Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Um *ser tão* assombrado: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo

Rio de Janeiro

2017

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Um *ser tão* assombrado:
manifestações do gótico no regionalismo brasileiro
do Romantismo ao Modernismo

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García

Coorientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C289 Carneiro, Fabianna Simão Bellizzi.

Um *ser tão* assombrado: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo / Fabianna Simão Bellizzi Carneiro. - 2017.
152 f.

Orientador: Flavio García Queiroz de Melo.
Coorientador: Alexander Meireles da Silva.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Regionalismo na literatura – Teses. 2. Ficção gótica (gênero literário) – Teses. 3. Sertão – Teses. 4. Literatura brasileira – Aspectos sociais – Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. Melo, Flavio García Queiroz de, 1982-. II. Silva, Alexander Meireles da. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81):839.9

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7/4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Um *ser tão* assombrado: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de novembro de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo (Orientador)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (Coorientador)
Universidade Federal de Goiás

_____

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia

Rio de Janeiro
2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família: Luciano, Luciana e Lavínia.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Flavio García, pela sua generosidade e desprendimento intelectual, por dividir comigo uma valiosa parte do seu saber acadêmico e científico e, principalmente, por ter acreditado e confiado no meu trabalho.

Ao meu coorientador e amigo Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, por ter me iniciado nos estudos do fantástico e pelos quase dez anos de pesquisas juntos. Obrigada por estar presente desde o início do meu percurso até o momento. Obrigada pelas indicações bibliográficas, pelos conselhos, pelas aulas, por me mostrar que humildade e conhecimento devem andar juntos e, principalmente, por me mostrar que ainda podemos acreditar na bondade humana.

Agradeço à Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, que me permitiu acompanhá-la desde meu Mestrado, de forma muito solícita e gentil. Ao Prof. Dr. Julio França por compartilhar seus estudos sobre o gótico com os apaixonados pela vertente, e à Profa. Dra. Maria Cristina Batalha pelas contribuições feitas durante o curso *Textos seminais em Teoria da Literatura*, que seguramente solidificam parte deste trabalho.

Agradecimentos póstumos à Giovannina Marcovecchio Bellizzi e Giovanni Bellizzi. Ventos europeus que por aqui resvalaram trouxeram pessoas tão corajosas e primordiais em minha vida. Grandiosos corações e meus maiores exemplos. A gênese de tudo. Um belo ciclo que se fechou.

Agradeço aos meus pais, Lúcia Helena Simão Bellizzi (*in memorian*) e Vincenzo Bellizzi, pela herança intelectual e por terem me mostrado que a paixão pelo saber não se apaga, não se dilui e não se extirpa.

Com total e absoluta certeza eu jamais conseguiria percorrer os quase 350 mil quilômetros entre Goiás e Rio de Janeiro, nesses últimos quatro anos, se não tivesse o apoio incondicional de minha família – Luciano, Lavínia e Luciana. Obrigada pela compreensão em meus momentos de ausências, angústias e por vezes desespero. Obrigada pelo incentivo. Obrigada pelos abraços tão calorosos e importantes em minhas idas e retornos. Sem vocês nada disso faria sentido.

Agradeço à Samira Simão Teixeira e Pedro Balthazar, por abrirem as portas de casa e me acolherem com tanto carinho e cuidado.

À FAPERJ que proporcionou considerável parte do meu Doutorado no Rio de Janeiro.

Aos amigos da cidade e do sertão que fizeram parte de minha travessia: muito obrigada!

Quem que diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga, cumpre também.

Guimarães Rosa

RESUMO

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *Um ser tão assombrado*: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo. 2017. 152 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O alvorecer do Século XX marca a trajetória de autores brasileiros criadores de personagens pitorescos que simbolizavam o sertão – não o sertão romantizado ou apresentado como o que o Brasil possuía de melhor, mas o interior do Brasil cujas narrativas exibiam a dura realidade e aspereza próprias do período, no qual as relações entre o progresso e o trabalho no campo apresentam-se confusas e ilegais. Tais relações mostram-se ainda mais instigantes ao revelarem a realidade regional, comunicadas por uma escrita com nuances do gótico, levando ao leitor temas inquietantes daquele período. O encontro entre a escrita gótica e o regionalismo fez da produção de artistas da época algo bastante peculiar, principalmente ao expor temas que carregam um arcabouço de possibilidades envolvendo leituras sociológicas, políticas e econômicas de um período crítico no Brasil: fim do colonialismo e início do sistema industrial. Se durante o indianismo o sertão era descrito de forma a ressaltar um espaço bucólico, pueril e nativo, no Modernismo o sertão é narrado através de nuances que o Brasil não queria exibir. Dentro desse quadro objetiva-se analisar como o sertão brasileiro vem, desde o Romantismo, se mostrando como terreno fértil não apenas para o entendimento dos rumos da Literatura Brasileira e da postura das elites em relação à constituição nacional, mas também como meio de se pesquisar a manifestação do gótico local em diálogo com a tradição gótica europeia.

Palavras-chave: Narrativa Brasileira. Regionalismo. Gótico. Sertão.

ABSTRACT

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *A haunted being*: manifestations of the gothic in brazilian regionalism from Romanticism to Modernism. 2017. 152 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The dawn of the XX Century sets the path of Brazilians authors who created some peculiar characters that symbolizes the hinterland - the romanticized hinterland or presenting what Brazil better possessed but Brazil's countryside which narratives shows the severe reality and its own harshness of the period. In which the relations between the progress and the work in the field are represented as confusing and illegal. These relations are even more instigating when it unravels the regional reality, however, provided by a writing with nuances of gothic, leading the reader to disturbing subjects from that period. The encounter between the gothic writing and the regionalism made the works of these authors something really unique, mainly in exposing subjects that brings a range of possibilities involving sociological, political and economic readings of a critical moment in Brazil: the end of colonialism and the beginning of the industrial system. If during the Indianism the hinterland was depicted in an emphasizing way, pointing a bucolic atmosphere, puerile and native, during the Modernism, the hinterland is narrated through the nuances that Brazil didn't want to show. In this scenario, we aim to analyze how the Brazilian hinterland has been, since Romanticism, a fertile soil not only to the understanding of Brazilian literature's evolution and the elite's attitude in relation to national constitution, but also to the understanding of the manifestation of local gothic in dialogue with gothic European tradition.

Keywords: Brazilian Narrative. Regionalism. Gothic. Hinterland.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	**O REGIONALISMO LITERÁRIO: GEOGRAFIA, CULTURA E SOCIEDADE**	22
1.1	**Sobre o regionalismo: algumas considerações além dos limites geográficos**	22
1.2	**Corte e Província: o regionalismo e as oposições entre o interior e a cidade**	25
1.3	**O regionalismo na Literatura Brasileira do Romantismo ao Modernismo**	29
2	**SOBRE O GÓTICO**	33
2.1	**Invasões e conquistas**	34
2.1.1	Migrações: da etimologia para as artes	35
2.2	**Desdobramentos do gótico na literatura europeia: autores e obras**	38
2.3	**O *gótico imperialista* e o *gótico sertanista*: discursos de alteridade**	40
2.3.1	Os estudos de Patrick Brantlinger	45
3	**O SERTÃO TEM MUITOS NOMES**	49
3.1	**Rumo ao sertão: história, formação e ocupação**	49
3.2	**Sertão assombrado**	55
3.3	**Lendas, contos populares e superstições: o imaginário do sertão brasileiro na literatura sertanista**	57
3.3.1	Literatura sertanista	61
4	**O GÓTICO EM BERNARDO GUIMARÃES, HUGO DE CARVALHO RAMOS, MONTEIRO LOBATO E BERNARDO ÉLIS**	64
4.1	**Bernardo Guimarães**	64
4.1.1	O gótico e o Romantismo no Brasil sertanejo em "A dança dos ossos" e "A garganta do inferno"	67
4.2	**Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato: o gótico e o Pré-Modernismo**	80
4.2.1	Do *imperialismo tropical* à República: a vergonha do Brasil nos contos "A bruxa dos Marinhos" e "À beira do pouso"	82
4.2.2	O país se moderniza: o discurso científico e o *gótico imperialista* em "Velha Praga" e "Bocatorta"	97
4.3	**Bernardo Élis e o rito de passagem: o gótico do Romantismo ao Modernismo**	114

4.3.1 Personagens abjetas, deformadas e canibais nos contos “As morféticas” e “A mulher que comeu o amante” 118

4.3.2 Mulheres abandonas no sertão longínquo em “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” e “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” 128

CONCLUSÃO 140

REFERÊNCIAS 144

INTRODUÇÃO

Desde sua ascensão, em pleno Século das Luzes, com *O castelo de Otranto* (1764) do escritor britânico Horace Walpole (1717-1797), a literatura gótica é marcada por estruturas e imagens que estabelecem uma rápida identificação de sua presença. Assim, elementos como profecias, maldições, misteriosos incidentes, além de cenários ligados ao período medieval, habitados por bandidos, demônios, monstros, heroínas perseguidas e aristocratas perversos, marcados pela presença ostensiva do sobrenatural, logo foram lidos como uma rebelião, na literatura, contra a predominância do ideal estético Neoclássico (MONTEIRO, 2004, p.15). A partir de *O castelo de Otranto*, a crítica literária vem definindo o gótico até hoje como "um termo geral e derrogatório para a Idade Média que conjurava ideias de costumes e práticas bárbaras, de superstição, ignorância, imaginação extravagante e selvageria natural" (BOTTING, 1996, p.15, tradução nossa) [1]. Nessa perspectiva, as figuras de monstro da literatura gótica como o vampiro, o lobisomem, os mortos-vivos e a própria morte podem ser analisados com relação a sua identificação com grupos marginalizados de uma Europa em transição de século.

Com o ocaso da aristocracia, e, posteriormente, com as mudanças ocorridas durante a Revolução Industrial, desponta um novo elemento que seria absorvido pela literatura gótica: a ciência. Elevada à categoria de condição utópica que salvaria a humanidade, a ciência mudou a face da sociedade europeia e estimulou a formação de sociedades e espaços restritos de debate, além de organizações científicas tanto na Europa, quanto em outras partes do mundo, que tinham como objetivo institucionalizar a ciência com função própria, sentido e, principalmente, interesses específicos.

Se essas organizações eram compostas por pequenas parcelas da sociedade que alegavam determinados padrões sociais como pureza e objetividade, então o impuro, o irracional e o subjetivo foram, automaticamente, relacionados aos grupos minoritários e classes sociais que diferiam do grupo europeu elitista. O resultado desse dualismo gerou um hiato social entre a alta cultura, incorporada pelos homens que comandavam o conhecimento; e a cultura popular, representada pelas minorias que não faziam parte desse sistema dominante.

[1] "a general and derogatory term for the Middle Ages which conjured up ideas of barbarous customs and practices, of superstition, ignorance, extravagant fancies and natural wildness."

Como, no Brasil colônia, artistas e intelectuais da época capturaram importantes ocorrências da sociedade não só em níveis culturais e sociais, bem como nas esferas política e econômica, e transpuseram tais ocorrências e mudanças para as artes? Como se pode entender a manifestação da vertente gótica na literatura brasileira desde o Setecentos até as primeiras décadas do Século XX? E como podemos verificar isso em um espaço tão pontual como o sertão?

Primeiramente, devemos reforçar que se construiu no imaginário brasileiro, desde os primeiros contatos entre nossos nativos e o homem europeu, a ideia centralizadora que inscreve os contornos litorâneos perfazendo o polo expansivo em oposição ao interior, no qual sua gênese e carga simbólica, não em raros momentos, sempre foram desconsideradas ou relegadas a patamares inferiores. Espaço despovoado, local do regresso e atraso, o interior desponta, inicialmente, como lugar esquecido, onde o traço do colonizador ainda não se fizera presente. Tal construção perseguiu o homem citadino por muitas décadas, a despeito das produções ficcionais, tratados, diários, pesquisas acadêmicas, que tiveram a árdua missão de ressaltar a existência e importância do *outro* interiorano que se inscreve na e perfaz a história de nosso país. Essa ideia de centralidade, que sempre conferiu primazia à faixa de terra junto ao mar, também conseguiu associar os locais que circundam o interior (florestas, mata cerrada, campos extensos) à ideia de espaços de difícil acesso, dominados pela força da natureza e pela barbárie. Neste *locus* se encontra o espaço do sertão.

Região agreste ou longe da povoação litorânea, o sertão, ultrapassando a ideia de oposição ao litoral, configurou-se como local que contrastava com a ideia de região preenchida pelo colonizador, e aqui sublinhamos a visão do estrangeiro, que observava a paisagem tropical como algo inóspito e improvável à sua visão eurocêntrica de mundo. Propagou-se, portanto, a identificação do litoral à Europa, e o sertão ao *ser tão*, ou seja, um todo capaz de provocar medo, ojeriza e rejeição. Tal nos instigou na construção de análises a partir de um processo dialógico entre o *outro*, colonizado; *versus* o prejulgamento do colonizador.

Nosso ponto de partida para entender manifestações da literatura europeia gótica em *terra brasilis* dá-se no momento em que se iniciam as primeiras produções da escola romântica no Brasil. Importante destacar que em 1822 o Brasil se torna independente de sua metrópole portuguesa. No campo das artes, e da Literatura em particular, os artistas buscavam ressaltar o que de melhor o Brasil oferecia: “O heroísmo do homem ligado à terra, a graça da mulher brasileira, a pureza dos costumes familiares, [...] são as ‘teses’ que o romance romântico procura defender junto ao seu público” (VOLOBUEF, 1999, p.337). Muito embora

separadas no tempo e no espaço, as narrativas brasileiras se aproximam das europeias por darem vazão a "um discurso moralizante que com frequência se volta para uma retórica do demoníaco, como forma de expurgar certos elementos do desejo de nação" (SÁ, 2010, p.21). A respeito desse tipo de discurso, destacaremos o trabalho de autores regionalistas que produziram narrativas marcadas pela cultura popular, com falares e costumes muito próprios de uma região e distante das capitais.

Sobre o Regionalismo, buscaremos conceitos que vão além dos limites puramente geográficos, traçando oposições entre os valores culturais do interior e os da cidade – oposições que fomentam a base para se estabelecer paralelos entre os valores citadinos, de uma forma geral tidos como superiores; e os valores regionais, tidos como pitorescos, exóticos e, em alguns casos, inferiores. Defenderemos que não é a espacialidade a causa dos infortúnios no campo, sem deixarmos de mencionar a presença da escrita regional na Literatura Brasileira e como as narrativas estudadas problematizam tais questionamentos.

Tais narrativas tornam-se ainda mais instigantes ao fazerem incursões pela escrita gótica – também utilizada como pano de fundo, de forma a revelar temas inquietantes do período prescrito. Veremos que os pontos de contato entre o horror e o regional fazem da escrita dos autores selecionados em nosso trabalho algo bastante peculiar, principalmente por exporem temas que carregam um arcabouço de possibilidades envolvendo leituras sociológicas, políticas e econômicas de um período crítico no Brasil: o fim do colonialismo e o início do sistema industrial. Para abordar o tema, delimitamos matrizes teóricas a partir da expansão do gótico na Europa com seus desdobramentos na literatura europeia, para, após, pesquisarmos a presença do gótico no interior do Brasil, trazendo o discurso da alteridade.

Se o indianismo do período pré-romântico coloriu o sertão brasileiro com tintas verde e amarela e ressaltando um espaço bucólico e pueril, no correr do Romantismo teremos outro retrato do sertão: não mais exaltado, mas narrado através de nuances de um Brasil que não se queria exibir. Nesse momento, alguns escritores coadunam-se com uma proposta mais reivindicatória ao criarem narrativas que trazem a dura realidade e opressão presentes na vida de muitos moradores do campo. Vamos, portanto, procurar estabelecer os limites do sertão com questionamentos do tipo: por que a expressão é utilizada, muitas vezes, de forma pejorativa e limitadora? Traremos à baila o imaginário do sertão assombrado, com suas lendas, contos populares, *causos* e superstições.

Estruturalmente, este trabalho se organiza em três pilares: o regionalismo, o gótico e o sertão. Amalgamados a uma pesquisa de cunho bibliográfico, onde serão trazidos historiadores, sociólogos e críticos literários, tanto do Brasil como de outros países,

devidamente referenciados ao longo da escrita, faremos as leituras dos contos eleitos, seguindo a ordem cronológica da produção intelectual dos seguintes autores: Bernardo Guimarães (1825-1884), Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921), Monteiro Lobato (1882-1948) e Bernardo Élis (1915-1997).

De Bernardo Guimarães serão lidos os contos "Dança dos ossos" e "A garganta do inferno", publicados pela primeira vez em 1871. Os contos apresentam elementos muito próximos do gótico, a começar pelo espaço ermo, sinistro e amedrontador, como também notamos no conto "A garganta do inferno". Em se tratando de narrativas que estabelecem pontos de contato entre o gótico europeu e o gótico regionalista brasileiro, sublinhamos que o espaço do sertão, ao contrário dos espaços dos castelos decadentes e em ruínas da Europa que simbolizavam a queda de um sistema político, retrata aspectos emocionais e psicológicos das pessoas que residem no sertão brasileiro imbricados com a natureza.

O diferencial em Bernardo Guimarães reside no fato de que ainda há um traço da primeira fase do Romantismo. O narrador compactua com o contador da história, numa tentativa de dar voz a uma personagem pitoresca e marcadamente do sertão, mesmo porque "à época do Romantismo o Brasil começa a se 'descobrir', a se conhecer como nação e povo" (VOLUBUEF, 1999, p.189). Contudo há traços de morbidez da segunda fase. Durante os primeiros anos do Romantismo, nossos escritores e artistas tonalizavam suas obras com cores bem patrióticas. No caso específico da literatura regionalista, percebe-se, nos contos de Bernardo Guimarães, a descrição da paisagem e do espaço do sertão de forma minuciosa e detalhada.

Em contrapartida, durante o Pré-Modernismo e Modernismo, não se verifica mais a insistência na descrição da paisagem sertaneja de forma a apresentar o Brasil aos brasileiros, mas uma descrição de um sertão marcado por pessoas injustiçadas, humilhadas e utilizadas como mão-de-obra barata e gratuita em um sistema que as oprimia e as marginalizava. Desencaixadas de suas terras e região, essas pessoas representavam aquilo que o Brasil moderno não mais queria que existisse, quando, paradoxalmente, o próprio sistema assim as deixou.

Se nas capitais reproduzia-se um pouco do que acontecia na Europa, no campo as elites se abasteciam do clima urbano das metrópoles. Vivenciávamos a transição do domínio exploratório colonial para o domínio capitalista local. Essa mudança, no meio rural brasileiro, fez com que se exasperassem ainda mais as caóticas relações trabalhistas e sociais. Mais uma vez nos aproximamos das narrativas góticas europeias pelo fato de que as nossas narrativas retratam tais transformações: "[...] nas ambientações internas dos castelos e igrejas ou nas

externas das florestas, montanhas e abismos, o espaço gótico é sempre aquele que irá promover as inquietações" (SÁ, 2010, p.38). Os contos do Pré-Modernismo que serão lidos apresentam o sertão brasileiro como um espaço de práticas bárbaras e superstições que insistiam em existir, segundo a visão elitista da época.

Os efeitos decorrentes da Primeira Guerra Mundial, as greves operárias que surgiam no Brasil e a questão da marginalização do sertão foram características que marcaram o ambiente histórico e cultural do país durante o período da República Velha (1889-1930). Através dos ideais europeus de modernização e progresso que por aqui aportavam, nossos pensadores absorveram a ideia de que a constituição do povo seria um dos impedimentos para o desenvolvimento nacional, reforçada ainda pela presença de afrodescendentes e indígenas em nossa formação. Consequentemente, um discurso científico passou a ser usado para justificar e validar ideias sobre a posição inferior das camadas populares em relação às elites.

A partir dessa perspectiva, a postura da elite dominante brasileira, ao refletir uma mentalidade neocolonial ou imperialista ao longo de toda República Velha, evidenciava a presença de um darwinismo social. Esse conceito deturpado das teorias de Darwin, exemplificado na ideia da "sobrevivência da pessoa melhor preparada", tentava justificar os atos de uma classe social sobre a outra através de uma pretensa superioridade (SILVA, 2008, p.43-95). Buscando um paralelo com a literatura, notamos em Monteiro Lobato, nos contos "Velha Praga" e "Bocatorta", publicados pela primeira vez na coletânea *Urupês*, em 1918, traços desse discurso, onde as personagens principais representam o estigma da impureza que deveria ser colocada à parte da sociedade, sendo consideradas, por isso, monstros a serem rechaçados. Nesses contos de Lobato, até mesmo as feições das personagens quebram o código da pureza. A própria palavra monstruosidade, por várias vezes, aparece relacionada à personagem Bocatorta: "Um monstro de tão feio" (LOBATO, 2009b, p.120). Em outra passagem, o narrador sinaliza: "O negro saiu da cova meio de rastros, com a lentidão de monstruosa lesma" (LOBATO, 2009b, p.126). Em outra, diz-se que "Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca" (LOBATO, 2009b, p.126). A monstruosidade, além de atribuir-lhe tamanha maldade, também serve como contraponto para segregar os puros dos impuros.

"Bocatorta" e "Velha Praga", portanto, emblematizam a quebra do código social e econômico que se preconizava na época, ou seja, o código da pureza das raças, ainda reforçada pelas práticas de higienização e sanitarismo que ganhavam espaço na capital do país, conduzidas por Oswaldo Cruz (1872-1917). No campo, as elites oligárquicas recrutavam mão-de-obra europeia (a escravidão fora abolida em 1888), intencionando erradicar resquícios

do passado colonial que ainda estavam impregnados nas relações de produção. Os imigrantes europeus seriam uma solução economicamente viável para a mão-de-obra no campo, além de servirem como argumento às pessoas racistas que pretendiam europeizar escravos e ex-escravos no Brasil (FAUSTO, 2011, p.155-166).

Paralelos aos contos de Lobato, leremos "A bruxa dos Marinhos" e "À beira do pouso", de Hugo de Carvalho Ramos, publicados inicialmente em 1917, na coletânea *Tropas e Boiadas*. Ambos apresentam pontos de contato com a simbologia gótica, além do distanciamento entre elite e classe popular, marcado pela presença de um narrador-observador que absorvia os elementos daquele mundo como não pertencentes ao seu. Em Lobato sobressai o discurso da elite urbana em contato com o rural, ao passo que, em Ramos, destaca-se o discurso da elite rural também em contato com a camada rural.

