

**TRÊS TERÇOS DE UM ROSÁRIO: APONTAMENTOS SOBRE “ROMARIA”****Maria Betânia Monteiro (UFRN)**

**RESUMO:** O conto “Romaria” publicado no livro *Tempo de estórias* (2009), do potiguar Bartolomeu Correia de Melo, apresenta traços de uma obra regionalista, tal como defende Chiappini (2014). Nele são apresentadas as paisagens do local – o sertão do Rio Grande do Norte – mas também a humana e a social, reconstruídas através das personagens e das relações que estabelecem entre si. No presente artigo buscamos compreender como tais paisagens vão sendo arranjadas em um romance regionalista contemporâneo, destacando a função do riso como dismantelador dos valores colocados à mostra.

**PALAVRAS-CHAVE:** regionalismo, tradição, riso.

**ABSTRACT:** The short story “Romaria” published in the book “Tempo de estórias” (2009), written by the Rio Grande do Norte author Bartolomeu Correia de Melo, presents us with a few representative features of a regionalist work, such as supported by Chiappini (2014). The story introduces not only local landscapes – the Rio Grande do Norte outback – but also human and social ones, reconstructed through the characters and the relationships they establish with one another. In this paper, we intend to understand how such landscapes come to be settled in a contemporary regionalist romance, highlighting the role of laughter in the dismantling of the perceived values.

**KEYWORDS:** regionalism, tradition, laughter.

**1. Paisagem**

“Romaria” conta a história de um antigo mercador de artigos da fé que, não tendo mais recursos para uma viagem confortável, divide espaço com romeiros em um pau-de-arara com destino à Juazeiro, no Ceará. Assim como os romeiros, essa personagem, que também é o narrador, busca encontrar a graça divina para curar uma doença difícil de ser tratada pela medicina convencional.

A história é passada ao leitor ou a um narratário implícito, simulando atualidade em relação ao que está sendo dito. Ao passo em que o narrador vai percebendo os acontecimentos, através de um fluxo mental, eles vão sendo transmitidos.

A partir do olhar que lança sobre os demais passageiros do pau-de-arara, são compartilhadas as suas histórias, tendo sempre como elemento comum um sofrimento (acidente, doença incurável, mau comportamento). Ao todo são contadas as histórias de vida de cinco personagens e a do próprio narrador. O conto se encerra quando uma delas cai do caminhão, interrompendo a sequência de relatos. Por consequência do acidente, a

personagem principal morre e encontra-se com Padre Cícero, sendo essa a derradeira narrativa.

A epígrafe do conto “Romaria” é anunciada pelo narrador, como se fruto de sua escolha. Assim está escrito como referência: “Dito Mais Lindo da Santa Missa”. Com a expressão: “Senhor, eu não sou digno/ que entreis na minha morada,/ mas dizei uma só palavra/ e minh’alma será salva!” (MELO, 2009, p. 157)<sup>1</sup> a narrativa se inicia. A sugestão é de um convite ao leitor, que penetra na morada construída pelo relato do homem em trânsito: entre cidade do interior e a que abriga a estátua construída em homenagem ao Padre Cícero. Entre as duas, uma distância medida em dois dias e uma noite de viagem em pau-de-arara.

Na perspectiva da personagem, ganham espaço não apenas as suas memórias e suas inferências sobre a realidade em curso, mas a paisagem dada no instante mesmo em que lança o olhar sobre ela. O chão de barro, os buracos, por exemplo, estão imbricados à narrativa, tanto que em certos momentos – como veremos adiante – demarca tomada de consciência por parte do narrador. O primeiro parágrafo do conto nos dá uma amostra de como paisagem e narrativa se entrelaçam:

Rodas rodando. Parece que a estrada estrebucha debaixo do caminhão. Cada catábil, uma chuçada – ai! Quando passa nesses leirõezinhos, que chamam costela-de-vaca, miúdos da gente como se desapregam. Coração cai pra barriga, tripas sobem pra goela – ai! Dor doendo, ringir de ferro nos ossos. Chega pinicando, fininha... Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruzes, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui! Daí as pernas se põem a formigar, num desgoverno bambo – ai, como isso dói!... Ah, e daqui pro juazeiro, todo esse tirar de léguas tiranas. Dois dias e uma noite de viagem (p. 157).

Nesse trecho observamos que há um investimento na descrição da má qualidade da estrada, como que a compor um cenário de uma região rural, onde as vias de barro maltratadas sinalizam um tráfego sem fôlego de veículos automotores. É interessante notar que o narrador se posiciona em favor do caminhão, sugerindo que não são os passageiros que se estrebucham em cima do pau-de-arara, mas que a “estrada estrebucha debaixo do caminhão”. Passamos a pensar, então, em um tempo já de aceitação à modernidade, o que será confirmado adiante, quando afirma o narrador que romaria de verdade é aquela que se vai a Roma, o que é feito de avião.

<sup>1</sup> A partir deste ponto passamos a indicar como referência, apenas o número da página.

A sobreposição entre estrada e depoimento, paisagem e sentimento, acontece quando descreve a sensação do tremor dado por ocasião da passagem sobre as ondulações no terreno (“miúdos da gente como se desapregam. Coração cai pra barriga, tripas sobem pra goela – ai! Dor doendo, ringir de ferro nos ossos”) e a sensação provocada pela doença da personagem (Chega pinicando, fininha... Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruces, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui! Daí as pernas se põem a formigar, num desgoverno bambo – ai, como isso dói).

