicado em 1826. Apresentando a literatura brasileira separada da portuguesa, Denis buscou colocar em um mesmo quadro toda exótica natureza, imagens e homens: “Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação” (1976, p. 37). Como aparece nesse texto, o objetivo é justamente propor o *caráter* que a poesia deveria assumir aqui no “novo mundo”.

Ele apresenta uma sugestão dos moldes sobre o quais a literatura do Brasil deveria firmar-se. Nota-se que Denis usou, nesse trabalho, verbos normativos como *deve ter* e *deve assumir* com a intenção de elaborar uma proposta e, num certo sentido, indicar o caminho aos nossos autores de como *abrasileirar a literatura do Brasil*, de forma a corroborar para a consolidação de uma formação discursiva que tinha como base construção utópica da terra e de seus habitantes, que foi seguida pelos escritores, especialmente do período estético romântico. Essa sugestão de abrasileiramento proveio da situação de dependência e influência estrangeira nos nossos escritos literários. O que Denis encontrou aqui no Brasil foi um império que ainda tomava emprestado a Portugal um pouco de sua literatura. Denis foi leitor do **Uruguai** de Santa Rita Durão e sobre o poema emitiu a seguinte análise: “Nele [no **Uruguai**] se nos depara, todavia, hábil descrição do Novo Mundo, onde vastas

³ Guilhermino César, **Historiadores e críticos do romantismo**, p. 1978, p. XXXV.

planícies se distendem, onde a natureza é tão regular na produtividade e opulenta nas provisões, cobrindo de pastagens o espaço que não reserva às florestas”; e do **Caramuru** de Basílio da Gama sobre o qual diz: “a descrição da natureza grandiosa, cheia de pompa, assim como dos costumes que lembram os tempos primitivos, tudo isso era digno de inspirar um poeta de primeira categoria; e quase se pode prever que tal acontecimento terá de encontrar, em consequência, um novo canto a quem nobremente inspire” (DENIS, 1976, p. 47). Denis destaca versos e faz comentários detalhados sobre os poetas árcades e sobre diversas passagens dos poemas.

Em **Brasil** (1980), Denis apresenta um retrato de várias regiões do nosso país. Fez um estudo minucioso, enfocando desde a topografia, o clima, as características da vegetação até os costumes e modos de vida de cada povo,

Não deixa de assinalar sua impressão sobre os sertanejos de Minas Gerais, em que aponta traços de comportamento e psicologia: “O que há de positivo, é que estes homens que descendem de raças tão diferentes, que tiveram de acolher, na origem, uma multidão de aventureiros arrastados ao deserto por seus crimes, se têm abrandado pouco a pouco” (DENIS, 1980, p. 384).

Mais à frente Denis também destaca que em tempos passados “os sertanejos gozavam de uma temível reputação entre todas as povoações do interior. Hoje os homicídios são raros” (DENIS, *Op. Cit.*, p. 384).

Importantes são as representações que Denis faz dos índios e, através das quais, entende-se a atração, o apelo, a curiosidade pelos nossos silvícolas. Denis se ocupa na maior parte da obra em fazer relatos sobre a vida dos silvícolas, bem como seus costumes, suas festas e seus hábitos. Estudou de perto tribos como os Coroados, os Camacãs-Mongoiós, os Goitacases e os Puris, além de muitas outras. Chama-nos a atenção as ricas descrições sobre os índios que encontrou pelo interior de Minas Gerais durante o percurso

de suas viagens. Ele cita, por exemplo, o aspecto físico dos índios Camacãs-Mongóis em dias de festas com uma fineza de detalhes:

Ornados de brilhantes pinturas, tendo os homens traçados longos riscos pretos, as mulheres desenhado por cima dos seios meias-luas, destinadas certamente a recordar as espécies de golas de osso, de que fala Léry; ornados os furos das orelhas com longas penas matizadas; enfeitadas com seus diademas de penas as cabeças dos que devem conduzir as danças (1980, p. 390).

Denis também observou a vida dos Coroados, aliás, foi uma das tribos mais estudada e minuciosamente pesquisada pelo estudioso, com os quais conviveu por certo tempo para recolher mais detalhes de sua pesquisa. Sobre esses índios, ele diz:

Eis aqui uma nação importante, de que não é já possível estudar senão raros remanescentes espalhados por diferentes partes da província até as regiões do Sul. Os coroados aos quais este nome foi imposto por causa do modo que alguns cortam o cabelo, não são outra coisa que os descendentes dos célebres Goitacases, de que falamos a propósito do rico território de Campos, e que desempenham um papel tão importante na costa oriental durante o século XVII (1980, p. 392).

Nada passou despercebido ao olhar de Denis. Em certas passagens do livro, temos relatos até dos tipos de desordens praticadas nas diferentes regiões. No entanto, Denis vê e avalia tudo com um olhar perspicaz de estudioso, sem o preconceito então costumeiro do estrangeiro. Suas anotações têm mais um tom de pesquisa do que de parecer próprio, embora ele não deixe de destacar seu ponto de vista. A representação da paisagem é minuciosa, romântica e apaixonada: “abundantes plantas cobrem as agradáveis elevações que fazem ondular a campina, e quando formosas árvores separadas de tempos a tempos surgem para se ornarem de flores e frutos, que os campos podem merecer esse nome” (DENIS, 1980, p. 383).

E indo um pouco além descreve: “quando o sol aqueceu a terra, só se encontram pastos minados, dos quais nada interrompe a melancolia. Houve quem com muito acerto dissesse: É toda a tristeza de nossos invernos, com um céu brilhante e ardores de verão” (DENIS, 1980, p.383).

1.2. PRIMEIROS MOMENTOS DA REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NA LITERATURA BRASILEIRA

Percebemos na obra de Bernardo Guimarães que a construção da figura do indígena passa longe da construção adotada em sua época. Bernardo propõe e executa em sua prosa ficcional o abandono da representação idealizada do silvícola como símbolo nacional de nossa literatura. Para que essa compreensão aconteça de uma maneira mais abrangente, é preciso identificar na história da literatura brasileira as primeiras aparições do índio como herói nacional.

A influência das idéias indianistas de Denis, contidas no **Resumo da História da literatura do Brasil**, é destacada por diversos críticos e historiadores. Essas idéias tiveram grande repercussão no Arcadismo e no Romantismo e, pode-se dizer, foram responsáveis pelas inúmeras imagens do índio na poesia, na prosa e no drama, fomentando o fortalecimento, então, de uma formação discursiva que idealizava a terra e o índio.

Um importante autor brasileiro que também faz a representação do índio como personagem central é Frei José de Santa Rita Durão. O poema épico **Caramuru**, publicado em 1781, narra episódios históricos da fundação da Bahia e centra-se na figura de Diogo Álvares Correa em meio aos índios Tupinambás, sobrevivendo a um naufrágio. Um disparo de sua arma suscita nos índios a crença de que ele tem poderes sobrenaturais, e por isso lhe dão o nome indígena de Caramuru, que significa filho do trovão, e a ele se submetem. Caramuru recebe como esposa a índia Paraguaçu e, para oficializar o matrimônio, ela deve ser batizada. No canto VI do poema, depois de vencer uma grande batalha, Diogo recebe a índia Paraguaçu como futura esposa. Partem para a França onde Paraguaçu foi batizada, e o casamento se realizou na corte de Henrique II e Catarina de Médici. Na partida, Moema, irmã de Paraguaçu e também apaixonada por Diogo, tenta

alcançar, a nado, a embarcação em que a irmã e o noivo estão, mas uma onda a submerge e ela morre afogada.

Um episódio marcante nesse poema é justamente o da morte da índia Moema, no qual transparecem o heroísmo e o sofrimento silvícolas:

Enfim, tens coração de verme aflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respondas:
Bárbaro, se esta fê teu peito irrita,
(Disse, vendo-o fugir), ah não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo:
“Ah! Diogo cruel!” Disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n’ água.

Buscando nos registros da historiografia literária brasileira, vamos encontrar no poema épico **Uruguai**, de José Basílio da Gama, publicado em 1769, uma das primeiras aparições do índio como herói e personagem principal. O poema gira em torno da guerra que os portugueses e espanhóis moveram contra indígenas e jesuítas nos Sete Povos de Missões. O índio é apresentado como herói principal. Após a morte do esposo Cocambo em um confronto, a índia Lindóia é pretendida como esposa a Baldeta, filho de um jesuíta. Para não trair a memória do esposo, Lindóia se deixa picar por uma serpente venenosa. Interessante perceber nessa obra, como em **O guarani**, a representação do índio idealizado como herói, com princípios de heroísmo e virtude e a busca pela preservação da honra a despeito de que isso custe a vida.

...Lá reclinada, como que dormia,
 Na branda relva, e nas mimosas flores,
 Tinha a face na mão, e a mão no tronco
 De um fúnebre cipreste, que espalhava
 Melancólica sombra. Mais de perto
 Descobrem que se enrola no seu corpo
 Verde serpente, e lhe passeia, e cinge
 Pescoço, e braços, e lhe lambe o seio.
 Fogem de a ver assim sobressaltados,
 E param cheios de temor ao longe;
 E nem se atrevem a chamá-la, e temem
 Que desperte assustada, e irrite o monstro,
 E fuja, e apresse no fugir a morte.
 Porém o destro Caitutu, que treme
 Do perigo da irmã, sem mais demora
 Dobrou as pontas do arco, e quis três vezes
 Soltar o tiro, e vacilou três vezes
 Entre a ira, e o temor. Enfim sacode
 O arco, e faz voar a aguda seta,
 Que toca o peito do Lindóia, e fere
 A serpente na testa, e a boca, e os dentes
 Deixou cravados no vizinho tronco.

Tanto Basílio da Gama quanto Santa Rita Durão são considerados precursores de uma temática literária que tomava forma ao final do Arcadismo, o indianismo, e que se fortaleceria com a obra dos românticos Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar.

Embora não tenha sido seu trabalho de maior destaque é com o ensaio **Sobre a história da literatura do Brasil** que Gonçalves de Magalhães torna-se nosso objeto de estudo na busca pela compreensão do indianismo no Brasil. Nesse documento, Magalhães pontua aspectos como a diversidade da nossa natureza, o exotismo de nossos indígenas que deveriam ser observados e incorporados como tema na literatura do Brasil, já antes assinalados por estudiosos de nossa cultura, como o francês Ferdinand Denis. Autor de vários textos como **Suspiros poéticos e saudades**, publicado em 1836, é com **Confederação dos Tamoios** que Magalhães retomará o aspecto épico anteriormente trabalhado por Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

A obra, publicada em 1856, foi lida ao imperador e muito o agradou, pois junto à exaltação da figura do índio, fazia elogios à pessoa de D. Pedro II, além de propagar de

certa forma seus ideais. Tendo o apoio do imperador, Gonçalves de Magalhães creditou que sua obra seria aclamada por todos, não apenas pela maestria com que julgava ter construído o poema, mas também pelo tema que havia escolhido.

No poema os índios lutam junto aos portugueses e jesuítas com o intuito de expulsarem os franceses da Baía de Guanabara. Com dez cantos, o poema mostrava índios que aos poucos iam se civilizando graças à catequese dos seguidores de Inácio Loiola. Não se pode negar que tal poema colaborou muito para a construção de nossa literatura pelas descrições de nossos índios e de nossa natureza, o que contribuiu ainda mais para o crescimento do nosso nacionalismo ufanista. O que, no entanto, ofuscou em certo ponto o brilho da obra foi o exagero aos elogios a D. João e D. Pedro II, além de uma proposital homenagem ao futuro Duque de Caxias.

Para conseguir cumprir seu objetivo de falar do índio e ao mesmo tempo exaltar a figura do imperador, Gonçalves de Magalhães montou uma seqüência em que o índio tinha um sonho, no qual São Sebastião mostrava-lhe desde a chegada da família real, à proclamação da independência, à subida de D. Pedro II, e ao poder e a expansão do império com ele.

O poema, embora caminhasse no mesmo caráter nativista que o autor de **O guarani**, foi duramente criticado por José de Alencar, que, sob o pseudônimo de Ig, na verdade uma referência à heroína Iguçu do poema de Magalhães, questionava a qualidade literária da obra. Para Alencar embora Gonçalves de Magalhães usasse a temática indianista, posição tomada pelos autores da primeira fase do romantismo, o texto não apresentava cores que o identificassem como representação autêntica de nossa literatura nacional. Alencar criticou desde a estrutura do poema à paupérrima descrição dos modos de vida silvícolas e da própria natureza brasileira. Enfatizou que em seu poema Gonçalves de Magalhães pecava em escolher o modelo épico como forma de narrar, um modo tão

propriamente clássico, o que na visão de Alencar não convinha para fazer a descrição dos nossos índios, daí sua afirmação na segunda carta: “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios” (MOISÉS, 2002 p. 143).

Em 1836, Domingos José Gonçalves de Magalhães, no **Discurso sobre a história da literatura do Brasil**, reconhecia a poesia primitiva e o talento para a música, manifestados pelos indígenas brasileiros. Sugeria que “este abençoado Brasil com tão felizes disposições de uma pródiga natureza, necessariamente devia inspirar os seus primeiros habitantes; os brasileiros-músicos e poetas-nascer deviam. E quem o duvida? Eles foram e ainda o são” (1836, p. 16).

Na mesma época do trabalho **Confederação dos Tamoios**, Gonçalves Dias já publicava seus poemas e estudos. Além do teor indianista em **Suspiros poéticos e saudades** (1836) e, mais tarde, em **A confederação dos tamoios** (publicado em parte no ano de 1839 e o texto completo em 1856) de Gonçalves de Magalhães, a obra poética de Gonçalves Dias, **Primeiros cantos**, **Os Timbiras** - e os conhecidos **I-Juca Pirama** e **Canto do Piaga**, foi o grande marco da poesia que tematizou o índio como herói nacional e representante do nacionalismo. É de sua autoria o trabalho **Brasil e Oceania**, publicado em 1852, no qual apresenta discussões sobre a origem do indígena brasileiro, e o **Dicionário da língua Tupi** (1858).

Possivelmente todo trabalho de poética indianista de Gonçalves Dias partia de estudos que fazia de forma sistemática sobre a cultura indígena. Conviveu na infância com os índios e quando adulto exerceu a atividade de jornalista e professor. Através de suas viagens pela Amazônia, pelo Rio Madeira, pela Venezuela, e de períodos de convivência com índios que lhe auxiliavam no objetivo de conhecer melhor a língua e sua região, aprofundou ainda mais seus conhecimentos sobre a cultura silvícola. Apesar dos estudos que realizou, é com o poema **Os timbiras** que Gonçalves Dias consagrou-se como melhor

poeta indianista nacional a despeito da obra indianista de Magalhães já publicada. Uma das partes mais marcantes do poema é o canto **I-Juca Pirama**, que quer dizer aquele que é digno de morrer:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.

Como já observamos, na poesia brasileira, principalmente depois de Gonçalves Dias, o indianismo já era primorosamente apresentado sob o signo de idealização. Faltava, contudo, na prosa um nome que se destacasse na abordagem desse tema, e fê-lo José de Alencar.

No Romantismo brasileiro o indianismo é magistralmente representado por José de Alencar em três de seus romances: **O guarani**, **Iracema** e **Ubirajara**.

O Guarani, obra que tornou Alencar célebre no romance indianista, foi publicado inicialmente em folhetins do **Diário do Rio de Janeiro** (1857) e no mesmo ano em volume, no formato de romance. O romance apresenta D. Antônio de Mariz que, em fins do século XVI, instalara uma fazenda às margens do Paquequer e, nessa região, vivia com sua família. Após a morte acidental de um indígena, tem início combate com os Aimorés, no qual D. Antônio se defende, contando com a ajuda de Peri, guerreiro da tribo goitacá. Peri ama Cecília, filha do fidalgo, por isso defende-a com grande vivacidade. Peri, assim é

posto na qualidade de herói, idealizado, o que coloca essa obra de Alencar na mesma formação discursiva dos poemas de Gonçalves Dias. Quando, enfim, é declarado o último combate e a casa-grande é totalmente destruída por D. Antônio de Mariz, o índio Peri escapa, salvando Cecília.

Haja vista o que afirmou José Veríssimo (1988), com **Iracema** José de Alencar conseguiu firmar-se como autor de um romance imbuído de cores tipicamente nacionais. Iracema, índia da tribo tabajara, conhece o guerreiro português Martin, por quem se apaixona. Para se casar com ele, ela quebra um voto de castidade e abandona o seu povo. Do casamento deles nasce um menino - Moacir - que simboliza a união entre o branco e o índio, cujo nome significa “vindo da dor”. Iracema morre após o parto, e Martin parte levando o filho. Uma das partes mais comentadas do romance refere-se à representação da beleza da índia Iracema, que recebe comparações com a natureza: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como o seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1979, p. 5). Nesse antológico trecho, tem-se o cotejo e a aproximação de dois elementos importantes para a afirmação da “nacionalidade” de nossa literatura: o índio e a terra. O que une esses dois elementos é a beleza idealizada, como ocorre na já comentada formação discursiva.