Nesse ponto, faz-se necessário considerar o olhar que Ramos lançava ao sertão brasileiro, especificamente o sertão de Goiás. Victor de Carvalho Ramos, no prefácio da obra homônima ao conto "Tropas e Boiadas", a respeito da escrita de Hugo de Carvalho Ramos, observa que "O sertão imenso e misterioso, cheio de surpresas e assombramentos, ia-se-lhe gravando pouco a pouco no subconsciente, tomando conta de sua alma" (2003d, p.7). Leitor assíduo de Flaubert, Balzac, Coelho Neto, Euclides da Cunha, Affonso Arinos e Olavo Bilac, Ramos compõe suas narrativas com temas muito próximos do sertão goiano, passeando com bastante desenvoltura por elementos insólitos: "*Saci, Pelo Caiapó Velho, Conto da roça* denunciam já o regionalista, embora seu gênero predileto fosse o de Hoffmann, Poe e Murger" (RAMOS, 2003d, p.10), mas sem deixar de expor as mazelas e asperezas de uma parcela da população do campo que vivenciava as incertezas de um sistema econômico que a alijava de condições dignas de vida. Esses questionamentos aparecem quando o autor publica a coletânea *Tropas e boiadas*, que não apenas descreve o sertão, mas o faz com intenções denunciadoras (TELES, 2007, p.49-59). Tal fato é observável em "A bruxa dos Marinhos", que apresenta o regional não de forma exótica ou pitoresca, mas o regional massacrado e estigmatizado por conta do novo sistema econômico que se impunha no campo:

> da primeira estação da estrada de ferro, então aos barrancos do Paranaíba, pronta a transpor esse natural obstáculo das divisas estaduanas, e galgar sertão adentro, conquistando, transformando, e aniquilando tipos, costumes e aspectos, na marcha arrasadora do progresso, da civilização. (RAMOS, 2003a, p.36)

Ao contrário do conto "À beira do pouso", que apresenta a voz de um narrador do meio rural olhando para o regional, em "A bruxa dos Marinhos" temos um narrador onisciente que não fazia parte do meio rural e que se depara com as crendices daquela região a ponto de

sentir estranheza e curiosidade. Isso se torna ainda mais significativo por contrapor o discurso de uma personagem moradora do sertão e o discurso de um narrador egresso de outro local, evidenciando o distanciamento entre a elite e o povo.

Importante destacar a proximidade entre a escrita de Lobato e Ramos. Em ambos percebemos um desnudamento do regional até então exaltado e glorificado pelos românticos do Oitocentos. Lobato concordava menos ainda com escritores que vislumbravam, na figura do caipira, o sentido de nação e patriotismo brasileiros:

> A caracterização do caipira como indolente, imprevidente e parasita – um "piolho da terra" – alcança seu ponto máximo com a criação do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. Em "Velha Praga", o escritor paulista denuncia a atividade predatória do caboclo, responsável pela destruição da mata, com suas queimadas. Sobressai o caráter nômade e a imprevidência deste homem rústico. (LIMA, 2013, p.202)

Ao contrário de Ramos, que explicitava denúncias e injustiças cometidas contra as pessoas do campo, Lobato defendia uma postura deliberadamente opositora ao homem rural, chegando a mencionar que o caipira se mostrava, muitas vezes, como parasita. Nos dois autores notamos a desmitificação do sertanejo, embora Lobato tenha sido bem mais crítico, generalizando que todos os caipiras representariam o atraso de um Brasil que começava a se industrializar. Curiosamente, Ramos publica, em 1918, a obra *O interior goiano*, na qual ele quebra com qualquer pretensão genérica e reducionista de querer colocar todos os caipiras no mesmo patamar: "Ali ele explica o que é o sertão e descreve os vários tipos de sertanejos, com seus males, superstições e modo rotineiro de cultivar a terra" (RAMOS, 2003d, p.14).

Seguindo a linha do macabro, fechamos com a leitura dos contos de Bernardo Élis, que adentram com densidade no tema das doenças, peste e mesmo animalização do ser humano, posto que as condições sociais do Brasil levavam as pessoas do sertão a níveis desumanos e humilhantes. Ramos e Lobato apresentam a face de um Brasil que se queria atacar e extinguir das estatísticas, de acordo com o pensamento elitista, ao passo que Élis expunha a face desacreditada de uma parcela da população brasileira, esquecida pelos governantes e que não recebia esperança alguma de melhoras.

Ressaltamos que alguns críticos comparam *Tropas e boiadas* a *Ermos e Gerais*, este publicado originalmente em 1944. Embora no primeiro haja um material documentário, em *Ermos e Gerais* percebe-se a forte crítica feita às elites que cada vez mais massacravam e se esqueciam das pessoas do campo:

> a obra de Bernardo Élis ganhou alento e desenvolveu-se debaixo do signo de *Tropas e boiadas.* E basta uma simples aproximação estilística da composição dos títulos para evidenciar esta asserção: dois substantivos que se completam, como "tropas" e

> "boiadas", "ermos" e "gerais" e, mais recentemente, "caminhos" e "descaminhos", acentuando-se a filiação, na mais legítima significação do termo. (TELES, 2007, p.53)

No conto "A mulher que comeu o amante", publicado pela primeira vez em 1944 na coletânea *Ermos e Gerais*, percebemos o tom crítico que o percorre, levando-nos a um tipo de reflexão que faz com que Élis alcance uma perspectiva diferente da apresentada por Ramos e Lobato, afinal as três décadas que separam o trabalho de Ramos e Lobato das narrativas de Élis, em muito contribuíram para que este trouxesse um tom de denúncia muito mais exacerbado e no caminho dos acontecimentos sociais brasileiros do período, sendo considerado a mais importante figura do Modernismo em Goiás (TELES, 2007, 63-71).

Isso não impede que ainda resvalem influências europeias na literatura brasileira, e, no caso deste estudo, ainda notamos aspectos do gótico na escrita de Élis, mesmo estando o autor alcançando a segunda metade do Século XX. Não só a ambientação do conto "A mulher que comeu o amante" e a simbologia próxima das narrativas góticas europeias: "diaba vampiresca" (ÉLIS, 2005b, p.112), como o brutal e horrendo ato do canibalismo, fazem com que sobressaiam vetores do gótico europeu.

Mais contundente ainda se torna a manifestação do gótico em "As morféticas", que também se encontra em *Ermos e Gerais*. Notam-se, inclusive, elementos de uma época que nos lembra o Ultrarromantismo, quando se extravasava a morbidez através do exacerbado sentimentalismo do eu-lírico: "Agarro-a freneticamente. Ela treme, tem no rosto o medo delicioso das crianças. Numa reviravolta, muito natural em sonhos (eu já caíra numa sonolência boa), começa a abraçar-me levemente, – vai beijar-me" (ÉLIS, 2005e, p.245). O conto exibe a angústia de um viajante que busca um pouso de emergência durante uma viagem e se surpreende com mulheres leprosas moradoras de um rancho. Nessa narrativa, as hipérboles e os exageros permitem que a expectativa do personagem vá crescendo até que o mistério seja solucionado: o lanche preparado sob a mesa, o perfume do café, a casa limpa e arrumada e outrora vazia revela, enfim, suas verdadeiras proprietárias – as morféticas:

> Eis o que vi: quatro espectros vestidos de xadrez, apalermados ante a luz forte. Tinham as faces encaroçadas, as orelhas inchadas, tumefactas, uns tocos de dedos retorcidos e engelhados, o crânio pelado e purulento. Principiaram a conversar entre si. A voz saía fanhosa, fina, soprada pelo nariz. Uma voz nojenta, leprosa. (ÉLIS, 2005e, p.245-246)

Importante destacar que a construção de personagens tão singulares na literatura brasileira, como os portadores de hanseníase, na condição de agentes do medo, da alteridade e daqueles que deveriam ser colocados às margens das comunidades, encontra paralelo em antigas práticas europeias. Por volta do Século XIII, na Europa, portadores da doença eram

retirados à força de suas casas, perdiam bens, identidade e passavam a ser conhecidos apenas como leprosos. Também conhecida como morfeia, a lepra era tida como a pior doença do período medieval por carregar uma herança hebraica que a relacionava a uma contaminação espiritual. Portanto, mais do que um doente físico, o leproso era considerado um doente espiritual, alguém perigoso por transgredir duas vezes a ordem da sacralidade do corpo, o que se alinha com os estudos de Mary Douglas (1966), em que a autora compara a pureza do corpo e a pureza religiosa em diferentes sociedades e épocas. Com a melhora das condições de higiene na Europa, além de outros fatores como o avanço da Ciência e das áreas biomédicas, a incidência da doença diminui, entretanto, seus registros continuam aparecendo nas artes. Um dos marcos da decadência do poder imperial, a lepra foi bastante explorada pela vertente romanesca do gótico, exatamente por representar uma época em decadência (SILVA, 2013a, p.128-141).

No Brasil as práticas não eram muito diferentes. Aqui também se exercia o confinamento do doente e posterior queima de sua casa e seus pertences, deixando explícito para todos que, naquele local, um portador da doença fora excluído de seu meio social. Esse movimento, nascido por volta da década de 1920,

> encabeçado por uma entidade denominada Sociedade de Assistência aos Lázaros e Defesa contra a Lepra, a Campanha Nacional de Combate à Lepra se corporificou no bojo da política estado novista, quando o Estado, fundamentado em princípios ideológicos de caráter desenvolvimentista e nacionalista, tomou para si a responsabilidade de resolver o problema das doenças que grassavam no país. Nesse contexto, a doença passou a ser vista como um sério entrave ao progresso nacional, uma vez que ela atingia a força de trabalho, mola propulsora à obtenção desse progresso. Assim, políticas de saúde pública foram estabelecidas procurando garantir a saúde dos trabalhadores, visando ao desenvolvimento das forças produtivas no país, além de salvaguardar o bem-estar das parcelas endinheiradas da sociedade. (MATTOS; FORNAZARI, 2005, p.46-47)

Encerramos com os contos "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" e "A Virgem Santíssima do quarto de Joana", que também estão em *Ermos e Gerais*, perscrutando as condições sociais de mulheres abandonadas ou submetidas ao antigo poder dos coronéis em consequência do processo latifundiário cada vez mais agressivo, cujos frutos são comunidades desassistidas e relegadas às condições subumanas. A primeira narrativa nos fornece a exata perspectiva do alheamento e abandono das pessoas que não pertenciam às esferas do poder, ao passo que em "A Virgem Santíssima do quarto de Joana", o coronelismo e patriarcalismo aparecem imbricados a um elemento ainda mais cruel: o canibalismo.

No cenário das narrativas mórbidas, o sertão brasileiro vem, desde o Romantismo, mostrando-se um terreno fértil não apenas para o entendimento dos rumos da Literatura Brasileira e da postura das elites em relação à constituição nacional, bem como manifestando

elementos presentes em narrativas góticas. Artistas da época passam a retratar um sertão assombrado que dialoga com a tradição gótica anglo-americana e europeia dos Séculos XVIII e XIX, resultando em um *gótico sertanista*, expresso dentro da produção regionalista por meio dos contos de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis, dentre outros.

No contexto entre as duas Guerras Mundiais, intelectuais nacionais e estrangeiros se voltaram para a análise da sociedade brasileira e constataram que as elites viam, na constituição do povo, um dos fatores que impediam o desenvolvimento nacional. A literatura gótica sertanista parece abordar a ameaça do cruzamento da fronteira em decorrência do contato prolongado do sujeito civilizado com o outro à semelhança do que ocorria na Europa, com ocorrências semelhantes às encontradas no *gótico imperialista* inglês na relação, por exemplo, entre os ingleses e as colônias, estigmatizadas por representarem um sistema que não mais condizia com o novo sistema econômico que surgia na Inglaterra.

Essas percepções se mostram relevantes na medida em que problematizam pontos que envolvem a sociedade brasileira: o homem contemporâneo, inserido em contexto de significativas transformações nas áreas tecnológica, social, cultural e econômica, tem, na figura do *outro*, um agente ativo nesse processo, ou seja, o *outro* não pode mais ser visto como perturbador ou como aquele que desacomoda o estado de coisas, mas como alguém que faz parte da dinâmica. Nesse percurso, chama atenção como a literatura gótica vem retratando o *outro* e como as narrativas lidas neste trabalho ressaltam a escrita de autores dos sertões goiano, paulista e mineiro, muitas vezes estigmatizados e esquecidos pela crítica e pelas editoras. Torna-se, então, premente um estudo que revele a literatura tida como interiorana ou às margens dos grandes centros e não pertencente ao círculo editorial das livrarias e bibliotecas das metrópoles, que fala, na verdade, diretamente a nós, por trazer questões inerentes às nossas inserções no meio em que vivemos, independente de estarmos na cidade ou no meio rural. Trata-se de questões que podem nos fornecer uma miríade de situações que contextualizam certas pessoas como fora de um sistema dominante por não absorverem uma cultura imposta ou por não estarem de acordo com as regras do sistema econômico vigente.

Atentamos para certas interações humanas que englobam temas de nossa atualidade: discriminação racial, imposição cultural, hegemonia de certos países que impõem condições de explorados aos exploradores, dentre outros pontos que serão devidamente destacados ao longo de nossas pesquisas. Aqui cabem as considerações de Stuart Hall, ao afirmar que “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural” (2000,

p.59). Refletimos, portanto, sobre o processo de constituição do espaço sertanista na literatura gótica brasileira como lugar desestabilizador da ordem e da razão, ou seja, um local que abriga pessoas que não fazem parte de um determinado sistema dominante, bem como demonstraremos como o vínculo da literatura gótica com o meio popular é utilizado como veículo para o discurso ideológico em relação a grupos minoritários e marginais. Com isso, este trabalho aponta não só a presença do ambiente gótico no regionalismo brasileiro, como também a importância de autores goianos, paulistas e mineiros do Romantismo ao Modernismo e sua contribuição para a Literatura Brasileira.

1 **O REGIONALISMO LITERÁRIO: GEOGRAFIA, CULTURA E SOCIEDADE**

> A literatura do país subdesenvolvido precisa passar pelo regional, mas deve superar o simples relato naturalista.
>
> (*Bernardo Élis*)

As dinâmicas que movem as sociedades nos permitem afirmar que há um equacionamento muito próprio para cada grupo social, e no caso específico do Regionalismo, a equação acatava, em um primeiro momento, o pertencimento territorial e peculiaridades locais como embriões do regional. Tal visão se revelava limitadora pelo fato de ancorar o Regionalismo como corrente dentro de uma sistematização literária.

Opomo-nos a essa visão por acreditarmos que o Regionalismo, superando os princípios locais, mostra-se como propulsor da Literatura Brasileira ainda em fase de Brasil Colônia, fornecendo-nos muitas narrativas nas quais a relação homem-terra, ainda durante a colonização, transbordava os limites do pitoresco ou exótico, exibindo questões mais politizadas e, em seu conteúdo, mais voltadas para os problemas reais.

A nosso ver, essa é a grande contribuição do regionalismo literário: ao superar o relato local, o Regionalismo precisou quebrar com seu enquadramento em categorias estéticas, ganhando universalidade ao propor questões que acompanham a humanidade em qualquer espaço.

1.1 **Sobre o regionalismo: algumas considerações além dos limites geográficos**

Cristalizou-se, durante muitos anos, a concepção limitada que explicava o regional e suas instâncias (língua, cultura, artes, economia e outras) como algo circunscrito a um determinado espaço, preferencialmente no interior de um país. Atrelado a isso, adjetivos como provinciano ou atrasado permearam, por muito tempo, o espaço do interior, visto em desalinho em relação ao progresso dos centros metropolitanos.

Os críticos contrapõem modos de se conceber o regionalismo sob diferentes perspectivas e em variadas épocas, ora estando o regionalismo aliado à mediocridade e ao

provincianismo, ora visto como sinônimo de localismo literário, não passando, muitas vezes, da exploração do pitoresco (COUTINHO, 2004a, p.234-239). Outros, no entanto, conseguiram balizar estudos e definições para o termo abordando-o sob dois prismas. O primeiro considera que toda obra de arte é tida como regional quando o pano de fundo é alguma região particular. O segundo pontua que, além de localizada em uma região, uma obra, para ser considerada regional, deve retirar sua substância da sociedade estabelecida naquela região (Stewart, 1948 a*pud* COUTINHO, 2004a, p.235).

Na Literatura Brasileira o termo regionalismo surge durante o Romantismo quando desvanecem as aspirações nacionalistas e patrióticas do indianismo pré-romântico, ao passo que obras de autores como José de Alencar (1829-1977), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1822) e Bernardo Guimarães tornam-se notórias e alargam temas ligados ao campo e à determinada região. No Romantismo, o gênero romance ganha adeptos no Brasil, e o regionalismo propagado pelos românticos "constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária" (CANDIDO, 2006, p.529). Ainda observa Antonio Candido (2006, p.527-530) que a ambientação, para escritores românticos como Bernardo Guimarães, José de Alencar e Franklin Távora (1842-1888), baliza problemas humanos e sociais, e que suas personagens existem de forma independente das especificidades regionais. Conforme se nota, há críticos literários brasileiros que conferem um caráter importante à natureza e aos aspectos específicos do regionalismo, mas salientam que o que sobressai em tais narrativas não é o bucolismo regional, mas o homem em seu meio social e de forma mais acentuada no Realismo.

Considerar o regionalismo apenas de acordo com parâmetros puramente geográficos, não somente limita um conceito por demais abrangente, como também nos faz caminhar ao lado de alguns críticos que, ao desconsiderarem aspectos sociais, acabaram por assumir uma postura rígida e enviesada. Muito embora a geografia e a topografia sejam levadas em consideração, compactuamos, portanto, com a visão que acolhe o regionalismo como conceito que transborda os limites geográficos, envolvendo aspectos sociais e humanos. Por conseguinte, torna-se relevante observar que os contornos do regional são fluidos e se dissipam na medida em que se contrapõem diferentes áreas entre si. A *urbes* pode conter elementos regionais ou pode ser envolvida por uma metrópole maior que a considere como regional, por exemplo.

Diferentes pontos de vista enriquecem as discussões em torno do conceito de regionalismo na medida em que pinçam peculiaridades de uma sociedade estabelecida em uma região e que, por isso, se faz diferente de outra. Portanto, ao falarmos em regionalismo,

alinhamo-nos com os estudos de Antonio Candido (1972, p.343-381), para quem o romance regional não deve apenas conter elementos do campo ou de uma região específica como moldura, muito menos como forma privilegiada de expressão literária nacional daquela fase de consciência eufórica de país novo e que se descobria como nação independente, o que acabaria por tornar tal tipo de romance alienante. Dessa feita, propomos uma releitura crítica das questões regionais, sem deixarmos de levar a cabo o projeto de consciência do subdesenvolvimento proposto por Antonio Candido, que desmistifica a realidade regional pitoresca brasileira (e documentária), conseguindo atribuir-lhe universalidade.

Ao propormos um estudo sobre regionalismo que traga consciência universal, apontamos para uma compreensão do regional que destaca o êxito de uma visão intercultural. Para tal, não podemos deixar de mencionar alguns aspectos econômicos pelos quais atravessou o campo brasileiro. Se, até meados do Século XIX, ainda contabilizávamos grande número de famílias e pequenos produtores que se alimentavam e se sustentavam com o que a terra fornecia, quando se inicia o processo de industrialização, no Brasil, o campo sofre drásticas mudanças. A chegada de maquinário industrial, a formação de latifúndios e o desenvolvimento das cidades contribuíram sobremaneira para o processo de êxodo rural. Sob o ponto de vista ideológico, fomentaram-se concepções que enquadravam o regional no espaço do atraso e do retrógrado.

Esse tipo de crítica desconsidera que não é o Regionalismo o entrave à modernização. Defendemos que a espacialidade regional e os setores que ela engloba (tradições, cultura, gastronomia, festas regionais) não são causadores dos problemas no campo – problemas estes que muitos acreditam afetarem as cidades. Assim como há uma corrente defensora do avanço do progresso que vai de encontro aos interesses regionais, também há pessoas inconformadas com a divisão injusta entre latifundiários e pequenos agricultores, apenas para citar um dos problemas que ronda o campo. Esse e outros problemas ainda grassam no campo brasileiro, e há ficcionistas que se posicionaram de forma engajada em questões políticas e sociais, denunciando problemas que ultrapassam a visão tendenciosa de retratar o regional ligado apenas às posições etnológicas e folclóricas.

Sob esta perspectiva, apropriamo-nos de um termo utilizado por Ligia Chiappini (1995) ao se referir a esse embate entre o homem do campo e o homem da cidade. A autora sublinha, para além dessa bipolaridade, o termo *homem humano*, notando que em determinado período histórico lia-se o regionalismo apenas como movimento ou tendência, resvalando, nas obras literárias, visões pobres e estereotipadas. O oposto nos fornece obras e autores que conseguiram dar voz às pessoas desassistidas das áreas rurais, ultrapassando regiões além da

geografia e trazendo outras questões que superam o simples relato espacial, podendo atingir tanto o homem do interior, quanto o homem citadino.

Definimos, então, o regionalismo como espaço que apresenta aspectos típicos de uma determinada região no âmbito cultural, mas que não deixa de tocar em questões e problemas universais concernentes ao homem humano, seja ele do campo ou da cidade. Para utilizar uma expressão popular cunhada da zona rural de Goiás, "O barro que assenta um casebre na roça é o mesmo barro que nos leva à cidade". Seguindo essa definição, não podemos abordar o regionalismo sem o vermos dentro da categoria do imaginário, pois "como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real" (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p.27). O imaginário não trata de uma transformação da realidade, mas é uma tradução da realidade exterior que facilita a identificação de pessoas com sua sociedade e possibilita uma percepção e aceitação do universo real de forma mais amena. Sob esse viés, buscamos não apenas destacar os símbolos, cultura local, lendas e tradições (que traduzem tal realidade exterior), mas mostrar um espaço com suas demarcações históricas, políticas, econômicas, com histórias de luta e sofrimento, e assim exaltando obras que apresentam a região rural "internalizada à ficção" (CHIAPPINI, 1995, p.158), e não como um local bucólico exterior ao texto, permitindo-nos, portanto, defender o Regionalismo para o homem da cidade e tantos outros *homens humanos*.