Assim descrita a dor, não há como distinguir onde começa a sensação provocada pelos acidentes na estrada e a fragilidade do corpo do homem que narra, tanto que em dada altura, por meio da sinestesia, funde o audível do ranger das ferragens do caminhão com a trepidação de seus ossos “Dor doendo, ringir de ferro nos ossos.”

Neste ponto destacamos que também a linguagem colabora na composição da liga que reúne os elementos da paisagem e do homem, sendo ela condutora de sentidos. Na primeira frase, temos: “Parece que a estrada estrebucha debaixo do caminhão”. A repetição dos sons provocados pelo “es”, “x” e “ch” sugere um movimento intenso e agitado, tal como o provocado pelos buracos. Outra aliteração também pode ser vista na última frase do parágrafo quando diz: “todo esse tirar de léguas tiranas”. Neste caso a repetição do “t” indica uma dificuldade que está sendo transposta. Apontamos ainda as redundâncias “rodas rodando” e “dor doendo”, que são utilizadas como que a traçar um paralelo entre o veículo e o homem.

O segundo parágrafo do conto reforça a ideia lançada. Nele, diz o narrador:

Mas, ainda assim, me sujigo, reagueto, virando gemido em suspiro. No que todos cantam, me obrigo a também cantar junto. Mas não canto, nadinha, somente voejo o coração na cantoria. Minha fala enrouquecida, quase um chiado, me encabula. Diz-que, na força da fé, tudo se pode – ai... Cada cantiga bonita, cheia de consolo!... Dona Cremilda desfiando rosário de benditos. Canta animada, se adianta dos demais. Quando inda vão no “treze de maio”, ela já vem na “cova da Iria”! Mas ninguém bota reparo nisso, não. Em conformes de oração, cada qual reza de acordo com cada crença e precisão. Há quem tenha fé mais sedenta. Faz três meses que fazia três anos que a velhinha nada enxergava. Luz do olhar enturvada que nem água barrenta. Pegou-se com os santos, diz-que lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia. Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da paisagem – ui!... (p. 158).

Nota-se que, ao falar da força da fé com certa ressalva, pois não há um sujeito posicionado em relação ao poder da fé descrito na frase: “**Diz que**, na força da fé, tudo se pode”, exprime uma expressão de dor: “ai”, provocada por mais um acidente no percurso. Esse recurso passa a ser utilizado até o final do conto, sempre que o narrador se lança em pensamentos que poderiam ser julgados como os de um herege.

É o que acontece quando passa a descrever a história de Francinilza, que perdeu os movimentos de uma das pernas, mas que ainda assim lhe chamava a atenção à sua beleza: “Agora taí, assim toda formosa, até me pondo em malpensares, mesmo debaixo dessas dores – ai!...” (p. 159). Situação diferente, em que usa o mesmo recurso, se dá mais adiante quando se expressa por meio de palavra considerada de baixo calão. Ao falar sobre a qualidade das mercadorias na atualidade, diz: “Liga caiu pra valia de ouro-10 ou menos, joia de otário – ai!” (p. 159). Nesta toada, os buracos (demarcados pelas expressões “ai!” e “ui!”) denunciam sobre o modo de pensar da personagem, como podemos inferir a partir da análise das frases onde estão presentes as citadas expressões.

Assim, para a personagem:

Não se devem falar palavras de baixo calão: “Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruces, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui!” (p. 157), “Liga caiu pra valia de ouro-10 ou menos, joia de otário – ai!” (p. 159);

Escarnecer da fé cristã: “Pegou-se com os santos, diz-que lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia. Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da paisagem – ui!...” (p. 158), “Mais semelha chaleirice – que o céu não me ouça – troncho meio de mostrar respeito! Mostrar, não, alardear! – ai! – Lá me vou de novo em heresia!...” (p. 160), “Mas, agora assim adoçado, capitalzinho roído em quantos tratamentos, me encaronei nesse rebanho de devotos, mode baixar os custos de viagem – ai! Nisso também ponho minhas mazelas mais à vista dos santos, que assim me acudam. Eita, devoçãozinha sonsa, quase astuciosa... Ai, essa moleza...” (p. 159), “Bolso murcho, mas coração cheio – ai!” (p. 160) – nesta última oração há uma ironia posto que também o peito está cheio, só que de secreção;

Duvidar da justiça divina: “porém, magino que, sendo Deus justo e perfeito, bem conhece meus mereceres, pra melhor dosar meus padecerres – ui!” (p. 158), “assim, meu sofrer, por maior que seja, será sempre menos que o merecido, acho eu – ai!” (p.

158), “Quanto ainda hei de aturar, ninguém ainda nada aposta. Mas, tirante o resto da crença, palpito, nenhuma das quatro festas revejo – ai!” (p. 163);

Duvidar do matrimônio enquanto comunhão eterna e santa: “A troco de que, mulher nova e desfilhada, nele tanto assim recuida? Malempregada servidão de amor!... – ai!” (p. 161);

Ter sentimento de auto piedade: “Na hora do de-comer nem mais perguntam se estou servido. Não me desgosto, já que a dor me nega sede ou fome – ui!” (p. 161);

Expressar pensamentos maledicentes: “Hoje leva a muleta pra deixar aos pés do milagreiro. Agora taí, assim toda formosa, até me pondo em malpensares, mesmo debaixo dessas dores – ai!...” (p. 159);

Dizer o nome de Deus em vão: “... dentro dessa batinha parda, mais semelhante anjinho moreno, imagem cuspidada do santinho dos bichos feito menino, se malcomparo, Deus que não repare – ai!” (p. 162), “Segredo de morte, enquanto ninguém mais sabe, ninguém mais sofre – ui!” (p. 163), “Ops! Ai, meu Deus! Ui!...” (p. 163);

E Colocar como sendo de mesma ordem a materialidade e a fé: “Medalhas, escapulários, trancelins e orações – ai!” (p. 163).