Em **Ubirajara**, o último da sequência dos três romances indianistas de Alencar, semelhante ao que aconteceu com os dois outros romances alencarianos, o índio é apresentado como peça fundamental na estruturação de nossa nacionalidade. A narrativa tem como herói o índio Jaguaré, que busca ganhar o reconhecimento como herói, o que vem após vencer um combate contra o feroz guerreiro Pojucã. Tem seu nome mudado para Ubirajara, que significa senhor da terra. A ele está prometida em matrimônio a índia

Jandira. Mas em um dia, caçando, ele encontra outra virgem muito bela, que pertencia à tribo Tupi, e logo apaixonou-se por ela, seu nome era Araci. Vence os embates para tomá-la como esposa. Enfim, une-se a ela e a Jandira, tornando-se maior guerreiro Araguaia Tocantins. Da união dessas duas nações resultou o surgimento de uma nova nação que recebeu o nome de Ubirajara.

Em todos os três romances indianistas Alencar sempre destaca a necessidade de valorizar a cultura original do índio, além de imbuir-lhes de valores como a bravura, a lealdade, e, sobretudo a valentia.

O romance alencariano contribuiu muito para o conhecimento da língua indígena, às vezes de forma exaustiva como acontece em **Iracema**, em que apresenta nome de pássaros, plantas, frutas, e até significados de nomes próprios. Seu propósito é mostrar que para se firmar uma nacionalidade brasileira é preciso conhecer melhor a língua indígena.

Entretanto, antes de Alencar, o tema do indianismo já tinha sido abordado exaustivamente: “O seu [de Alencar] aferro ao indianismo, quando esse já começava ser anacrônico, os estímulos e propósitos nacionalistas da sua atividade literária, a despeito da cronologia o poriam na primeira geração romântica, se por outro lado, as qualidades peculiares de seu engenho, estro e estilo não o separassem dela” (VERÍSSIMO, 1988, p. 259).

Em **Iracema** e **Ubirajara**, os mitos indígenas são retomados como símbolos de fundação da nação literária, tendo Machado Assis saudado **Iracema** como “irmã mais nova de Moema e Lindóia, tão formosa como elas e como elas tão nacional” (ASSIS, 1943, p. 843).

Inserem-se numa mesma linha os autores aqui apresentados, na medida em que todos buscam alçar o índio à posição de herói, realçando-lhe as qualidades e interditando a exposição dos defeitos. Essa linha de representação do índio pode ser entendida como uma

mesma formação discursiva já apresentada não só nos textos literários, como também em alguns textos da historiografia. Em tal formação discursiva, não só o índio é idealizado, mas também aquela que o acolhe e com a qual se identifica: a natureza, a terra. A exposição desses elementos idealizadores serve para fundamentar o início de uma literatura nacional.

1.3. A DESCONSTRUÇÃO BERNARDINA DO ÍNDIO

A) POESIA

Tanto na crítica literária como na literatura - em prosa ou verso -, o índio foi figura decisiva para a instauração da nacionalidade no Brasil. Os críticos românticos, por exemplo, em sua maioria, destacam que a cor local serviria para marcar a nacionalidade de uma literatura brasileira. Os poetas e prosadores, como Gonçalves Dias e José de Alencar, seguindo essa perspectiva “pintam” o índio com caracteres que o representam como herói.

Em direção oposta ao culto idealizado do índio na literatura brasileira, houve vozes discordantes entre as quais se destaca, por exemplo, a do historiador Francisco Varnhagen, que em seus escritos critica a excessiva idealização da figura do índio que acontecia naquele momento em nossa literatura: “Não será um engano, por exemplo, querer produzir efeito e ostentar patriotismo exaltando uma caterva de canibais que vinha assaltar, uma colônia de nossos antepassados só para os devorar?” (1946, p. 236).

A visão bernardina do índio não expressa essa acidez da crítica literária de Varnhagen, mas desconstrói a figura do índio no romance e na poesia através da construção de seus personagens e das transformações pelas quais esses personagens passam, através do espaço e da caracterização não-idealizada da figura do índio.

No poema **O elixir do pajé**, por exemplo, Bernardo desconstrói com audácia e muita ironia a imagem do bom selvagem. O poema narra o diálogo de um homem com seu próprio sexo ao se sentir impotente. Ele acaba recebendo *por modo misterioso* um elixir milagroso. Tal elixir provinha de um velho pajé de Goiás, que também se sentira impotente e recorreu, por sua vez, ao demônio, que o ajuda a fazer o elixir e recuperar as forças eróticas.

A crítica ao índio de Gonçalves Dias está muito clara: o pajé, que é o feiticeiro e curandeiro das tribos, não consegue nem mais fazer um remédio que cure sua própria impotência. Por isso, recorre ao demônio (símbolo cristão) e se torna, então, sua espécie de médico.

Ainda é possível perceber a paródia que o autor mineiro faz do poema gonçalvino, através do uso da redondilha menor se compararmos o trecho do canto IV de I-Juca Pirama:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo.
Da tribo tupi

Com o trecho do poema satírico de Bernardo Guimarães:

E ao som das inúbias
ao som do boré,
na taba ou brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea
fodia o pajé.

Bernardo em sua crítica foi fiel à estrutura do poema de Gonçalves Dias, obedecendo ao tom marcial, justamente para conferir mais ironia à sua paródia. Ao criar em seu poema um índio que durante todo o poema está preocupado unicamente com sua virilidade, buscando insistentemente entender o motivo de sua impotência e esforçando-se

para encontra o tal “elixir” que lhe garantirá a volta da potência sexual, Bernardo mostra seu desinteresse em preservar a imagem idealizada do índio herói de Gonçalves Dias. No último caso temos um índio que em nome da honra decide voltar à tribo inimiga e entregar-se à morte para não ser considerado um covarde por seu pai, antes a morte que a vergonha da covardia.

O índio do poema de Bernardo mostra-se preocupado não em defender a honra de sua tribo, mas em defender a sua própria honra e voltar a ser viril, executando com “eficácia” sua masculinidade. Esse índio, conforme já foi evidenciado, conversa com o próprio sexo durante todo o poema, sem demonstrar o mínimo interesse por assuntos mais “nobres”. Para demonstrar a necessidade que sente em resgatar sua virilidade, em certo momento do poema em que se anuncia uma guerra, o pajé responde ao chamado, apelando não para a sua força como guerreiro, mas para sua valentia sexual:

Se acaso ecoando
na mata sombria,
medonho se ouvia
o som do boré
dizendo: “Guerreiros,
ó vinde ligeiros,
que a guerra vos chama
feroz aimoré”,
- assim respondia
o velho pajé,
brandindo o caralho,
batendo co’o pé:

- Mas neste trabalho,
dizei minha gente,
quem é mais valente,
mais forte quem é?
Quem vibra o marzapó
com mais valentia?
Quem conas enfia
Com tanta destreza?
Quem fura cabaços com
com mais gentileza?

Basílio de Magalhães (1926) destaca que o poema circulou através de impressões clandestinas em um pequeno folheto de quinze páginas. Artur Azevedo (1885, p. 46) afirmará ainda que “de todos os livros de Bernardo Guimarães, o escrito mais popular do autor de **Cantos de solidão** é um poema obsceno, intitulado **Elixir do Pajé**, que nunca foi impresso”.

Esse contexto de circulação clandestino do poema deveu-se à atitude transgressora do poema, que não se encaixa à formação discursiva referente à representação do índio dominante no período romântico. Nessa formação discursiva, tinha-se a imagem do índio idealizado, e, em Bernardo Guimarães, o que se descortina é um índio representado pelas vias da sátira. O leitor da época naturalmente realizava a contraposição entre o índio idealizado e o índio destronado e satirizado. Nesse sentido, o que se tem é um processo de construção que recolhe elementos da carnavalização, já que há o recurso de inversão dos valores, o destronamento e a relativização das verdades. Para Mikhail Bakhtin (1997, p. 124-5), a carnavalização tem por objetivo tudo destruir e tudo renovar; o carnaval “nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo”. Com a ruptura da imagem idealizada do índio, então, Bernardo Guimarães transgride a formação discursiva em curso e cria outra formação discursiva marcada pela negação da anterior, ou seja, a obra de Bernardo Guimarães rompe com o horizonte de expectativas do período.

B) PROSA

É, principalmente, na prosa que Bernardo apresenta sua postura de desconstrução do indianismo. Através dos romances **O ermitão do Muquém**, **Jupira** e **o Índio Afonso**.

Em prefácios de alguns de seus livros e nos seus textos críticos na imprensa do Rio de Janeiro, Bernardo Guimarães também atacou a temática indianista através de artigos polêmicos, como o que criticava **Os Timbiras** de Gonçalves Dias, no jornal **Actualidade** dos dias 08, 15, 26 e 31 de novembro de 1859 (MAGALHAES, *Op., Cit.* p. 278). O autor mineiro, a despeito do esforço de Gonçalves Dias na construção do poema, constrói a sua crítica da seguinte forma: “nem o estilo, nem a versificação, nem o pensamento e as imagens estão na altura do assunto e do poeta que o escolheu para cantar” (MAGALHÃES, *Op., Cit.* p. 215).

De toda a obra em prosa de Bernardo Guimarães será em três de seus romances que o autor dará curso a sua proposta de desconstrução do índio, já antes iniciada na poesia, são eles **O ermitão do Muquém** (1858), **Jupira** (1872) e **O índio Afonso** (1873). Alguns críticos denominam erroneamente tais romances como indianistas, o que é notadamente um equívoco, uma vez que são romances regionalistas que, mesmo tendo o índio como personagem, buscam provar que este é uma figura falsamente idealizada e que deve ser substituída pela figura do sertanejo.

Com o prefácio assinado em 1858, mas editado em 1869 o romance **O ermitão do Muquém** é primeiro romance em que Bernardo aborda o índio. Segundo Basílio de Magalhães (1926 p. 278), “é n’**O ermitão de Muquém** que o autor apresentava de maneira mais completa sua visão da figura do índio e, em contraste, criava o sertanejo como personagem literário e sugeria com isso um novo caminho para o romance, o regionalismo”.

O ermitão do Muquém ou história da Fundação da Romaria à Nossa Senhora da Abadia do Muquém, como já mencionamos, teve o prefácio assinado em 1858 e foi todo publicado primeiramente em folhetim em 1866 e posteriormente em livro, em 1869 pela editora Garnier. Narra a história de Gonçalo, um homem bruto e violento do sertão. A

história tem início com um “batuque”, festa típica do sertão. Gonçalo chega à festa à procura de diversão e, principalmente, de briga. O único homem que já o tinha enfrentado e não sido de todo derrotado era Reinaldo, e este estava na festa acompanhado de sua namorada Maroca. Gonçalo vê a oportunidade de, enfim, provar quem era o melhor, pois havia muita gente na festa para testemunhar a sua vitória. Ciente de que Reinaldo tem ciúmes de Maroca e de que esta é volúvel, passa a assediar a moça. Percebendo que, mesmo com raiva e muito ciúme, Reinaldo se mantém controlado e evita o duelo, Gonçalo rapta a moça, mas, antes de fugir, grita para Reinaldo, anunciando o rapto. Além de insultá-lo, colocava em prova sua valentia. O que se segue depois são cenas de extrema violência. Num embate violento, Gonçalo mata Reinaldo e foge. Maroca, após assistir ao duelo, fica atormentada, perdendo a fala. Passam-se anos e quase não se ouve mais falar do sangrento duelo, Gonçalo reaparece às margens do Rio Tocantins e, num embate contra os Xavantes, cai gravemente ferido, não antes de derrotar grande número deles. Passa alguns dias desacordado, sob o cuidado da bela índia Guaraciaba. Esta se apaixonara por ele e é correspondida em seu sentimento assim que Gonçalo desperta. Este, por sua vez, se vê em uma difícil situação, pois está condenado a morrer. Inimá, o chefe do grupo que capturara Gonçalo, fora destinado como esposo a Guaraciaba, e considerava a prisão do sertanejo branco um presente dos deuses para abençoar sua união com a bela indígena. No entanto, Gonçalo é pronto em seus argumentos e consegue convencer os índios de que ele também é um indígena e que passara por muitos dissabores até ali. Narra com vivacidade cenas que vivera como homem bruto do sertão, alterando somente os personagens, em vez de sertanejos, índios. O que se pode perceber com esse enredamento romanesco é que o índio não tem uma forte e idealizada caracterização, já que ele pode facilmente confundir-se com outro tipo nacional, o sertanejo. Nesse sentido, há elementos que possibilitam essa “confusão”, como a rudeza de ambos, por exemplo, bem como sua inserção num ambiente

natural.

Gonçalo consegue convencer em seus argumentos. Para que se decidisse quem se casaria com Guaraciaba, o pajé propõe que tanto Inimá como Gonçalo saiam em duas empresas diferentes. Uma contra os índios Caiapós, tribo inimiga dos Xavantes, e outra contra os brancos. Gonçalo sai em luta com sua comitiva contra os brancos e, como já conhecia as artimanhas destes, pois era um deles, consegue sair vitorioso e com poucas baixas.

Volta vitorioso e, no dia da festa de seu casamento com Guaraciaba, é enganado por Inimá em uma cilada e mata a noiva junto com seu irmão. Desolado e em fuga rio abaixo, encontra-se com Inimá e, milagrosamente, sai vitorioso do duelo, pois a medalha de Nossa Senhora que levava junto ao peito o salvara da flechada certa daquele índio.

Daí em diante, Gonçalo sai em busca de redenção e a alcança, após ter a visão de Nossa Senhora da Abadia, que lhe pede para construir uma ermida a ela dedicada. Assim ele faz, e a ermida se transforma em local de romaria de todas as partes do sertão.

Por coincidência, Maroca é um desses romeiros. Doente e muda durante todos aqueles anos, recebe o milagre de recuperar a fala ao encontrar novamente Gonçalo, agora um homem redimido, um ermitão. Este conta aos amigos que acompanham Maroca suas desventuras e de como se tornara um devoto, após o milagre da medalha que o salvara.

Joaquim Serra dirá logo após edição desse romance que ele “é também um álbum de lindas paisagens, onde a opulenta natureza tropical brilha com as cores próprias, será, segundo me consta, o primeiro volume de uma série de escritos que, naquele generoso, o poeta dos Cantos da Solidão pretende publicar” (MAGALHÃES, 1926, p. 159). Acrescenta também que “a vida do sertanejo e do índio são os principais elementos dessa lenda; o episódio romanesco é simples e natural”.

Bernardo Guimarães retoma mais uma vez o índio como tema em **Jupira** (1872). No romance temos a história de uma índia arredia e pouco aculturada, de nome Jupira, que tem entre 13 e 14 anos. É filha de José Luiz, um branco, e Jurema, uma viçosa índia. Cresce entre os índios e, depois de certa idade, passa a viver com o pai na vila de Campo Belo (hoje Campina Verde). Com uma personalidade marcante e um gênio forte, Jupira foge de Baguarí, um índio de modos toscos que busca a todo custo conquistá-la, embora seja rejeitado em todas as suas tentativas de aproximação.

Certo dia, porém, Baguarí consegue raptar a índia, mas é logrado e, no momento de descuido deste, Jupira racha-lhe o crânio com um golpe de remo. Com medo das represálias da tribo de Baguarí, Jupira e a mãe voltam a viver junto com José Luiz. Na vila, recebe o nome de Maria, e logo desperta o desejo de Quirino, um jovem filho de rico fazendeiro, mas é por Carlito que a cabocla se apaixona. Este, no entanto, diverte-se com ela até quanto lhe interessa, mas por ser extremamente volúvel, logo se envolve com outra moça, Rosália. Para vingar-se do despeito, Jupira usa o afeto que Quirino tem por ela e incita-o a matar Carlito, e depois ela mesma mata Quirino.

Quem leu ou ao menos ouviu falar da gentil índia Iracema de Alencar deve se espantar com a cruel Jupira apresentada por Bernardo Guimarães, que nada tem de bondade ou idealização. Pelo contrário, mesmo dotada de certa beleza usa-a em benefício próprio como arma de sedução; utiliza-se de seus dotes não para conquistar, mas sim para seduzir e manipular, uma vez que seus planos não incluíam a felicidade de ninguém afora ela mesma.