1.2 **Corte e Província: o regionalismo e as oposições entre o interior e a cidade**

O romance regionalista, no Romantismo, ainda não ganhara o fôlego e vigor a ele atribuídos durante o Realismo ou o Naturalismo. Começávamos a desamarrar os nós que nos prendiam à cultura portuguesa, e a seleção de temas como o apego à terra e ao homem do campo funcionavam como baluartes para uma nação que precisava se afirmar. Não se pode negar a contribuição da prosa regionalista como registro dos hábitos, costumes e cultura do homem do interior. Alguns escritores, inclusive, mergulharam no tema de forma tão intensa que descreveram minuciosamente a rotina das pessoas, a linguagem, a culinária, as festas típicas, o folclore, as superstições e crendices populares.

O momento era o de busca por algo que pudesse afirmar a nação brasileira como polo econômico, político e cultural autossuficiente e livre de sua metrópole: o homem do campo ocupa, então, o lugar que fora ocupado pelo nativo durante o romance histórico. Assim, o

homem do campo representa o contraponto do homem da cidade, ainda afeito aos valores e às tradições europeias, "estranhos à consciência nacionalista que o romântico deseja ver fortalecida" (VOLOBUEF, 1999, p.303). Portanto, para o homem citadino, o regionalismo apresentava um entrave aos ideais de progresso e avanço que se pretendiam pelas elites. Tal embate fomentou uma produção que resultou em trabalhos que nos dão demonstrações do ambiente literário da época. Quanto a esse dualismo, a obra *O tronco do Ipê*, do escritor romântico José de Alencar, publicada inicialmente em 1871, contrapõe os valores do campo, em seu estado de pureza e autenticidade, aos valores da cidade, cerceada por arrogância e corrupção.

Ao deixarmos o âmbito da estética literária e explorarmos setores como a História e as Ciências Sociais, podemos ventilar outras possibilidades que nos levam a um entendimento desse dualismo. Ao longo dos anos foram criadas e reforçadas teorias que associam a ideia de desenvolvimento, realizações e fluxo de informações à cidade, em contraste com a ideia de atraso e ignorância associados ao campo. Essas ideias passam a vigorar com mais intensidade após a Revolução Industrial, quando a sociedade europeia se torna predominantemente urbana. O aspecto econômico fornece uma importante base de entendimento, mas não a única. Há outras sendas que permitem verificar que o contraste entre campo e cidade já perdura há muitos anos, e a Revolução Industrial foi bastante significativa.

Fato muito sintomático ocorreu no Brasil com o fim do período colonial, em 1815, e a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, aclarando a distinção entre capital e interior. O Rio de Janeiro passa a funcionar como centro convergente de valores, para onde rumavam intelectuais e artistas em busca de reconhecimento. Consequentemente, escritores cujas produções lançavam luzes em temas locais eram vistos como não seguidores daquilo que se preconizava, que era "a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional" (CANDIDO, 2006, p.615). O que os escritores do período não contabilizaram, foi a riqueza cultural e importância social levantadas por algumas narrativas regionalistas, que conseguiram ir além do localismo e se relacionaram às condições de desigualdade próprias de um país periférico (ARAÚJO, 2013, p.108-109).

A colonização brasileira e os movimentos de penetração territorial se deram de forma diferente e em núcleos separados. Surgiram, ao longo dos séculos, rivalidades políticas e econômicas entre estados, oposições entre província e metrópole, interior e cidade, diferenças dialetais, enfim, situações que fomentaram um estudo sobre noções como fronteira, seções ou regiões, aplicadas pelo historiador norte-americano Frederick J. Turner, um dos pioneiros dessa teoria de interpretação histórica "de Regionalismo econômico, político, social ou

intelectual" (Turner, 1923 a*pud* COUTINHO, 2004a, p.236). Se, por um lado, essa teoria de interpretação histórica reforça o isolacionismo e o provincianismo dos quais a metrópole muitas vezes se utilizou para se referir ao interior, por outro lado, incentiva um tipo de produção literária que se esmerava em captar a essência regional.

Existe uma incompatibilidade entre cidade e interior, provada pela própria história das nações. Conforme pontua Raymond Williams:

> "Campo" e "cidade" são palavras muito poderosas, e isso não é de estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas. O termo inglês *country* pode significar tanto "país" quanto "campo*"; the country* pode ser toda a sociedade ou só sua parte rural. Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente essa ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização. (2011, p.11)

A partir dos estudos de Williams, depreendemos, dentre as várias vertentes que explicariam o contraste entre campo e cidade, que o viés econômico sobressai. Há controvérsias em relação às associações que ligam o campo à inocência e a cidade à mundanidade, até porque as cidades, em sua gênese, se desenvolveram a partir de um aspecto de ordem agrícola. A cidade se beneficia dos produtos gerados pelo campo, e o campo se mantém com a renda da cidade. "Assim, o contraste temporário entre campo e cidade é de importância apenas indireta" (WILLIAMS, 2011, p.88). Aliado a isso, notados acontecimentos como a Guerra Civil Inglesa (1642-1648), a Restauração (1660) e o Acordo Constitucional de 1688 alterariam de modo significativo a sociedade inglesa. Ideologicamente o campo perde um pouco da aura de ingenuidade e simplicidade, acolhendo questões mais profundas e complexas, como posse de terras, brigas políticas, campos ceifados para criação de gado, produção agrícola em larga escala. A natureza não é mais contemplada, mas sim explorada e subordinada às utilizações do capital, cenário que se estenderia a outros países, uma vez que a Revolução Industrial Inglesa mudaria o contexto econômico mundial.

Nas Américas, precisamente no Brasil, ainda vivíamos o sistema colonialista, que terminaria em 1822. Somente na segunda metade do Século XIX desenvolveríamos de modo significativo as formas de produção industrial, muito embora já fossem fortes os efeitos socioeconômicos advindos das diferenças entre metrópole e colônia. Com isso avultou-se, no Brasil, a mentalidade colonialista na qual a metrópole enxergava suas colônias como local de atraso e barbarismo.

A chegada da corte portuguesa ao Brasil estabeleceria um profundo distanciamento entre a vida social na corte fluminense e a vida social no interior, de forma ainda mais acentuada durante o império. A sociedade imperialista brasileira divide-se nitidamente em

dois estratos: ricos senhores de terras em oposição aos escravos e seus descendentes – trabalhadores braçais da lavoura, meeiros e pequenos sitiantes. Com o fim da Monarquia e início da República em 1890, crescem as aspirações da elite citadina, que ansiava por um Brasil moderno e industrializado e por uma nova ordem política, desvinculada da mentalidade agrária, ao passo que a elite de fazendeiros paulistas via, na República, uma redistribuição do poder que pudesse favorecer seus interesses.

As desavenças entre o campo e a cidade são antigas e muito semelhantes em diversos países. O campo, pela capacidade geradora de matéria orgânica, sempre forneceu insumos e alimentos à cidade, ao passo que a cidade se especializou em transformar a matéria-prima extraída da natureza em produtos lucrativos. Mas esse seria apenas um aspecto, o econômico. A origem das diferenças entre campo e cidade deita raízes em tempos das descobertas marítimas, quando os europeus que conquistaram as Américas observavam os nativos que habitavam as terras americanas como seres que faziam parte da paisagem, com olhos de quem chegava de fora, ou seja, desprezando os homens que habitavam as terras das Américas, vistos como inferiores, e brutalmente apagando as sociedades e culturas já estabelecidas.

A história nos mostra que a experiência da alteridade se configurou no arbitrarismo europeu, identificado na valorização da cultura do colonizador como única (TODOROV, 1999, p.3-15). Essa suposta superioridade atravessou séculos, agravou-se com o início do sistema escravocrata e se espalhou dentro de nosso país, afinal, tal sentimento aflora sempre que se cotejam comunidades, sociedades ou espaços diferentes, e um deles tende a abarcar o outro por considerá-lo menor e ainda obter algum benefício com isso – fatos que se evidenciam nos diálogos e situações travados ao longo dos textos selecionados de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis.

O sentimento de superioridade (TODOROV, 1999, p.46) exprime muito lucidamente a discussão acerca de uma sociedade que exclui ou não assimila valores que não sejam os seus. A despeito desse vetor, o que sobressai é o confronto com o outro, seja entre o campo e a cidade, a corte e o interior, o regional e o nacional. As bases de entendimento se perpetuaram e a ideologia que as sustenta sofreu poucas alterações, a saber: a postura de superioridade do colonizador ante o colonizado prevalece. Para além do confronto estético entre elementos que compõem a literatura citadina e elementos da literatura regionalista, a última também desvenda camadas sociais do homem brasileiro, sendo considerado para alguns como um aspecto particular do romance social.

1.3 **O regionalismo na Literatura Brasileira do Romantismo ao Modernismo**

O decênio de 1830 foi importante para promover jovens escritores brasileiros alinhados com o desejo de construção de uma literatura nacional. A primeira fase do Romantismo preocupou-se em enaltecer o projeto de nação que se iniciava. Tal fato somente fora possível a partir do momento em que é colocado em prática o desejo de se promover essa embrionária literatura. Graças a um grupo de escritores brasileiros morando em Paris entre os anos de 1833 a 1836, encabeçado por Gonçalves de Magalhães (1811-1882), foram feitos contatos com novas diretrizes literárias. Contudo, somente em 1836 foi dado um passo decisivo para a propagação dos novos ideais e para uma efetiva postura nacionalista de nossos escritores com a publicação, em Paris, da *revista Niterói*. "Com o advento do Romantismo e o despontar de novas aspirações estéticas, os poetas brasileiros romperam sua dependência literária de Portugal" (VOLOBUEF, 1999, p.159). No Realismo, contudo, inicia-se uma fase do regionalismo, na qual alguns artistas e escritores passam a retratar o interior do Brasil focados na dura realidade que imperava no local, momento em que a ficção regionalista

> abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1989, p.141, grifo do autor)

A tomada de consciência a qual se refere Candido é que vai fomentar, a partir do Realismo, um tipo de produção regional mais consistente e complexa, cruzando e colocando em relevo questões de ordem política, social, cultural, econômica, dentre outras. São questões permeadas pelo espaço geográfico e que não podem ser analisadas separadamente. Em conjunto, elas evidenciam costumes, cultura, expressão artística, linguagem, enfim, a essência de uma determinada sociedade circunscrita em uma região.

Durante o indianismo que antecedeu o Romantismo, percebeu-se que a cultura regional poderia oferecer à literatura "um ponto de vista (a ideia social de uma sociedade e os valores culturais movidos pela tradição, que exerce o papel de libertadora e não de confinante)" (Odum, 1938 *apud* COUTINHO, 2004a, p.235). No entanto, ainda na segunda fase do Romantismo literário, fomentaram-se rudimentos do regionalismo, no qual decresce o sentimento nacionalista e de exaltação à pátria (VOLOBUEF, 1999, p.181). No campo das artes e da literatura em particular, os artistas buscavam ressaltar outros aspectos que não apenas o apego à terra e a exaltação aos nativos. Nas fases seguintes ao Romantismo, surgem

novidades estéticas que vão ao encontro das tendências, destacando-se duas modalidades que ganhavam adesão à época: o romance urbano ou citadino, e o romance regionalista. O primeiro ambientado na cidade e o outro no campo, "criando-se uma nítida distinção entre capital e interior do país, sendo este último sempre abordado sob o ponto de vista rural" (VOLOBUEF, 1999, p.181).

Entre os críticos, criou-se uma grande celeuma no momento em que analisam as obras regionalistas como simplistas e tendenciosas esteticamente (CASTELLO, s/d, p.47-56). Em parte concordamos com tal ponto de vista, porém, não podemos deixar de assinalar que boa parte do acervo literário regional ofereceu ao Brasil obras que, ao cunharem temas típicos, fizeram-no defendendo um programa universal e trazendo discussões que manifestam forte atuação de autores verdadeiramente preocupados com um projeto social mais abrangente, na tentativa, inclusive, de aproximar o leitor da cidade ao homem pobre do campo, "auxiliando-nos a vencer preconceitos, respeitar a diferença e alargar nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro de classe e de cultura" (CHIAPPINI, 1995, p.154).

Impõe-se, então, um desafio na medida em que explorar a humanidade do outro, no regionalismo, requer a imersão em uma realidade muito distante da realidade citadina, fazendo-nos entrar com mais profundidade em relações complexas. A literatura regionalista ratifica seu caráter universal ao nos apresentar questões que afligem o homem – esteja ele em diferentes regiões geográficas. Essa literatura, ao defender as particularidades locais, acaba por promover certa reação contra a homogeneidade cultural, cada vez mais acentuada em nossos dias. A reação avulta-se a partir de certo inconformismo advindo de muitos autores regionalistas, ao exporem problemas e injustiças acometidas no campo. Muito embora a noção de regionalismo resida no campo extraliterário (ARAÚJO, 2008, p.120), sua manifestação na literatura brasileira foi significativa. Não foi de forma aleatória que o regionalismo literário surgiu ao mesmo tempo que o regionalismo mais geral como processo de interpretação histórica e social da vida brasileira (SODRÉ, 1964, p.403-408).

Quanto à estética literária regionalista, pontuamos algumas limitações que foram aos poucos suprimidas ou amenizadas conforme seu amadurecimento. Uma das críticas assenta bases no modo de falar das personagens, pouco entendido pelos leitores que não estavam habituados ao linguajar específico de determinadas regiões, causando até mesmo um afastamento dos leitores. De tão fidedignos aos costumes regionais, os escritores esmeravam-se em reproduzir a linguagem local com seus arcaísmos e marcações socioletais:

> a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão

> livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso Regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país. (CANDIDO, 2006, p.435)

No entanto, a fase inicial da produção da Literatura Brasileira seguiu os modelos europeus que aqui se impuseram. Não estávamos em condições de buscar a essência da arte, portanto prevaleciam questões secundárias. A literatura regionalista esmerava-se em um tipo de literatura descritiva, sem ainda possuir recursos estéticos próprios. Todavia, com sua maturação, o regionalismo caminhou rumo a um projeto que abrangeria a criação de uma literatura nacional. Com sua linguagem por vezes erudita e arcaica e com os excessos de descrição da geografia e da paisagem, a literatura regionalista contribuiu para apresentar o Brasil, servindo como acervo de informação documentária.

O elemento humano começa a ganhar movimento conforme o Regionalismo avança no tempo – se no indianismo a personagem constituía um item a mais na descrição da narrativa, nos últimos regionalistas notamos "o sentido social, a intenção redentora, que já valoriza o homem em vez de fazê-lo um títere ante o meio" (SODRÉ, 1964, p.408). As primeiras narrativas regionalistas ainda conservavam a tradição indianista, evocando em suas tessituras material colhido diretamente da natureza e da paisagem de diferentes regiões, conforme se verifica em José de Alencar nas obras *O sertanejo* (1875), *O Gaúcho* (1870) e *O tronco do Ipê* (1871), nas quais o autor faz um minucioso trabalho e apresenta com detalhes características geográficas dos sertões do nordeste, sul e interior fluminense, respectivamente.

Com Bernardo Guimarães, autor de obras como *O garimpeiro* (1872) e *A escrava Isaura* (1875), o leitor passa a conhecer um pouco mais das tradições e fatos autênticos locais, especialmente de Goiás e Minas Gerais.

Próximo a Bernardo Guimarães destaca-se Visconde de Taunay (1843-1899), que também se debruçou em descrever a paisagem e a região imbricadas ao fator humano, observando tipos, costumes, hábitos, tradições do homem do campo. Ao compor o romance *Inocência* (1872), Taunay serviu-se das "observações dos costumes e da psicologia do sertanejo" (CASTELLO, s/d, p.51). Bernardo Guimarães e Visconde de Taunay, juntos com João Franklin da Silveira Távora, formariam o grupo de romancistas românticos regionalistas. Távora, autor do romance *O cabeleira* (1876), lutava deliberadamente para fundar uma literatura do norte, bem caracterizada e separada do restante do país. O autor, que viveu a transição do Romantismo para o Realismo-Naturalismo, defendia sua opinião por considerar

que a literatura do norte ainda não fora invadida pelo estrangeiro como ocorrera com a literatura do sul.

Os críticos concordam quando ressaltam o trabalho desses regionalistas como sendo os de maior destaque (CASTELLO, s/d, p.47-56). Nelson Werneck Sodré (1964), no entanto, observa com mais acuidade o trabalho de outros autores que buscaram matéria para suas narrativas na temática regionalista, como Hugo de Carvalho Ramos, que acentuou a composição de personagens que viviam a rudeza e crueldade do sertão goiano. Alguns críticos, entretanto, defendem que a literatura regionalista chega ao fim com Monteiro Lobato (1882-1948): "Ao estrear com os contos de *Urupês* (1918), o escritor paulista, ao mesmo tempo em que ajuntava ao gênero elementos novos, acentuava as suas deficiências e, principalmente, os seus desvios" (SODRÉ, 1964, p.416). Não concordamos quando os estudiosos dizem que o regionalismo, entendido como fenômeno literário, tenha chegado ao fim. Afirmamos que é durante o Modernismo que o regionalismo encerraria um importante ciclo na historiografia literária brasileira. Ao se iniciar o século XXI, soaria temerário afirmarmos que o romance regionalista é uma tendência da nossa ficção, mas é certo que este esteja vivendo um novo momento no quadro da cultura do Brasil:

> Uma das consequências da crítica modernista, como vimos, está justamente em tratar como regionalismo apenas o período anterior à década de 1930, quando ele continua sempre presente, embora, para aceitá-lo, seja necessário tratá-lo sob outro rótulo: seja como romance de 30, seja como vanguarda experimental, seja como superregionalismo. De toda forma, continuamos frente ao mesmo fenômeno, que, como qualquer outra temática, poderá ser trabalhado com maior ou menor excelência artística, com servilismo ou com respeito às diferenças. (VALLERIUS, 2010, p.79)

Revela-se, portanto, um alerta a leitura retraída da crítica quando esta qualifica a narrativa regionalista como fenômeno localista, reacionário ou afunilado. Ao contrário, defendemos a escrita regionalista como um fenômeno necessário e que muitas vezes coloca em conflito vozes marcadas por dualidades, em que uma tenta se impor sobre a outra. Esse antagonismo nos interessa na medida em que se aproxima de um tipo de discurso muito presente nas narrativas góticas: o discurso do centro *versus* o discurso da periferia.

2 **SOBRE O GÓTICO**

> Sei que suas inclinações mais profundas o levam ao estudo do oculto, e esteja certo de que você voltará para casa com ricos achados. Apenas não se afaste de nós por muito tempo naquelas luxuriantes colônias tropicais; é preciso governar de casa.
>
> (*Carta de Sigmund Freud para Carl Jung, Viena, 1941*)

As tensões geradas durante o período de revolução burguesa no século XVIII, na Inglaterra, inspiraram artistas e escritores na composição de um tipo de arte que contestava os imperativos da razão apregoados pelo Iluminismo, inaugurando assim a escrita gótica oitocentista, que recordava o mundo bárbaro da Idade Média (MONTEIRO, 2004).

Rejeitada já nos seus primórdios (MONTEIRO, 2004), esse ressurgimento da narrativa gótica se opôs ao ideal estético-artístico apregoado no período, em que a busca pela perfeição era a forma privilegiada de produção artística e cultural. Ao buscar matéria-prima para suas composições nos recônditos da mente humana ou nos sentimentos mais vis do homem, como tirania, opressão, repressão, medo e terror, o gótico relaciona-se com o fantástico por ser considerado como a proto-história do gênero fantástico (Furtado, 1987 *apud* GARCÍA, 2017, p.97).

No Brasil, eventos como a vinda da família real, as investidas inglesas em nosso país, a criação da imprensa régia brasileira, o movimento de escritores e estudantes que faziam o percurso Brasil-Europa contribuíram, sobremaneira, para a circulação da literatura europeia em nosso meio, o que posteriormente inspiraria escritores a matizarem nuances do gótico em suas narrativas, embora em menor intensidade do que ocorreu na Inglaterra.

Sublinhamos, contudo, que a realidade que nos leva a pesquisar a presença do gótico nas narrativas regionalistas brasileiras não se situa na Inglaterra de fins de século XVIII, momento de nascimento dessa vertente, mas sim nos sertões de Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Desse modo, iniciamos com o nascimento e expansão do gótico europeu, focalizando os desdobramentos do gótico nas artes e literatura, até chegarmos às manifestações do gótico no Brasil.

2.1 **Invasões e conquistas**

O Século II de nossa era inaugura um período de invasões e pressões migratórias contra o Império Romano. Um século antes, o Império Romano edificaria uma grande muralha que se estendia às margens do Rio Danúbio, na região de Bonn, atual Alemanha, na intenção de proteger seu território contra a invasão de tribos germânicas não conquistadas. No Século III, novos reforços foram feitos no sistema defensivo romano, levando a uma estabilização provisória dos ataques. Por volta do ano de 258, Roma é obrigada a ceder a fronteira próxima ao Reno às tribos invasoras dos alamanos, vândalos e godos (LOGEAY, s/d).

A situação mudou drasticamente nos Séculos IV e V, quando o Império Romano Ocidental sofreu várias ondas de invasão pelos povos germânicos, que buscavam alimento, abrigo e terras férteis. Considerados como povos bárbaros pelos romanos por não possuírem a mesma identidade cultural, a identidade latina, os germanos, que concentravam várias etnias, depõem o último imperador romano, Rômulo Augusto, em 476, e colocam o rei bárbaro Odoacro no poder (LOGEAY, s/d, p.10-15). Algumas décadas antes, por volta do ano 406, hordas de vândalos acompanhados por alanos e suevos planejavam invadir a Gália pelo rio Reno. Em 409 invadem a Espanha, e, em 411, os germanos dividem entre si as províncias espanholas (LOGEAY, s/d).

Interessante perceber que algumas tribos que chegavam ao Império Romano já haviam travado guerras entre si, portanto Roma recebia tribos que carregavam histórias de guerras de formação e conquista pregressas. É o caso dos hunos, que em 355 destruíram o primeiro reino germânico, o reino godo de Hermenerico, cujo centro era a Ucrânia. Destaca-se, também, a tribo dos godos, que em 375 se divide em dois grupos: os visigodos, que invadem o Império Romano pelo baixo Danúbio; e os ostrogodos, que avançam até a Transilvânia e Hungria (LOGEAY, s/d).