Não são os buracos da estrada os únicos a repercutirem na consciência da personagem e na fiação do conto. A ideia de uma história em curso (“roda rodando”), tal qual o caminhão, nos conduz a várias possibilidades interpretativas. A imagem de um caminhão em alta-velocidade, ignorando os percalços da estrada, é significativa, assim como é significativo o fato de não ser chamado para compor a história, um caminhoneiro. Trata-se de uma caçamba sem governante explícito. De um corpo sem cabeça. De ações não refletidas. Mas também de uma caçamba que não para. Que segue em frente a qualquer custo. Seja hora do almoço ou da reza, assim como a própria vida moderna: não há paradas.

Tal qual a caçamba são as pessoas nela insertadas. Presas cada uma à sua fé – assim como o caminhão à estrada – as pessoas vão seguindo em frente sem buscar entender a relação que têm com o chão onde pisam. As dificuldades são transpostas com auxílio de crenças, promessas, penitências e cantorias, que desviam o sofrimento. A morte, chamada à narrativa quando uma criança tem uma crise epiléptica e é lançada fora da caçamba, é a única força capaz de interromper o fluxo.

Vejamos como se dá a transformação dos acontecimentos no conto:

Ops! Ai, meu Deus! Ui!... Que diacho! Pára, pára! Menino caiu pra fora! Valha-me, Padim Ciço! Ah, pestinha encapetado! Vige Maria! Haja lasqueira! Acode, acode meu anjinho!...

Vinha encostado na grade da carroceria, rindo pro vento... No que atacou-lhe aquela bateadeira, deu-se a queda... Caiu embolando, mode a carreira do carro. Lá está arriado na estrada. Quietinho que nem dormindo... Parece que... Ah, nem quero pensar!

Trouxeram pra mãe, tadinha, queda, pasmada, sem ação de choro. Aquele molambinho de gente... Carinha sangrenta, pescocinho troncho, bracinhos lanhados, meus São Francisquinho!

Sinha Cremilda começa puxando cantiga de incelença. Ninguém se encoraja a acompanhar. Minhas dores me botam de novo sentado. A mãe, como se acordasse, espia espantada ao redor, me entrega no colo o corpinho e se deixa endoidar, esbravejando contra os poderes celestes. Ah, desgraça!...

No triste caminho do abraço, malseguro os soluços, sentindo os ossinhos quebrados debaixo do pano grosseiro. Ah, meu bichinho, quem dera a graça duma troca de destinos... Ah, se minha pobre fé desse pra tanto!...

... E esta friagem me tomando o corpo? E minhas dores, saindo de mim? Sinto o menino tremendo em meus braços – aperto o braço – quede ossos quebrados?... Acho que ouvi Luquinha gemer... Ah, Deus seja louvado!

... Mas, cadê os romeiros?... E o caminhão?... Oxente!

Que faz Padim Ciço aqui perante, debaixo deste solão, me olhando de jeito assim piedoso?... (p. 164)

Com a queda da criança e a parada do caminhão, suspendem-se fé e movimento: duas forças alienantes e colocadas em paralelo no conto. O movimento sendo característico do caminhão, e a fé, dos passageiros. Ainda assim, há um investimento de uma das personagens, Sinha Cremilda, que dá início a uma cantoria religiosa. Mas tal investimento não surte efeito, pois que a alienação também está suspensa. A mãe da personagem Luquinha rompe com o alheamento esperado e se posiciona na contramão: “esbravejando contra os poderes celestes. Ah, desgraça!...”.

O narrador, por sua vez, lamenta-se da pouca fé. Tivesse ele um pouco mais, seria capaz de refazer os destinos. Mas o fato de questionar a sua e a fé alheia sugere a interrupção não mais da fé e do movimento e sim da passividade do leitor que passa a ser chamado à obra. Cabe a ele definir o destino das personagens. Para tanto, foram dadas duas possibilidades:

Uma delas é que o homem não teve seu pedido atendido e morreu com a criança falecida nos braços. Posto que não sente os ossos quebrados do menino que, assim como ele, deixou o corpo físico em terra.

E a outra possibilidade é que, antes do homem morrer, ainda teve a chance de ver seu pedido atendido, sendo os ossos de Luquinha refeitos. Muito embora haja

dúvida quanto aos destinos, a fé é certificada no conto, uma vez que a imagem de Padre Cícero surge como ratificadora.

A dúvida implantada em relação ao destino das personagens sugere a indefinição do narrador, que não sabe se deve ceder à crença no divino ou fixar-se na materialidade terrena. O homem que relata a história já demonstrou, no início do conto, estar consciente e insatisfeito com a dor sentida (“Dor doendo, ringir de ferro nos ossos...”). Diferente daqueles com quem divide assento no caminhão, a resignação no ato do sacrifício lhe parece dispensável.

O narrador coloca-se no intervalo entre a fé cega e a consciência. Por ser ele um herdeiro das tradições de seu lugar, embarca no caminhão de romeiros, buscando cura milagrosa para os seus males. No entanto, não se deixa levar pelo estado de letargia provocado pela fé. O narrador está, de outro modo, sempre em alerta. Promovendo conexão entre os pequenos eventos ocorridos na caçamba do veículo e os acontecimentos do mundo. Trata-se aí da representação do homem contemporâneo, de suas dúvidas, de sua inquietude, de suas incertezas e também de seu desconforto por não saber, ao certo, o seu lugar.