Jupira representa o índio que resiste ao processo de aculturação e que prefere suas origens, e sobre isso Bernardo faz uma crítica, pois devido a isso ela desenvolve seu lado selvagem a ponto de ser animalesca; seu furor certamente causou estranhamento ao leitor da época em que a narrativa foi publicada, rompendo o horizonte de expectativas. Até hoje

a obra ainda causa esse choque, rompe com horizontes de expectativas. Não há ingenuidade no caráter de Jupira, embora ela finja certa inocência para poder seduzir. Em alguns momentos o narrador apresenta uma índia que sofre por amor, pelo abandono, pela perseguição, mas a todas essas situações ela reage com uma ferocidade que faz com que seja impossível ver nela uma heroína aos moldes românticos. Tem-se novamente aqui indícios que revelam a instauração de uma nova formação discursiva referente à representação do índio, que se contrapõe enfaticamente à formação discursiva tão comum aos românticos.

N' **O índio Afonso**, publicado em 1873, Bernardo Guimarães constrói um silvícola que pende antes para o facínora e mau selvagem do que para o herói da caracterização romântica. É nessa prosa que Bernardo apresenta o “seu índio”, um índio aculturado, em nada lembrando o índio puro, ingênuo e herói de Alencar. Narra a história de um lendário facínora muito conhecido em Goiás, cujo nome é Afonso. O único crime cometido por este foi vingar a honra da irmã Caluta, que havia sido assediada por um caboclo por nome Toruna. O que na verdade causou pavor no crime foi a crueldade com que foi cometido; Toruna foi escalpelado. Afonso é descrito como homem forte e valente que em vários momentos recebe o nome de monstro das águas, devido à habilidade de salvar-se dos inimigos quando estava na água ou próximo dela. Depois de várias fugas, a polícia enfim consegue armar um cerco no local onde Afonso está, mas uma vez mais este se livra, entrando em uma gruta embaixo de uma cachoeira para depois sair ileso e escapar de vez da polícia.

Afonso é um sertanejo. É um típico homem do sertão, que não quer se submeter às leis urbanas, e por isso prefere viver junto a sua família no interior da floresta. Apesar de sua força descomunal e também de sua agilidade com armas e lutas, ele tem uma dedicação muito grande à sua irmã, aos sobrinhos e ao cunhado, e por esse desvelo que é “levado” a

cometer um crime. O narrador demonstra simpatia por Afonso, por isso não considera que ele seja um criminoso, ele é mais um homem amante da vida livre que não quer dobrar-se às regras da vida urbana. Seu *habitat* é o sertão bruto e é lá que ele quer continuar vivendo; seu alimento são os frutos do cerrado, além de outros pequenos saques que faz a fazendeiros abastados, os quais não prestam queixa contra Afonso, pois têm por ele carisma e também receio.

Assim, podemos perceber que essa retomada da figura do índio que Bernardo Guimarães faz em **O Índio Afonso** e **Jupira** tem semelhança com a abordagem que o autor mineiro faz em **O ermitão do Muquém**; o índio bom é aquele que já se rendeu à civilização branca, ao contrário, o índio não aculturado é mau e extremamente selvagem. Bernardo seguiu a mesma linha nessas três obras: a de retirar a figura do índio do centro do romantismo. O índio Afonso é um sertanejo e não um índio e por isso desperta simpatia, Jupira é a índia selvagem e por isso causa estranhamento ao leitor. Bernardo Guimarães mostra em seus romances nos quais aparecem a figura do índio que o “bom selvagem” estava superado. No lugar do índio era necessário colocar o sertanejo.

1.4. SERTÃO E REGIONALISMO

Ao contrário dos outros tipos de romances românticos, o romance regional não se baseou em referências do Romantismo europeu, uma vez que com essa temática não existiam muitos subsídios na Europa, e por isso nossos escritores tiveram que construir seus próprios modelos. Por essa razão, a nossa literatura galgou maior autonomia literária e com isso o Brasil passou a se conhecer melhor em suas enormes diversidades regionais, até então inexploradas em nossa literatura.

Bem diferente do objetivo dos romances indianista, histórico e urbano, o romance regional tinha como missão nacionalista proporcionar ao país uma visão de suas diversidades e peculiaridades. Buscando uma compreensão dos quatro cantos do Brasil, o romance regional galgava compreender e valorizar as características étnicas, lingüísticas, sociais e culturais que marcavam as regiões do país e as diferenciavam umas das outras.

Sem muito apoio em modelos europeus, o romance regionalista romântico teve de abrir sozinho seus próprios caminhos. Portanto, constituiu em nossa literatura uma experiência nova, que exigiu dos escritores pesquisa e senso de observação da realidade. Como resultado desse empenho, os romances regionais românticos tiveram por objetivo dar um passo decisivo rumo ao fortalecimento da identidade nacional.

No ponto de vista de Antonio Candido (1981), o regionalismo brasileiro pode ser entendido a partir de três fases de consciência de anacronismo da América Latina e do Brasil: a primeira corresponde ao período estético do Romantismo, no qual se inscreve a obra de Bernardo Guimarães. Nessa fase havia uma consciência branda da situação de atraso e os escritores, ainda muito contaminados pela literatura européia, mas com o objetivo de nacionalizar a literatura brasileira, buscavam imprimir a cor local aos seus relatos. Nesse período, conforme já foi exposto, o que predomina nos escritos regionais é a idealização da terra, da natureza e dos seus habitantes, como o índio. A obra de Bernardo Guimarães destoará do horizonte estético das obras deste período na maioria das vezes, resgatando-a em alguns elementos, conforme veremos no segundo capítulo desta dissertação, onde faremos uma análise detalhada de **O ermitão do Muquém**.

A segunda fase corresponde ao período em que se desenvolveu o Realismo e o Naturalismo, chegando aos dois momentos iniciais do modernismo. Para Candido, no primeiro momento, na vertente de Coelho Neto e Afonso Arinos, por exemplo, a experiência foi desastrosa e deu origem a um regionalismo ingênuo que tinha como marca

a exaltação do pitoresco e do extravagante; num segundo momento, com a escrita de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, o regionalismo ganhou tonalidades de maior qualidade estética.

A terceira fase do regionalismo é denominada por Candido de super-regionalismo e tem como principal representante Guimarães Rosa, que mescla às paisagens regionais elementos fantásticos, dando ao contexto geográfico e cultural toques de universalidade.

Em entrevista Luís Augusto Fischer Antonio Candido (*Apud* FISHER, 2008) revela sobre o regionalismo romântico:

No tempo do Império, ele [o regionalismo] foi um instrumento de revelação do Brasil aos brasileiros, incorporando à experiência do leitor das cidades o espetáculo da vida nas regiões afastadas. Penso em autores como José de Alencar e Bernardo Guimarães. O ânimo de integração por parte deles pode ser verificado na maneira de escrever: ambos praticavam uma escrita ajustada à norma culta, com o mínimo indispensável de modismos regionais, o que aproximava o homem rural do homem urbano, mostrando a unidade sob a diferença.

Nesse sentido, o regionalismo funciona como uma ampliação do saber prévio dos leitores acerca de regiões a que não tinham acesso. Ler as narrativas regionais representava, além de entrar em contato com a fruição literária, apossar-se de saberes sobre outros povos e outros espaços geográficos e culturais. A crítica de Candido recai no uso de uma linguagem que não oportunizava a diferença, mas a unidade.

Lígia Chiappini (1995) observa que o regionalismo encontra-se espalhado nas manifestações literárias de todo o mundo, mas, a despeito disso, o desenvolvimento de reflexões sobre o tema gera quase sempre um mal-estar. Contudo, se o regionalismo, de acordo com algumas teses, serviu a políticas “estreitas e totalitárias”, ele também serviu para, em outros casos contrariar essas mesmas políticas e provocar um distanciamento menor entre o leitor da cidade e o homem do sertão, propiciando a derrubada de preconceitos e o alargamento da sensibilidade em relação a novas humanidades pelo contato com as diferenças. Muitos críticos rejeitam o regionalismo em função desse mal-

estar e deixam de observar uma realidade - a da existência de uma literatura marcada pelo regionalismo que merece ser investigada.

No caso de Bernardo Guimarães a temática do regionalismo deve ser discutida não só porque ele foi considerado o primeiro sertanista da literatura brasileira, mas sobretudo porque tratou o tema numa ordem diferente de como foi tratado por outros escritores seus contemporâneos. Ao abordar o sertanejo como personagem principal e não o índio, Bernardo vai contra o horizonte de expectativas da época; ele cria uma nova formação discursiva: apresenta com isso o regionalismo sertanista.

Segundo Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli, em **Tempos da literatura moderna**, “o sertanismo foi uma forma de regionalismo, dentro da perspectiva romântica de imprimir um sentido nacional à nossa literatura” (1986, p. 112). Foi a literatura que de fato registrou o modo de vida e de falar do interior do país, já que o meio urbano era mais suscetível à influência estrangeira. Além disso, por fazer pequenos retratos do que era a vida interiorana, esse movimento pode ser considerado como precursor do realismo (1986, p.112).

A literatura regionalista do Brasil nasceu justamente como expressão literária das regiões do interior do país. O crítico Alfredo Bosi reconhece que o sertanismo teve suas origens “do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico” (Apud. CAMPEDELLI, p. 112).

Dentro do nosso romantismo temos vários autores que abordaram o regionalismo em suas obras, sendo que alguns se destacaram mais que outros. Na vertente romântica temos autores como Visconde de Taunay, José de Alencar, Franklin Távora, e principalmente Bernardo Guimarães, que é considerado o iniciador do sertanismo em nossa literatura, como já informamos.

Alfredo d'Escagnole Taunay (1843-99), ou Visconde de Taunay, fez carreira militar e chegou a participar da Guerra do Paraguai, depois abandonou o exército e ingressou na vida política, elegendo-se senador. Das viagens que realizou pelo país, principalmente pela região de Mato Grosso, Visconde de Taunay colheu experiências para compor suas obras. Uma de suas mais importantes características como autor está no fato de reproduzir com precisão aspectos visuais da paisagem sertaneja, especialmente da fauna e da flora da região. Sua obra de maior sucesso é o romance **Inocência** (1872), além de escrever livros sobre a guerra e o sertão, como **Retirada da Laguna** (1871).

No romance **Inocência** o autor trabalha o apreço que o sertanejo tem por sua honra e pela rigidez dos costumes patriarcais do interior, onde a palavra tem tanto valor a ponto de seu descumprimento representar o limiar entre a vida e a morte de uma pessoa. Pereira, o pai de **Inocência** prefere vê-la morta a ver desonrada sua “palavra de mineiro”. Manecão, o noivo preterido, sertanejo violento, rude e grosseiro decide ir atrás do homem que lhe roubara o amor da noiva, não lhe basta a palavra de Pereira de que a filha jamais se casaria com outro homem senão ele, e para lavar sua honra mata a sangue frio o médico Cirino.

Segundo Alfredo Bosi (1980 p.160), “por seu temperamento e cultura, o visconde de Taunay tinha condições de dar ao regionalismo sua visão mais sóbria. Homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com a inteligência as suas relações com a paisagem e o meio”. Taunay era descendente de uma família de pintores e com isso conseguiu descrever ao seu romance **Inocência** (2002) um verdadeiro quadro do sertão no capítulo “O sertão e o sertanejo”:

(...) garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio abauladas. Meio secas, onde o altivo buriti e o gravatá entrança o seu espinhoso tapume (2002, p. 3).

Taunay vai ainda um pouco mais além, depois de descrever o sertão, define também o sertanejo que se sente profundamente tocado pela beleza da natureza circundante, assim, ao contemplar a natureza que o cerca, ele “sente-se deveras feliz. Nada lhe perturba a paz do espírito ou o bem-estar do corpo” (2002, p. 6).

O sertanejo de Taunay é solitário e “nem sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar”, em certos momentos “o sertanejo dá para assobiar. Cantar é raro; ainda assim, à surdina; mais uma voz íntima, um rumorejar consigo, do que notas saídas do robusto peito”. Não tem companhia, pois o “legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral família” (2002, p. 6).

Cada autor regionalista tem a sua peculiaridade, Taunay, por exemplo, retratou três tipos de sertanejo: um mais sensível, romântico e culto como Cirino, outro grosseiro, ignorante e violento como Manecão, e por fim um outro sertanejo como Pereira, que é zeloso em extremo pela família, machista a ponto de não permitir que a filha escolha o futuro esposo, e preocupado, sobretudo em cumprir aquilo que em algum momento prometera, dando a sua palavra valor de honra. Visconde de Taunay procurou, em seu processo de escrita regionalista, mapear a diversidade humana do sertanejo, buscando fugir ao estereótipo.

José Martiniano de Alencar (1829-77), também figura entre os autores regionalistas de nossa literatura. Sua obra **O gaúcho** segue essa mesma tendência, pois toma o Sul como tema, e nela são claros os objetivos de Alencar em compor o painel sociocultural do Rio Grande do Sul no século XIX, ressaltando-lhe os valores e os costumes sociais, as peculiaridades lingüísticas, as características naturais e geográficas e o passado histórico. O regionalismo de Alencar é muito romântico, seu herói sai em busca de vingar a desonra sofrida e que resultou na morte injusta do pai. Não consegue ver-se livre do peso da promessa enquanto não a cumpre, no entanto não é covarde, pois encontrando o assassino

doente cuida dele, e quando este está restabelecido propõe-lhe um duelo e o mata em uma batalha justa, cravando-lhe uma lança no peito.

Franklin Távora (1842-88), conhecido por ser o primeiro a tentar com o regionalismo fazer uma literatura de protesto, foi um dos que se posicionou contra a forma como Alencar abordava a literatura regionalista, acusando-o de desconhecer a região retratada no romance **O gaúcho**. É no prefácio de seu romance **O cabeleira** que chama atenção para a necessidade do Nordeste criar sua própria literatura, usando como fonte o passado histórico. No prefácio do romance **O cabeleira** Franklin Távora apresenta um manifesto e um projeto de retratar com mais verossimilhança a literatura do Norte. O romance tem como protagonista José Gomes, o Cabeleira, um assassino que reencontra uma antiga de infância, a jovem Luisinha. De imediato, apaixona-se por ela e dispõe-se à mais completa regeneração, abandonando as armas e as forças do mal em troca da companhia da heroína. O amor que ambos vivem no sertão - enquanto a polícia persegue o cangaceiro - é de uma ênfase melodramática inverossímil. Mas Luisinha morre por causa de um ferimento provocado por um incêndio e o Cabeleira acaba preso sem resistência. É julgado pelos seus crimes e enforcado.

Outros autores, já no Realismo, foram de grande importância na retratação do universo sertanejo, são eles Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos.

Hugo de Carvalho Ramos retratou a vida dos tropeiros de Goiás. Em seus contos no volume **Tropas e Boiadas** o autor retrata aspectos da natureza e do dia a dia do sertanejo no interior de Goiás. Contos como *Mágoa de Vaqueiro* trabalham a questão do sentimento do sertanejo que transparece em meio à rusticidade do meio em que vive. Hugo trabalha as tradições e os misticismos do homem sertanejo, seu cotidiano, seus medos e sua crença no sobrenatural.

Na mesma linha de trabalhar o caboclo do sertão temos Afonso Arinos que é, segundo Bosi (1980), “o primeiro escritor regionalista de real importância a considerar nesse período”; suas descrições da natureza, das roupas dos caboclos são minuciosas com uma linguagem apurada. Em **Pelo sertão** há o predomínio há uma riqueza de detalhes incrível, as descrições são feitas com metáforas e comparações, principalmente em contos como **Joaquim Mironga**, em que são pronunciadas pelo personagem título e conferem ao conto certa singeleza. Em **Pedro Barqueiro** há a presença do sobrenatural misturado às tradições orais do povo.

Esses autores reafirmavam em sua literatura o principal propósito do regionalismo: construir uma literatura que tivesse a “cara do Brasil”. Segundo Nelson Werneck Sodré (1969, p. 323-24), o sertanismo surgiu exatamente com o propósito de substituir o indianismo em nossa literatura. Era necessária uma outra linha senão a indianista para caracterizar nossa literatura como nacional. Esse grupo buscou no sertanejo o símbolo máximo de representação de nosso país. O sertão passou a ser descrito, bem como os costumes de sua gente. Descobriu-se que o interior do país apresentava vasto material para a literatura, as formas peculiares da vida no campo, desde festas típicas, o apreço a honra, a própria natureza que muito se diferenciava daquela descrita nos romances indianistas. Segundo o mesmo crítico afirma, e cuja idéia seria a mesma defendida por Bernardo em seu primeiro romance e parte de sua poesia, o índio não teria “todas as credenciais” para representar sozinho nosso país. Esse era justamente o propósito de Bernardo: apresentar um personagem que em si tivesse as características do nosso país.