A história do Império Romano é pontuada por invasões e ataques em seu território. Natural, portanto, que os romanos desenvolvessem um pavor extremado contra aqueles considerados bárbaros, genericamente, pelos romanos. Além do medo advindo por causa da ferocidade e da crueldade com as quais os bárbaros invadiam o Império Romano, a elite romana sentia-se abalada em quesitos que para ela eram muito preciosos: a cultura, a língua e os costumes. Após quase três séculos de invasão e guerras, os germanos penetraram em todas

as classes sociais romanas, desde o campesinato até as classes altas e a corte imperial, recompondo, desse forma, novos espaços no futuro continente europeu:

> Entre os visigodos que atravessaram o Danúbio em 375, o aristocrata Alarico recebeu o título de comandante do exército de Teodósio. Integração, sem dúvida, mas a maioria conservou o nome, a língua – que eles usavam conjuntamente com o latim -, os costumes, que às vezes se opunham ao direito romano, e o comportamento, pouco tolerado pelos senadores do império. (LOGEAY, s/d, p.15)

Era pequena a tolerância dos romanos em relação aos bárbaros germanos, sempre hostilizados, principalmente por formarem uma horda de estrangeiros em busca de terras e segurança física em território romano. Aos bárbaros foram atribuídos sentidos negativos e até mesmo pejorativos. Injustamente considerados causadores da queda do Império Romano, quando de fato o mesmo já estava em franca decadência, os bárbaros carregaram consigo o fardo da destruição e selvageria:

> Na realidade, as migrações ou as invasões não provocaram a ruína imediata do poder romano. Este, apesar de momentos de trégua, não pôde evitar as migrações internas [...] nem a expansão dos reinos vândalo e visigodo na segunda metade do século V. (INGLEBERT, s/d, p.33)

Ligados aos visigodos e ostrogodos, os bárbaros foram as organizações políticas mais duradouras a invadirem o Império Romano. Parte de uma tribo da ilha de Gotaland, na Suécia, que dava a seus heróis de guerra o antigo título escandinavo *gotar*, teria rumado em direção à região da atual Alemanha, formando uma confederação de tribos germânicas (INGLEBERT, s/d). "A palavra gótico surge aqui para dar nome à primeira língua desse povo, sendo esta considerada a primeira língua germânica a ser lida e escrita" (MENON, 2007, p.19).

2.1.1 Migrações: da etimologia para as artes

Gótico traz consigo a ideia de algo bárbaro ou faz referência às tribos nórdicas europeias que invadiram o Império Romano, bem como a tudo que fosse medieval ou pós-romano. A arquitetura se influencia pelos arroubos da nova estética, mais precisamente ao norte da França, por volta dos Séculos XII e XIII.

Herança do período românico, a arquitetura gótica era marcada por construções suntuosas, inicialmente utilizadas nas fachadas e interiores de igrejas católicas, resultando em prédios marcados por arcos semicirculares com grossos pilares de pedras, facilmente reconhecidos até mesmo por pessoas não ligadas à arquitetura ou à engenharia. Ao atravessar

as fronteiras francesas, o termo gótico é referido pela primeira vez, nas artes, pelo artista italiano Giorgio Vasari (1511-1574). Profundo conhecedor de história da arte, Vasari mostrava interesse pela arquitetura românica e batizou, pejorativamente, a arquitetura não seguidora do estilo clássico de gótica (BYINGTON, 2004, p.19-58).

A motivação para o gótico, na arquitetura, é arrefecida nos últimos séculos da Idade Média. No entanto, no Século XVIII, a estética gótica é retomada pela literatura e conquista outros países, principalmente a Inglaterra, conjugando características próprias daquele contexto social e político do período pré-Revolução Industrial, com excessos, exageros, medo e temores do período medievo, bem como trazendo significados originários da palavra, que ainda guardava conotações pejorativas por se relacionar aos bárbaros do período românico.

As décadas que se sucederam à Revolução Gloriosa, em 1688, trataram de dar grande impulso ao gótico como algo controverso, significando, ao mesmo tempo, um período distante da época de ignorância da qual uma nação triunfara, como também uma época de virtude política que alienava a nação inglesa:

> Remetia, dessa forma, às origens do povo inglês e de sua cultura, uma cultura que queria distinguir-se da greco-romana e que, acreditando-se promotora do amor à liberdade e da democracia, possuía uma história cuja permanência se identificava na arquitetura gótica. Apesar dessa conotação mais positiva, gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. (VASCONCELOS, 2002a, p.119-120)

Vista como vertente romanesca, a escrita gótica é comumente caracterizada por contradições e caos. Concebido em um período extremamente delicado e confuso para o homem europeu – o Iluminismo e a Era da Razão –, o gótico surge inicialmente como franca oposição aos preceitos racionais e ao equilíbrio preconizados pela nova corrente burguesa. Assim, "produzindo uma poesia de desafio e de inspiração divina que, além de advogar o sentimento e a paixão, colocava em cena temas e cenários que se tornariam caros ao romance gótico: a morte, o medo, a noite, gemidos, sepulturas" (VASCONCELOS, 2002a, p.120-121). Vale destacar que os leitores da sociedade inglesa do século XVIII viviam uma drástica mudança de valores sociais e econômicos e ainda estavam mobilizados pelas crenças e temores do período medieval. É certo que um dos aspectos da vertente gótica romanesca, explorado por artistas do período, baseia-se na contradição entre os ideais iluministas, que abriam as portas do progresso e desenvolvimento econômico, e as pretensões conservadoras de se manter o *status quo*. Essas turbulências marcariam de forma muito pungente o Século XVIII como nenhum outro período da história o fez, refletindo-se nas artes de uma maneira única.

Há séculos o gótico vem captando importantes ocorrências e manifestações culturais, transformando-as em um tipo de expressão artística nem sempre totalmente aceita pelos críticos, chegando a ser, muitas vezes, classificado como "subcultura" (MENON, 2007, p.25). Muito dessa visão advém do fato de o gótico apresentar um mundo estranho, povoado por criaturas sobrenaturais e notívagas, apelando para instintos básicos como medo e terror. Outro ponto que também contribuiu para a disseminação negativa do termo foi o fato de o gótico estar relacionado ao mundo dos bárbaros e violentos homens do período românico.

O gótico ganhou adeptos em diferentes áreas sociais e artísticas, desde a arquitetura, passando pelas artes plásticas, até ganhar corpo na literatura, o grande palco para sua expressão. Seja na literatura, no cinema, no teatro, o gótico sempre se associa ao medo e ao lado obscuro que "constitui um lugar onde medos culturais e fantasias são projetadas"[2] (BOTTING, 1996, p.13, tradução nossa).

Por ser um continente pontuado por histórias de guerras, invasões, doenças e calamidades climáticas, a presença do medo, no continente europeu, foi ostensivamente retratada nas artes. A Idade Média tratou de elaborar medos menos perceptíveis, porém não menos intensos, que tocavam a alma e a mente do homem europeu. Ainda se adicionava a esse ambiente o suspense causado pelo *outro*, que poderia invadir as cidades e casas, implicando um medo que atravessou séculos e perdura até hoje em toda Europa. Com o fim da Idade Média e início da industrialização, os medos passaram a ter uma explicação racional e científica, mas o estado de terror permaneceu.

O gótico apresenta diversas facetas, e a principal delas é fornecer outra perspectiva de olhar o real, afinal,

> A escrita gótica desenterra corpos, dá voz ao abjeto; é por esta característica, principalmente, que tal escrita vem sendo tão utilizada pela chamada literatura pós-moderna: seu projeto de questionar as narrativas-mestras, deslocando sua voz, reposicionando seu foco narrativo, transformando objeto em sujeito, vai ao encontro dos caminhos da literatura gótica. (MELLO, 2008, p.23)

Tais caminhos começam em 1764 com a publicação do romance inglês *O Castelo de Otranto*. A Inglaterra, berço do romance gótico, inspiraria diversos autores não apenas em solo europeu, bem como em outros continentes, mas é significativa a produção literária gótica europeia.

[2] "constitute a place where cultural fears and fantasies are projected."

2.2 **Desdobramentos do gótico na literatura europeia: autores e obras**

Até o Século XVIII, a crença no sobrenatural, amalgamada pelo discurso religioso, interpretava e explicava a realidade. Com o racionalismo do Século das Luzes, a realidade passa a ser explicada pela Ciência, causando hostilidade e medo em relação ao novo e desconhecido. Foi dentro deste contexto que Horace Walpole (1717-1797) fundaria a história de horror literário de forma permanente (LOVECRAFT, 2008, p.26). Fascinado pela Idade Média e habitante de uma casa transformada por ele em um pequeno castelo gótico, o inglês Walpole publicou sua obra sem autoria. Ao constatar a receptividade do público e o sucesso nas vendas, resolveu não apenas assumir a autoria na segunda edição, bem como acrescentou um subtítulo ao seu romance: *A gothic history*.

Não tarda para que outros países europeus aderissem a essa incipiente estética literária. Em 1773, a escritora alemã Anna Laetitia Barbauld (1743-1825) publica *Sir Bertrand*, em que não faltam elementos como castelo decadente, espaços misteriosos, morte e defuntos. Quatro anos depois, é publicada a novela *O velho barão inglês*, de Clara Reeve (1729-1807), que também traz elementos próprios da novela gótica, exceto pelo fato de Reeve não elencar grande número de espectros.

É com Ann Radcliffe (1764-1823) que a novela gótica ganharia uma atmosfera mais elaborada e uma "sensação de pavor ilimitado" (LOVECRAFT, 2008, p.30). A autora de obras como *Os castelos de Athlin e Dunbayne* (1789), *Um romance siciliano* (1790), *Os mistérios de Udolpho* (1794) e *O romance da floresta* (1792), primava pela criação da atmosfera de terror e pela imaginação visual. Em 1796, a novela gótica ganharia aspectos mais densos com a publicação de *O monge*, de Matthew Gregory Lewis (1773-1818). Nela, o terror atinge violência e malignidade ainda não experimentadas antes, resultando em uma obra-prima de pesadelo "cujo aspecto gótico geral é apimentado por uma profusão de fantasmagoria adicional" (LOVECRAFT, 2008, p.33). A façanha de Lewis foi ter conseguido levar a novela gótica a outro patamar, embora ela já começasse a mostrar sinais de esgotamento. Antes de arrefecer, entretanto, a novela gótica ainda conseguiu produzir material pelas mãos do escritor irlandês Charles Robert Maturin (1782-1824), com as obras *A vingança fatal* (1807) e *Melmoth, o errante* (1820), "em que o conto gótico alcançou alturas de puro pavor espiritual que jamais alcançara" (LOVECRAFT, 2008, p.35).

Em 1818 é publicado o clássico de horror da literatura mundial: *Frankenstein*, ou *O Prometeu moderno*, de Mary Shelley (1797-1851). A autora ainda publicaria outros romances,

como *O último homem* (1826), porém nenhum obteria o sucesso que seu primeiro romance obteve. Concorrente com o romance de Shelley, surge o conto "O vampiro" (1819), de John William Polidori, (1795-1821), que introduz a figura do vampiro na ficção inglesa e abre caminho para a exploração desse personagem nas décadas seguintes.

O avançar do Século XIX traz novas descobertas científicas. A literatura gótica desenhou este fato em suas narrativas, como se pode verificar em *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894), na qual um médico transforma-se em monstro dentro de seu laboratório, situado no fundo de sua casa. No Século XVIII, as narrativas apresentavam cenários com castelos mal-assombrados e decadentes, abadias em ruínas, florestas escuras e sombrias, ou seja, uma ambientação muito representativa da própria ruína e decadência que ocorriam com a aristocracia. Nos séculos seguintes, esses ambientes são substituídos pelo espaço doméstico da casa, quartos, armários, portas secretas. Em comum, esses espaços abrigam as ambivalências e tensões do homem moderno europeu, contudo, nos Séculos XIX e XX, as tensões são de outra ordem, revelando as angústias e medos interiores do homem frente a um mundo cada vez mais industrializado e capitalista, no qual, ao mesmo tempo em que oferece segurança e abrigo, o espaço doméstico pode esconder segredos e mistérios, "transformando-se no lugar do *unheimelich*"[3] (VASCONCELOS, 2002a, p.131).

Com a evolução científica no século XIX, cenários como laboratórios, hospitais, manicômios, fábricas enfumaçadas, ruas mal iluminadas, bem como os *flâneurs* e desempregados perambulando pelas cidades passam a figurar com frequência na literatura gótica, em referência ao ambiente industrializado e hostil de uma Europa capitalista, que vivenciava os problemas dessa nova ordem. Assim, nessa mudança de cenário do feudalismo para a industrialização, as narrativas góticas conseguem exprimir o estado de alma do homem europeu da época. Seja no laboratório ou no sótão da casa, o que temos são personagens atormentadas, individualizadas e que vivenciam suas tensões e incertezas. Os elementos do gótico tradicional ainda se fariam presentes no Século XX, expandindo-se para outros continentes e apresentando narrativas requintadas e cuidadosamente elaboradas pelas mãos de autores como Edgar Allan Poe (1809-1849) e Nathaniel Hawthorne (1804-1864), nos Estados Unidos. No Brasil, nomes como Álvares de Azevedo (1831-1852), Casimiro de Abreu (1839-

[3] Nadiá Paulo Ferreira (2009) menciona parte do trabalho de Freud em *O estranho* (1919) para elencar algumas obras literárias que elegem o estranho como tema. A autora observa que o estranho se revela na relação com o outro, portanto, nossos desejos se exilam de nós, daí que o sujeito, diante do vazio que pode lhe causar horror, esbarra consigo próprio. Sob essa perspectiva, o estranho associa-se ao fenômeno da castração (FERREIRA, 2009).

1860) e Fagundes Varela (1841-1875) seriam os primeiros a trabalharem alguns aspectos dessa vertente em suas produções. As narrativas que carregam manifestações do gótico, produzidas por autores brasileiros, imiscuem-se de aspectos muito próprios de nossa cultura e sociedade, e, ainda de forma mais pontual, as narrativas produzidas no interior de nosso país.

2.3 **O *gótico imperialista* e o *gótico sertanista*: discursos de alteridade**

A Revolução Industrial produziu uma nova ordem social que não se enquadrava nos moldes da incipiente sociedade burguesa. Instáveis e em desarmonia com o pretenso equilíbrio que se esperava do processo de urbanização, uma legião de artesãos e pequenos produtores desempregados, de famintos, doentes e transmissores de pestes circulam pelas ruas da Europa causando medo e repulsa na sociedade burguesa: "A visão de multidões de pessoas aglomeradas em um só lugar, a maioria delas pobres e sem evidentes laços familiares e de riqueza, despertava ansiedade" (TUAN, 2005, p.259).

Além do medo da pobreza, da violência e da desordem, os europeus mais abastados evitavam os miseráveis e andarilhos por acreditarem que todos eles fossem portadores de doenças. No Século XIX, as técnicas higienistas ganharam novas teorias, e os profissionais da área da saúde defendiam que essas pessoas eram suspeitas: "Senhoras e cavalheiros evitavam os pobres fétidos que se acreditava serem portadores de fatal *contagia* em seu sangue, respiração e roupas" (TUAN, 2005, p.269, grifo do autor).

Atentos a esse medo em relação ao *outro*, ou seja, àquele que não compunha os quadros da ordem e progresso preconizados pela elite burguesa, artistas da época começaram a questionar esse estado de exclusão e discriminação e encontraram, na literatura gótica, o meio adequado de exporem os exageros e excessos da sociedade burguesa.

Com o correr do Século XIX e o avançar do processo de industrialização, o discurso gótico se voltou contra o ideal e estética burgueses. Se o Iluminismo pregava mudanças na sociedade europeia por meio da razão, o gótico se impunha como resposta a esse ideal, colocando à mostra as incertezas e o medo que o modelo burguês pretendia aplacar. Despontava um tipo de narrativa gótica que exporia os problemas de ordem econômica e social que acompanhavam o crescimento burguês, como as desigualdades de classe, as diferenças econômicas e o desequilíbrio social advindos do processo de industrialização.

Definir ou conceituar o gótico requer um olhar mais acurado. A palavra gótico comporta diversas conotações, desde um tipo arquitetônico específico, uma vertente romanesca, um estilo de vida, a nostalgia do mundo feudal, o antirracionalismo, o temor da Inquisição, e tantos outros significados. Controversas, divergentes e conflitantes são as opiniões dos críticos a respeito da conotação dessa palavra, bem como sobre o tipo de gótico ao qual se referem. Em comum, eles concordam com o fato de o gótico ter surgido em meio a mudanças nas atitudes culturais, políticas e econômicas que ocasionaram a revolução industrial, o processo de urbanização e industrialização (MONTEIRO, 2004, p.137-144), e que a presença da palavra na literatura liga-se, na maior parte dos casos, ao *outro*, ao diferente ou àquele que não segue uma determinada conduta.

Há um manancial de questões tratadas na literatura gótica tradicional do Oitocentos, como cenários medievais com construções decadentes (castelos em ruínas, florestas soturnas, igrejas destruídas), personagens típicos (vilões, donzelas em perigo, cavaleiros medievais), bem como uma simbologia muito recorrente (segredos do passado que voltam à tona, maldições e profecias). Em relação à literatura gótica produzida no século XIX, também se verificam diferentes eixos interpretativos comumente associados às narrativas do período, como o imaginário sobrenatural envolvendo monstros, espectros e fantasmas; temática religiosa; temática sexual; questões políticas levantadas pelos acontecimentos franceses em 1789; concepções estéticas e filosóficas – a Natureza, o Sublime, o Neoclassicismo; além de reflexões sobre o poder, como o patriarcalismo e o colonialismo (MONTEIRO, 2004, p.89-109; p.129-144).

Nas primeiras décadas do Século XIX, os europeus se voltam contra a soberania do Antigo Regime através da Insurreição de 1830, a favor da liberdade. Embora fossem movimentos liberais liderados pela burguesia, eles abalaram o regime aristocrático e colocaram um fim a uma era dominada pela aristocracia. A partir daí surgem ondas de revoluções democráticas, lideradas por segmentos da sociedade, que dariam origem aos movimentos sociais europeus que se consolidaram a partir de 1914 (RÉMOND, 1974, p.176-207). Esses acontecimentos tiveram como palco principal o continente europeu. Foi na Europa que se iniciou a revolução técnica e industrial, bem como foi naquele continente que se iniciaram grandes transformações econômicas, sociais e políticas: “O ritmo da história aí é mais rápido, e os demais continentes, em relação à Europa, parecem imóveis [...]. Sua história quase não se renova; a da Europa, pelo contrário, desenrola-se sob o signo da novidade” (RÉMOND, 1974, p.176).

O que acontecia na Europa repercutia em várias partes do mundo, principalmente nas colônias que estavam sob o poder do continente europeu. Considerado o continente superior em termos de desenvolvimento econômico, político, técnico e científico por muito tempo, a Europa pôde, com tranquilidade, exercer sua hegemonia em relação aos outros continentes: "A superioridade de fato e a anterioridade no tempo têm como consequência – [...] – o fato de que as relações entre a Europa e os outros continentes se estabeleceram num pé de desigualdade" (RÉMOND, 1974, p.179). Esta desigualdade fez com que a Europa pudesse, durante muitos anos, manter sua hegemonia perante suas colônias, não restando outra opção aos colonizados senão acatá-la. Seria eufemismo usar, por exemplo, o termo desigualdade política, pois às colônias não era dado sequer reconhecimento político ou afins, ficando todas as decisões a cargo da metrópole europeia. A desigualdade se estendeu a outros domínios, alcançando também a esfera social – o estatuto e os direitos civis do colonizado, bem como a esfera econômica e até mesmo cultural, visto que a Europa impunha seus valores culturais, suas ideias, ensino e língua às colônias sob seu domínio. Daí advém parte do estigma em relação ao colonizado que, considerado inferior perante a potência europeia, deveria manter total obediência à metrópole. O colonizado era visto como alguém a ser civilizado e a ter sua história e memória apagadas em prol de uma nova história imposta pela metrópole:

> O reconhecimento de outras civilizações que possuem valor próprio é muito recente; ela se fez ao mesmo tempo que a descolonização, isto é, tarde demais para afetar a colonização em si. Não houve, portanto, um diálogo de verdade, uma permuta. Essa ausência de reciprocidade alterou as relações entre a Europa e os outros continentes, com a Europa considerando a sua a única civilização, impondo com tanta inconsciência quanto desinteresse seus modos de vida e de pensar, suas estruturas de governo e de administração. (RÉMOND, 1974, p.205)

Se o Século XIX inaugura um tipo mais exploratório de colonização, nos séculos anteriores o processo de expansão marítima europeia objetivava a conquista e o domínio além-mar, tendo como bandeira a evangelização. O homem europeu do Século XVI acreditava que as pessoas que habitavam os outros continentes eram selvagens e precisavam encontrar o caminho da civilização através da religião. Portanto, as colônias europeias sentiram, durante vários séculos, o peso da discriminação por parte da metrópole, que a elas se referia como espaço do bárbaro e do não-civilizado, ou seja, da própria alteridade. Essa mentalidade iria se perpetuar nos séculos seguintes, chegando a alcançar o Século XX, no qual o ritmo da economia mundial fora determinado pelo comando do capital, quando os "'avançados' dominariam os 'atrasados'; em suma, num mundo de império" (HOBSBAWM, 1989, p.87).

O período que delimita as últimas décadas do Século XIX e as primeiras do século seguinte, também conhecido como Eras dos Impérios, recebeu tal denominação não apenas por um motivo antigo e um pouco mais superficial – o de que em momento algum da história mundial moderna houve tão grande número de governantes que se autointitulavam imperadores –, mas, principalmente, por ter inaugurado um novo tipo de império, o império colonial (HOBSBAWM, 1989, p.87-124). No referido período, a maior parte do mundo é formalmente dividida em territórios sob comando direto de países como Grã-Bretanha, França, Alemanha, Holanda e EUA, alguns sob dominação política indireta. Consequentemente, o tema do livre comércio e da livre concorrência, que marcaram o liberalismo da virada do Século XVIII para o XIX, é substituído por uma nova fase de expansão comercial, em que questões políticas e econômicas imbricam-se cada vez mais, sendo amparadas por um Estado também mais ativo tanto em relação às questões internas, quanto às externas.