Vimos então que o progresso da narrativa acontece na medida em que é projetada a paisagem. A paisagem a qual nos referimos não se resume à vegetação, às estradas, ao clima. Também à paisagem humana, compreendida por seus modos particulares de pensar e de se articular no mundo.

Retomando o já citado segundo parágrafo do conto, vemos que é possível perceber com mais clareza quem é o narrador (um homem doente que busca, mesmo que disfarçadamente, uma benção de Padre Cícero), em que lugar está inserido (num caminhão pau-de-arara, em região afastada dos centros urbanos), e como lida com a realidade que o cerca (narra a sua história e a das outras personagens, como se cada uma dessas vidas fosse uma conta de rosário).

Esta atmosfera, gerada pela conjugação das paisagens, pensamentos, personagens, lança o conto na tensão da qual fala Chiappini (2014) em sua segunda tese sobre o romance regionalista. Diz a autora que a tensão entre o idílio romântico e a representação realista motivou novas tensões (nação versus região; oralidade versus letra; campo versus cidade; história romanesca versus romance; visão nostálgica do passado e denúncia das misérias do presente) e que essas novas tensões atuaram como motivadoras do romance regionalista. Quando diz que esse romance – o regionalista – busca dar força à voz do homem do campo para que seja ouvida pelo da cidade, não

estaria o conto “Romaria” filiado a esta configuração do regionalismo literário? A resposta é afirmativa, uma vez que está sendo colocada diante dos olhos uma realidade ainda atual, pautada pela falta de estrutura, pela pobreza, ausência de informação e excesso de crença, e que não necessariamente deva ser vista pelo homem da cidade, mas que está preparada para tal investimento fortuito.

É indispensável trazer a ideia de resíduo cultural, defendida por Raymond Williams, uma vez que colabora para o esclarecimento sobre a permanência do regionalismo na literatura. Embora o regionalismo contemporâneo traga dados do passado – como o entrelaçamento da paisagem árida e da precariedade de certos aspectos do funcionamento da sociedade – esses dados, ou resíduos, como prefere Williams (1979, p. 125), se misturam ao presente e ganham nova configuração. Retomando suas palavras: “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente”.

Assim, podemos dizer que o conto “Romaria”, semelhante às obras do regionalismo de 30, pode ser visto como uma resposta contrária ao iluminismo e aos movimentos centralizadores impostos pelo Estado-nação, como descreve Chiappini (2014), sendo também uma reação a uma força imposta de unificação e exclusão provocados por movimentos globalizantes.

Nesta medida, retomamos a citação do início deste trabalho para reforçar a ideia de que mesmo em espaços – sejam eles os centros urbanos ou os mais afastados desses – já transformados pela modernidade e pelo impulso de homogeneidade, ainda há o particular, o inaudível, o relutante, o resistente.

Diz Chiappini (2014, p. 156): “a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no ‘paraíso neoliberal’”.

Porém, não estão fixados no particular, no inaudível, no relutante e no resistente, valores positivos ou negativos. Não estamos afirmando que uma dada tradição e uma dada situação são boas e que por isso precisem resistir, serem preservadas, divulgadas. Também não estamos dizendo o oposto, que por serem ruins precisem ser vencidas, denunciadas. Este julgamento é competência da obra, que pode, inclusive, não querer fazê-lo, criando, em sua estrutura de linguagem fictícia, uma atmosfera de ambiguidade capaz de possibilitar vários sentidos.

“Romaria” lida com os dados da realidade forjando certa imparcialidade, como vemos em relação à adesão ao cristianismo, mas na narrativa está sendo lançado um juízo de valor contrário a esta adesão. É o que percebemos na passagem do texto em que o narrador se indigna com o fato de Raimunda apanhar do marido e, ainda sim, querer continuar casada com ele. A passagem sobre a vida de Jorge e Raimunda é apresentada da seguinte forma:

Espio agora pra Jorge e Raimunda, indo pedir cura pro vício dele. Homem ainda moço, assim perdido. Malchegou na casa dos trinta, já papudinho, empalemado, canelas inchadas, minando salmoura, esbilitando forças e vontades. Mas diz-que ainda opina em bater na mulher, o entojado! A cada lamborada, contam, ela grita: “Que seja por amor de Deus!” Será que, assim tão devotada, não se atina que desperdiça bem-querer pelo traste do marido? Vela pra santo ruim, Deus que não me ouça! Um cujo amolgado que, pelo jeito, nem mais lhe cumpre os evangelhos... A troco de que, mulher nova e desfilhada, nele tanto assim recuida? Malempregada servidão de amor!... – ai! Afinal, sendo a vida pra rir e chorar, que seja o gosto bem escolhido e o desgosto bem aturado (p. 161).

O trecho citado traz de modo intenso os valores do narrador, que também são os valores de homens e mulheres da vida real. Para o narrador, é inadmissível que uma mulher seja surrada pelo marido e que, por estar agarrada à fé cristã, continue sujeita àquela forma de violência. O matrimônio para o narrador não é evento sagrado que deva ser sustentado até que a morte separe o casal. A desconsagração do casamento se dá quando se mostra relutante ao fato de a mulher, sem filho, continuar ao lado do marido violento; e a desconsagração da Igreja acontece no momento em que compara o ato sexual ao evangelho: “um cujo amolgado que, pelo jeito, nem mais lhe cumpre os evangelhos...”.