A decisão em criar o regionalismo ia além do interesse de criar uma nova visão literária, mas era uma preferência pessoal, pois o próprio Bernardo tinha, de certo modo, aversão à vida urbana e suas agitações. Bernardo “só sabia respirar no mato, metido nas searas, no rancho de tropeiros, em companhia de gente do povo e dos tabaréus, mordido, à

beira do rio e de lagoas, pelos anjos-bentos e mutucas”, afirma Armelim Guimarães neto do autor mineiro (2008).

Vários críticos e historiadores reconhecem que Bernardo foi realmente o precursor do regionalismo no Brasil. Augusto Lima, por exemplo, em 1925, quando do discurso pronunciado na Academia Brasileira de Letras, afirmou que “ninguém conheceu melhor o sertão que o autor de **Jupira** e do **Índio Afonso**, na sua topografia, na sua vida, no seu colorido, na sua força e nos seus rumores misteriosos. Ninguém melhor romanceou os costumes, a índole, a ingenuidade, a esperteza” (1925, p. 26).

Bernardo Guimarães é quem começa a fazer a representação literária do interior das Províncias de Minas e Goiás, regiões ainda sem presença na literatura ficcional, mas só descritas e analisadas pelos viajantes, naturalistas e mineralogistas que por ali passaram desde o século XIX.

Um desses viajantes e estudiosos era Ferdinand Denis, que em sua obra **Brasil** (1980), cita reflexões suas sobre o modo de vida do povo sertanejo. Sua obra é resultado de pesquisas e observações sobre as quais o estudioso tecia algumas considerações: “No meio das povoações do interior, os sertanejos, os pastores do deserto, tem essencialmente uma fisionomia à parte, que lembra a dos habitantes do interior de Pernambuco, a qual já demos de conhecer. Concorde-se em apresentá-los como geralmente hospitaleiros, generosos e fala-se até de seus costumes benevolentes” (1980, p. 162).

Seu estudo abarcou não apenas a fisionomia dos sertanejos, mas também seus costumes e suas crendices, levando-o a análises como essa: “a falta de crença religiosa, nestes homens ignorantes, não os preserva das mais esquisitas superstições; e, se o sertão de Minas não é a região das práticas minuciosas do culto, como certas partes do Brasil, é a pátria dos adivinhos e dos feiticeiros” (1980, p. 163).

Denis era fiel na retratação daquilo que via no interior do país, e assim assinala sobre o comportamento dos sertanejos: “O que há de positivo, é que estes homens que descendem de raças tão diferentes, que tiveram de acolher, na origem, uma multidão de aventureiros arrastados aos desertos por seus crimes, se tem abrandado pouco a pouco. Outrora, os delitos eram tão freqüentes, e eram tão raras vezes punidos, que os sertanejos gozavam de uma temível reputação entre todas as povoações do interior” (*Op. Cit.*, p. 384).

Segundo Tristão de Athayde em **Afonso Arinos** (1921, p. 107), “foi propriamente com Bernardo Guimarães que surgiu o sertanismo literário, e se lhe quisermos encontrar uma data de referência, o que nunca deve ser categórico senão aproximado, teremos a de 1858, com o aparecimento d’**O ermitão do Muquém**”.

A obra **O ermitão do Muquém**, como já foi dito, é aquela que inaugura o regionalismo em nossa literatura, mas há outras de Bernardo que na linha do regionalismo abordam o sertanismo como temática, são elas: **O índio Afonso**, **Jupira**, **A filha do fazendeiro** e **O garimpeiro**. Em **O índio Afonso** põe na boca do narrador a seguinte declaração: “A minha musa é essencialmente sertaneja; sertaneja de nascimento, sertaneja por hábito, sertaneja por inclinação” (1986, p. 03). No próprio prefácio d’**O índio Afonso**, Bernardo Guimarães afirmava a sua intenção romântico-nacionalista de tornar “mais conhecida a tão ignorada topografia deste vasto e belo país”, por isso, “um dos maiores empenhos do romancista brasileiro” (1986, p. 03) se traduziria em tentar aproximar, com a maior fidelidade possível, o espaço real e sua correspondente representação ficcional.

O personagem título é um caboclo que nada tem de índio, mas que se assemelha a ele por viver em meio das selvas e muitas vezes usar seu arco para defender-se da polícia ou de quem quer ousasse aproximar-se dele ou de sua família sem a sua permissão. Faz da floresta sua casa e seu esconderijo, é parte integrante dela e ela o protege sempre. Afonso é um misto de índio e caboclo; usa armas indígenas, atende pelo nome de índio, mas tem

muito de sertanejo, no seu modo de falar, em sua valentia e bravura, na sua negação à obediência da lei.

Em **Jupira**, a natureza sertaneja é participativa, é uma extensão do ser humano, tanto que conforme o estado de espírito do personagem a natureza reage, assim Jupira é com “uma flor das selvas, que apenas abria o cálice às virações do deserto, o tempo é marcado pela própria natureza (1956, p. 7). O próprio sentimento do amor é descrito com o auxílio da natureza, o amor da cidade não é mesmo do sertão: “Quirino amava, não como se ama na cidade, onde se namora muito e amam-se quase nada, mas como se ama no sertão. Em meio da solidão, debaixo daqueles céus ardentes, no seio daquela natureza, amava com paixão, com fogo” (1956, p. 12).

Na novela **A filha do fazendeiro**, temos um sertão um pouco menos agressivo, mas não menos cheio de belezas e mistérios: “Vastíssimas colinas se estendem com suaves ondulações por distâncias sem fim, orladas de verde-negros capões, que ensombram o leito de caudais e límpidos ribeirões. Extensas linhas de buritis se enfileiram pela macega ao longo dos brejais até se perderem nas profundidades do horizonte. Lisos e viçosos vargedos vão terminar ao pé de um cordão de boleados outeiros de pouca elevação, que se desenham fumacentos no fundo do painel à semelhança de uma nuvem cinzenta fixa na orla extrema do céu” (1976, p. 14). Nesse romance a natureza é apresentada romântica e plena, ela compartilha dos sentimentos de amor, angústia e tristeza do personagem. Não é uma natureza agressiva, como é apresentada em alguns outros romances de Bernardo Guimarães, ao contrário, se torna uma extensão dos sentimentos dos personagens, muito ao gosto do que se encontra na formação discursiva dominante, a do Romantismo.

Por fim, temos **O garimpeiro**, onde além de tratar do garimpo e suas dificuldades, apresenta a natureza sertaneja, as festas tradicionais e o homem do campo que luta para conseguir extrair da terra sua riqueza. Uma das mais belas passagens é a da descrição da

fazenda em que Lúcia, a heroína da história, e seu pai, o Major, vivem: “É impossível dar uma idéia do aspecto geral desse país. A cada eminência que se transpõe, uma nova perspectiva nos surpreende, um novo panorama se desenrola aos olhos do viajante. Aqui o solo ondula graciosamente em colinas de suave declive, separadas uma das outras por cristalinos córregos, orlados de capões, cujo tope escuro se destaca vivamente em meio do brilhante e verde-claro matiz das campinas” (1921, p. 9). Novamente percebemos que Bernardo Guimarães segue a formação discursiva de idealização da natureza. Dessa forma, podemos dizer que o autor mineiro rompe com a formação discursiva em alguns casos, mas em outros adere a ela.

Bernardo também falou do sertão em suas poesias, temos exemplos bons em **O ermo** e **Uma filha do campo** no volume de poesias diversas, **Cenas do sertão** no volume **Poesias diversas** e **Saudades do sertão do oeste de Minas Gerais**, no volume **Folhas de outono**.

Em **O ermo**, as imagens do sertão inspiram o poeta, que vê na natureza ao seu redor a sua musa inspiradora. A musa é o próprio sertão, que desperta os sentimentos mais sublimes em quem o observa. O poema é uma evocação à natureza sertaneja cuja beleza é convidativa à admiração, beleza essa que ganha ares divinos, pois é nela que se pode ouvir a voz de Deus. Bernardo Guimarães, dessa forma, insere-se mais uma vez na formação discursiva dos escritores românticos que idealizavam a natureza.

Ao ermo, ó musa: – além daqueles montes,
Que, em vaporoso manta rebuçados,
Avultam já na extrema do horizonte...
Eia, vamos; – lá onde a natureza
Bela e virgem se mostra aos olhos do homem,
Qual moça indiana, que as ingênuas graças
Em formosa nudez sem arte ostenta!...
Lá onde a solidão ante nós surge,
Majestosa e solene como um templo,
Em que sob as abóbadas sagradas,
Inundadas de luz e de harmonia,

Êxtase santo paira entre perfumes,
E se ouve a voz de Deus. – Ó musa, ao ermo!...

O mesmo acontece na poesia **A filha do campo**, na qual volta-se novamente a temática da exaltação à natureza do sertão. Aqui a natureza é como uma jovem moça, o poeta a define sutilmente com as características de uma bela mulher. O poeta encontra-se enamorado por essa natureza sertaneja, uma natureza-mulher:

O que há de mais puro do céu nos fulgores,
O que há de mais meigo num brando luar,
O que há de mais vivo do sol nos ardores,
Compõe seu olhar.

Os pudicos raios de aurora sem nuvens,
Por entre alvas névoas no monte a luzir,
Apenas imitam dos lábios formosos
O meigo sorrir.

As notas mais doces da lira do bardo,
Ou brisa amorosa cantando entre flores,
Não têm a doçura da voz, que me enleva
Qual hino de amores.

O sol destas plagas no rosto esparziu-lhe
De jambo e de rosa mimoso matiz;
E negra a madeixa, que tomba e flutua
Nos ombros gentis...

Essa relação entre a natureza e mulher segue exatamente o padrão alencariano, por exemplo, com a comparação da beleza de Iracema com a natureza. O que confirma mais uma vez a inserção de Bernardo Guimarães na formação discursiva de sua época. Assim, ele não rompe o horizonte de expectativas, mas o confirma.

Outro poema muito conhecido de Bernardo e que retrata de certa maneira a fascinação do autor pela natureza do sertão é **Saudades do sertão do oeste de Minas Gerais**. O poema foi escrito em dedicação ao amigo pessoal do poeta, Dr. Francisco Lemos, que havia informado ao autor mineiro que estava trabalhando como engenheiro provincial em certa região que Bernardo já estivera em outros tempos e que muito lhe

agradara. O amigo comunicou-lhe ainda que o dito lugar continuava inalterado, quase como um convite ao retorno de Bernardo.

Imediatamente, ao receber a informação enviada pelo amigo e encontrando-se impossibilitado de ir até o local, tratou de escrever um poema e enviá-lo ao Dr. Francisco Lemos. É importante reconhecer o apreço que o poeta assinala ter pela natureza do local, natureza essa que lhe causara “fundas impressões”, na alma, quer bela sua beleza, quer pelo seu mistério:

Tenho inveja de ti, meu caro amigo;
Inda que fosse só por um momento,
Oh! quem dera me achar junto contigo,
Respirando vivaz e novo alento
Nesse sertão formoso,
Do qual me lembrarei sempre saudoso.

A teu melhor te pintaria
As fundas impressões,
Que deixaram em minha fantasia
Essas risonhas, vastas solidões;
Porém que hei de eu fazer, senão cansar-te
Com estes versos meus, despidos de arte!...

Tudo por lá é belo, é grandioso;
Vasto é o campo, funda é a floresta,
O rio caudaloso.
Lá de Deus o poder se manifesta
De um modo que arrebatava, que seduz,
Nos boleados, vicejantes montes,
Do céu na viva, resplendente luz,
Nas murmurantes, cristalinas fontes,
Nos umbrosos vergéis, veigas floridas,
Dos palmares nas longas avenidas

Enquanto na prosa Bernardo procurou mostrar com mais afinco a figura do sertanejo, na poesia ele enfatizou sobretudo a natureza do sertão, aliás, toda a sua obra poética revela grande apego à natureza (CAMPEDELLI, 1986, p. 112). Talvez porque a figura do homem do sertão com suas rudezas e valentias não conferisse ao poema o lirismo esperado, assim deixou para a sua obra em forma de poesia o caracterizar e o descrever da natureza do campo.

Enquanto no poema essa natureza aparece inspiradora, no romance ela é quase uma extensão do próprio homem e por isso reflete os sentimentos humanos, quer sejam bons, quer sejam maus; a natureza, dos romances de Bernardo, tem muito mais realismo, enquanto na poesia ela é extremamente lírica e utópica.

CAPÍTULO 2

O ERMITÃO DO MUQUÉM: O SERTANEJO SOBREPUJA O ÍNDIO

O romance **O ermitão do Muquém** (1972) inaugura em 1858 o regionalismo em nossa literatura. É um romance singelo de narrativa fascinante, em virtude das inúmeras aventuras e peripécias do personagem. Inicia-se em 1ª pessoa, indo depois para 3ª pessoa até o final da narrativa, há a presença do espaço urbano e do campo, sendo que a maior parte da narrativa acontece no meio da floresta. São três espaços que devem ser percebidos para melhor entendermos o personagem: o espaço do sertão, de discórdias e rixas na cidade de Vila Boa; o espaço indígena na floresta; e novamente o espaço do sertão, só que ascético.

Os personagens do primeiro espaço são Gonçalo, o protagonista; Maria, ou Maroca, moça de comportamento leviano e causador da briga que resulta no primeiro assassinato da trama, de Reinaldo, o namorado de Maroca, que é morto por Gonçalo em um duelo. Além desses temos ainda no espaço urbano de Vila Boa o mestre Mateus e sua esposa, donos da casa onde acontece uma festa no início da narrativa.

No espaço indígena temos Gonçalo, nessa fase com o nome de Itagiba; Guaraciaba, a índia filha do cacique que se apaixona por Gonçalo; Inimá, o noivo de Guaraciaba, que ao ver-se preterido vinga-se; Oriçanga, o cacique da tribo; Andiará o pajé da tribo, e Anhanbira, o irmão de Guaraciaba, que aparece apenas no final da trama.

No terceiro espaço temos novamente Gonçalo, mas agora conhecido como “o ermitão”, mestre Mateus, sua esposa, e Maroca que vão até a ermida à procura de milagres.

Os três espaços estão em posição ascendente, pois se inicia em um sertão de crimes e violência, passa pelo espaço indígena onde se desenvolvem relações de amizade, amor,

momentos de vitórias, mas também atingido por intrigas e inveja, e por fim o espaço ideal, o ascético em que o homem pecador encontra-se com a divindade e redimi-se. Até mesmo as mulheres que aparecem nesses três espaços obedecem a essa ascendência: Maroca é a mulher leviana, provocante e até certo ponto lasciva; Guaraciaba é a índia gentil e meiga, mas também leviana, pois se deixa levar por um amor que desde o início era cercado de maus presságios; e por fim o ideal de mulher, Nossa Senhora, que sem mácula alguma conduz o bandoleiro Gonçalo à redenção.

É importante observar Gonçalo, personagem principal, sob o aspecto dos três diferentes espaços que ele ocupa no desenvolver da narrativa. O espaço físico, quando Gonçalo ainda é sertanejo; o espaço cultural, ou de uma nova cultura que não a branca, a indígena, quando Gonçalo está na tribo; e por fim o espaço “branco” quando Gonçalo se torna eremita. Esse último pode ser nomeado também de espaço ascético. Nele temos o auge da narrativa, a redenção do homem em direção a Deus.

É no segundo espaço, o espaço indígena, que protagonista abandona a “roupagem” de homem bruto do sertão e veste a de um “bom selvagem” a partir do momento em que passa a conviver com os índios. Muda o nome Gonçalo, que quer dizer “invulnerável na guerra” (p. 191), para ser Itagiba o “braço de ferro” (p. 191), ao conquistar a confiança e a admiração de uns: “Itagiba tu és um bravo, e as façanhas que tens praticado são dignas dos mais valentes caciques” (p. 191); e o ódio e o ciúme de outros “Naquele mísero estrangeiro, que derrubara a um golpe de seu tacape... [Inimá] via surgir um temível e poderoso rival a suas ambiciosas esperanças de amor e poder” (p. 211).

Vale ressaltar que a figura do índio neste romance de Bernardo Guimarães é representada como uma “ponte” entre o sertanejo sem escrúpulos que estava sempre “provocando desordens, só para ter ocasião de ostentar sua bravura e fazer sentir a algum desgraçado o seu braço-de-ferro” e que não tinha medidas para “seus desvarios e paixões

desordenadas”, e o homem santo, devoto e penitente que “passava o tempo em contínuas penitências, orações e exercícios piedosos ocupado em zelar a pequena ermida, que com o auxílio dos fiéis tinha erigido à sua celestial padroeira” (p. 254).