Dessa forma, o Século XX inaugura um novo tipo de colonialismo, agregando uma palavra considerada ainda neologismo até o final dos anos 1870: o Imperialismo (HOBSMAWM, 1989, p.92). Com uma dimensão econômica muito mais acirrada e aguerrida, esse novo termo carrega novas ideologias a respeito da forma como as colônias do Século XX passariam a ser comandadas pelos impérios aos quais eram submetidas. O domínio dos impérios ultrapassava o terreno político e econômico e se estendia a outros aspectos, como o cultural:

> O exotismo fora um subproduto da expansão europeia desde o século XVI, embora observadores filosóficos da era do Iluminismo tenham, na maioria das vezes, tratado os países estranhos distantes da Europa e do povoamento europeu como uma espécie de barômetro moral da civilização europeia. [...]. A novidade no século XIX era que os não-europeus e suas sociedades eram crescente e geralmente tratados como inferiores, indesejáveis, fracos e atrasados, ou mesmo infantis. Eles eram objetos perfeitos de conquista, ou ao menos de conversão aos valores da única verdadeira civilização, aquela representada por comerciantes, missionários e grupos de homens equipados com armas de fogo e aguardente. E, em certo sentido, os valores das sociedades tradicionais não-ocidentais tornaram-se cada vez mais irrelevantes para a sobrevivência, numa era em que apenas contavam a força e a tecnologia militar. (HOBSMAWM, 1989, p.118)

A partir dessa perspectiva, as narrativas góticas, primordialmente as inglesas, conseguiram captar com bastante destreza e perspicácia o sentimento das colônias em relação aos domínios imperialistas e compuseram narrativas que deixavam entrever o aviltamento ao qual eram submetidas. Para ilustrar tal colocação, poderíamos citar *A Ilha do Dr. Moreau* (1896), do inglês H. G. Wells (1866-1946), que baliza essa visão. Bastante significativa, inclusive, é a passagem na qual uma embarcação inglesa se aproxima de uma ilha tropical, na

qual o Dr. Moreau fazia experimentos científicos criando homens-animais. Um dos homens, que fazia parte da frota, assim relata as características de um habitante da ilha:

> De pé na praia, esperava-nos um homem. Pareceu-me ver de longe outras criaturas grotescas fugindo entre as urzes da encosta, mas de perto não mais vi nenhuma. O homem, que estava à espera, era de estatura mediana, tinha o rosto quase negro, a boca grande e quase sem lábios, braços extremamente compridos e frágeis, pés enormes e estreitos, e pernas arqueadas. Via-nos chegar e, olhando-nos, projetava para a frente a cabeça semelhante a de um animal. (WELLS, p.14, s/d)

Passagem semelhante é encontrada em um conto do escritor brasileiro Bernardo Guimarães, "A dança dos ossos", no qual um caixeiro-viajante, vindo da cidade, refere-se aos seus ajudantes como "raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, [...] cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias, e nem figuram nas estatísticas que dão ao império ... não sei quantos milhões de habitantes". (2011, p.83) Nas duas narrativas, notamos a abjeção que o *outro* ou o diferente em relação a determinados padrões hegemônicos causa em pessoas que entram em contato com a suposta alteridade.

Conceituamos o gótico dentro de categorias discursivas que envolvem o poder, e, mais especificamente, pensamos tais questões refletidas em narrativas góticas inglesas, uma vez que elas se comunicam muito fortemente com questões que verificamos nas narrativas brasileiras regionalistas. Para tal, selecionamos a perspectiva crítica de Patrick Brantlinger (2013) pelo fato de o autor trazer à luz seus estudos sobre o *gótico imperialista*, termo por ele cunhado, que expressa as ansiedades do homem europeu em contato com o *outro* colonizado e não-civilizado aos olhos da ortodoxia britânica. O autor cita narrativas que, ao semiotizarem o *gótico imperialista*, o fazem através de personagens que alegorizam uma espécie de movimento regressivo da civilização (BRANTLINGER, 2013, p.177). Nessas narrativas, o progresso britânico correria o risco de sofrer um retrocesso devido à presença de bárbaros e selvagens nativos no espaço da hegemonia britânica, em uma relação colonial, sempre marcada pela ideologia colonialista. O estudioso se baseou na polarização extrema entre colonizador e colonizado, despontando o colonizador como um sujeito soberano, como a "encarnação metafórica do império" (BRANTLINGER, 2013, p178-180). Tratar-se-ia, assim, de uma variação do gótico que se distancia dos castelos e mansões assombradas de onde se originou para se expor ao sol do Oriente.

2.3.1 Os estudos de Patrick Brantlinger

O autor parte da premissa de que, nas narrativas góticas imperialistas, o Imperialismo é utilizado como uma espécie de escudo ou proteção contra o mundo bárbaro que a elite imperial creditava às colônias. Em relação ao *gótico imperialista*, especificamente, Brantlinger ressalta que o gênero "expressa ansiedades sobre o declínio da ortodoxia religiosa, mas ainda mais claramente ele expressa ansiedades sobre a facilidade com que a civilização pode reverter para a barbárie ou selvageria e, portanto, para o enfraquecimento da hegemonia imperial britânica"[4] (2013, p.178, tradução nossa).

Brantlinger (2013, p.176-177) observa que as narrativas que tematizam o *gótico imperialista* o fazem através de uma combinação entre a ideologia progressiva e darwiniana, própria do imperialismo, e o interesse em forças ocultas descontextualizadas de nossa realidade. Tal interesse em muito se assemelha ao que se operou durante a mudança do Século XVIII para o XIX, quando o homem europeu, inserido em um mundo em rápida transformação, buscou refúgio nos recônditos da mente, cumprindo seu papel ao produzirem enredos que traziam temas alinhavados pelo medo e terror, como uma fuga para o excesso de racionalismo próprio de uma nação que iniciava o processo de industrialização. No Novecentos, opera-se algo semelhante dentro, porém, de um novo contexto: o Imperialismo. Muitos ingleses buscavam novas fontes de fé nas pesquisas sobre a *psique* e em ideias não científicas como a telepatia, ou mesmo exotéricas, como o Budismo. Outros buscaram, nos ritos e crenças presentes nas colônias dominadas pelos países imperialistas, possivelmente não uma fuga, mas respostas para o novo estado de coisas caótico e perturbador.

Seguindo essa tendência, as narrativas que tinham como eixo o *gótico imperialista* operavam uma combinação por vezes paradoxal, em que a busca por respostas às drásticas mudanças sociais, bem como a busca por repostas ao declínio da ortodoxia religiosa, também poderia levar o sujeito ao mundo oculto que se acreditava existir nas colônias. Isso era algo que os impérios não poderiam admitir, uma vez que práticas bárbaras e ancestrais eram vistas como entrave e ameaça ao progresso do capital, ou seja, as elites temiam que o fascínio que as práticas primitivas, sobrenaturais e milagrosas exerciam, pudesse "barbarizar" o homem britânico, que deveria, por imposições imperiais, seguir o rumo do progresso:

[4] "expresses anxieties about the waning of religious orthodoxy, but even more clearly it expresses anxieties about the ease with which civilization can revert to barbarism or savagery and thus about the weakening of Britain's imperial hegemony".

> Os recuos atávicos para o primitivo experimentado por personagens ficcionais parecem frequentemente ser alegorias do movimento regressivo maior da civilização, o progresso britânico transformado em retrocesso britânico. Assim, a primeira parte da fantasia apocalíptica de Richard Jefferies [...] intitula-se "A Recaída na Barbaridade"[5]. (BRANTLINGER, 2013, p.178, tradução nossa)

O fascínio que as práticas bárbaras exerciam, amalgamadas ao receio que a elite tinha por uma possível regressão que pudesse tomar conta do Império Britânico, tematiza-se na escrita gótica imperialista, principalmente após 1880, cujas narrativas mostravam o Império como uma barreira contra a invasão bárbara (BRANTLLINGER, 2013, p.178). Tendo paisagens imperiais como cenário, romances de escritores como Robert Louis Stevenson (1850-1894), Henry Rider Haggard (1856-1925), Rudyard Kipling (1865-1936), dentre outros, manifestam o sobrenatural ou paranormal como aspectos regressivos da mente humana, nos quais as personagens são tomadas por maldições inexplicáveis ou possessões demoníacas. Brantlinger (2013) cita como exemplo *Sanders of the River* (1909), de Edgar Wallace, em que um comissário inglês enviado ao território africano salva os nativos por causa de seu conhecimento em feitiçaria. Em determinado momento o narrador enfatiza que "Você não pode explicar muitos acontecimentos que são o mais comum lugar [na África] do que você pode explicar o milagre da fé ou a maravilha da telepatia"[6] (Wallace, 1909 *apud* BRANTLINGER, 2013, p.178-179).

Em muitas produções do *gótico imperialista*, ainda que o elemento sobrenatural ganhe notoriedade, o que prevalece, ao final, são as explicações científicas ocidentais. Somente elas poderiam salvar aqueles acometidos por maldições e magias orientais,

> assim, o novo romantismo na ficção é frequentemente explicado por seus defensores - Stevenson, Haggard, Lang e outros - como uma reação contra o materialismo científico encarnado em narrativas 'realistas' ou 'naturalistas'"[7] (BRANTLINGER, 2013, p.179, tradução nossa).

O autor analisa a presença do *gótico imperialista* em determinadas narrativas e a forma como são tratadas pela elite imperial que habitava as colônias dominadas. Pelo fato de alguns nativos acreditarem e perpetuarem determinadas práticas ancestrais, a elite os classificou como seguidores de um tipo de "filosofia dos selvagens" (BRANTLINGER, 2013, p.179).

---

[5] "The atavistic descents into the primitive experienced by fictional characters seem often to be allegories of the larger regressive movement of civilization, British progress transformed into British backsliding. So the first section of Richard Jefferies's apocalyptic fantasy […] is entitled "The Relapse into Barbarism."

[6] "You can no more explain many happenings which are the merest commonplace in [Africa] than you can explain the miracle of faith or the wonder of telepathy".

[7] "Thus the new romanticism in fiction is frequently explained by its advocates – Stevenson, Haggard, Lang, and others – as a reaction against scientific materialism as embodied in 'realistic' or 'naturalistic' narratives.

Após as duas Grandes Guerras, enfraquecido e com um rombo financeiro, o Império Britânico começou a sofrer declínio. Em 1947, o Reino Unido decide se retirar da Índia e, posteriormente, de outras colônias. Esse encolhimento e declínio iria se refletir na literatura gótica através de ficções românticas que tinham como tema principal a decadência ou a autoindulgência, sendo *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde (1854-1900), um emblemático exemplo desse *zeitgeist* (BRANTLINGER, 2013, p.180).

Na segunda metade do Século XX, o *gótico imperialista* imbui-se de outras ideologias, nas quais o movimento da aventura imperialista é invertido. Foi um momento em que as narrativas expuseram locais abandonados e habitados por seres moribundos e sombrios, mostrando o que restou das colônias antes exploradas:

> Vários romances também apareceram, tanto na Grã-Bretanha e em outros lugares, com títulos ao longo das linhas de Declínio e Queda do Império Britânico, bem como histórias de invasão da Índia. Claramente, essa não era a ficção de uma geração de escritores confiantes sobre o futuro da Grã-Bretanha ou seu Império"[8]. (BRANTLINGER, 2013, p.181)

O que podemos depreender dos estudos de Brantlinger é que algo parecido reproduziu-se, em escala menor e dentro de certas proporções, no Brasil, onde uma pequena elite imperialista, sediada nas cidades litorâneas ou nos centros de comando, enxergava os centros produtores, principalmente o interior e sertões, como local de atraso e ignorância. Isso fomentou, entre os artistas e intelectuais da época, uma produção que retratava o sertão habitado por seres não civilizados, dados a práticas bárbaras e demoníacas. Considerando o tamanho continental do Brasil, permitimo-nos tomar o *gótico sertanista* como termo equivalente ao *gótico imperialista*, guardadas as especificidades de cada um. Dessa forma, retomamos nosso conceito sobre o gótico, encarando-o como uma categoria discursiva com a qual podemos, primordialmente, levantar reflexões sobre o poder, e, ainda de forma mais específica, vetores envolvendo o colonialismo para, então, apregoarmos nossa forma de nomeá-lo: *gótico sertanista*.

Consideramos, portanto, que assim como o *gótico imperialista* captou as transformações do imperialismo britânico ao longo das décadas de exploração e produziu textos seguindo diferentes matizes, também em nosso *gótico sertanista* percebemos produções que seguem momentos diferentes da sociedade sertanista. As primeiras produções do *gótico imperialista* comunicavam o projeto de exploração das colônias ao retratarem os

[8] "Several novels also appeared, both in Britain and elsewhere, with titles along the lines of Decline and Fall of the British Empire , as well as invasion-of-India stories. Clearly this was not the fiction of a generation of writers confident about the future of Britain or its Empire."

colonos como pessoas atrasadas, selvagens e arraigadas às superstições e crenças antigas, ao passo que nas primeiras décadas do Século XX tais produções já vislumbravam o abandono e esquecimento próprios de países outrora colonizados (ver tabela 1).

Tabela 1 – O *gótico imperialista* e o *gótico sertanista* nas produções literárias

Império Britânico	Ascensão	Auge	Declínio
Gótico imperialista (manifestação de elementos insólitos)	Final do século XVI ao século XVIII. Histórias de aventura em países colonizados (primordialmente países asiáticos e africanos), com forte presença de deuses "estranhos" e "ritos indescritíveis" e personagens amedrontados diante de tais ocorrências.	Séculos XVIII e XIX. A crença em deuses e rituais nativos passa a ser vista como possível regressão da civilização. O temor cede lugar ao heroísmo do homem europeu, que precisava atacar as crenças antigas, uma vez que elas poderiam enfraquecer a hegemonia imperial. Temia-se a invasão da civilização pelas forças da barbárie.	Após a Segunda Guerra Mundial (1945). As narrativas mostram mundos invadidos, decadentes e dominados por forças demoníacas, numa alusão à queda do Império Britânico.
Império português	Ascensão	Auge	Declínio
Gótico sertanista (manifestação de elementos insólitos)	Século XVI ao XVIII. O Brasil ainda não adquirira plena autonomia no cenário cultural e artístico, embora já se elegessem determinados elementos nativos como forma de valorizar uma produção própria, ainda que incipiente. As crenças, abusões, magias e todo o repertório de lendas são altamente valorizados, como forma de representação de algo mais genuíno e local. Nesse momento focamos nossas análises nas narrativas da escola romântica.	Século XVII ao XIX. As manifestações insólitas, as crenças em "coisas do outro mundo", o medo e assombro, nas narrativas pré-modernistas, são ridicularizadas, pois não condiziam com a proposta do país que iniciava o processo de industrialização. A elite se volta para o novo inimigo: o interior.	Século XX. O processo de industrialização brasileiro trouxera marcas indeléveis, favorecendo os ricos agricultores, no interior, e os empresários das cidades. As classes menos abastadas e desfavorecidas são relegadas a patamares inferiores, junto com suas crenças e tradições, que se tornam uma forma de esperança e busca por ajuda divina. Podemos atestar essas ocorrências nas narrativas modernistas selecionadas para nossas análises.

Fonte: A autora, 2017.

3 **O SERTÃO TEM MUITOS NOMES**

> O estranho território, a menos de quarenta léguas da antiga metrópole, predestinava-se atravessar absolutamente esquecido os quatrocentos anos da nossa história.
>
> (*Euclides da Cunha*)

Muitas vezes estruturado como espaço das longas distâncias, do desconhecido, do inacabado, do atrasado ou do rústico, o sertão do Brasil é visto em contraste com o litoral em seus aspectos culturais e sociais. Objeto de complexas interpretações sobre o Brasil, o sertão pode evocar profícuas discussões sobre a formação da sociedade brasileira, alinhavadas com o excludente discurso que o nomeia como local oposto à modernidade e ao progresso da cidade.

Há diferentes sertões brasileiros, a partir de conceitos geográficos, políticos, sociais e econômicos. Vamos nos ater aos sertões de Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Partimos da geografia social para entender o porquê de, geralmente, se dar ao sertão significados permeados pelo atraso e barbárie; passamos por questões culturais e regionais que preservam a memória lendária do espaço do sertão; chegamos, por fim, à literatura.

3.1 **Rumo ao sertão: história, formação e ocupação**

Os elementos presentes no regional – cultura, literatura, língua, sociedade, tradições, estilo de vida, concepções morais, dentre outros –, podem ser tratados em espaços que não sejam necessariamente o interior de uma cidade, pois os limites que circundam o regional são fluidos e se dissipam no emaranhado geográfico e nas fronteiras que circundam determinados espaços: uma metrópole pode abarcar aspectos regionalistas, por exemplo. O sertão, em contrapartida – e sob nossa visão – é concebido como conteúdo inserido nessa contingência regionalista, "palco" no qual se apresentam aspectos regionais. Exemplificamos com uma metáfora arquitetônica: o regionalismo estaria para a "Igreja", assim como o sertão para o seu "altar", onde se apresentam os aspectos regionais. Assim, "contar sobre o sertão é revelar o Brasil" (SOUZA, 1997, p.89).

Euclides da Cunha, com sua obra *Os Sertões*, publicada em 1902, foi um dos primeiros expoentes do contar sobre o sertão. Muito embora o indianismo tenha revelado obras que traziam o embrião do regionalismo por meio de temas que tratavam do homem e da vida no interior, coube a Euclides levantar um diagnóstico do sertão brasileiro em seu significado mais profundo, a partir do que ele colheu ao presenciar, *in loco*, o episódio de Canudos.

Euclides da Cunha fora enviado ao sertão baiano para fazer um relato sobre Canudos. Sua façanha reside no fato de ele não se conter apenas aos dados jornalísticos, mas a pensar o Brasil por meio das relações entre o homem e a terra, a partir do estranhamento que tivera face a partes desconhecidas do país. O escritor consegue compreender e diferenciar o "Brasil do litoral" do "Brasil do interior", revelando uma sociedade, a de Canudos, que se construíra com base em processos históricos singulares, mas que pertencia ao mesmo país que seus patrícios litorâneos.

As ambiguidades assinaladas em boa parte de *Os Sertões* sugerem que a distância entre o litoral e o sertão não é apenas espacial, uma vez que os sertanejos são mais estrangeiros em relação ao litoral do que os imigrantes da Europa. Daí a existência de heterogeneidades, contrastes e desigualdades sociais entre o polo litorâneo e o polo rural. (SOUZA, 1997, p.89-101). Mas por que se construiu uma visão tão estereotipada do sertão brasileiro?

O diálogo narrativo de nossa nacionalidade, desde muito cedo nas escolas, preocupou-se com leituras que se iniciam pelo litoral de um país, ou seja, proposições que circundam e fronteiam o território nacional, sem nos atentarmos para a geografia que avança para o interior e que, muitas vezes, explica e interpreta a nação. Para pensarmos o Brasil em sua nacionalidade, há que se passar por uma verdadeira história da ocupação espacial brasileira, acentuada por descontinuidades no espaço. Nosso país não se apresenta o mesmo em toda sua demarcação, e os estudos cartográficos tendem a delimitar contornos sem a preocupação em explorar o que há dentro deles.

Além das diferenças entre regiões – processo natural e até mesmo saudável na formação do todo nacional –, há certas discrepâncias que compõem a história cartográfica brasileira. Há um Brasil cujos valores, costumes e vida social não se adequam ao ideal de nação unificada, e as interpretações que muitos fazem do Brasil são discursos prescritivos que se impõem como falas autorizadas para dizer o que deve haver dentro do mapa brasileiro (SOUZA, 1997, p.38).

Fomos colonizados, majoritariamente, por um país que tinha os olhos voltados para o mar, daí que antes de se opor à ideia de região colonial, o sertão se opunha ao litoral. Ao adentrarmos o espaço do sertão, notamos que para além da visão arraigada, herança de nosso passado colonial, que nos leva a pensar no sertão como espaço oposto ao litoral, há outras possibilidades de leituras do sertão que não podem ser vistas meramente como impasses aos problemas nacionais. Além dos rótulos e nomes, o sertão deve ser entendido como "conjunto de lugares demarcados e descritos em sua significância social" (SOUZA, 1997, p.38).

A palavra carrega consigo a antiga relação entre colonizador e colonizado, adquirida a partir de um tipo de linguagem que desconsiderava a fala do outro que estava sendo colonizado. Plasma-se, portanto, à palavra *sertão* a ideia de desalinho, de dissonância:

> *De-Sertum*, supino de *desere*, significa "o que sai da fileira", e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável. [...] o adjetivo *certum* através da expressão domicilium certum e da forma que tomou em português arcaico, *certão*, pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como "lugar incerto", *sertão*, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando. (Teles, 1990 a*pud* VICENTINI, 1998, p.45, grifos da autora)

O referencial, à época, era concebido a partir do ponto de vista da supremacia europeia, que avistava, de suas naus, o litoral como sendo "o outro lugar" ou "o lugar do outro". Construiu-se no Brasil, desde tempos coloniais, a ideia de sertão como *lócus* do distante em relação ao litoral e, também, como espaço em total desalinho com a região colonial. Ainda mais significativa é a intenção de se naturalizar a palavra como algo que nos leva a noção de despovoamento, abandono ou o território do vazio a ser preenchido pelo colonizador, por isso, o mundo da desordem. Passado o período inicial de colonização, quando os bandeirantes iniciam o processo de exploração rumo ao interior, a visão que os colonizadores tinham em relação ao continente brasileiro se dissemina para o interior, lugar dominado pela natureza que não poderia se juntar ao espaço da civilização litorânea que se formava. Capistrano de Abreu(s/d, p.56), em *Capítulos de história colonial*, inicia seu texto com as seguintes palavras sobre o sertão:

> A invasão flamenga constitui mero episódio da ocupação da costa. Deixa-a na sombra a todos os respeitos o povoamento do sertão, iniciado em épocas diversas, de pontos apartados, até formar-se uma corrente interior, mais volumosa e mais fertilizante que o tênue fio litorâneo.

Nesse pequeno excerto percebemos sinais da empreitada que fora a ocupação do sertão iniciada pelos bandeirantes paulistas. Interessante notar que o nome "bandeiras" guardava

semelhanças com um costume tupiniquim de se levantar uma bandeira em sinal de guerra (ABREU, s/d, p.56). Além das guerras travadas contra os nativos, os bandeirantes também travaram lutas contra as forças da natureza. Intempéries de toda espécie, solo vertiginoso e animais selvagens faziam parte da rotina dos bandeirantes. Tamanho esforço contribuiu para que se esgarçassem as fronteias e se abrissem mais caminhos em direção à conquista dos sertões brasileiros, de norte a sul, no Século XVI. Essa sociedade sertaneja, que cresceu longe da metrópole, buscou alternativas para o desenvolvimento econômico: engenhos de cana no nordeste, extração de produtos florestais no norte ou agricultura no interior fluminense. As distâncias para o escoamento da produção da agricultura aumentavam o custo do produto final, além de que os rios caudalosos, principalmente ao norte do país, dificultavam o transporte das mercadorias perecíveis. Atentou-se, então, para a solução do *gado vacum*, que dispensava a proximidade do litoral, acomodava-se bem em regiões impróprias ao cultivo da cana, pedia trabalhadores sem domínio de técnicas especiais, além de abolir capital circulante em curto espaço de tempo e fornecer alimento e produto final constantemente.