Se a representação da mulher na literatura do regionalismo de 30 foi demasiadamente semelhante à realidade da época, onde da mulher se esperava o silêncio, a subserviência, ou sorrateiramente lhe privava do prazer das relações amorosas, da sedução e da liberdade, no regionalismo a que se filia a obra de Bartolomeu Correia de Melo, tal representação é fato a ser estranhado.

Porém, mais uma vez é preciso lembrar que o particular, o local, não deve ser traduzido de modo algum como indecifrável. Justo porque, mesmo preservando as características de uma região, de um povo e de um tempo, há o sentimento humano e o modo como este sentimento é traduzido em palavras, o que coloca o conto em diálogo com a produção de diferentes tempos e espaços. Novamente fazemos uso das palavras

**Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 13, jan./jun. 2016**

de Chiappini (2014, p. 158) para dizer que “as peculiaridades regionais alcançam uma existência que as transcende”.

## 2. Expressão

As marcas da oralidade são uma constante na obra de Bartolomeu Correia de Melo. Todos os seus contos trazem um léxico rico em substantivos e adjetivos muitas vezes inventados ou empregados, como na ocasião da fala. O conto “Romaria” é então perpassado por expressões que forjam a fluidez da expressão oral, sendo reforçado pelo fato de que o narrador imprime à narrativa o fluxo de sua consciência, como se estivesse compartilhando em voz proferida sua experiência para um narratário, que pode ou não ser o leitor.

Temos nos dois primeiros parágrafos do conto, citados acima, situações que demonstram como as marcas da oralidade estão articuladas no texto. A mais aparente dessas marcas é a voz do narrador anunciada pelo refrão. Os “ai” e “ui” exprimem a dor física do narrador, quando o caminhão que o conduz passa por um buraco. A expressão de dor também sugere atualidade em relação ao que está sendo dito, como se no momento exato da transmissão.

Outra forma menos aparente da expressão oral está relacionada ao uso de palavras empregadas em desconformidade com as normas gramaticais, como pode ser percebido em situações de fala, tais como: “desapregam”, “suspiração”, “sujigo”, “reaguento”, “pro”, “pra”, “inda” e “diz-que”. Para além das palavras estão as expressões que compõem o léxico de algumas localidades do Nordeste, tais como: “caixa dos peitos”, “lateja nas cruces”, “esfria os sovacos”, “e escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu”, “pegou-se com os santos” dentre outras.

Somado ao que foi dito, temos ainda o fato de que o conto se assemelha às narrativas tradicionais, tais como as descritas por Benjamin (1993), quando o narrador se vale de suas próprias experiências para passá-las adiante. Benjamin fala de dois grupos de narradores, os que viajam muito e têm o que contar e os que, mesmo sem sair do seu lugar, conhecem suas histórias e tradições. O primeiro grupo é representado pelos marinheiros e o último pelo camponês sedentário. Benjamin acrescenta:

Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos

migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1993, p. 199).

Marujos e camponeses são, na visão de Benjamin, arquétipos de narradores. O marujo trazendo a sabedoria das terras mais distantes e o camponês buscando-a em seu próprio chão. Os homens que trabalhavam com as mãos, por sua vez, foram mais tarde os responsáveis por passar a sabedoria adiante. O narrador de “Romaria” seria um à imagem e semelhança dos trabalhadores sedentários, uma vez que se vale de sua experiência de vida e dos relatos de outras experiências para dar corpo a matéria de suas narrativas. Quando o homem faz o relato das vidas dos passageiros do caminhão, entrega aos que “ouvem” não apenas suas histórias particulares, mas também os elementos que compõe a sua tradição.

Vejamos como o narrador de “Romaria” descreve a história de Seu Dezim:

Seu Dezim conta estórias de abismar doutor. Diz-que cobra pegou, lá-nele, mesmo de jeito. Cascavel erada e choca, picou, matou. Já tava descangotado, a botar sangue por todo buraco. Nem peia de fumo, nem chá de rabo de peba, nem reza de curador, nada tinha mais valia. Uma relíquia – retalhinho de batina – em riba do mocotó empretecido de podrume. Bateu e valeu (p. 160).

Percebemos que, no trecho citado, o narrador se vale da experiência de vida de Seu Dezim para transmitir algo que aprendeu com ela. Nesse caso, que “retalhinho de batina” cura ferida que nenhuma outra receita miraculosa conseguiu curar. O narrador da tradição oral extrai suas histórias de sua própria experiência e as comunica a outros seres no intuito de lhes serem úteis – esse é o pensamento de Benjamin (1993) –, e ao passar a informação adiante, o faz de modo peculiar, uma vez que comunica a tradição cultural a que se filia. No caso do narrador, a uma tradição que acredita na cura promovida por “peia de fumo”, “chá de rabo de peba” e “reza de curador”. A figura do médico, como autoridade máxima em assuntos de saúde, na tradição onde estão o narrador e personagens, é secundária pois, em assuntos terapêuticos, têm mais valor os remédios da fé.

No trecho citado, o narrador defende a fé como fonte segura para dirimir os problemas da humanidade. Essa é a tese de sua narrativa. É essa sabedoria que deseja passar às gerações futuras. Não é à toa que, em certa altura do conto, revela o narrador em parágrafo já citado: “Diz-que, na força da fé, tudo se pode”. Mesmo que, como

veremos adiante, o narrador não esteja convencido da irrefutabilidade daquilo que defende.