É na cultura indígena que Gonçalo começa a ser moldado, abrandando seu temperamento, conhece a pureza e aparentemente dá lugar em seu coração a sentimentos nobres. Dizemos “aparentemente” porque no desenvolver da narrativa podemos encontrar situações que nos demonstram que seu caráter ambicioso ainda o dominava e que não se operara mudança alguma em seu caráter.

Tendo por base as transformações pelas quais o personagem passa no decorrer da narrativa, poderíamos dizer que nesta obra temos uma “narrativa romântica de transformação”, o protagonista muda de comportamento à medida que se estabelece em espaços diferentes.

O fato de Bernardo Guimarães não colocar no meio silvícola a redenção do personagem traz a reflexão de que o autor mineiro não apenas desloca o silvícola de seu lugar de destaque na literatura brasileira como também sugere uma outra figura que teria toda possibilidade de ocupar o lugar do índio: o sertanejo, e sabidamente pode-se dizer que é **O ermitão do Muquém** a obra que inaugura essa linha de pensamento bernardino. Mais ainda: que esse procedimento irá influenciar a assunção do sertanejo na literatura brasileira como sujeito capaz de representar a nossa nacionalidade.

A obra retrata costumes e cenas comuns do sertão de Goiás, o próprio Bernardo já abordara o tema sertão, embora com mais lirismo que na prosa, em poesias como **O ermo**, **Uma filha do campo**, **Cenas do sertão** e **Saudades do sertão do oeste de Minas Gerais**, nas quais poetiza com intimidade e beleza essa região do nosso Brasil, conforme vimos no capítulo anterior.

Além de conhecedor do sertão, era, sobretudo, um bom observador do espaço a sua volta, o que fazia muito bem em suas viagens pela região. Como viajante aprendeu muito sobre o modo de vida dos sertanejos, seus costumes, suas festas e suas tradições. Por isso, como conhecia bem o sertão e seus habitantes, podia muito bem representar sem muitos idealismos o sertanejo, que considerava figura adequada para substituir o índio na literatura brasileira.

O sertanejo, sim, no seu ponto de vista, tinha todos os pré-requisitos necessários para ocupar o lugar de símbolo nacional. Era autêntico e expressão viva de uma região tão predominante no país, e tão forte, o sertão.

Esse sertanejo que Bernardo propunha era fruto de suas observações; ao contrário do índio que os românticos supunham conhecer em suas idealizações e construções romanceadas, Bernardo, em suas viagens, falava com os trabalhadores sertanejos, homens rudes que trabalhavam a terra, também rude como eles, travando com ela uma luta silenciosa pela sobrevivência. O próprio sertão era, e ainda o é, um local de dificultosa sobrevivência, uma natureza retorcida quase agressiva, e que exige de seu habitante força bruta e muita determinação, um lugar de muitas histórias de brigas, confusões e rixas tão comuns ao brasileiro; para Bernardo um terreno fértil pra colher idéias para a construção dos seus romances.

O próprio Bernardo se considerava um sertanejo, tanto no seu modo de vestir, como na maneira de agir. Enquanto juiz da cidade goiana de Catalão, como já foi comentado nesta dissertação, Bernardo Guimarães realizou um ato que foi transgressor para a sua época – soltou os prisioneiros da cadeia que estavam sob a sua jurisdição. Esse ato foi transgressor na medida em que ele, que era o representante do poder local, ao soltar os encarcerados, coloca em questionamento muitas das regras de interdição e segregação em vigência na sociedade. Assim, ele operou transgressões não só no plano da literatura, mas

enquanto sujeito que vivia numa sociedade cheia de limites e interdições. Bernardo não era dado a cerimônias, nem mesmo quando recebia personalidades ilustres em sua casa deixava de expressar o seu lado cômico e regalado.

O sertanejo, nas palavras de Antonio Candido sobre Bernardo, “era um bruto de alma boa” (1981, p. 326), e é isso que o autor mineiro faz na construção de personagens como o Índio Afonso e principalmente Gonçalo.

Longe de ser um “realista”, no sentido de movimento literário, Bernardo buscava ser verossímil em suas descrições, seus personagens eram talhados após observações que ele fazia e guardava na memória. O sertanejo de Bernardo impressiona por isso, ele é verossímil, muito próximo do sertanejo comum, pois Bernardo Guimarães não o veste com idealizações tão freqüentes em seu período, nas formações discursivas da estética romântica. Não há nada de muito exagerado, como comumente se poderia observar no índio de Alencar, excessos de bondade, beleza, honra e heroísmo.

No sertão preza-se a honra, e às vezes, como acontece como Índio Afonso, a busca por ela se torna motivo de crimes hediondos. O heroísmo está na própria sobrevivência, a beleza, muitas das vezes causadora de brigas e até tragédias, obedece à simplicidade, sem exageros que em alguns autores dão ares de deuses ao personagem.

Embora alguns críticos assinalem José de Alencar como o precursor do sertanismo no Brasil, é fato que suas obras **O sertanejo** (1875) e **O gaúcho** (1870), em que aparece a figura do sertanejo como herói, foram publicadas posteriormente ao romance bernardino **O ermitão do Muquém** (1858), o que, obviamente, confere ao autor ouropretano primazia no tratar do assunto (BOSI, 1980, p. 152).

A obra **O ermitão de Muquém** é o primeiro romance de Bernardo e talvez por isso reflita tão bem o interesse dele em apresentar e firmar o sertanejo como símbolo nacional

dentro da literatura brasileira, desconstruindo e reconstruindo, assim, os paradigmas estéticos.

O romance deve ser estudado sob a perspectiva de que não é uma obra indianista, como infelizmente muitos críticos ainda a enquadram até hoje. Tal erro se deve ao fato de que a obra foi editada em uma época em que o indianismo era tema único na busca de uma literatura que tivesse a “cor” do Brasil. Mas, como podemos observar no texto, não há indianismo, mesmo porque o espaço indígena é apresentado, como já dissemos anteriormente, como um espaço de transição, uma ponte entre o homem pecador e corrompido e sua redenção.

É importante, sobretudo, reconhecermos nessa narrativa de que forma e com que sutileza e precisão Bernardo Guimarães sugere essa transição do herói índio, adotado pelos românticos e questionado por Bernardo, para o herói sertanejo, o qual tinha todos os artifícios necessários para assumir seu lugar de destaque em nossa literatura.

Desde o prefácio da obra, o autor já explica ao leitor que seu romance é baseado em uma “tradição mui real conhecida na província de Goiás” (p. 133). Bernardo já demonstra sua bagagem de conhecimento, fruto de suas andanças a cavalo. O fato de apresentar uma lenda que é de conhecimento de muitos já aproxima o texto do leitor da época; não é apenas uma história que o autor imaginou e construiu, mas é baseada em uma outra história conhecida por muitos no interior de Goiás.

Uma das primeiras explicações que Bernardo faz sobre o romance é de que ele tem três partes muito diferentes no seu enredamento, os três espaços que já assinalei anteriormente. A decisão do autor por abordar tais espaços foi fruto de uma necessidade que ele encontrou para melhor trabalhar como o espaço sertanejo em dois momentos, do sertão bruto e violento e o sertão do ascetismo, é em sua complexidade diferente do espaço

indígena. Para cada fase que o autor propõe ao seu personagem-título informa que usará “estilos” diferentes, indo do grotesco, passando pelo lírico e finalizando no sublime.

O primeiro espaço será aquele em que se “representa a vida dos homens no sertão”. E sobre essa parte que tratará do espaço sertanejo o autor já dá, de forma sutil, uma pincelada sobre sua preferência por esse espacial e cultural, isso porque ele afirma que descreverá o homem sertanejo “de há um século” (p. 133), mas que ao leitor não será difícil compreendê-lo, uma vez que não há variações no comportamento desse habitante do sertão, ele é o mesmo de tempos atrás. Como o próprio Bernardo afirma, no sertão os “costumes e usanças se conservam inalteráveis durante séculos” (p. 133). O fato de o autor dizer que o sertão não muda aumenta sua credibilidade em defender o sertanismo. Ora, na ótica bernardina, se não há variação, se o que temos é um ambiente e seu habitante que juntos perpassam tempos sem sofrerem alterações, estaria aqui um legítimo representante de nosso país. Não caberia idealização, portanto, na descrição do sertanejo, não há o que idealizar, há, sim, o que observar, descrever e narrar. E foi observando a vida, os costumes, as tradições religiosas, as brigas do sertanejo do interior do Brasil que Bernardo construiu um personagem que nada tem de idealizado, mas que é totalmente identificável nos sertanejos do Brasil.

O segundo espaço é definido como aquele onde será apresentada “a vida selvática no seio das florestas” (p. 133). Aqui já delineamos a crítica de Bernardo, desde o prefácio, onde ele já reafirma a sua opinião de que a idealização do índio é, no seu todo, muito ilusória. O autor adverte que essa segunda parte será um tanto lírica, o que é necessário, segundo ele, pois “os usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas” (p. 133), ou seja, como pouco se sabe sobre esses povos, o que é possível fazer é uma idealização, e por vezes muito distante da realidade brasileira. Em outras palavras,

Bernardo Guimarães defende que tudo o que já tinha sido escrito sobre o índio era pura idealização não havia o que observar faltava assunto, portanto cabia imaginar.

Nesse sentido, o horizonte estético do romance de Bernardo Guimarães distancia-se do horizonte de expectativas do leitor e da crítica literária da época. O posicionamento de Bernardo Guimarães, crítico em relação à representação literária romântica, afasta-o da formação discursiva do Romantismo e remete ao que Emile Zola defendeu para a estética realista. Zola criticava a escrita romântica pela sua qualidade mestra de invenção – a imaginação – e propôs que o romance realista deveria ter como foco estético a observação:

O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: ‘Ele tem imaginação.’ Hoje esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista. (...) Visto que a imaginação não é a qualidade mestra do romancista, o que, então, a substitui? É preciso sempre uma qualidade mestra. Hoje a qualidade mestra do romancista é o senso do real. (...) O senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é. Todavia, ver não é tudo, é preciso reproduzir. É por isso que, depois do senso do real, há a personalidade do escritor. Um grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal (ZOLA, 1995, p. 23-8).

Nessa proposta do pai do naturalismo, tem-se clara a manifestação daquilo que seria defendido por Bernardo Guimarães: no lugar da imaginação, a observação para a captação do senso do real.

O fato de Bernardo Guimarães querer fazer com que o leitor perceba sua não idealização do índio é justificável, pois construir sua história carece de muita imaginação ou mesmo invenção, o que representa uma crítica à imagem do silvícola construída pelos românticos que adotavam o indianismo como temática. Ora, se “sua [do povo indígena] história é quase nenhuma” (p. 133) o que é possível fazer, segundo o autor, é simplesmente imaginar. O que há sobre o índio, segundo Bernardo, é puro idealismo, vago e ficcional.

Se há, portanto, muita invenção na construção do índio ele não é o representante ideal para dar “cor local” à nossa literatura. Ele é idealizado. No ponto de vista de Bernardo Guimarães, o sertanejo, não; ele tem as mesmas características ao longo do

tempo, mantém sua tradição, seu comportamento. Para o autor de **O ermitão do Muquém**, o sertanejo seria atemporal, não mudaria com o decorrer dos tempos. Podemos não concordar com essa idéia, mas temos que considerar que ela foi uma das bases que propiciou a eleição do sertanejo como sujeito representante de nossa nacionalidade na estética de Bernardo Guimarães e de outros que o sucederam.

A terceira parte, como informa o próprio autor, será aquela em que “há a realidade das crenças e costumes do cristianismo, unida a ideal sublimidade do assunto” (p. 134). Outra vez o autor mineiro destila sua aversão ao indianismo. Ao usar palavras como “realidade”, “ideal sublimidade”, Bernardo confronta exatamente o idealismo da segunda parte, e combina o verossímil dessa última com o também real da primeira. Fica claro ao leitor desde o prefácio do romance a posição de Bernardo frente à maciça valorização do índio da época; o que se diz dele não é real, é ilusão, ao contrário do sertanejo que, como o próprio espaço em que vive, não muda, e é sobretudo real, pungente e verídico. Daí podermos adiantar, ainda no prefácio, a visão bernardina sobre o índio: ele não deve ser considerado o nosso símbolo nacional, esse lugar cabe unicamente ao sertanejo. A postura de Bernardo Guimarães é muito contestatória e polêmica, pois obviamente qualquer sujeito brasileiro, de qualquer raça, poderia ser tomado como representante da terra. Contudo, Bernardo Guimarães sente a necessidade de promover a derrocada do índio para talvez mostrar que há outros sujeitos brasileiros que precisam ser representados, ou seja, não só o índio pode representar a nossa brasilidade, mas o sertanejo também.

Por fim, o que o prefácio esclarece é que cada uma das partes terá um tema diferente, nas quais o personagem-título irá desde um sertanejo violento e assassino, passando por “falso” índio e finalizando em santo eremita. É como já dissemos no início um espaço ascendente. Aqui podemos fazer uma relação da estética de Bernardo Guimarães com a de Guimarães Rosa em **A hora e a vez de Augusto Matraga**. Essa

narrativa roseana apresenta alguns pontos em comum com a obra bernardina: o herói, em primeiro lugar é nomeado de várias formas; e o percurso do herói vai da brutalidade à purificação. Mas, no caso da narrativa de Rosa, há uma problematização da figura do protagonista, porque ele mesmo na última fase, buscando a purificação, não se despe totalmente de seu lado bruto. Em Bernardo Guimarães, o personagem Gonçalo irá redimir-se à pureza totalmente, tornando-se um venerado eremita, abandonando, assim, seu lado bruto e violento.

Desde o prefácio Bernardo já classifica o protagonista como nosso herói, e adverte ao leitor sobre as três fases pelas quais o personagem passará, desde a primeira, no próprio sertão, onde imperam festas e brigas, passando pelo espaço indígena de lirismo e idealização até o espaço final, que é novamente o do sertão, mas onde o personagem se apresentará redimido. Tudo isso para comprovar o caráter de transição da obra, transição essa sugerida pelo próprio tema; o sertanismo que substitui o indianismo.

Nesse sentido, no romance de Bernardo o índio perde seu lugar de destaque tão comumente dado na literatura romântica, quem ganha em destaque é o sertanejo, que passa a representar nosso Brasil. Os momentos pelos quais o personagem passa em meio aos indígenas constituem apenas uma das aventuras do protagonista, é um estágio de passagem. Estágio que, como o autor já comunica no prefácio, será profundamente idealizado, não por opção, mas por necessidade, uma vez que não há muito que falar da cultura indígena, segundo palavras do próprio autor.

Embora o projeto de Bernardo Guimarães fosse a desconstrução da idealização do índio, a sua obra não escapa da utilização de algumas formas de idealização. Na segunda parte d' **O ermitão do Muquém**, em que são abordados os costumes e a vida do povo xavante, o autor se utiliza do lirismo, que confere um caráter surreal às cenas descritas. Exemplos desse procedimento são: a beleza da índia Guaraciaba, as cenas de amor entre

Itagiba e Guaraciaba, totalmente lírica e romântica, onde sempre há comparações com a natureza, embora essa mesma natureza que participa como coadjuvante nos momento de amor: “as paixões grandes gostam de expandir-se em ocasiões solenes em face dos espetáculos grandiosos da natureza” (p. 199), seja usada para prenunciar tragédias e acontecimentos funestos: “o vento rugia cada vez com mais violência; o céu se abria em cataratas de fogo, e a chuva começava a despejar-se em torrentes; açoutadas pela refega as árvores vergavam-se rangendo e uivando horripelmente, e de tempos a tempos um tronco arrancado pelo temporal baqueava com temeroso estrondo desabando pelos grotões profundos” (p. 198).

O sertanejo representado por Bernardo não era puro, pois o próprio Brasil não o era; era, sim, uma mistura de raças. Negros, índios, brancos e estrangeiros se misturaram formando uma população totalmente diversificada, mestiça. Por isso, Gonçalves misturava, como Basílio de Magalhães mesmo assinala, “fetichismo e catolicismo”, o que poderia ser denominado “mixtum compositum” (1926, p. 160). O trecho a seguir demonstra bem essa mistura cultural: “todas as vezes que achava em apertos, com uma das mãos apalpava o cinturão, em que trazia o talismã da superstição africana, e com a outra levava aos lábios o relicário, confundindo desta maneira, em sua tosca imaginação, o culto da mãe de Deus com uma grosseira feitiçaria” (GUIMARÃES, 1972, p. 145).