Ao acompanhar o curso do rio São Francisco, a economia pastoril forma o maior povoado na região da Bahia, atraindo pessoas do litoral. Posteriormente outros caminhos se fizeram necessários, e, até meados do século XVII, em torno da Bahia, gravitava o maior polo de comunicação da região. Assim, com as comitivas de gado e maior penetração para o interior, novos caminhos iam sendo trilhados margeando o rio São Francisco. Ressaltam-se, também, a rudeza e a precariedade em que viviam essas pessoas, quando se firmou a economia pastoril. Progressivamente via-se melhora na medida em que as famílias, em uma sociedade que era predominantemente masculina, se formavam e se fixavam. Deram-se, então, a abertura de novos caminhos e a dominação da população nativa:

> Pode-se apanhar muitos fatos da vida daqueles sertanejos dizendo que atravessaram a época do couro. De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforge para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para cortume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz. (ABREU, s/d, p.73)

A ocupação de terras, entretanto, não foi seguida por um processo sistematizado de organização política: “Muito tempo viveu esta gente entregue a si mesmo, sem figura de ordem nem de organização” (ABREU, s/d, p.75). As contribuições eram feitas à Igreja, que cobrava um imposto do dízimo, que possuía, ao mesmo tempo, justificativa eclesiástica e civil

e era pago em gênero através de cabeças de gado. Com a Carta Régia de 1699 surgem os primeiros sinais de organização política através do trabalho dos juízes, ciceroneados pelos capitães-mor, que, com fama de arbitrários e cruéis, introduziram ordem no local. Se alguém resistisse e descumprisse as ordens, teria suas terras sequestradas até a sentença final. Havia, também, uma ordem criada entre os moradores e donos de terra, na qual se comprazia o respeito natural pela terra alheia. Ao mínimo desrespeito ou descumprimento, o desfecho quase sempre levava a uma série de assassinatos, conduzindo as pessoas, arbitrariamente, a um tipo de ética sertaneja que dispensava auxílio da lei: "Com a economia naturista dominante, custava pouco ajuntar valentões e facinorosos, desafiando as autoridades e as leis. Para apossar-se destes régulos só havia dois recursos: a astúcia ou o auxílio de vizinhos" (ABREU, s/d, p.76).

Paradoxalmente, esse processo de expansão sem o aporte político teve um significado social relevante na medida em que se formou uma sociedade cujos valores e cultura desvinculavam-se dos valores da metrópole, conforme se adentrava o sertão. De certa forma ocorreu uma integração entre o colonizador e os elementos que compunham o solo brasileiro: os nativos e a vegetação, a natureza e os animais, gerando condições de sobrevivência refeitas em um modelo diferente de relação entre homem e natureza (SOUZA, 1997, p.54).

Sob o ponto de vista da geopolítica, a ultrapassagem das fronteiras impostas pelas coroas portuguesa e castelhana indica o desejo de nação e a vontade de se criar um país com identidade própria. O sertão brasileiro como um todo sofreu forte influência da organização social de base pastoril na sua caracterização. A atividade dos vaqueiros deu referências para a construção fundamental do universo sertanejo. Embora outras atividades tenham se desenvolvido ao longo dos séculos, é na pecuária que podemos entender o início da formação das sociedades sertanejas.

O sertão é diferente do litoral, porém essas diferenças se complementam e dizem do Brasil, ao contrário do que se preconizou durante muito tempo como ideia de sertão como espaço discrepante da cidade. Tal ideia embute um discurso elitizado que, nas entrelinhas, mostra que a sociedade ali instalada está distante em relação ao poder público e aos projetos de modernização. Sob esse viés, construiu-se a ideia de sertão como sociedade atrasada, ao passo que o:

> litoral não significa simplesmente a faixa de terra junto ao mar, mas principalmente o espaço da civilização. Este sentido metafórico evidencia-se na diversidade de lugares e contextos em que a expressão foi utilizada: para nomear o interior da capitania de São Vicente; o Oeste paulista nas primeiras décadas do século XX; a Amazônia; a cidade do Recife; a capitania de Minas Gerais; a Ilha de Santa

> Catarina; área do Nordeste e Centro-Oeste brasileiros; o norte de Goiás; subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. (LIMA, 2013, p.108)

O sertão brasileiro tanto pode estar ao norte ou sudeste do país, desde que esteja distante dos centros modernizantes e tidos como civilizados segundo as concepções da elite. Cristalizou-se, no pensamento social brasileiro, entre os Séculos XIX e XX, a ambivalência que liga o sertão à involução e o litoral ao reduto da civilização. Nesse sentido, podemos falar de sertões que se localizam em diferentes áreas geográficas no mapa brasileiro – e aqui vale muito mais a construção social que se tem de sertão do que a distância geográfica do litoral, ou nas palavras de Riobaldo: "O sertão tem muitos nomes" (ROSA, 2006, p.490).

Sertão: lugar distante da metrópole e do atraso; local de nossa história genuína; região associada apenas ao nordeste semiárido brasileiro; espaço de padrões sociais específicos; localidade de economia pastoril e agrária; centro das leis próprias e violência social ou "lugar de penitência e travessia, signo da passagem e símbolo da condição humana?" (VASCONCELOS, 2002b, p.70). As dicotomias – a começar pela oposição em relação ao litoral – e as generalizações – o sertão visto de forma puramente macroscópica, desconsiderando-se suas particularidades e especificidades – permearam a história do sertão durante mais de quatro séculos. E, por causa dessas dicotomias, muito se reprimiu em relação a um território de profunda riqueza cultural, social e que conta grande parte da história de nosso país.

Ademais, pulverizaram-se narrações sobre o sertão a partir do ponto de vista de intelectuais e pensadores brasileiros que deixaram uma fresta impedindo estabelecer-se uma relação mais real entre o espaço geográfico e histórias de vida das pessoas que o ocupam. Criou-se um discurso referente ao sertão que o qualificou "segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes nesse processo" (MORAES, 2012, p.3). Graças a esse discurso, o movimento "rumo ao sertão" esteve acompanhado de conquistas, submissões e incorporações do local à economia nacional: "Tem-se o sertão como um qualificativo de lugares, um termo da geografia colonial que reproduz o olhar apropriador dos impérios em expansão" (MORAES, 2012, p.6).

Portanto, para pensarmos o sertão, devemos estudar não apenas sua geografia, mas outras questões que compõem um espaço tão misterioso, instigante e importante na formação do Brasil, afinal ao narrarmos o outro, ressignificamos sua história, sua presença e sua inserção nas sociedades, pois "o que caracteriza e define nossos sertões, para além de seus traços físicos diferenciais, é seu significado simbólico" (VASCONCELOS, 2002b, p.71). E a

simbologia do sertão guarda mistérios ancestrais, trazidos pelos europeus, mas que contribuem, também, para um entendimento do Brasil-nação.

3.2 **Sertão assombrado**

Guimarães Rosa, em *Grande Sertão:* veredas (2006), através de personagens marcadamente sertanejos, traceja um espaço que vai além de uma espécie de espelho d´água, em princípio calmo e quieto. Na saga de Riobaldo, nos é apresentado um local onde o rico inventário de bichos e plantas imiscui-se ao corpo de um ser vivo, um ser tão..., que mais assombra que aquieta, indo além do simples discurso redutivo – lugar da violência, barbárie e atraso –, revelando aquilo que, para um leitor mais incauto, soaria como desvio. Esse espaço, porém, representa a própria lógica existencial do sertão para o sertanejo: a afirmação de "outra coisa", os mistérios e medo que rondam o sertão, e a negação da lógica que, equacionada, resulta em verdades incontestáveis e orientam o sentido do "ser-tão". O medo que assola o sertão guarda certos dispositivos que nos fazem refletir a respeito de um espaço notadamente dominado pela natureza e regido por oscilações climáticas: intempéries, fases da Lua, seca, enchentes, dentre outros.

Raymond Williams, em *O campo e a cidade* (2011, p.81-94), observa que o contraste entre essas duas zonas remonta à Antiguidade Clássica, sendo que à cidade sempre foi atribuída a ideia de espaço das realizações da sociedade, e o local mais importante seria a capital como forma diferenciada de civilização. Se, na Antiguidade Clássica, já se ventilavam possibilidades de se aceitar o campo como abrigo do outro e do diferente, na Idade Média tratou-se de oferecer ao europeu várias possibilidades amedrontadoras, e inimigos que se encontravam no seio da nação e egressos das zonas marginais: forasteiros, imigrantes, judeus, os católicos não praticantes, enfim. O espaço ideal para abrigar tais pessoas, sem dúvida, seria a floresta, porque, além de reconhecer o inimigo, o homem medievo delimitava a floresta como sendo o pior exílio possível para seus invasores. Encaixavam-se, assim, aos ideais progressistas que viam no local o regresso, em diferentes épocas da história das nações. Ao campo eram confinados aqueles que não seguiam determinados ideais da ordem dominante. A Idade Média configurou-se como um dos principais períodos onde tal prática foi comum. Bruxos, feiticeiras, pagãos, pecadores e seguidores de outras seitas deveriam ser expulsos das cidades e abandonados nas florestas.

O medo que assombra o campo, em diferentes épocas e sociedades, é o fato de tais espaços abrigarem o "outro". Ademais, o medo em relação ao "outro" se mostrou ainda mais sintomático, no caso das Américas, nos primeiros séculos de colonização, quando os europeus se lançaram em empreitadas marítimas acreditando que os países orientais abrigavam homens com cabeças de cachorros, e o mar, enormes criaturas fantásticas. Por trás de crenças lendárias e exageros assustadores, "advinha-se o medo do outro, isto é, de tudo que pertence a um universo diferente" (DELUMEAU, 2009, p.73). Esse contato com a alteridade, com o "outro" que não se situa na capital ou no centro de realizações da cidade, ou, em uma escala maior, o "outro" que não faz parte de uma determinada esfera cultural ou social, obviamente tida como norma sob o ponto de vista da maioria, é que causa o temor. Nesse caso, portanto, a gênese do medo está no desconhecido.

Williams (2011) e Delumeau (2009), sob pontos de vista diferentes, nos fornecem importantes leituras acerca do medo instalado em um espaço tão singular como o campo. Visões diferentes, porém, confluentes, quando notamos que para eles o campo – e aqui caberia incluir o sertão, o cerrado, a mata, floresta, enfim, espaços dominados pela natureza e pela vegetação –, apresenta-se como espaço causador, por excelência, de emoções como medo, pequenez e temor. Os dois autores selecionados fazem suas leituras a partir de épocas e espaços europeus. Como podemos entender o medo que assola os sertões do Brasil? Teríamos por aqui a tradição de confinarmos nossos "monstros", "bruxas", "demônios" e "fantasmas" no escuro das florestas como era feito durante a Idade Média europeia?

Há que se lembrar que Portugal trouxera para o Brasil muito dos mitos e lendas que povoavam não apenas o imaginário europeu, bem como o imaginário asiático e africano: "Com o colono branco vieram mitos de quase toda Europa, diversificados e correntes no fabulário lusitano" (CASCUDO, 1983, p.32). Ao se fixarem em solo brasileiro, os portugueses vieram com um manancial de histórias de superstição e lendas que, no Brasil, tomaram forma tropical, mas mantiveram os assombros europeus: "Lobisomens, Mulas-sem-cabeça, Mouras-tortas, animais espantosos, cavalos-marinhos, zelações que furavam a treva numa brusca chicotada de fogo, [...] surgiam, evocados do mistério" (CASCUDO, 1983, p.32). Por outro lado, nosso solo também possuía sua riqueza de espaço fecundo, onde surgiam criaturas lendárias e assombradas:

> A vastidão dos matos, dos rios, dos chapadões desolados, as caatingas de vegetação rala do litoral, cheiroso de cajueiros, não estava vazia de entidades poderosas e ardentes. Deuses e duendes, sem processo litúrgico, sem oblação ritual, sem certeza em sua finalidade, infixos e terríveis, protetores e maus, invisíveis e presentes,

> corriam entre os troncos de cem anos, deixando rastros na alma assombrada dos indígenas. (CASCUDO, 1983, p.33)

Dessa forma, nossas histórias de lendas, mitos e assombrações tiveram fortes influências europeias, amalgamadas aos rituais e lendas indígenas e, posteriormente, influenciadas pelos mitos e religiosidade africanos, muito embora boa parte da cultura indígena tenha sido apagada ou dizimada durante as guerras de conquista e exploração da terra brasileira.

Outro aspecto a ser considerado refere-se ao sertão brasileiro em sua amplitude. Nosso sertão tem como principal criatura assombrosa o seu próprio espaço, ou seja, sua densa mata, seus rios caudalosos, a vegetação por vezes árida e descampada. Não temos, genuinamente, criaturas do medo com atribuições determinadas. Nossos mitos são de movimento, "de ambulação, porque recordam os velhos períodos dos caminhos, dos rios, das bandeiras, de todos os processos humanos de penetração e vitória sobre a distância" (CASCUDO, 1983, p.37). O Lobisomem brasileiro, o Saci, o Curupira são mitos que passam, que atravessam o sertão. Eles não se fixam, mas apavoram quando correm e seriam "ineficazes em atitude hirta, como uma parada de monstros. Mesmo nos rios, lagoas e mar, os seres assombrosos não têm pouso fixo" (CASCUDO, 1983, p.37). Ao "se movimentarem", esses seres abrem novos espaços, contribuindo assim para compor nosso sertão assombrado.

Em contrapartida, por causa dessa crença sertaneja em seres do medo, se formou, na mente dos intelectuais e da elite brasileira, a ideia de um Brasil atrasado, bárbaro e selvagem. Assim como ocorreu durante o período de exploração imperial, quando os ingleses viam a cultura e a tradição nativas como oposição ao Modernismo preconizado na metrópole, o nosso interior guardava lendas e tradições que caminhavam na contramão do ideal de progresso litorâneo.

3.3 **Lendas, contos populares e superstições: o imaginário do sertão brasileiro na literatura sertanista**

Para falarmos do imaginário do sertão, deitamos raízes na cultura oral que, durante muitos anos, prevaleceu no interior do Brasil através das danças indígenas, cultos africanos e histórias de superstição trazidas pelos europeus. Percebemos que a cultura oral se restringia, em princípio, aos provérbios, adivinhações e contos, mas ampliou-se e ganhou horizontes maiores: "Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São

Paulo". (CASCUDO, 1978, p.22). Os autos populares, as louvações, os congos, os reisados e tantas outras manifestações populares e religiosas são elementos da literatura oral. Tal é a importância da oralidade para a história de um povo, que quando religião, lendas, ritos e superstições se confundem com os objetivos da Antropologia, a literatura oral torna-se uma "constante" (CASCUDO, 1978, p.22-25).

Se a literatura oficial se pauta por uma ação intelectual que obedece a ritos de determinadas escolas, a literatura oral expressa-se livremente, desvinculada de cânones, "dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de 'novenas', nas festas tradicionais do ciclo do gado" (CASCUDO, 1978, p.26). Ainda que independente e desamarrada de uma escolástica ou algo que a torne atavicamente estruturada dentro de um cânone, a literatura oral possui certas características e peculiaridades que a mantém viva no imaginário de pessoas e atravessa séculos e gerações, a saber: a antiguidade, o anonimato, a persistência no tempo e o processo de divulgação (LEAL, 1985, p.12-15).

Exemplificador, neste sentido, é o conto "A garganta do inferno" (s/d), de Bernardo Guimarães. O autor inicia o conto com a palavra "lenda", instigando-nos a pensar em algo que "se reveste de um ligeiro ritual, determinando a meia certeza da credulidade" (CASCUDO, 1978, p.99). Como se trata de uma lenda dentro de uma ficção, o que se evidencia no conto é a certeza da credulidade da lenda da bruxa que habita a caverna, fazendo com que as personagens se benzessem ao passarem pelo local.

Diferentemente das danças, das festas tradicionais ou dos congos, que guardam determinado ritual em seu desenvolvimento, as lendas se desenvolvem pela veneração e têm como elemento típico a atmosfera – elas se articulam com o patrimônio daquele espaço. Próximas do mito, as lendas explicam a razão de um costume ou tradição, e não precisam necessariamente de um final feliz, reforçando, mais uma vez, a importância da atmosfera e do espaço para que a lenda se desenvolva.

Outro ponto a ser destacado referente às lendas é o fato de possuírem fixidez geográfica, não tendo, portanto, projeção indefinida como os mitos. Isso pode explicar o porquê de certas lendas terem mais apelo em determinadas regiões. No Brasil, muitas lendas que se fixaram no interior não ganharam notoriedade nas cidades. A lenda da bruxa da garganta do inferno, por exemplo, insere-se nos limites daquele local onde, supostamente, havia uma gruta: "Tanto mais universal um conto mais será popular num dado país. O típico será sempre regional. O nacional já evidenciará uma amplidão denunciadora de sua universalidade" (CASCUDO, 1978, p.179).

Sob esta perspectiva, podemos notar que algumas narrativas do Romantismo, ao se esmerarem em retratar os costumes e as tradições do interior, tornam-se repositórias das histórias lendárias e mitológicas que eram contadas no Brasil colonial, amalgamadas pelas influências indígenas, europeias e africanas. Conforme frisa Karin Volobuef: "É, pois, no seio do romance regionalista que encontramos uma vasta compilação da cultura popular brasileira à época romântica" (1999, p.293). Assim como as lendas, os contos populares também testemunharam o que foi o Brasil colonial e também dizem muito a respeito dessa época.

A transmissão do conto também é feita por pessoas que não guardam traços de formalidade, cabendo ao papel da mãe, avó, empregados, caçadores, viajantes, propagarem as histórias pelo simples prazer da "contação". É o que podemos notar no conto "Caminho das tropas": "– Homem, inda agorinha – atalhou o Manuel, o dianteiro – relembrava um fato que me sucedeu duma feita, quando viajava escoteiro, às ordens do major Matos, pr'essas bandas" (RAMOS, 2003, p.21). No que tange à formalidade, o conto popular começa de forma simples, indo direto ao acontecimento que deflagrará a história:

> Viajava distraído, esquecido de tudo, na marcha a furta-passo do matungo, perrengueando, a pitar o meu cigarro, quando num repente, estaca de supetão o animal. Assuntei. A noite estava turva, o céu sem lua, aqui e ali picado de estrelinhas. O sítio não me pareceu estranho; atentei com mais justeza, – umas cruzes apodrecidas pendiam, no escuro, desconjuntadas, à beira do caminho, sobre cômoros malfeitos de terra... Era o cemitério velho do povoado. (RAMOS, 2003, p.22)

Em relação a outros aspectos formais, observamos que a literatura oral exige um ambiente protocolar em qualquer parte do mundo. A quase totalidade dos contos populares é narrada durante as primeiras horas da noite, momento em que prevalece a atmosfera tranquila e se consegue mais atenção do público. É o que se nota na pequena passagem do conto "Caminho das tropas": "À noite, repasto feito, descansava o pessoal recostado sobre as retrancas e pelegos dos arreios" (RAMOS, 2003, p.21). Não existe uma fórmula, nos contos populares brasileiros, para se narrar uma história. Ela deve ser "viva, entusiástica, apaixonada" (CASCUDO, 1978, p.239). Cascudo ainda dá o seu próprio relato ao afirmar que, nos anos em que viveu no sertão, não ouvira nenhuma estória desinteressante: "Só conta uma estória quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida. [...] Há um respeito ao modelo invisível mas presente na memória da evocadora" (CASCUDO,1978, p.239).

Também as superstições carregam muito das ideias e mentalidade de um povo e se aproximam das lendas no que tange à fé. Em certas situações, as superstições transpõem os limites das hipóteses e assumem laços com o sobrenatural. Para algumas sociedades, esses laços podem fazer parte da condição humana como elementos de sua formação, herdados do

meio em que vivem. Algumas pessoas reagem e passam a não ver lógica nessas crenças, rebelando-se contra seres e histórias que existem apenas no domínio do sobrenatural. Outras pessoas, por outro lado, guiam toda a vida acompanhando, alimentando e fomentando essas crenças que perduram por muitos anos e que falam de uma sociedade, a despeito das migrações e cruzamentos que elas possam ter sofrido. No conto "A cabeça do Tiradentes", por exemplo, o narrador conta a passagem de um senhor que roubara a suposta cabeça do inconfidente Tiradentes e, a partir de então, utiliza o crânio como um amuleto. A um possível sinal de descrença do leitor, o narrador sentencia: "Os fatos, que acabo de narrar, posto que pouco conhecidos, são tradicionais. Perguntem aos velhos, e mesmo a alguns moços mais curiosos, das coisas antigas da nossa terra, e se convencerão de que esta história não é de minha lavra" (GUIMARÃES, 1976, p.12).

Lendas, crenças, superstições, trazem de forma contundente a marca da tradição. Não poderiam ser passadas a outras gerações se não falassem diretamente às pessoas que acreditam em determinado evento e que o validam através da transmissão. Aliás, o próprio léxico da palavra tradição, do latim *traditio*, significa transmissão. Podemos, nesse ponto, citar o trabalho de Osvaldo Orico (1975), pois ele cabe em nossos estudos, ainda que o autor pesquise as superstições amazônicas. Através de interessantes metáforas, Orico situa a tradição como,

> o mundo primitivo e espontâneo da raça arborícola que sonha. Ela nos fala, em sua linguagem simples e rude, das maravilhas perdidas do sertão e da mata, da serra e da savana. Prende-nos a curiosidade com a memória de seu passado exótico, com o espetáculo de suas migrações e viagens; com o testemunho de sua atividade esmaltada de coisas vivas e originais, coisas que evocam os prodígios e sortilégios da vida anterior. Nossos ouvidos procuram o sussurro selvagem das danças e ritos, assombrações e mistérios que ainda ecoam no docel da floresta violada; e nossos olhos se distraem na contemplação curiosa e risonha de cuias pintadas, dos uirapus embalsamados, das sementes cheirosas, amuletos raros, olhos de boto e muiraquitãs, de ervas aromáticas, com que recreavam o sentimento e o gosto dos nossos bárbaros avós. (1975, p.8)

Parte dessa literatura ligada ao maravilhoso e às coisas e criaturas fantásticas, extraordinárias e lendárias retiradas do sertão brasileiro foi esquecida com o avançar da civilização, momento em que essas criaturas passaram a representar um momento histórico que não mais se queria para o modelo de Brasil progressista republicano. Graças ao trabalho de autores como Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis, chega até nós um relato histórico de um importante período brasileiro. Se não fosse o trabalho desses escritores, teríamos perdido considerável parte de nosso passado. Esse mundo retratado nas narrativas desses autores é o mundo que vivenciou e acreditou, por muito tempo, nas superstições que foram transmitidas e perpetuadas por pessoas que não deixaram

apagar a rica literatura oral dos ermos do sertão brasileiro, como os bandeirantes, tropeiros, indígenas, africanos, colonizadores europeus, mineradores, enfim, uma reunião de pessoas que de forma significativa contribuiu para a disseminação das estórias, *causos*, crendices que circularam pelo sertão brasileiro durante muitos anos e que algumas chegam até nós em pleno Século XXI.