No texto, a fé é defendida quando relata o caso de Seu Dezim, mas também em quatro outras situações. A primeira delas apresentada é a de Dona Cremilda, no segundo parágrafo do conto (“Faz três meses que fazia três anos que a velhinha nada enxergava [...] Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da paisagem – ui!...”). Nessa situação, a graça divina como recompensa por atitude de fé é um dado explícito. Foi só a personagem lavar os olhos na madrugada do dia dedicado à Santa Luzia, que teve a “velhinha” sua visão recuperada. Explícita também está a graça alcançada por Francinilza. Embora não seja relatado o ato de fé da personagem para sanar o seu problema, fica evidente que se tratou de um investimento religioso, uma vez que segue em romaria para Juazeiro. Diz o narrador sobre a devota:

Francinilza, roliça de coxas e rejeitos, tivesse uma perna conhém, esquecida do quarto ao mocotó. Dum estrepe reimoso de cardeiro que secou-lhe nervos e carnes. Hoje leva a muleta pra deixar aos pés do milagreiro. Agora taí, assim toda formosa, até me pondo em malpensares, mesmo debaixo dessas dores (p. 159).

Não são apenas a “perna conhém”, “cegueira nos olhos” e “picada de cobra” os males sobrepujados pela fé. Os do espírito, transcritos em comportamentos sociais, também são agraciados pela devoção. Como vimos no trecho já citado sobre Jorge e Raimunda, o narrador não traz uma história de conquista, mas uma história em curso. O casal acredita que o alcoolismo vai ser vencido com promessa a ser feita a Padre Cícero. A fé da mulher é tamanha que, mesmo sendo surrada por Jorge, deposita confiança em Deus.

A outra história em curso é a do menino Luquinha. Descreve o narrador sobre a criança:

O encapetado do Luquinha, agora quietinho, despertando caprichoso um pobre gafanhoto. Dentro dessa batinha parda, mais semelhante anjinho moreno, imagem cusvida do santinho dos bichos feito menino, se malcomparo, Deus que não repare – ai! Cabocolinho bonito, embora todo marcado – mais na testa e no quengo – de tanta queda desastrosa quando menos esperada. Bichinho sofre de ataque-batedor, vários ao dia, que remédio nenhum – quer do mato, quer da farmácia – bota em vencimento. Nem tem noção da boniteza da promessa feita ou da grandeza do milagre carecido, nessa inocência desinquieta, rindo assim pra mim, dentro da roupagem calorenta. Decerto que, Deus querendo, pela fé da mãe, há de sarar – ai! Sei não; que alguém velho

e pecador tenha quinhão de tormentos, entendo. Mas por que um pixotinho assim?... Estes meus desconformes enxeridos findam me prejudicando nalguma hora e vez... (p.162).

A história de Luquinha traz também a crença numa possibilidade de cura divina quando nenhum outro remédio, “quer do mato, quer da farmácia”, foi capaz de resolver. No curso deste relato, o narrador intensifica o juízo sobre a fé, que não é só a da mãe, mas também que passa a ser dele. O homem ressalta a beleza da promessa e a grandeza do milagre, já que avultado é o problema, e confia que o empenho religioso da mãe vai dar cabo da doença do menino.

Porém, é a partir do relato sobre a vida da criança que o narrador passa a ter dúvidas sobre o poder da fé. Isto acontece porque admira a personagem, como atestamos pelo emprego do diminutivo e pelas expressões afetuosas ao se referir ao menino – “agora quietinho”, “anjinho moreno”, “cabocolinho bonito” e “bichinho sofre de ataque-batedor” – e manifesta a sua incompreensão em relação à gerência divina sobre os acontecimentos do mundo. Tanto que não se conforma e inquire: “Mas por que um pixotinho assim?...”.

É neste ponto que “Romaria” passa a acentuar as dúvidas do narrador-personagem sobre o seu posicionamento. Será que “na força da fé, tudo se pode”? Mesmo que não retomada, a pergunta se torna latente no texto. A tensão gerada pelos elementos contra e em favor do questionamento sobre a fé ganha corpo no instante em que Luquinha cai do caminhão e é dado inicialmente como morto.

Sendo assim, é apresentada uma possibilidade de interpretação em favor da fé, quando o menino pode ser tomado como vivo graças ao pedido do narrador numa derradeira demonstração da crença no poder divino e outra contra a fé, quando a criança é tida como morta.

A dúvida não sugere que o narrador seja incapaz de transmitir um conhecimento genuíno. Distante disso, a indecisão é a matéria que está sendo transmitida. Uma matéria universal que atravessa tempos e espaços longínquos. Afinal, a existência de uma criatura inumana e divina, escritora de destinos, aquece debates filosóficos em qualquer parte e em qualquer tempo. A experiência relatada por este que é um narrador tradicional da contemporaneidade é mais uma a colaborar com as múltiplas experiências de seu narratário.

### 3. Desconstrução

O conto “Romaria” é impregnado de valores religiosos que são defendidos explicitamente em primeiro plano. Não há o desejo de esconder, tal como feito nas fábulas religiosas, uma lição de moral. A crença no milagre, a devoção ao Padre Cícero, não são informações que precisem ser inferidas pelo leitor. De outro modo, está dito que “na força da fé, tudo se pode”. O título do conto, a epígrafe, o enredo são expressões de religiosidade. Porém, são muitas as migalhas de pão deixadas no percurso e essas migalhas conduzem ao não dito.

Como vimos, os “ai” e “ui” estimulados pelos buracos da estrada são utilizados para incutir a ideia de que o narrador está blasfemando. A paisagem, composta pelo chão acidentado e pela velocidade do automóvel, pune o narrador. Porém, são esses mesmos “ai” e “ui” os responsáveis pela geração de uma atmosfera cômica no conto. E eles não estão sós nesta função.