O personagem Gonçalves, no início da narrativa, é apresentado como arruaceiro, cujo “espírito de valentia” sempre o impelia a envolver-se em brigas e disputas. Destro em armas tanto de índios como de brancos, não deixava passar qualquer oportunidade que fosse para demonstrar sua força. Apesar de todo o seu caráter turbulento o narrador conta que Gonçalves “não era mau por natureza” e “tinha no fundo excelentes qualidades e generosos instintos de coração” (1972, p. 144). Sertanejo que é quase uma extensão da rudeza da natureza que o cerca. Bruto que, mesmo com o melhor amigo, deixava falar mais

alto a sua valentia. Como sertanejo, ele valorizava, sobretudo sua honra e reputação de violento, característica própria dos homens do sertão evocada pela literatura romântica, como vemos no romance **Inocência** de Visconde de Taunay, já que o bruto Manecão mata Cirino somente para sanar seu orgulho ferido de homem preterido.

Gonçalo sofre mudanças no decorrer da narrativa que metaforizam a mistura cultural do brasileiro. O personagem passa de sertanejo a índio e, posteriormente, de índio a sertanejo convertido. As conversões acontecem até o momento em o personagem parece encontrar sua redenção na religião da civilização branca. Não há uma constância no caráter de Gonçalo, que em alguns momentos demonstra ódio e extrema crueldade, e em outras mostra-se devoto e arrependido de seus crimes.

A primeira conversão no romance é a do sertanejo para índio; embora seja uma falsa conversão ela proporciona ao personagem uma mudança de espaço. Nesse novo espaço, indígena, Gonçalo incorpora os costumes silvícolas e inicialmente convence o leitor de sua conversão, mas logo é revelado, em um de seus pensamentos, que ele guarda projetos ambiciosos de colonizar a tribo dos Xavantes. Estando já vivendo na tribo dos Xavantes e tendo a confiança dos chefes da aldeia, Itagiba surpreende o leitor com seu plano secreto. O próprio caráter desconfiado e enganador de Gonçalo demonstram que, mesmo enquanto Itagiba, sua mudança havia acontecido apenas aparentemente.

A segunda conversão acontece com a mudança de falso índio para sertanejo, e logo depois em convertido. Gonçalo não alcançara mudança em seu caráter no meio dos indígenas, por isso acaba retornando à civilização branca. Nesse espaço, transformado em ermitão, o seu caráter parece estar realmente mudado. Somente através da conversão de sertanejo em eremita é que Gonçalo alivia a sua consciência atormentada pelos crimes que cometera.

É uma seqüência de mudanças que tornam o personagem volúvel. Pois ao mesmo tempo em que acredita na força de um amuleto africano, objeto de crença pagã, crê fielmente na força de uma medalha cristã. Podemos dizer que está representado por Bernardo, no personagem Gonçalo, um tipo de religiosidade brasileira popular e miscigenada. Essa religiosidade mistura traços e crenças de diversas origens, cristãs e animistas, mostrando na história de nossa cultura um caráter nacional ambíguo e multifacetado. Na literatura temos grandes exemplos desses heróis compostos de várias personalidades. O caso mais completo é o de Macunaíma, de Mário de Andrade, o qual é o resultado da mistura de três raças e se modifica continuamente. Gonçalo é volúvel também nos sentimentos, passando rapidamente do amor ao ódio, da confiança ao ciúme cruel.

Podemos dizer que Gonçalo é um personagem redondo no aspecto interno da narrativa, pois surpreende os demais personagens com os quais convive com suas atitudes. Quando, por exemplo, todos o julgavam como morto depois de cometer muitos desvarios, ele aparece transformado em eremita.

No entanto, ao leitor Gonçalo é apresentado como um personagem plano, pois por meio do que é narrado percebemos que ele só sofre uma mudança significativa no final, e ainda assim é uma mudança prevista desde o início da trama, desde o título da narrativa.

Sobre o narrador d'**O ermitão do Muquém** é certo dizer que ele é onisciente, pois nos fornece detalhes dos pensamentos de Gonçalo, bem como dos seus sentimentos. Embora seja um narrador onisciente, ele não é intruso, nem emite opiniões, limitando-se a narrar a história, porém não é neutro e pende para o lado de Gonçalo. Aliás, toda a narrativa foca a trajetória de Gonçalo, bem como seus pontos de vista sobre o mundo. Em algumas passagens nota-se claramente o partidarismo do narrador em relação a Gonçalo, por exemplo, no princípio da narrativa, quando o narrador defende Gonçalo, afirmando que, embora envolvido em brigas “não era mau por natureza” (p. 144). Em outras

passagens, o narrador volta a manifestar-se favorável ao protagonista, revelando sua parcialidade, como no episódio em que este enfrenta o rival Inimá. Segundo o narrador, a índole de Gonçalo é boa; torce por ele nas diversas disputas que ele enfrenta e é solidário com as amarguras pelas quais ele passa no arrependimento. O narrador adota a sua focalização, assim, a partir da perspectiva do herói. Com isso, Bernardo Guimarães cria uma transgressão na medida em que, em geral, no caso da literatura romântica, quando o narrador adota a perspectiva do herói, é porque este é um ser de virtudes. No caso de Bernardo Guimarães e de seu herói, não; o protagonista de **O ermitão de Muquém** não é representado inicialmente a partir de suas virtudes, porém principalmente por intermédio de defeitos. Como se vê, nesse caso, tem-se um deslocamento de modelos em relação à formação discursiva romântica que diz respeito à representação do herói. E isso certamente deslocou também o horizonte de expectativas do leitor romântico, acostumado ao herói que tinha como fundamento de construção a bondade, a beleza e a perfeição.

O narrador, mesmo rompendo com o horizonte de expectativas, tenta criar uma empatia do leitor com o protagonista. Reparamos que o narrador no **Ermitão** não demonstra preferência pelo índio – tal como também acontece em duas outras obras de Bernardo Guimarães que tem o índio como personagem, no caso **Jupira** e o **Índio Afonso**, dando mostras mais uma vez de ruptura do horizonte de expectativas de seu tempo.

Um episódio do livro que apresenta essa postura do narrador encontra-se no capítulo em que Itagiba e Guaraciaba refugiam-se em uma gruta durante uma tempestade que os surpreendeu em um passeio pela floresta. Tendo saído para caçar com um grupo de índios, Inimá os surpreende a sós e Itagiba salva-lhe a vida quando abate um onça prestes a atacar o índio. No entanto, o índio tomado de ciúmes não retribui o favor pelo salvamento de sua vida, pelo contrário o ataca. Aqui o narrador enfatiza, pelas ações do enredo, que o

silvícola é ruim e vingativo e acima de tudo ingrato, dando total razão para Itagiba. Assim, mais uma vez vemos que a caracterização do índio foge à formação discursiva dominante.

Em outro momento, o narrador demonstra de certa forma a superioridade da religião cristã frente à indígena, pois Guaraciaba impelida por um ato de reverência beija respeitosamente a medalha de ouro com a imagem de N. Sra. da Abadia, um objeto totalmente desconhecido por ela. Essa passagem demonstra uma postura colonizadora – a de superioridade de uma cultura sobre a outra. Ou seja, Bernardo Guimarães presenteia o leitor com a riqueza das culturas e religiões do Brasil, mas é traído pelo preconceito, desliza nessa passagem o discurso de superioridade do branco sobre o índio.

O início da narrativa é feito em 1ª pessoa e logo a palavra é passada para um narrador que narra toda a história em 3ª pessoa: “Como o romeiro do Muquém tinha de seguir sua viagem por alguns dias na mesma direção que nós levávamos, durante quatro noites entreteve-nos ele os serões do pouso com a narração da história que vamos reproduzir, e que por essa razão dividiremos em quatro pousos” (p. 141). A narrativa é descrita como uma lenda que havia sido contada, mas sabe-se que a lenda comumente contada tem muitas diferenças em relação a esta contada pelo narrador do romance bernardino.

O autor reinventa uma lenda e coloca a história na boca de um romeiro, que narra os fatos dizendo ter ouvido os mesmos de um outro homem que por sinal havia ouvido do próprio mestre Mateus. O que se tem, nesse sentido, é uma riqueza do foco narrativo. Bernardo Guimarães traz para o seu romance os procedimentos das narrativas orais, onde não há uma narração, mas a pluralidade de narrações. Essa pluralidade de narrações revela uma das características de base das narrativas orais: a movência de enredamento e, com isso, a movência de sentidos.

2.1. NO SERTÃO: O ESPAÇO DO SERTANEJO BRUTO E VIOLENTO

Sobre esse primeiro espaço o autor é enfático em dizer no prefácio que essa parte: “é escrita no tom de um romance realista e de costumes”. Cabe dizer que a palavra realismo nesse caso se aplica ao fato de que é um romance próximo do real, abordando cenas muito comuns à vida do sertanejo. Ainda no prefácio o autor explica que representará, nessa parte da narrativa, a vida do homem do sertão, com “seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros” (p. 133), como é o caso do batuque na casa do mestre Mateus, onde o “chão tremia” com as danças, se ouvia “o rumor das violas, dos pandeiros, dos adufos” das “palmas compassadas” e, principalmente “das cantigas esgueladas” (p. 147).

Outro aspecto abordado sobre a vida sertaneja seriam os “costumes licenciosos” que na narrativa aparece no tipo dança que acontecia no batuque, muito comum em festas no interior de Goiás, por exemplo, e que era mal vista em outras regiões: “as umbigadas estouraram cada vez com mais furor”, o hábito de beber da cachaça “lisa” ou “assada” que não faltava nessas festas, onde “a aguardente de cana e outros licores circulavam com abundância” (p. 148).

O autor também comenta que abordará, sobre o sertanejo, o “seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas”, como é caso de Gonçalo que, assim que percebe que seu amigo e rival em força, Reinaldo, está presente com sua namorada Maroca, tem “a louca pretensão de rivalizar com ele com valentia” o que acaba com a morte de Reinaldo e a demência de Maroca.

Na primeira parte da narrativa nos é apresentado, na cidade de Vila Boa, que tempos depois passou a ser chamada de Goiás, o protagonista Gonçalo, “um moço que por

suas turbulências e espírito de valentia tinha adquirido a mais estrondosa nomeada por todas aquelas paragens” (p. 143).

Órfão de pais, ele desde criança buscou aprender o “manejo de armas de toda a qualidade, a domar animais bravos, a caçar, a nadar”, enfim experimentou “toda sorte de exercícios do corpo os mais rudes e perigosos” (p. 143).

Tendo pais abastados, recebera uma “educação à larga”, vivia cercado de “más companhias”, o que atiçava ainda mais sua “índole inquieta e fogosa”. Era “áspero e turbulento por natureza”, o que fez com que ficasse conhecido por ser “um famoso desordeiro” (p. 143). Conhecido por sua habilidade em armas indígenas tinha uma mira que de perto parecia com aquela do “mais destro dos Caiapós ou dos Xavantes” (p. 143).

Embora fosse tão truculento e bruto, Gonçalo, segundo o narrador, “não era mau por natureza”; tinha no fundo “excelentes qualidades e generosos instintos de coração”, o que lhe faltava era uma boa educação e conseguir conter sua “diabólica mania de querer passar pelo maior valentão do mundo” (p. 144).

Gonçalo era, sobretudo, muito religioso e mantinha junto a si dois objetos religiosos de origens diversas: um era certo “amuleto temível e milagroso” feito por um preto feiticeiro, o outro “era um rico relicário de ouro com uma imagem de N. Sra. da Abadia”, que havia sido dado por sua mãe já no leito de morte, e que não deixava de beijar fervorosamente sempre ao deitar-se e levantar-se da cama.

Ainda que fosse temido pela sua valentia, Gonçalo era sempre estimado em festas pela sua simpatia em contar “chalaças” e dançar animadamente com as moças dessas festas. Era divertido e, quando não estava brigando, um bom companheiro.

Nesse espaço ele fica até cometer o crime que o tornaria fugitivo. Em um duelo sangrento com Reinaldo, ele mata o amigo e foge em seguida. Fica um tempo sendo

tratado por um caboclo, mas temendo ser encontrado pela polícia e pelos amigos de Reinaldo ele foge para a mata.

2.2. NO ESPAÇO INDÍGENA: SERTANEJO VESTIDO DE ÍNDIO

O autor adverte que essa segunda parte será um tanto lírica, o que é necessário, segundo ele, pois quanto aos indígenas o “realismo de seu viver nos escapa e só nos resta o idealismo, e esse mesmo mui vago e talvez em grande parte fictício”, além disso pouco se sabe sobre sua cultura, pois “os usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas, sua história é quase nenhuma, de suas crenças apenas restam noções isoladas, incompletas e sem nexos ” (p. 133), ou seja, no entender de Bernardo Guimarães ,a falta de elementos sobre esses povos dificulta construir uma história mais próxima da verossimilhança sobre eles, e o que é possível fazer é uma idealização.

Bernardo estava criticando autores como José de Alencar que com os índios Peri e Iracema construiu um modo de vida indígena totalmente idealizado; tudo, desde a natureza até as festas, os costumes são desenhados com uma beleza extremamente idealizada longe do pouco que se sabia na época sobre a vida dos índios. Em outras palavras, o que se tinha sobre o índio era pura idealização, não havia o que observar, faltava assunto, portanto cabia imaginar, inventar.

Dentro da narrativa esse segundo espaço começa no momento em que Gonçalo cai ferido após um combate contra os Xavantes no qual, sozinho derrubou muitos índios.

Muito machucado é levado para a taba do cacique para que assim que se recupere e seja executado.

O líder da horda que atacara Gonçalo, Inimá, entende que a prisão do forasteiro seja um presente divino para abençoar seu prometido casamento com Guaraciaba, a filha do cacique Oriçanga. Na verdade, ironicamente, conforme se percebe com o desenrolar do enredo, representaria o fim de seu noivado com a índia.

Inimá é o chefe do grupo que ataca Gonçalo quando ele, sem saber, se aproxima da tribo. Depois de um combate em que perde muitos de seus guerreiros mortos por Gonçalo, consegue derrubá-lo com um golpe de tacape, leva o corpo à tribo como um troféu concedido divinamente para coroar de glória o dia de seu casamento com a filha do cacique. No entanto, é duramente repreendido por ter permitido que tantos guerreiros morressem na luta, e por não ter conseguido sozinho derrotar aquele forasteiro.

O que ele não sabe é que assim que põe os olhos sobre o prisioneiro em coma, a índia apaixona-se por ele, e durante o tempo em que, junto ao pajé Andiará, cuida de Gonçalo, julgando que ele não esteja ouvindo, declara-se e o põe a par, por meio de suas narrativas junto à cama do convalescente, de sua situação de prisioneiro e futuro objeto de sacrifício.

Ora, a volubilidade da índia Guaraciaba parece nos ser mais uma das críticas que Bernardo destila ao longo de sua narrativa contra a figura do índio. Nem mesmo o fato de saber que muitos índios de sua tribo sucumbiram aos golpes daquele forasteiro, ou de não conhecer absolutamente nada sobre ele causam-lhe alguma reserva. Aliás, a índia parece até insinuar, assim que Gonçalo acorda do coma, que ele minta quanto a sua verdadeira origem: “Acalma-te; nenhum perigo te ameaça... mas é lástima que sejas, como pareces, um filho dos emboabas” (p. 183). No entanto, no momento em que ele declara também ser um índio, ela nem ao menos questiona-o uma só vez, mas crê no que ele afirma e se

encarrega de “preparar o terreno” para tornar sua história ainda mais convincente, e logo comunica ao pai a “origem” do sertanejo, usando claramente de sua posição privilegiada de filha única para conseguir convencer o cacique, que aquiesce, prometendo ouvir a história que o prisioneiro tem a dizer: “Seja pois como dizes, prezada filha; quero ainda condescender com teus caprichos de criança” (p. 186).

Gonçalo consegue convencer os índios de que realmente é um deles, o que sugere de certa forma “ingenuidade” dos silvícolas. Ele informa que fazia parte da tribo dos Guaicurus e conta toda a sua trajetória como “índio”, mudando as cenas que ele havia vivido no espaço branco para o silvícola.

Sua história pouco tem de verdade; “prevenido por Guaraciaba que teria de contar ao pai dela a história dos acontecimentos de sua vida” (p. 189), Gonçalo fantasia uma narrativa na qual foi preciso “disfarçar certas circunstâncias de sua vida mudando o nome de algumas pessoas e lugares e ocultando sua verdadeira nacionalidade” (p. 189). É interessante perceber que antes que ouvisse a narrativa de Gonçalo, o cacique da tribo já o havia julgado como prisioneiro destinado ao sacrifício, mas após ouvir a história fantasiosa, elogia-o com veemência e imediatamente o declara como “Itajiba”, seu novo nome indígena. Ele não apenas convence que é um índio, como também já é inserido no meio dos Xavantes.