3.3.1 Literatura sertanista

Albertina Vicentini, em "O sertão e a literatura" (1998), observa a literatura tida como sertanista, em especial a que envolve, acima de tudo, uma "consciência sertanista", partindo de questões que abrangem, essencialmente, o *colonialismo*. Assim como o litoral estranha o sertão, também os primeiros colonizadores, ao "descobrirem" o Novo Mundo, estranharam o solo latino. Esse estranhamento escalona diferentes olhares sobre o "outro", quer esteja no sertão ou na cidade, na Europa ou no Brasil, dentro do sertão ou fora dele, afinal, "O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga" (ROSA,2006, p.490).

Durante algum tempo, a historiografia literária assim classificava uma obra sertanista: presença de aspectos locais, lugar de fala do narrador e personagens, linguagem idioletizada, bem como uma coleção de signos culturais de uma região: roupas, comidas típicas, costumes e tradições. Essa visão que classificava uma literatura como sertanista pouco ou nada acrescentou a esse tipo de produção, tornando a literatura sertanista datada e sem perspectivas de renovação – algo que funcionou durante o indianismo e começa a perder força no Romantismo: "Nesses casos se enquadram todas as obras literárias (e de cambulhada todas as atitudes regionais ou sertanistas) que não ultrapassam o nível de coleção de signos representativos de uma região" (VICENTINI, 1998, p.43).

Tornam-se renovadoras as obras sertanistas quando os aspectos regionais começam a se imiscuir a um tratamento singular de temas próprios da vida no sertão, muito embora ainda não pudéssemos falar em uma ruptura com o cânone romântico: nesse momento, o mundo da literatura sertanista ainda era o mundo do escritor citadino, passando-se por escritor sertanista, falando também para um público citadino (VICENTINI, 1998, p.44), porque muitos escritores românticos seguiam o cânone europeu. Dessa forma, ainda se produziam obras "verticais" (Teles, 1990 *apud* VICENTINI, 1998, p.44), que não levavam em conta a linguagem do

"outro". Nesse sentido, Vicentini contrapõe duas obras muito representativas sobre o sertão: *Os Sertões* e *Grande sertão*: veredas:

> Euclides defende o sertanejo, sim, mas fala por ele, explica-o, interpreta-o e a sua terra e a sua luta por parâmetros seus, de homem da cidade, do litoral, do mar, homem de ciência, ex-militar e jornalista. [...]. Por isso, a narração de Riobaldo em *Grande sertão*: veredas tem a importância que tem na literatura brasileira. Com ele é que o sertão virou mar. Até então, a voz do sertanejo só tinha sido, dentro dos textos literários, ou reproduzida, numa clara concessão do escritor da cidade, homem culto, frente ao homem inculto do sertão ou do campo. (1998, p.46-47)

Esse processo linguístico, que outorga poder à fala do "outro", vai ao encontro, ainda de acordo com os estudos de Vicentini (1998, p.44-45), às questões de colonização, ou seja, o processo de colonização não levava em conta a linguagem e cultura do colonizado – algo que também parte do significado da palavra sertão traz a marca do colonizador que assimilava o colonizado como alguém *em desalinho*.

Indubitavelmente, ao falarmos da linguagem do "outro", muito lucidamente trabalhada na literatura que carrega concepções de uma consciência sertanista e que, assim, traz uma proposta mais inovadora, somos levados a questionar o trabalho do escritor que se posiciona dessa forma. O escritor faz certas concessões à sua literatura como forma de compensar perdas de valores essenciais: "E é assim que a literatura do sertão ou das regiões entra nos currículos escolares ginasiais. Expondo o Estado ou a região, através de seus signos perdidos no tempo, busca ensinar às crianças valores e tipos que, afinal, já se perderam" (VICENTINI, 1998, p.50).

A renovação linguística, que revela o homem do sertão e não o escritor da cidade e a posição do escritor, ainda não marca, definitivamente, a literatura sertanista. No caminho da dicotomia colonizado *versus* colonizador, os aspectos culturais também são levados em consideração, afinal, o sertanejo segue um ritmo que não se coaduna com a visão cultural do litoral, a começar pelo imaginário do sertão. Isso começou com Bernardo Guimarães e se estendeu a outros escritores: "Guimarães ergueu um pouco o véu desse universo, mostrando que o sertão não faz o sinal da cruz ou a benzeção para inglês ver, mas que o sertão indaga se Deus ou o diabo existem" (VICENTINI, 1998, p.47-48).

Conceder um estatuto do tipo "literatura sertanista" possivelmente caberia dentro de uma marcação sincrônica muito própria e específica de um determinado momento da historiografia literária que se contentava em descrever ao invés de ressignificar. Ao ressignificarmos, atentamos para algo que se situa além do simples relato do sertão: atentamos, mais uma vez, para o elemento humano que habita o sertão. Consequentemente,

passamos a olhar para o trabalho de escritores que também se sensibilizaram e que conseguiram mostrar sua consciência de homens do sertão.

4 **O GÓTICO EM BERNARDO GUIMARÃES, HUGO DE CARVALHO RAMOS, MONTEIRO LOBATO E BERNARDO ÉLIS**

> E se somos Severinos iguais em tudo na vida,
> morremos de morte igual, mesma morte Severina:
> que é a morte de que se morre
> de velhice antes dos trinta,
> de emboscada antes dos vinte,
> de fome um pouco por dia.
> (*João Cabral de Melo Neto*)

Ao revelarem aspectos essenciais do interior do Brasil, Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis produzem narrativas nas quais a literatura regionalista funde-se a um projeto de consciência nacional, revelando a alma do homem brasileiro – seja o homem citadino ou o interiorano. Engajados em um projeto que versa sobre questões humanas e escreve nossa existência em sociedade, produziram textos em que a presença de elementos góticos nos trazem importantes questionamentos e apontam para um tipo de escrita em que o sentido de brasilidade supera aspectos locais.

4.1 **Bernardo Guimarães**

Em suas pesquisas sobre os prosadores da segunda geração romântica, José Veríssimo (s/d, p.292-293), em relação a Bernardo Guimarães, pontua que ele "é um contador de histórias no sentido popular da expressão", ressaltando, ainda, outras características da escrita em prosa de Guimarães, como a espontaneidade, a falta de beleza de estilo e o fato de não se filiar, conscientemente, a nenhuma escola literária. Tal se pode notar em seu primeiro romance, *O Ermitão de Muquém*, publicado pela primeira vez no ano de 1869, e que narra a história de um personagem nativo do interior de Goiás, (devoto de Nossa Senhora da Abadia de Muquém), que acidentalmente mata seu amigo e se refugia para não ser preso. Considerado como romance brasileiro, a obra possui grandes laivos indianistas, não só por ser corresponde a fase histórica do período, como também pelo fato de Guimarães mostrar-se

favorável à idealização romanesca a partir de suas convicções e preceitos regionalistas (VERÍSSIMO, s/d, p.292).

De certa forma, a crítica feita por Veríssimo corresponde ao que podemos notar na obra de Bernardo Guimarães. Como contista, Guimarães pouco se excedeu no rebuscamento textual ou na adjetivação. Na maioria de seus contos, têm-se narradores à vontade em suas falas, favorecendo uma aproximação entre narrador e personagens, bem ao gosto dos contadores de histórias da tradição oral. Ele mostrou-se bastante fiel à técnica narrativa da oralidade, preocupando-se pouco em incorporar recursos narrativos do romance moderno, que conheceu. "E quando tentou essa incorporação não o fez do melhor modo, ressentindo-se as suas narrativas de falhas hoje imperdoáveis" (COUTINHO, 2004, p.270). Portanto, o que se nota, é a forte influência que a literatura oral exerceu em grande parte de sua obra, principalmente nos contos, onde há um narrador em primeira pessoa que abre e fecha as histórias, bem ao estilo das narrativas encaixadas ou emolduradas. Ainda é mais significativo o fato de esses narradores colocarem-se como defensores de *causos* que carregam forte carga de terror e emoção, como no conto "História de uma cabeça histórica", publicado em 1867.

Guimarães, ao valorizar o papel do contador de histórias em detrimento do domínio da técnica rebuscada ou da boa utilização de recursos eruditos, passa a ser criticado por especialistas (COUTINHO, 2004, p.270-271). Não apenas em relação à sua produção, mas a de nossos românticos em geral, faltou uma visão crítica que esclarecesse as deficiências ou exigências da composição literária. O incipiente trabalho dos críticos brasileiros ainda se comunicava com o trabalho feito em Portugal, e as revistas especializadas, como *Patriota* (1813), *Minerva* (1843) ou *Niterói* (1836), embora exaltassem nossos artistas e intelectuais, ainda seguiam tendências europeias (VERÍSSIMO, s/d, p.292-294). Curiosamente, o público não endossara as opiniões da crítica, tendo em vista a vendagem da obra de Bernardo Guimarães.

Exímio conhecedor da língua portuguesa, ex-juiz da Comarca de Catalão, Goiás, professor de Latim, Filosofia, Retórica e Poética do Liceu Mineiro de Ouro Preto, Guimarães inventariou os falares e o tipo de vida das pessoas rudes do interior, preferencialmente o interior de Minas Gerais e Goiás. Encaixou-os com bastante argúcia em suas narrativas. De fato, a simplicidade com que teceu seus textos é um recurso observável não apenas nos diálogos entre personagens, mas também na forma como conduz a fala dos narradores. Isso não minimiza ou subestima a produção do autor, que nos dá a impressão de ter transportado a prosa da roça e os *causos* do interior para o papel, "sem outro ritmo além do que lhes imprime

a disposição de narrar sadiamente, com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística" (CANDIDO, 2006, p.549).

Bernardo Guimarães estende o senso regionalista às suas narrativas com bastante fidelidade e minúcia, tendo em vista que ele vivenciava os arroubos da estética romântica. O momento requeria uma generosa dose de ufanismo e valorização dos aspectos positivos locais e costumes genuínos. Foi no campo que Guimarães extraiu inspiração para suas composições. Seus contos e romances principiam pela descrição da paisagem equilibrada e tranquila em que se desenvolverá a narrativa. Na sequência, ele faz com que sentimentos passionais estourem nas personagens, revelando que "a euforia inicial é como a placidez aparente do sertão e do sertanejo" (CANDIDO, 2006, p.551).

A partir da composição de personagens notadamente típicos daquela região, giram as narrativas de Bernardo Guimarães, em clima de desencontros sentimentais e emocionais, evidenciando os traços presentes em grande parte dos enredos produzidos durante o Romantismo. Esses enredos, que primavam pelo senso topográfico, se desprendem da estética do Arcadismo ao contemplarem a natureza não mais em plano distante e superior ao plano da personagem, mas a ela imiscuída. Os românticos, ao contrário dos poetas neoclássicos que racionalizavam sua visão da natureza e até mesmo colocavam um anteparo entre esta e o artista, "não apenas veem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único" (CANDIDO, 2006, p.346).

O estilo de Bernardo Guimarães reforça as tradições familiares, os costumes regionais, a hierarquia do interior e as formas de prestígio enoveladas pela atmosfera campestre. Mas Guimarães vai além, ao dispensar um tratamento à natureza que revelava não apenas o que se preconizava durante o Romantismo. Ele resgatou as tradições e vivências do homem do interior e os transpôs para sua obra: em seus contos e romances, à natureza se juntam a casa, a família, o caminho, a roça e a vida rotineira (CANDIDO, 2006, p.551).

Poderia faltar a Bernardo Guimarães o rebuscamento do estilo ou a composição elaborada. Porém, a ele não faltou inspiração para colher, do meio em que vivia, elementos nativos para compor obras como *O Seminarista* (1872), *O garimpeiro* (1872) e *A escrava Isaura* (1875). Ao trabalhar personagens baseadas nos moradores dos sertões de Minas Gerais e Goiás, em narrativas assentadas nas tradições locais, Guimarães foi considerado "o criador do romance sertanejo e regional, sob o seu puro aspecto brasileiro" (VERÍSSIMO, s/d, p.294). Ele ainda ultrapassou o simples retrato do sertão, trazendo para sua obra temas com claras intenções sociais e políticas, dando, assim, sua contribuição para o desenvolvimento do romance nacional.

Logo, Bernardo Guimarães captou fatos e ocorrências tradicionais e regionais, transpondo-os para a narrativa de forma bastante fiel. Por isso, pode ser considerado como escritor realista e de costumes, sempre defendendo "a pessoa humana, o direito de preservar a dignidade, sem preconceitos" (CASTELLO, 1999, p.238).

4.1.1 O gótico e o Romantismo no Brasil sertanejo em "A dança dos ossos" e "A garganta do inferno"

O Romantismo nasce na incipiente Europa industrializada do Oitocentos. Paralelo ao desenvolvimento urbano, à ascensão burguesa e ao progresso industrial, científico e tecnológico, manifesta-se uma tendência contrária aos ideais racionais que vigoravam. Seria insuficiente ou simplista afirmarmos que o Romantismo se opôs-se a tais ideais, mas a via única do racionalismo levaria a uma reação dos excessos de normas e convenções aos quais a sociedade europeia se submetia. As nações passavam por revoluções, sendo a Revolução Industrial a mais emblemática e profunda. Os Estados Unidos da América alcançam autonomia em relação à Inglaterra, através da Revolução Americana (1770-1783). Na Europa, as revoltas contra o Absolutismo inaugurariam uma nova fase política e econômica. A Revolução Francesa (1789) mudaria o cenário europeu com base nos ideais de liberdade e inovação. O clima de mudanças, tensões e incertezas resvalou no Romantismo através de intenções contraditórias, em que o desejo libertário se debateria contra o conservadorismo e o resgate das tradições mais antigas de cada povo. Natural, portanto, que o movimento apresentasse características diferenciadas de acordo com o país em que se desenvolveu.

Economicamente, as mudanças se fariam sentir no Brasil. A chegada da família real portuguesa, em 1808, transformaria diversas esferas de nossa sociedade, através da construção de manufaturas e fábricas, da abertura dos portos, da produção dos primeiros jornais, do estabelecimento de ensino superior, e, por fim, da nossa independência em relação à metrópole portuguesa em 1822.

A abertura dos portos possibilitou a circulação de considerável parte da literatura europeia no Brasil, especialmente a literatura britânica. É sabida a influência de Lord Byron (1788-1824) na produção de Álvares de Azevedo (1831-1852), por exemplo. Thomas Lindley (1843-1915), ao visitar o Brasil no início do século XIX, encontrara uma tradução portuguesa da obra *Robson Crusoé* (1719) na Bahia, além de exemplares de traduções portuguesas de

Ivanhoe (1820) e de *Guy Mannering* (1815), encontradas pelo botânico inglês George Gardner (1812-1849) no interior de Minas Gerais (FREYRE, 1948, p.63-65).

Nas artes e na cultura havia a preocupação de se criar algo genuíno, com perfil nacional, que representasse nossos valores, marcando, assim, o início do Romantismo brasileiro. Nossa sociedade estava em processo de formação, portanto, a perspectiva indianista do pré-romantismo se encaixaria nessa busca das necessidades voltadas para aspectos típicos da formação nacional. Com deficiências estilísticas e ainda em processo de maturação literária, o indianismo, como se pode com propriedade nomear a fase nacionalista romântica manifestada em solo brasileiro, impulsionou nossa literatura, que mais tarde se consolidaria ao longo do Romantismo.

Embora a busca pela tradição e pelos valores humanos mais antigos marcassem os primeiros anos do Romantismo, tanto na Europa quanto no Brasil, o movimento não pode ser relegado ao simples fato de se opor ao racionalismo ou de ressaltar a alma sentimental do poeta, pois, assim fosse, teria sido um movimento insignificante. No Brasil, seguindo a esteira dos escritores europeus, há uma profícua produção na qual predomina a imaginação e o princípio da fantasia com questionamento da racionalidade, desvinculada do cânone português, com as narrativas se aproximando da realidade brasileira, como se percebe no conto "Dança dos ossos".

Publicado pela primeira vez em 1871 como parte da coletânea *Lendas e Romances*, "Dança dos ossos" revela um narrador que acompanha, com certo ceticismo, a história contada por uma personagem moradora da região sobre um esqueleto que dançava à noite. Estruturalmente, temos o modo discursivo do reconto[9], em que viajantes-tropeiros repousam à noite à volta de uma fogueira, mantendo a tradição oral, própria de certa fase do período romântico. Nesse ambiente proliferavam, livremente, histórias de lendas e tradições de

[9] Não nos cabe, em nosso trabalho, uma análise estrutural do reconto, todavia vale destacar sua importância enquanto dispositivo capaz de promover cumplicidade e aproximação entre seus ouvintes, até porque participar de um reconto requer, dos ouvintes, certa capacidade de desprendimento do "mundo real" e entrada em um mundo permeado por magia, acontecimentos insólitos e aventuras: "a transmissão leva em conta uma terceira pessoa –a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso". (BAKHTIN, 2010, p.152). Lembremos que o momento do ufanismo romântico era o de se trazer veracidade e humanidade às narrativas que falassem diretamente da população e das pessoas que compunham a região, e o reconto em muito contribuíra para disseminar histórias e *causos* da região. (BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2010).

pessoas que viam e sentiam o sertão de dentro. Esse sertão visto de dentro é mostrado nos primeiros parágrafos de "Dança dos ossos", quando o narrador, egresso de Catalão, cidade do interior de Goiás e que, à época, era um pequeno arraial, repousa em uma mata nos arredores. O conto apresenta elementos muito próximos do gótico tradicional – "veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda" (GUIMARÃES, 2011, p.87) –, fazendo com que a tônica do horrível, na narrativa, resida exatamente nas coisas "desse mundo", ou seja, na hediondez do crime e na forma como o amante fora assassinado.

Imbuído do sentimento de interiorização do *eu* imiscuído à natureza, a estética romântica de Bernardo Guimarães desnudou o espírito humano relacionado ao seu ambiente[10], retratando o homem do sertão em suas particularidades e herdeiro de tradições antigas, lendas, abusões e mistérios. O medo e os elementos próprios das narrativas góticas europeias presentes em "A dança dos Ossos" advêm do contato de Guimarães com escritores que fizeram o percurso Brasil – Europa. Soma-se a isso a vinda de brasileiros de outros estados para o Centro-Oeste, contribuindo para disseminar antigas lendas europeias. Afinal, não povoaram as terras do Centro-Oeste somente estrangeiros vindos diretamente para a colonização ou europeus invasores das terras brasileiras.

A forte influência europeia na cultura nacional se confirma no fato de as lendas do sertão brasileiro não possuírem tradição sabática própria. Muito de nosso acervo lendário deriva de matrizes europeias, como se pode constatar no poema "Orgia dos Duendes", de Bernardo Guimarães, publicado em *Poesias diversas* (1865). Há, no poema, sujeitos e práticas muito presentes nas lendas europeias como feitiçaria, mágica, lobisomem, duendes, defuntos, capeta, sapo-inchado, mula-sem-cabeça, sentenciando que o poema de Guimarães "é assim mais um elo na longa tradição lusitana que faz uma elipse do sabá: no poema, estão presentes tanto os elementos do mito quanto os do rito" (SOUZA, 1993, p.191). Esses elementos e práticas presentes em "Orgia dos Duendes" também se apresentam em várias narrativas de Guimarães, denunciando um autor que atestou o enraizamento do imaginário demonológico

[10] Julio França, em artigo intitulado "Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX", apresentado durante o XIII Congresso Internacional da ABRALIC, em julho de 2013, defende que o espaço se configura como elemento central nas narrativas do medo, sendo ele responsável por conferir ao ser monstruoso sensações como medo e outras correlatas. No caso específico de nosso trabalho, o *ser tão*, imbui-se de elementos próprios das narrativas góticas tradicionais, onde o medo e o horror perfilam-se como eixo temático em narrativas regionalistas, em que o espaço, guardadas suas especificidades históricas, sociais e temporais (e que não são desconsideradas ao longo de nossa tessitura), configura-se como o próprio ser monstruoso. (FRANÇA, Julio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2013/08/24082013b.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2017.)

europeu nos sertões brasileiros. Temas recorrentes em sua obra, como cabeças e mãos cortadas em "Uma história de Quilombolas" (1871), integravam rituais da magia europeus, "sendo parte importante do imaginário tecido em torno do sabá das bruxas" (SOUZA, 1993, p.191), como no conto "O osso cantador", publicado em 1812, compondo parte da coletânea *Contos de Grimm*, e que mantém paralelos com "A Dança dos Ossos". A narrativa dos Grimm retrata a lenda de um rei que oferece sua filha como recompensa, caso alguém conseguisse matar um javali que destruía as plantações e causava prejuízo aos fazendeiros. Dois irmãos se oferecem para tal empreitada. No entanto, o irmão mais velho, com inveja pelo fato de o mais novo ter capturado e matado o javali, arma uma cilada para o rapaz e o mata, sepultando-o debaixo de uma ponte. O mais velho, então, assume a façanha por ter enfrentado o animal e casa-se com a moça. Anos após, um pastor de ovelhas que passava pelo local encontra um osso e faz dele uma flauta. O osso "encantado" começa a entoar uma canção que denunciava o crime ocorrido. O rei manda desenterrarem a ossada e designa um suntuoso sepultamento, ao passo que seu genro é assassinado por afogamento.