Ao utilizar as expressões citadas, a dor do narrador-personagem passa a ser destituída de uma aura sagrada e séria. Não se deseja provocar um sentimento de compaixão e piedade a partir do sofrimento do homem. De outro modo, a partir da sua decadência física, gera-se uma atmosfera risível que vai sendo disseminada no texto. O trecho já citado em que relata o caso de Francinilza é representativo neste sentido.

Quando descreve a moça, dizendo ter uma perna “roliça de coxas e rejeitos”, o narrador já se entrega a um cenário cômico e, desse ponto em diante, corrobora para a sua intensificação. Assim, o homem admira-se do fato de Francinilza ter tido uma “perna conhém, esquecida do quarto ao mocotó”, resultado do contato com um “estrepe reimoso de cardeiro que secou-lhe nervos e carnes”.

As imagens projetadas de Francinilza – uma sadia e outra deformada – provocaram um efeito cômico, acentuado pela linguagem. Não é apenas uma perna sem movimentos, é uma “perna conhém, esquecida do quarto ao mocotó”. O acidente não foi provocado por um pedaço de cana-de-açúcar infectado, mas por um “estrepe reimoso de cardeiro que secou-lhe nervos e carnes”. A imagem positiva da moça também é perturbada pela linguagem. Sua perna não é apenas grossa, mas “roliça de coxas e rejeitos”.

O narrador envolve-se na história de Francinilza, como pode ser visto pelo modo singular como se refere à personagem e aos fatos de sua vida, mas é extraído bruscamente ao ser obrigado a focar-se na própria dor por ter o corpo sacudido. Em

todos os casos citados em que utiliza as interjeições *ai* e *ui*, o procedimento é repetido. O narrador conta a história da personagem, envolve-se no relato, exprimindo juízo de valor, profere a heresia e em seguida é punido.

Percebemos que o vocabulário utilizado em “Romaria” assume as características e funções do vocabulário familiar, empregado nas manifestações da cultura cômica da Idade Média e do Renascimento, que foram envolvidos pela cosmovisão carnavalesca, ou seja, que culminam no riso cômico. Também neste caso, o uso de expressões familiares e imagens rebaixadas (ligadas ao baixo corporal: ventre, fezes, orifícios, ânus), desconstroem as formas oficiais de organização da sociedade, promovendo o riso ambivalente.

No caso específico de “Romaria”, o vocabulário familiar não está majoritariamente impregnado de expressões ligadas ao baixo corporal, mas tomado pela blasfêmia. As heresias do narrador são lançadas no texto de modo jocoso, uma vez que só são levadas em conta por sua tomada de consciência, estimulada pelos solavancos. É preciso retomar, então, o pensamento de Bakhtin (1999, p. 15), quando diz que as blasfêmias “eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam”.

As blasfêmias faziam parte de um grupo de expressões eliminadas do conjunto das manifestações oficiais e, durante o carnaval, mudavam de sentido. Segundo o autor russo, “[...] graças a essa transformação, os palavrões contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo” (BAKHTIN, 1999, p. 15). De modo geral, as expressões verbais excluídas da oficialidade – reativadas na praça pública – assimilaram a atmosfera carnavalesca sendo afetadas pelo riso e o afetando.

Percebemos então que, embora o conto traga o apreço ao catolicismo, a figura do narrador viabiliza uma visão multidimensional da realidade, uma vez que a dúvida sobre a eficácia da fé é suscitada. Esta dúvida é materializada no conto por vários recursos, sendo um deles a utilização da blasfêmia.

A atmosfera cômica, realçada pela linguagem, é fortalecida pela desconstrução do poder opressor advindo da religião. O que deveríamos esperar de um conto introduzido por um trecho bíblico, cujo título se refere a um acontecimento religioso – uma romaria –, onde as personagens estão imersas em atitude de devoção? Caso este conto representasse a voz da religião, teríamos um texto sério, materializado em

conformidade com as regras da gramática formal e, certamente, teríamos uma lição a ser apreendida.

Não é isto que faz Bartolomeu Correia de Melo. O narrador de “Romaria”, mesmo se sujeitando ao desconforto do veículo de promessas, graças e agradecimentos, expõe seu posicionamento contrário à alienação promovida pela fé religiosa e pelas diferenças sociais. Assim, expõe o narrador seu ponto de vista:

Afinal, sempre quis, assim de perto, conhecer uma romaria. Recreio da pobreza. Romeiro rico vai a Roma mesmo, que nem seu Severo. Diz-que levou o padre – com tudo pago – no tiracolo, como guia e pistolão pra ganhar benção e medalha do Papa. E nós aqui, gente-gentinha, sacolejando nesse pau-de-arara fretado a prestação, comendo farofa, espairecendo em cantorias, como quem reza pra chegar logo. Bolso murcho, mas coração cheio – ai! Será que pode se cantar bendito dentro de avião? (p. 160).

O trecho citado destaca o que pensa o narrador sobre as romarias feitas aos moldes daquela onde está inserido: “recreio da pobreza”. Ao afirmar que romaria mesmo é a feita por romeiro rico, que vai a Roma, não está se distanciando da pobreza nem escarnecendo de seus hábitos, mas comparando à prática cotidiana, onde homens de poder estão em vantagem em relação àqueles que nada têm. Para além disso, ao afirmar que seu Severo levou o padre “como guia e pistolão pra ganhar benção e medalha do Papa”, disse sobre o funcionamento da instituição religiosa, que opera como qualquer organização estruturada aos moldes do capitalismo.