Nesse momento do enredo, Bernardo mostra o lado “interesseiro” do chefe da tribo que persuadido pela filha resolve ouvir a história de Gonçalo, a quem imediatamente após o fim da fantasiosa narrativa batiza-o como “Itagiba” sem ao menos perguntar qual era seu antigo nome. Na verdade interessava ao cacique manter tão notável guerreiro em sua tribo, até mesmo para expandir os domínios de seu povo, daí a ironia quando o índio diz: “tuas [as de Gonçalo] palavras parecem-me ser inspiradas pelos espíritos da verdade” (p. 191).

A crença dos silvícolas no que é dito por Gonçalo vai além da ingenuidade, beira a “tolice”, pois nenhum de seus argumentos é sequer questionado para averiguar se o que ele diz é verdade. O que na verdade atrai os silvícolas é a possibilidade de ter um grande guerreiro na tribo, como já afirmamos, por isso não é sem interesse que após saber das façanhas de Gonçalo o pajé o declara como “um bravo”, cujas façanhas “são dignas dos mais valentes caciques” (p. 191) e sugere que seja adotado na tribo. Aqui temos outra crítica bernardina; em Alencar o índio é puro e ingênuo, em Bernardo o índio é tolo e interesseiro.

O momento seguinte a esses fatos é aquele da inserção física de Gonçalo, agora Itagiba, na cultura indígena; é o ritual em que ele deixa as roupas de sertanejo e todos os seus apetrechos que o caracterizam como um típico homem do sertão e veste as indumentárias de índio. Gonçalo se veste de índio da cabeça aos pés. Toma para si a caricatura de um índio.

Nessa transição ele abandona suas roupas sujas e estraçalhadas de sertanejo por “uma túnica que descia até os joelhos, enfeitada de penas de brilhantes cores”, o chapéu de couro que sempre trazia à cabeça é substituído por um “diadema de plumas ondulantes de vistosas e brilhantes cores”, em lugar de suas armas usa “um rico e bem trabalhado arco” além de “um carcás formado de pele de uma monstruosa jibóia lhe pendia dos ombros recheado de mortíferas setas” (p. 193). As vestimentas, nesse caso, aparecem como símbolos fortes das culturas.

É uma mudança aparente, de fora, que mais tarde o leitor perceberá que se operou apenas no físico. Não é um “novo homem”, é um sertanejo que se vestiu de índio, conservando interiormente a mesma personalidade de antes. O narrador nos conta que “as roupas velhas e dilaceradas” (p. 193) de Gonçalo “já não podiam servir a Itajiba” (p. 193), uma vez que passaria a pertencer à tribo dos Xavantes e era necessário vestir-se como eles,

muito embora pelas descrições podemos perceber que ele não se vestiu igual a todos, pois transformado, “pareceu aos olhos de todos garboso e belo como um verdadeiro príncipe das florestas” (p. 193). Outra prova da volubilidade indígena, que deu destaque e indumentárias que se dava a grandes guerreiros pelos seus atos heróicos, contudo Gonçalves nada tinha feito para poder ser tratado dessa forma, os índios se fiavam apenas na história por ele contada. Nesse caso, o sujeito vale pelo seu discurso, não por suas ações; o real é discursivo.

Seguindo a narrativa encontramos outra crítica de Bernardo aos índios, tidos até então como bons e amigos da natureza a ponto de fazerem dela uma extensão de si mesmos. Aqui o índio é desprovido de apego à natureza; a índia Guaraciaba, por exemplo, sente-se feliz ao ver Gonçalves derrubando as aves com seu arco e flecha. Guaraciaba delicia-se com as aves abatidas por Itagiba, porque isso para ela significava fazer mais adornos para si e para os guerreiros de sua tribo: “Guaraciaba, que saltava de contente conduzindo para a sua taba uma chusma de avezinhas de variadas cores, derribadas pelas certeiras flechadas de Itagiba” (p. 193). O índio bernardino não é representado como defensor da natureza, seu aliado, mas como explorador dela.

A índia também sente grande prazer em causar temores em Itagiba, como na passagem em que estão juntos na canoa, ela se lançava nas águas e somente depois de observar minutos de agonia de Itagiba, ela se revelava a salvo em um barranco próximo.

O pai da índia, o cacique Oriçanga, não vê problema algum em permitir que sua filha saia em passeios pela floresta cada vez mais longos com um forasteiro que ele pouco conhece. Ele espera apenas o momento para poder usar em benefício da tribo a força de Itagiba, que fica claro quando ele mesmo diz ao “novo” índio: “Mas antes de seres adotado em nossa tribo, como pareces desejar, é mister que proves com os teus feitos e com

serviços reais, que não com meras palavras, a força do teu braço, a valentia de teu animo, e a lealdade do teu coração” (p. 191).

É em uma das saídas que Itagiba e Guaraciaba fazem juntos que ambos vêem um casal de pássaros juntos namorando e Itagiba atira-lhes uma certa flechada e vara-lhes o coração de modo que caem mortos juntos. Guaraciaba vê nisso um mau presságio e avidamente procura saber o que significa. O primeiro pajé que ela consulta previne-a de que “não pode ser de bom agouro” (p. 195), no entanto ela procura um outro pajé, Andiara, que tem simpatia pela figura de Itagiba e que, ao saber do ocorrido, afirma que a flecha que uniu as aves nada mais pode ser do que o amor unindo duas almas, no caso a dela e a de Itagiba.

Como o leitor observará mais adiante na narrativa, Andiara estava enganado e se tornara cego pelo apreço que sentia pelo forasteiro. Outra crítica de Bernardo, pois o “venerando” Andiara é considerado o mais sábio e respeitado pajé da tribo, mas não conseguiu prever a tragédia que se prenunciava sobre Guaraciaba e Itagiba. As palavras que Itagiba contara como sendo de suas aventuras antes de cair como prisioneiro dos Xavantes fizeram com que fosse impossível aos indígenas que se afeiçoaram a ele, inclusive o pajé Andiara, conseguir visualizar algum futuro funesto. Ele era a esperança de glória da tribo frente aos seus inimigos.

Além disso, o narrador evidencia que a explicação de Andiara fora “engenhosa e consoladora”; engenhosa, sim, pois ele buscou achar em um acontecimento tão permeado de maus presságios, como o da morte das aves unidas, uma tranqüila e agradável resposta. Não era interessante que a filha do cacique temesse unir-se àquele que parecia ser o novo herói da tribo e que provavelmente levaria os Xavantes à glória.

O amor de Guaraciaba já era perceptível quando Itagiba estava em coma, depois do violento combate contra Inimá e seus guerreiros, mas Itagiba passa a nutrir por ela vivo

sentimento que por vezes quase o impelem a tomá-la a força da tribo, pois sabe que ela está prometida a outro. Sente impelido a agir como fizera com Maroca, roubando a cavalo de Reinaldo, mas “os revezes por que passara” o tinham tornado “mais prudente e cauteloso” (p. 196).

Interessante perceber que ele não havia mudado, nem tão pouco abandonado seu espírito impetuoso, mas apenas tinha obtido mais prudência e cautela, para poder agir no momento que convinha, sem precipitações. Da primeira vez agira com sofreguidão e matara um homem, agora precisava ter astúcia e calma para poder conseguir o que queria.

Assim, quando em passeio com Guaraciaba, seu comportamento é outra prova de que não se havia operado mudança alguma no espírito do sertanejo, pois ele resolve declarar-lhe seu amor, e sugere de forma bem sutil que ambos fujam, já que ela está prometida a outro homem na tribo e que, possivelmente, o amor deles não poderia se concretizar-se. Ele lhe diz que seu pai e os guerreiros da tribo “sem dúvida se oporão resolutamente” a que ela lhe fosse entregue como esposa, sendo ele um “obscuro estrangeiro foragido”, e que “as florestas imensas estão à nossa disposição, e que em qualquer canto da terra, sem nada mais que o nosso amor, seríamos felizes como o somos agora dentro desta lapa zombando das tormentas, que aí rugem pelo mundo” (p. 200).

Outrossim, não é sem propósito que Itajiba se define como “obscuro estrangeiro foragido” (p. 200). Ele sabe que não mudou e refere-se com essa definição a seu estado como foragido da polícia pela morte de seu colega Reinaldo que ele mesmo assassinara brutalmente.

É justamente enquanto está se declarando e propondo discretamente uma fuga que é surpreendido por Inimá, que está em uma de suas caçadas pelas florestas, perseguindo uma canguçu negra, e surpreende Itajiba e Guaraciaba juntos em uma gruta, no momento em que ambos selavam um beijo. Assim, Inimá “espumava e batia os dentes de furor”, o que

fez com errasse a flechada e fosse atacado pelo animal. Itagiba salva-o, matando o animal, mas o índio retribui o favor ameaçando a vida de Itagiba: “A raiva, o pasmo, o ciúme de Inimá, vendo sua adorada Guaraciaba transviada e fugitiva por aqueles desertos em companhia de um estrangeiro que ele detestava tinham-lhe ofuscado completamente o espírito, e extinguido em seu coração todo o sentimento nobre, todo o instinto de generosidade” (p. 203).

Tudo parece caminhar a favor do falso índio, ele mostra um ato de bondade ao não deixar seu rival ser morto pela canguçu, volta para a tribo novamente como um herói. Até que Inimá consegue insurgir parte da tribo contra Itagiba e é preciso que o chefe Oriçanga decida que ambos sairão em duas empresas: a de Inimá contra os Caiapós e a de Itagiba contra os emboabas, ou seja, ele teria que lutar contra sua própria gente, o que não faz sentir-se pesaroso, mas encontrava-se preso “às promessas feitas ao chefe dos Xavantes, seu ardente amor pela filha do cacique, e talvez também projetos de dominação que já começavam a despontar-lhe no espírito, e para os quais os acontecimentos pareciam rapidamente impeli-lo” (p. 222). O que fica claro para o leitor nessa parte é que mais uma vez se confirma a mudança aparente de Gonçalo em índio, pois seu caráter ambicioso não mudara, pelo contrário já traçara planos de dominação para a tribo, queria cumprir sua promessa de voltar vitorioso e com isso casar-se com Guaraciaba, mas interessava-lhe, sobretudo, subjugar a tribo a seus interesses, ou seja, não era por amor que deveria vencer, mas para obter poder. A narrativa, nesse caso, foge ao padrão romântico, que tinha o amor como centro das trajetórias humanas. Esse procedimento bernardino é prova mais uma vez da distância existente entre o horizonte estético do romance e o horizonte de expectativas do público do período.

Tal propósito irá se confirmar quando após a vitória da empresa dirigida por Gonçalo, ele retorna a tribo e o narrador nos relata seus pensamentos: “Já não era só o

amor de Guaraciaba o alvo único das aspirações de Itagiba, nem tão pouco as solenes promessas pelas quais se ligara à nação dos Xavantes, o único motivo que o dirigia em suas ações”. Itagiba estava ganhando a confiança dos selvagens e aumentando sua influência entre eles para futuramente tornar-se chefe deles, pois “na alma ardente e aventureira do bandido de Goiás despontavam já vistas ambiciosas e cálculos de elevação pessoal” (p. 238).

Casando-se com a índia Guaraciaba, assumiria o comando da tribo e pretendia, então, negociar com o Governador da Capitania de Goiás a entrega da nação xavante à civilização e à catequese, por benefícios e título honorífico na administração colonial.

Em momento algum o sertanejo fora “tocado” pela simplicidade e doçura da vida selvática, nem mesmo a acolhida leal e calorosa, o respeito dos índios por ele, ou mais ainda o amor quase devoto de Guaraciaba por ele haviam operado nele mudança alguma, pelo contrário despertara-lhe o caráter ambicioso. Casar-se com a filha do cacique não constituía apenas um ato de amor, mas parte de seu plano para dominar a tribo.

Ele então dissimulava aquela conversão à cultura xavante, pois alimentava um plano secreto de colonização indígena, desejava receber benefícios e título honorífico na administração colonial. A troca simbólica do arco e cocar pela farda vermelha dos capitães mores revela, portanto, que a personalidade indígena era uma roupagem provisória que precisava ser superada. Todo o contato com a cultura indígena não moldara, nem mudara o caráter do sertanejo bandido.

Desde seu retorno à tribo como vitorioso, Itagiba já destaca sua vontade de dominação. Ao subirem o rio rumo às tabas “mandou de propósito fazer [ao grupo de índios sob seu comando] repetidas descargas a fim de surpreender e assombrar os selvagens com aquele espetáculo inteiramente novo e estranho para eles” (p. 226). Essa era a intenção ambiciosa de Itagiba, fazer-se respeitado, ao “conseguir” que seus comandados

utilizassem armas até então desconhecidas por eles, o que lhe traria mais glórias. Tudo isso fazia parte do plano de dominação do falso índio que pretendia junto aos Xavantes “submeter também pela força das armas” outras tribos.

Bernardo critica a futilidade dos índios que nem mesmo se interessam em saber pelas baixas que a empresa de Itagiba tivera, nem quantas regiões foram abatidas, mas se mostram deslumbrados mediante os despojos que foram recolhidos. O que é interessante notar é que são objetos típicos da civilização branca como “facas e punhais com ricas guarnições de prata, lanças, espadas e armas de fogo” (p. 226). As índias, por exemplo, “brindavam jóias, enfeites e fazendas de toda espécie, que elas não se fartavam de admirar com vivas mostras de alegrias e satisfação” (p. 226). Com uma satisfação que beira a infantilidade, os índios se comprazem com os presentes que Itagiba trouxeram, o narrador já comparara a mentalidade dos índios com a de uma criança quando afirma: “Os selvagens, como as crianças, passam com extrema facilidade de um sentimento a outro, da coragem ao desânimo, da mais violenta e arrogante insubordinação à mais humilde submissão” (p. 217).

O próprio cacique da tribo se encanta com os despojos e, após tomar “um copo de cristal cheio de um purpúreo e generoso vinho” e já ébrio, profere palavras de satisfação e de “venturas e glórias para Itajiba e sua querida Guaraciaba” (p. 227).

Após seu retorno vitorioso, Itagiba passa pelo ritual de batismo da tribo, onde o pajé Andiará, “tomando um rico vaso de concha de tartaruga orlado de ouro”, sendo esse utensílio provavelmente um dos despojos trazidos por Itajiba, e dá ao forasteiro de beber água, o que para os Xavantes significava que ele “deixava de ser um estrangeiro” e passava então a ser “um irmão de mais, que para sempre associava-se ao destino dessa nação”. Após isso, o cacique entrega a Itajiba “um rico tacape” que na tradição Xavante significava valor, e Guaraciaba pôs lhe “na frente uma coroa”, coroando o como vitorioso (p. 228).

Acompanhando a narrativa veremos que os planos de conquista de Itagiba são frustrados, porque mais uma vez ele age impetuosamente e, cegado pelo ciúme, comete outro crime pior do que aquele que cometera enquanto Gonçalo; mata injustamente dois inocentes, Guaraciaba e Anhambira, que, ao contrário de Reinaldo, sua primeira vítima, nunca o haviam provocado.

Em fuga, quando perguntado quem é, responde: “eu era Itagiba, o valente e glorioso chefe dos Chavantes; agora sou Gonçalo o foragido!” (p. 248). Ou seja, voltara a ser o mesmo sertanejo de antes, despira-se, ao deixar o espaço indígena, de sua roupa de índio e ficara apenas o sertanejo.

Disposto a morrer, ele aceita enfrentar Inimá num embate suicida. Ao contrário de apegar-se aos seus dois objetos de proteção, o amuleto africano e a imagem de Nossa Senhora que trazia junto ao peito, decide apegar-se apenas ao relicário cristão e é por meio dele que, milagrosamente, consegue sobreviver e sair vitorioso. Sua flecha acerta mortalmente Inimá, mas a do índio é barrada pela imagem que o sertanejo trazia junto ao peito. O trecho revela a forte adesão de Bernardo Guimarães pela cultura cristã. É essa cultura religiosa que salva. Como visto anteriormente, essa é uma postura colonizadora de Bernardo Guimarães frente à multiplicidade de culturas do Brasil.

A proteção do índio, que já entregara sua alma ao “diabo” indígena, Anhangá, não funciona, e ele, “varado no coração, depois de cambalear um instante caiu de cabeça para baixo como enorme surubi escapado à rede do pescador, e a líquida sepultura, que o devorou para sempre, fechou-se de novo sobre seu cadáver redemoinhado com lúgubre rumorejo”, mas Gonçalo é protegido pelo símbolo cristão da misericórdia, o sertanejo tivera a “prova da valiosa proteção da Santa Virgem, por quem sempre tivera a mais viva e fervorosa devoção”. A flecha desferida pelo índio “encontrou no peito de Gonçalo a grossa

medalha de ouro, em que estava esculpida a imagem da milagrosa Santa”, e rendendo-se à soberania da divindade cristã “caiu embotada a seus pés” (p. 252).

Mais uma vez a prova da superioridade da religião cristã frente aos infortúnios da vida do sertanejo, que a despeito de sua vida de crimes e selvagerias era um devoto fiel, e por isso fora guardado da flecha desferida por Inimá; para o sertanejo a salvação, para o índio a condenação à morte.

2.3. DE VOLTA AO SERTÃO: O ESPAÇO DO SERTANEJO CONVERTIDO EM ERMITÃO

Sobre essa parte da narrativa o autor esclarece no prefácio que é caracterizada pelo “misticismo cristão”, além de prevalecerem “a realidade das crenças e costumes do cristianismo”, tudo isso aliado “à ideal sublimidade do assunto. É o espaço ascético, em que serão tratados aspectos religiosos da nova vida do sertanejo, agora rendido de corpo e alma à fé cristã” (p. 133).

O espaço do sertanejo convertido é aquele em que Gonçalo passa a viver logo após abandonar a vida de índio. Após vários meses em que peregrina de região a região sem consolo, sendo a todo tempo atormentado pelos crimes que cometera, ele ainda não entende para que desígnios havia sido milagrosamente salvo da morte certa quando do duelo com o índio Inimá. Entende que há uma permissão divina para que continue vivo, mesmo privando seu corpo do mínimo de conforto, inclusive embrenhando-se pelas matas

em jejuns rigorosos e penitências, mas não consegue perceber com que propósito isso se opera.

Logo no início desse terceiro espaço ainda não temos o sertanejo convertido, mas temos o sertanejo arrependido. Remoendo seus crimes e a vida desregrada e viciosa que levará até então e não tendo nenhum interesse em viver, entende, por fim, que “só com uma vida de orações, de rudes penitências e de obras de piedade poderia expiar a longa série de seus crimes e de desvarios, e lavar as hediondas nódoas de sua vida passada” (p. 266).

Passando a viver uma vida simples e de muitas privações, as quais ele se submete por vontade própria, passa a ser reconhecido como um santo homem, porém é obrigado, o que ele entende como castigo, a ouvir de seus fiéis sobre um jovem arruaceiro que matara brutalmente o amigo a facadas. Sem saber que se trata do próprio, as pessoas repetem-lhe a história e fazem cruéis pronúncias em relação ao bandoleiro assassino. Isso mortifica ainda mais o espírito de Gonçalo, que se pune com longos jejuns e orações na busca do perdão de seus pecados.

É nessa volta ao sertão, atingido por profunda tristeza e arrependimento, que ele tem uma visão de Nossa Senhora, e esta perdoa os seus pecados e lhe incumbe de uma missão: para redimir-se de sua vida de crimes e pecados deve gastar os seus dias em prol de ajudar o próximo, além de construir um local de adoração em que fiéis viessem interceder a ela.

Gonçalo, o ermitão, constrói uma ermida na qual passa a receber peregrinos de toda parte atraídos pelos testemunhos de milagres. Enfim, realmente Gonçalo está mudado, não apenas veste uma roupagem como fez no estágio anterior a esse, mas sofreu de verdade uma mudança, seu caráter foi moldado, sua personalidade transformada. Essa segunda

mudança é eficaz, ao abandonar o nome, a vida, o ambiente silvícola e retornar ao espaço sertanejo, Gonçalo está diferente.

Ao contrário do que se esperava para uma literatura romântica indianista da época, não há salvação no espaço indígena, não há o índio bom que realiza atos heróicos em nome da honra e do amor, há uma devoção quase cega e pueril da índia Guaraciaba por Itagiba-Gonçalo, há a inveja mortal de Inimá por Itagiba-Gonçalo, há a ingenuidade da maior parte da tribo em confiar em um prisioneiro que a despeito de ter tombado inúmeros silvícolas dessa mesma tribo em um combate garante-lhes ser um deles, há o desejo de poder e domínio de Itagiba-Gonçalo sobre os índios. Não há redenção no espaço indígena, é um espaço de passagem, de transição.

A narrativa obedece a uma seqüência ascendente, que se inicia no estágio mais grotesco e ruim do homem do sertão, passa pelo estágio em que se opera uma superficial mudança e que leva ao terceiro estágio do encontro com a fé cristã e a real redenção da alma corrompida. Ainda que Bernardo Guimarães tenha, ao longo da narrativa, deslocado-se da formação discursiva do romantismo, o que se tem ao final é um retorno a essa formação, na medida em que é o “bem” que vence, bem esse representado pela adesão à cultura da maioria dos leitores: a cultura e a religião do branco.

CONCLUSÃO

Nesse trabalho focalizamos alguns aspectos do indianismo desde os primórdios no Brasil até a obra de desconstrução indígena do escritor Bernardo Guimarães. Tal estudo nos levou a perceber em que momento do romantismo a obra do escritor mineiro se encontra e quais as suas contribuições para um novo momento na nossa literatura: a introdução do sertanejo na literatura brasileira.

O objetivo do presente trabalho foi perceber de que forma Bernardo realiza essa desconstrução da figura do “bom selvagem” e como introduz a figura do sertanejo em nossa literatura. Buscamos perceber, nesse sentido, de que forma ocorre, no romance, a sugestão da superação do índio por outro tipo brasileiro: o sertanejo.

Para isso analisamos a obra **O ermitão do Muquém**, que é considerada a obra que inaugura o regionalismo em nossa literatura, antes mesmo de José de Alencar. É necessário lembrar que o romance **O ermitão do Muquém** situa-se à margem do cânone. Os estudos sobre Bernardo Guimarães costumam focalizar o romance **Escrava Isaura**; logo nosso estudo procurou tirar de uma certa zona de interdição da crítica literária um romance. O que nos serviu de mote para isso foi o fato de o romance em análise, **O ermitão do Muquém** operar um movimento desconstrutor, que procurou descortinar o quanto a literatura brasileira focalizava de forma idealizada o índio e desconsiderava um outro sujeito que poderia representá-la menos utopicamente: o sertanejo.

No primeiro capítulo, apresentamos os precursores do indianismo em nossa literatura, desde o historiador Ferdinand Denis até José de Alencar. Mostramos de que forma tanto na prosa como na poesia o índio foi inserido como herói nacional, com o objetivo de firmar uma literatura essencialmente nacional.

Apresentamos também como Bernardo Guimarães insere-se como autor sertanista em nossa literatura, e de que maneira construiu narrativas e poesias que demonstravam o seu veio regionalista. Alguns estudiosos o definem como o precursor do regionalismo em nossa literatura. Além de Bernardo, outros autores, como Affonso Arinos, Visconde de Taunay também abordaram o sertão e o sertanejo embora de formas diferentes daquela feita por Bernardo Guimarães.

No segundo capítulo fizemos uma análise da obra **O ermitão do Muquém**, em que mostramos de que forma Bernardo Guimarães nega a figura do índio como símbolo de heroísmo e pureza e introduz o sertanejo como herói nacional.

Baseados na teoria de Michel Foucault, demonstramos de que forma Bernardo Guimarães rompe com a formação discursiva da época. Ao desacreditizar o índio e evidenciar os aspectos do sertanejo que o caracterizavam como herói nacional, Bernardo Guimarães ia contra tudo o que o romantismo indianista pregava na época. Além disso, identificamos, baseados na teoria da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, como Bernardo rompe com o horizonte de expectativas da época através de seu romance.

Por fim, queremos assinalar a importância de um estudo sobre Bernardo Guimarães, especialmente sobre a obra **O ermitão do Muquém**, obra tão pouco explorada pela crítica, e que contém, entretanto, elementos tão importantes para observarmos o Romantismo brasileiro, principalmente porque representa um marco em nossa literatura, uma vez que sugeriu novos caminhos pelos quais a literatura poderia buscar outras fontes de construção. E, para isso, mostramos que o horizonte estético do romance de Bernardo Guimarães situa-se numa distância estética grande em relação ao horizonte de expectativas do leitor de sua época. Como vimos, no decorrer deste estudo, para Hans Robert Jauss, esse é um dos movimentos que fazem a literatura, e a arte de uma forma geral, revitalizar-se, reinventar-se. Tal movimento propiciou, se olharmos pela perspectiva foucaultiana, a

formação de uma nova formação discursiva. Vimos que Bernardo Guimarães não rompe com toda a formação discursiva romântica; ele aproveita-se dela, retoma-a em alguns momentos, como, por exemplo, na focalização da natureza, mas, a partir daí propicia-nos, por intermédio especialmente da focalização da personagem, o despertar de um novo tipo social e cultural brasileiro: o sertanejo.

Era necessário, na ótica de Bernardo Guimarães, para mudar os rumos da literatura de seu tempo, a romântica, modificar o enfoque não a partir da natureza, mas por intermédio de um elemento fundamental: o sujeito. Podemos entender que, para Bernardo Guimarães, era o sujeito que deveria fundar e concretizar a nacionalidade da terra. Escolher, dentre os tipos humanos nacionais aquele que melhor representasse o Brasil, foi um dos principais propósitos do escritor mineiro e, para ele, conforme vimos ao longo de toda a dissertação, o sertanejo abrigaria elementos que representariam a nacionalidade brasileira. Por esse motivo, para fechar nosso estudo, colhemos um poema-canção, intitulado “Do Brasil”, do artista mineiro Vander Lee, que dialoga perfeitamente com a meta literária de Bernardo Guimarães. Nesse poema-canção, Vander Lee defende a idéia de que, para falar do Brasil, é necessário focalizar o sertanejo:

Falar do Brasil sem ouvir o sertão
É como estar cego em pleno clarão
Olhar o Brasil e não ver o sertão
É como negar o queijo com a faca na mão

Esse gigante em movimento
Movido a tijolo e cimento
Precisa de arroz com feijão
Que tenha comida na mesa
Que agradeça sempre a grandeza
De cada pedaço de pão

Agradeça a Clemente
Que leva a semente
Em seu embornal
Zezé e o penoso balé
De pisar no cacau
Maria que amanhece o dia
Lá no milharal
Joana que ama na cama do canavial
João que carrega
A esperança em seu caminhão
Pra capital

Lembrar do Brasil sem pensar no sertão
É como negar o alicerce de uma construção
Amar o Brasil sem louvar o sertão
É dar o tiro no escuro
Errar no futuro
Da nossa nação.

Esse gigante em movimento
Movido a tijolo e cimento
Precisa de arroz com feijão
Que tenha comida na mesa
Que agradeça sempre a grandeza
De cada pedaço de pão

Agradeça a Tião
Que conduz a boiada do pasto ao brotão
Quitéria que colhe miséria
Quando não chove no chão
Pereira que grita na feira
O valor do pregão

Zé coco, viola, rabeca, folia e canção
Zé coco, viola, rabeca, folia e canção

Amar o Brasil é fazer
Do sertão a capital...

REFERÊNCIAS:

ABDALA, Jr; CAMPEDELLI. **Tempos da literatura brasileira**. 2ª edição. Editora Ática, 1986.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Edusp, 2ª edição crítica de M. Cavalcanti Proença, 1979.

ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade**. In: **Obra completa; crítica**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

ATHAYDE, Tristão de. **Affonso Arinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Editora Nacional, 1921.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira; momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2º v.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. Editora Cultrix, São Paulo, 1995.

CHIAPPINI, Lígia. **Do beco ao belo**: dez teses sobre o regionalismo na literatura. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153-9.

CRUZ, Dilermando. **Bernardo Guimarães / (Perfil Bio-Bibliográfico)** 2ª edição (Contendo na íntegra o drama inédito **A Voz do Pajé**). Belo Horizonte – Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1914.

DENIS, Ferdinand. **Brasil**. Editora Vila Rica. 1980. Ed.1.

DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária de Portugal**, Editora Vila Rica, 1976.

DRUMMOND, Maria Francelina S. Ibrahim. **As transformações n' O ermitão do Muquém**. IN: II Jornada de Letras e Lingüística. ILEEL/UFU, (Caderno de resumos e Cd-rom).

DRUMMOND, Maria Francelina S. Ibrahim. **Aspectos da narrativa no Brasil Central: Uma leitura de Bernardo Guimarães, Taunay, Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos**. Caderno de resumos: Universidade Federal de Goiás, Goiânia, outubro. 2003.

DRUMMOND, Maria Francelina S. Ibrahim. **Inventar o sertão: apontamento para a historiografia literária**. Revista Ciências e Letras, Faculdades Porto-Alegrenses, Porto Alegre, jul. / dez. 2005, nº 38, pp. 188 - 199. (ISSN 0102-4868).

FISHER, Luís Augusto. Entrevista com Antonio Candido (inédita). In: **Morte e vida severina e o super-regionalismo**. In: <http://www.ciencialit.letras.ufjf.br/terceiramargemonline/numero12/x.html>. Acessado em 11/12/2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Felipe B. Neves. 6ª ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2000.

GUIMARÃES, Armelim. **Vida e Obra de Bernardo Guimarães**. www.geocities.com/athens/olympus/3583/sertanismo.htm?200825. 2008.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. 31ª edição. São Paulo: EDIOURO, 1996.

GUIMARÃES, Bernardo. **A filha do fazendeiro: In Histórias e tradições da província de Minas Gerais**. Coleção Vera Cruz, Rio de Janeiro, 1976.

GUIMARÃES, Bernardo. **A ilha maldita**. ÁLBUM GIGANTE. 1956. (Nova fase) Revista Juvenil Mensal. Rio de Janeiro.

GUIMARÃES, Bernardo. **A voz do pajé**. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1914.

GUIMARÃES, Bernardo. **Cantos da solidão**. Poesias do bacharel Bernardo Joaquim da Silva Guimarães. São Paulo / Typographia Liberal, Largo da Sé N. 3. De Joaquim Roberto de Azevedo Marques, 1852.

GUIMARÃES, Bernardo. **Jupira**. ÁLBUM GIGANTE, Rio de Janeiro, 1956.

GUIMARÃES, Bernardo. **Maurício ou Os Paulistas de S. João d'El-Rei**. /1932/ OFFICINAS GRAPHICAS DO “Jornal do Brasil” / Avenida Rio Branco, 112 Rio de Janeiro.

GUIMARÃES, Bernardo. **O bandido do Rio das Mortes / Romance Histórico em continuação ao Maurício**. Monteiro Lobato & Cia / Editores – São Paulo / 1922.

GUIMARÃES, Bernardo. **O ermitão do Muquém**. Ed. crítica por Antônio José Chediak. Brasília: INL, 1972. (Col. Literatura Brasileira).

GUIMARÃES, Bernardo. **O garimpeiro**, Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint S.A., 1921.

GUIMARÃES, Bernardo. **O índio Afonso**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1986.

GUIMARÃES, Bernardo. **Quatro romances**. São Paulo: Ática, 1944.

GUIMARÃES, Bernardo. **Rosaura, a enjeitada**. Rio de Janeiro: Garnier, 1914.

JAUSS, Hans Robert. **O texto poético na mudança de horizonte da leitura**. In: Lima, Luiz Costa. (org). **Teoria da leitura em suas fontes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. **História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Trade. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Augusto. **Discurso pronunciado na Academia Brasileira de Letras**, www.geocities.com/athens/olympus/3583/sertanismo.htm? 200825. 2008.

LIMA, Israel Souza de. **Biobibliografia dos Patronos — Bernardo Guimarães e Casimiro de Abreu**: Academias Brasileiras de Letras, 2000. (Coleção Afrânio Peixoto, Série, Vol. 3).

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Poliana Gonçalves. **As transformações das personagens n' O ermitão de Muquém**. Caderno de resumos. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, setembro 2003, p. 22 e também no CD-ROM: II Jornada de Letras e Linguística, Illel-UFU, 2004.

MAGALHÃES, Basílio de. **Bernardo Guimarães; esboço biographico e crítico**. Rio de Janeiro. Typographia do Annuario do Brasil, 1926.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **A confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro, 1836.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 23ª edição. Editora Cultrix. São Paulo, 2002.

MOISES, Massaud, PAES, José Paulo (org.) **Pequeno dicionário da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PICCHIO, Luciana S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: N. Aguilar, 1997.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 3ª edição, 1943.

SERRA, Joaquim. **Crítica do Ermitão do Muquém**: Rio de Janeiro: In: Reforma, 1869.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira; seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro; Civilização brasileira, 1964, 4ª ed. (Coleção Vera Cruz, vol. 60).

TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. Rio de Janeiro, Ed. Ciranda Cultural, 2002.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégio da poesia brasileira**. Rio de Janeiro, 2ª edição, 1946.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira; de Bento Teixeira a Machado de Assis**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks. 1988.

ZILBERMMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo. Ática. 1989.

ZOLA, Emile. **Do romance**. Trad. Plínio A . Coelho. São Paulo: Imaginário; EDUSP, 1995.