Dizemos então que o conto “Romaria” é um jogo de espelhos, mas espelhos onde as imagens projetadas diferem das fornecidas. Essa imagem dada inicialmente é, senão, o construto ideológico forjado pela sociedade e a literatura está contida neste construto. Porém, como explica Medviédev (2012, p. 59), sendo a literatura também uma estrutura ideológica, “refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação”.

A paisagem áspera das cidades afastadas dos centros urbanos é apresentada ao passo em que está sendo projetada uma imagem deformada da paisagem, graças ao aspecto cômico presente. O chão tomado por ondulações que dificultam o tráfego de veículos é um chão de costela de vacas. O caminhão pau-de-arara, ícone da emigração nordestina, é um caminhão sem governo, que interfere na narrativa. As manifestações de fé religiosa são desconstruídas uma a uma através do riso. Quando o narrador traz, por exemplo, a cantoria dos fiéis, revela ser uma prática admirável, bonita e que serve

de consolo, mas interrompe o fluxo de ideias positivas e em favor daquela expressão de fé ao apresentar uma imagem deformada. Vejamos no texto, a passagem a que nos referimos:

No que todos cantam, me obrigo a também cantar junto. Mas não canto, nadinha, somente voejo o coração na cantoria. Minha fala enrouquecida, quase um chiado, me encabula. Diz-que, na força da fé, tudo se pode – ai... Cada cantiga bonita, cheia de consolo!... Dona Cremilda desfiando rosário de benditos. Canta animada, se adianta dos demais. Quando inda vão no “treze de maio”, ela já vem na “cova da Iria”! Mas ninguém bota reparo nisso, não. Em conformes de oração, cada qual reza de acordo com cada crença e precisão. Há quem tenha fé mais sedenta (p. 158).

O homem é afetado pela cantoria, tanto que se sente levado por ela. Faz elogios às cantigas por serem bonitas e trazerem consolo, mas chama atenção para Dona Cremilda que não consegue acompanhar os demais, estando a senhora sempre adiantada na música. O modo de descrever este adiantamento – “Quando inda vão no ‘treze de maio’, ela já vem na ‘cova da Iria’” – é o que promove a distorção da realidade, uma distorção que provoca um efeito cômico.

A continuação desse parágrafo também sugere a suspensão do siso, quando o milagre de Dona Cremilda é introduzido por uma construção cômica – “faz três meses que fazia três anos” – o que já desgoverna a imagem séria de um feito divino. Mesmo que a ação milagrosa seja passada sem a interferência da comicidade – “lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia” –, o estado posterior da personagem é realçado por um sentido dúbio, que mais uma vez conduz ao riso. Dona Cremilda está “sadia e acesa”. O termo “aceso” pode ser entendido em seu sentido denotativo, descrevendo a visão da senhora, mas também no seu sentido conotativo, sugerindo um comportamento demasiadamente expansivo de Cremilda, o que dá ao conto um estatuto de linguagem ambígua e criativa.

Outro trecho onde o fluxo de seriedade é interrompido pela imagem distorcida é o que traz a história de Seu Dezim. Assim que o narrador descreve o milagre alcançado pela cura da picada da cascavel, acrescenta que o homem passou a agradecer repetindo exageradamente a frase “vivi pra viver louvando e louvando hei de viver”. Assim é dito na narrativa:

–“Vivi pra viver louvando e louvando hei de viver!”– hoje repete, repete, repete de dar agonia, coitado. Dia e noite badalando graças e

aleluias de estar sempre lembrando da quanta bondade, afinal, obrigada pela própria condição divina. Mais semelha chaleirice – que o céu não me ouça – troncho meio de mostrar respeito! Mostrar, não, alardear! – ai! – Lá me vou de novo em heresia!... (p. 160).

Quando o narrador recrimina a atitude de Dezim em repetir diversas vezes a mesma frase, o faz de modo jocoso, uma vez que também ele faz uso da repetição: “hoje repete, repete, repete de dar agonia, coitado”. Para além disso, afirma que não haveria necessidade de exaltar a bondade divina já que se trata de uma característica própria da divindade. Por fim, afirma que a adoração do homem é um ato de bajulação e um modo equivocado de mostrar respeito. No trecho citado vemos de modo mais definido a posição do narrador que, embora respeite a tradição religiosa, porta-se de modo crítico diante dela. Também neste caso, o narrador conta a história da personagem, envolve-se no relato, exprimindo juízo de valor, profere a heresia e em seguida é punido.

As desconstruções operadas pelo riso são, senão, modos de dirimir a força centrípeta exercida por ideias dominantes, sobretudo, as da Igreja. A ideia de que tudo é possível por intermédio da fé, que toda cura é um milagre, que casamento deve ser sustentado, mesmo que comporte situações de violência, são exemplos de valores desconstruídos no texto.

Também está desconstruída a ideia de um narrador centralizador, pois, mesmo que toda a história seja contada a partir de suas palavras, esse narrador não tem nome, não tem voz, sequer tem ele a concessão para permanecer vivo. Está dedicado ao narrador-personagem um parágrafo sobre sua vida, assim como um parágrafo tem a vida das demais personagens.

Sob esse ponto de vista, o conto analisado transmite a ideia de um universo onde as forças possam e devam ser distribuídas de modo a fazer pulular múltiplas vozes e múltiplos modos de ser e estar no mundo.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197-121.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em:  
**Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 13, jan./jun. 2016**

MONTEIRO, M. B. Três terços de um rosário: apontamentos...

<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>. Acesso em: 10/02/2014.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários*. Introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, Bartolomeu Correia de. *Tempo de estórias*. Recife: Bagaço, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

**Artigo submetido para avaliação em 08/10/2016; publicado em 16/10/2016.**