A ascensão do racionalismo como instância suprema na explicação do universo foi, das várias mudanças que marcaram o Século XVIII, a que mais abalou as convicções do homem europeu. Desse modo, a narrativa gótica oitocentista:

> seria uma tentativa de "explicar" ou lidar com as incertezas provocadas pelas várias mudanças ocorridas no período, assim como, também, um empenho de "esclarecer" certos aspectos e experiências que permaneciam fora do foco proporcionado pela razão iluminista. Por último, o gótico seria, ainda conforme Botting, uma tentativa não só de reconstruir os mistérios divinos que a razão havia começado a desmantelar, mas também um esforço de recuperar o passado e a história, que ofereciam permanência e unidade no excesso de limites impostos pela ordem racional e moral, representando assim um anseio de continuidade contra o totalitarismo do progresso promovido pelo Iluminismo. (Botting, 1996 a*pud* MONTEIRO, 2004, p.141)

Esse fato influencia nossos escritores românticos e, embora nossa reivindicação não fosse a de nos rebelar contra o avanço do Iluminismo, organicamente, algo parecido se opera no Brasil. Precisávamos nos agarrar a histórias e personagens que tonalizassem nossas narrativas com as cores patrióticas necessárias ao momento de consolidação da nação independente, daí que as coisas da terra ganhariam destaque nas narrativas românticas, notadamente nas regionalistas. Esses elementos nativos, tão valorizados, mostram-se em "A dança dos ossos" através de um curioso embate entre o viajante, egresso de Catalão, que hesitava em acreditar na história do "esqueleto dançarino", e Cirino, um supersticioso barqueiro, que narrava os fatos e não saía de casa às sextas-feiras, dia da semana em que os

ossos de Joaquim Paulista passeavam por sua cova para assustar quem passasse por ali, conforme o próprio barqueiro presenciara:

> Por fim de contas, veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com os olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda. Daí começaram aqueles ossos todos a dançar em roda da caveira, que estava quieta no meio, dando de vez em quando pulos no ar, e caindo no mesmo lugar, enquanto os ossos giravam num corrupio, estalando uns nos outros, como fogo da queimada, quando pega forte num sapezal. (GUIMARÃES, 2011, p.87)

A hesitação ocorre quando o viajante, incrédulo em relação ao relato de Cirino, fornece algumas explicações racionais na tentativa de aplacar a aparição dos ossos. Poderíamos, neste ponto, citar a premissa todoroviana de que a hesitação, perante acontecimentos sobrenaturais diante de uma realidade empírica, leva-nos ao fantástico (TODOROV, 2008). Em nossas pesquisas, concentradas em elementos do gótico presentes em narrativas regionalistas, acreditamos que tal teoria torna-se opaca na medida em que não podemos classificar uma narrativa que contenha elementos fantasmagóricos ou incomuns unicamente como Fantástica (GARCÍA, 2007). No nosso trabalho, por exemplo, não encontramos a realização do gênero, embora elementos próprios da vertente gótica estejam muito presentes. Especificamente em "Dança dos Ossos", a própria explicação racional para um fato aparentemente sobrenatural já exclui a presença do Fantástico. Importamo-nos, entretanto, com o fio que engendra esses embates: a voz da racionalidade; que põe à prova um suposto evento insólito, *versus* a voz da credulidade, mergulhada em crenças antigas e arraigadas – embate esse que nos leva ao *gótico imperialista*, que em sua matriz rural configura-se em *gótico sertanista*:

> – Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumiada por um luar escasso. Acontece ainda para teu mal que, no momento mais crítico, quando ias passando pela sepultura, empaca-te o maldito burro. Faço ideia de como ficaria essa pobre alma, e até admiro de que não visses coisas piores!
> – Mas, então, que diabo eram aqueles ossos a dançarem tão certo, como se fosse a toque de música, e aquele esqueleto branco, que me trepou na garupa, e me levou por esses ares?
> – Eu te digo. Os ossinhos que dançavam, não eram mais do que os raios da lua, que vinham peneirados por entre os ramos dos arvoredos balançados pela viração, brincar e dançar na areia branca do caminho. Os estalos que ouvias eram sem dúvida de alguns porcos do mato, ou outro qualquer bicho [...].
> – E a caveira, meu amo?... de certo era alguma cabaça velha que um rato do campo vinha rolando pela estrada...
> – Não era preciso tanto; uma grande folha seca, uma pedra, um toco, tudo te podia parecer uma caveira naquela ocasião.
> [...]

> O velho barqueiro ria com a melhor vontade, zombado de minhas explicações. (GUIMARÃES, 2011, p.90-91)

A narração do barqueiro Cirino, carregada de termos e expressões peculiares do dialeto goiano e mineiro, reforça novamente o caráter tradicional que se queria imprimir às narrativas do período. Até mesmo os resquícios da religiosidade medieval se apresentam no conto, quando, ao final, os moradores solicitam ao padre Carmello que benzesse a sepultura de Joaquim Paulista para dar fim às aparições, e o padre retruca dizendo que isso não seria suficiente, a não ser que "se os povos quisessem, e aprontassem as esmolas, que ele dizia as missas, e tudo ficaria acabado" (GUIMARÃES, 2011, p.101). Verifica-se, ainda, a descrição de uma ambientação que nos leva aos cenários do gótico do Oitocentos: "No sertão, ao cair da noite, todos tratam de dormir como os passarinhos. As trevas e o silêncio são sagrados ao sono, que é o silêncio da alma" (GUIMARÃES, 2011, p.82). O eixo temático do conto aponta para o horror "real" que sentiríamos perante o fato de Joaquim Paulista ter sido brutalmente morto, amarrado em uma árvore com cobras que o picavam, fica em segundo plano, mediante o horror assombrado advindo com as aparições do esqueleto que dançava.

No Romantismo, proclama-se o culto do *eu*, estando a experiência pessoal no primeiro plano da criação artística. Trata-se de um momento em que "As narrativas puderam delirar à deriva em lugares exóticos e em situações fantásticas" (RODRIGUES, 1988, p.23). Vale pontuar, também, que as mudanças econômicas, científicas e tecnológicas do Século XVIII propiciaram mudanças profundas na esfera social. Em posição de repúdio ou revolta ao novo *status quo*, o homem moderno começa a questionar a realidade que o circunda.

A racionalidade questionada pode ser notada em "A dança dos ossos". Ao manejar elementos assustadores imbricados à realidade tirânica e opressora de Goiás do Oitocentos, Bernardo Guimarães consegue introduzir o Romantismo no interior do Brasil, calcado na realidade daqueles que sofriam as incertezas e auguras de mudança no plano político, quando o país entrava no Primeiro Reinado:

> Bernardo Guimarães obteve um conhecimento direto de homens, costumes e paisagens ainda muito condicionados por fatores rurais dos mais primitivos, ásperos e violentos cenários onde uma população naturalmente rala se refugiava em hábitos enraizados, de mistura com lendas e abusões que o escritor ia recolhendo da voz do povo. (COUTINHO, 2004a, p.278)

Essa mistura de lendas e abusões, *versus* a racionalidade que se manifesta com o alvorecer da industrialização brasileira, aparece no conto personificada, respectivamente, em Cirino e o viajante, reforçando o caráter enaltecedor da nação que marcou os primeiros momentos da escrita romântica. Bernardo Guimarães, ao juntar elementos do gótico à sua

escrita regional, especificamente durante o momento de enaltecimento do Brasil nas artes, no Romantismo, chama-nos atenção para um conturbado período de nossa história. Ao resgatar lendas e tradições e recriá-las em sua prosa, Guimarães mantém viva a memória de uma região muito importante do país, o Centro-Oeste, contribuindo assim para o entendimento de nossa formação histórica, política, econômica e cultural. Se o propósito era buscar elementos que pudessem amalgamar o desejo de nação livre, seria perfeitamente compreensível que a fala do viajante compactuasse com isso:

> Portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhuma abusão; é coisa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.
> À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montado em um burro, com um esqueleto na garupa. (GUIMARÃES, 2011, p.102)

Ao trazer a temática gótica para a narrativa, através de algumas passagens carregadas de plasticidade macabra e sanguinolenta, mesclada às tradições e crenças em superstições, e com um viés realista através da crítica social, Bernardo Guimarães mostra que, ao final, vence a tradição, reforçando que o projeto nacionalista preconizado nos primeiros momentos do Romantismo ainda prevalecia no Brasil pós-colonial, conforme verificamos na fala do viajante. Tal também pode ser observado no conto "A garganta do inferno".

Publicado inicialmente em 1871, "A garganta do inferno" exibe temas ligados ao regional: costumes, tradições, aspectos da vida brasileira interiorana e uma substancial porção de elementos góticos. Unidos, o regionalismo, a tradição, lendas e a morbidez gótica, perfazem elementos que nos instigam e acentuam nossa capacidade crítica e analítica em relação a um período conturbado no Brasil: o da extração de ouro no sudeste de Minas Gerais, eixo temático do conto.

A narrativa se inicia com um narrador onisciente que conduz o leitor a Lavras Novas, destacando a beleza do lugar, com sua natureza exuberante e convidativa – a ideia era apresentar um país que se descobria enquanto nação, portanto todos os seus aspectos (a começar pela natureza) deveriam ser exaltados e valorizados:

> A situação do pequeno arraial de Lavras Novas, na província de Minas Gerais, distante da capital cerca de três léguas, oferece uma das mais aprazíveis e soberbas perspectivas. Esta povoação, quase desconhecida, e que não tem a honra de figurar nas cartas geográficas, está colocada no alto de uma serra que é uma ramificação, ou antes um contraforte do núcleo colossal do Itacolumim. (GUIMARÃES, s/d, p.109)

Após descrever em pormenores a riqueza do local e explicar que o povoado nascera a partir da extração de ouro por conta das jazidas que ali existiam, o narrador chama atenção

para a história que será contada e anuncia que "Antigamente – há *cousa* de século e meio, como já ficou dito – existia naquele lugar uma mulher viúva, por nome Gertrudes" (GUIMARÃES, s/d, p.111, grifo nosso).

A despeito do momento no qual se insere a produção de Bernardo Guimarães, momento que pretendia corporificar uma nação independente e em expansão, o autor não se abstém de elencar os problemas econômicos e sociais pelos quais atravessávamos. No conto, o narrador evidencia que toda a exuberância social era proveniente da extração do ouro, em oposição ao resto da população que sofria as consequências degradantes do sistema. Esse tema se encontra presente nas narrativas góticas oitocentistas. Ao fazer uma leitura do *O castelo de Otranto* (1764) a partir de perspectivas históricas e políticas, Monteiro observa que o gótico costuma se referir à história de um país através da dialética de alheamento e restauração, presente na obra de Horace Walpole:

> Na trama da narrativa em questão, o filho de Robert Walpole, o homem identificado com as forças do progresso iluminista, buscava liberar a Inglaterra da escravidão feudal da dark age. Assim, o mundo gótico, criado pelo filho em Strawberry Hill, constitui uma forma de negar a luz que cegava o pai, ou seja, uma desconstrução e transgressão da ideologia vigente. No romance, então, temos como que uma reconciliação entre passado e presente, sugerindo-se que o passado pode ser revivido segundo a perspectiva libertadora do presente, liberando-se por sua vez o presente das amarras estéticas modernas e de formas políticas de opressão. (2004, 142-143)

Bernardo Guimarães exibe um fato importante da história econômica do Brasil: a extração impiedosa do ouro que servia à corte portuguesa. A opulência teria seu fim, tão logo a extração se exaurisse, por volta de 1770, marcando o declínio das minas. Ademais, "o falso rei-sol D. João V (1707-1750), opulento sobre um país miserável, não sentira que sua corte e sua coroa se formaram do brilho do ouro e não do ouro, que este era da Inglaterra" (FAORO, 1975, p.227). Vale ressaltar que a extração de ouro do Brasil compensaria o desequilíbrio da balança comercial entre Portugal e Inglaterra, pois, à época, Espanha, Holanda e Inglaterra controlavam o circuito comercial europeu. Países que não detinham grande controle comercial, como Portugal, acabavam por se submeter, de alguma forma, aos ditames das nações mais potentes.

Indiretamente, Inglaterra manteve influência no Brasil, tornando-se mais evidente a partir do Século XIX, época em que Portugal buscava proteção política junto aos ingleses, em troca de vantagens comerciais, permitindo direta negociação comercial dos ingleses com o Brasil. Com a abertura dos portos em 1822, a presença britânica em nosso país se torna mais efetiva. Os ingleses marcam presença não apenas no comércio, mas em outros aspectos da vida brasileira, como na cultura e nos esportes:

> Decididamente, a língua inglesa ia conquistando o próprio reduto brasileiro da latina: a Minas Gerais dos princípios do século XIX, famosa por seus padres e desembargadores latinistas. Essa conquista foi um dos resultados da abertura dos portos, do estabelecimento de ingleses no Brasil como homens de negócios, da importação de livros ingleses, outrora proibidos pela Inquisição ou pelos padres menos liberais. (FREYRE, 1948, p.64)

Depreendem-se, então, as motivações que levaram os escritores do período a tecerem histórias que tinham como cenário castelos decadentes, aludindo à ruína socioeconômica e decadência moral europeias. Se o período era de transições e revoluções, ainda resvalavam, nas narrativas góticas, o sentimento do poder aristocrático e religioso, bem como o obscurantismo cultural e social presentes durante a Idade Média, amalgamados à nova era que emergia com o Iluminismo.

Ao retomarmos a leitura do conto "A garganta do inferno", observamos as diferentes modulações da natureza presentes na narrativa. Em um primeiro momento, quando se dá a apresentação do povoado, nota-se que a natureza ocupa um patamar de destaque. Conforme a narrativa de desenrola e os problemas se acentuam, a natureza passa a exprimir o estado de espírito das personagens, como na passagem:

> Já passava de meia-noite. O vento em lúgubres lufadas uivava em torno da casa; a coruja corta-mortalha, esvoaçando por cima do telhado, fez ouvir três vezes o seu guincho estridente como de um pano que se rasga; o galo três vezes bateu asas e não cantou. Terríveis agouros! A pobre velha estava franzida de angústias e de pavor. Súbito ouve bater de leve à porta; a velha estremeceu, mas, em vez de ir abrir, encolheu-se toda no carito da cama a benzer-se e a rezar. (GUIMARÃES, s/d, p.140)

Essas modulações alinham-se com a estética romântica que coloca a natureza e a arte não mais em planos superiores, conforme era feito na estética clássica do Setecentos, mas "a natureza física cheia de graça e imprecisão, frente à qual se antepõe um homem desligado, cujo destino vai de encontro ao seu mistério" (CANDIDO, 2006, p.342). No Brasil, os autores também seguiram a diretriz europeia e não economizaram tinta ao descreverem a natureza dotada de imponência e grandiosidade. Bernardo Guimarães esmerou-se ao descrever a geografia brasileira, demonstrando conhecimento da topografia e admiração pelo espaço nacional, e essa proposta ia ao encontro do projeto de exaltação da nação, equiparando-a ao continente europeu em termos de valor e dignidade.

Ao se aproximarem do final do Romantismo, os artistas passam a descrever a natureza de outra forma. Embora não tivessem aplacado por completo o desejo nacionalista de valorizar a terra brasileira, nota-se um sentimento de circunscrição, ou seja, a natureza passa a moldar o personagem por fora e por dentro. Em alguns momentos, inclusive, nota-se a transformação do homem em natureza. Em relação a essa transformação, podemos elencar

oportunos exemplos, e, dentre eles, a citamos *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora (1842-1888), em que se aproveitam elementos da natureza para se referir a uma personagem: "o 'cometa' é o Cabeleireira; 'abrasar a terra' refere-se aos crimes por ele cometidos; a 'órbita' representa o caminho delinquente que ele seguia na vida; 'afundar no espaço' significa o fim de sua trajetória" (VOLOBUEF, 1999, p.235).

Tal como em *O Cabeleira* (1876), notamos, no conto de Guimarães, características do Romantismo, onde a paisagem impregna o indivíduo. Em "A Garganta do Inferno", A natureza metaforiza a história do Brasil colonial, quando foram explorados minérios e ouro no interior de Minas Gerais. Ao se utilizar da natureza como projeto de afirmação nacional, Guimarães reforça o próprio projeto de consciência histórica do povo brasileiro. Nesse conto, a personagem Lina, filha de imigrantes portugueses, foge com um rico rapaz, filho do guarda-mor da região, porém, é rejeitada após alguns meses com a explicação de que o rapaz iria se casar com uma moça de família muito rica. Ao se ver rejeitada e humilhada, Lina foge com todo ouro que fora explorado pela família do rapaz e o atira na gruta. Reside, aqui, uma importante simbologia da própria história de extração de ouro em Minas Gerais:

> Lina, preferindo a Daniel o filho do guarda-mor, seria a terra mineira, cujas entranhas foram desvirginadas pelo colonizador português, desapiedado e ávido de miríficos tesouros; e o afundamento de ambos na Garganta-do-Inferno, com toda riqueza acumulada pelo esforço do colonizador, significaria que a nossa independência houvera de surgir do desaparecimento do ouro. (VERÍSSIMO, s/d, p.168)

Se o momento ainda era o de se fazer referência ao projeto nacionalista, a começar pelo subtítulo do conto, "Tradição mineira", Bernardo Guimarães o faz através da lenda da bruxa que habitava um imenso buraco no meio de uma campina, o qual os vizinhos chamavam de Garganta do Inferno:

> Contava-se uma infinidade de histórias temerosas a respeito daquela tremenda caverna. Diziam que, antigamente, no lugar onde hoje é a caverna, vivia, em um miserável ranchinho, uma mulher muito velha e muito rica, de quem todos tinham medo, pois era realmente uma bruxa. Em virtude de pacto que fez com o demónio, tomando fortuna com ele, em noite de sexta-feira santa, conseguiu ajuntar muito ouro e obteve o dom de viver cinco idades de homem, contanto que nunca deixasse de exercer malefícios e artes diabólicas. De feito ela existia desde tempos imemoriais, e não faltava quem asseverasse que ela tinha mais de quinhentos anos. Mas, uma bela noite, velha e rancho soverteram-se debaixo da terra com pavoroso estrondo, e em lugar dele achou-se no outro dia aquela horrenda caverna. (GUIMARÃES, s/d, p.124-125)

Em "A Garganta do Inferno", os moradores do vilarejo recebiam com submissão a entrada dos colonizadores portugueses que extraíam ouro e minérios do local. Amedrontados, os moradores acreditavam na bruxa e em seus encantos, numa clara alusão à própria condição

de submissão à qual viviam, ou seja, se não obedecessem às ordens dos colonizadores, seriam engolidos pela gruta onde se encontrava a bruxa.

A exacerbada credulidade em coisas do outro mundo e a fé em forças divinas há muito acompanham o imaginário brasileiro. Em *Superstição no Brasil*, Luis da Câmara Cascudo evidencia que há uma "Ciência de Deus entre o Povo" (1985, p.309-328), ao destacar que um critério uniforme e um consenso comum regem a apreciação de certos acontecimentos e fenômenos, reforçando que o senso comum e o raciocínio popular negam que a Razão possa esclarecer os princípios que norteiam o mundo. Para a sabedoria popular, não há dúvidas, indagações ou curiosidades em relação à sua Fé ou em relação à vontade de Deus. Essa Teologia do povo constitui algo como um Patrimônio, ou seja, o povo acolhe essa ideia e a perpetua, creditando a Deus suas ações e pensamentos, não se sentindo ignorante pois acredita ter alcançado, através da fé em Deus, a Ciência popular. Nesse contexto, a punição para a descrença no poder Divino e para os desacatos em relação aos mandamentos de Deus só poderiam vir de instâncias inferiores, ou seja, o Diabo se encarregaria de corrigir os insurgentes.

Também Gertrudes, viúva de um português, atribuíra à Garganta do Inferno o sumiço de sua única filha, Lina, uma menina de apenas quatorze anos. Durante alguns dias, Lina sonhava, repetidamente, que achava uma gruta de ouro e que com ela ficaria rica e tiraria a mãe da miséria. A mãe percebera que, a partir de então, Lina ficara cada vez mais dispersa e relapsa e estava sempre a perambular pelas montanhas da região. De fato, Lina procurava a gruta dos seus sonhos. Em uma de suas peregrinações fora surpreendida por um rapaz que a convidara a morar com ele. O sumiço de Lina, que sua mãe atribuíra ao sobrenatural, na verdade fora causado pelo rapaz com quem Lina fugira apaixonada.

É bastante sugestiva a lenda de uma bruxa que fizera um pacto com o diabo para ganhar fortuna e ouro. Salientamos que as origens da bruxaria são controversas – o termo bruxaria aparece pela primeira vez em 589 de nossa era e "diz respeito às campinas e é fundamentalmente no meio rural que permanecerá localizado" (NOGUEIRA, 2004, p.57). Ademais, podemos notar que é no meio mais carente de instrução, como o camponês, que a crença em bruxas evolui, e não nas cidades, uma vez que, no meio rural, a presença de antigas tradições e ausência da tutela ortodoxa lhe permitem exercer atividades mágicas (NOGUEIRA, 2004, p.57-62).

Há que se destacar, também, que, nos últimos momentos da Idade Média, o dualismo entre o Bem e o Mal ganha mais força e outros contornos. O Mal aumenta seu domínio, ampliando consequentemente a ação dos agentes de Satã, considerado o Mal maior pela Igreja

Católica. As bruxas, tidas como veneradoras do Demônio, deveriam ser rechaçadas da sociedade, habitando lugares marginais, como florestas e becos. Ademais, esses dualismos e contradições, muito presentes e emblemáticos durante os momentos finais da Idade Média, fazem com que a sociedade feudal se divida entre os que acreditam na fé divina e os que acreditam na crença demoníaca. Assim, o Diabo assume uma posição hierárquica na qual os que nele acreditavam receberiam proteção e amparo em troca da total entrega e submissão. Aqui entraria a bruxa e seu pacto com o Diabo: "Em troca de seu juramento de fidelidade, ela recebe os meios de executar sua vingança sobrenatural sobre seus inimigos (ou seja, toda a cristandade)" (NOGUEIRA, 2004, p.62). Esses temores iriam nutrir as artes, e a literatura em particular, de forma bastante singular, projetando nas produções artísticas todo o medo advindo da crença dos agentes de Satã.

No Brasil a figura da bruxa manifesta-se de formas diferentes na literatura e na arte popular. Em algumas regiões do Brasil, no Norte, por exemplo, não há bruxa, na acepção portuguesa da palavra, mas feiticeira. De uma forma geral, a figura da bruxa voando em vassouras e participando de reuniões presididas pelo Diabo, é mais presente nas narrativas europeias, "Quando ouvimos uma estória nesse jeito é lembrança de Portugal que está atuando" (CASCUDO, 1983, p.181). Os portugueses, ao chegarem em solo brasileiro, já haviam sofrido influência de outras culturas devido ao passado de guerras de conquistas ocorrido na Europa durante vários séculos. Influências da cultura popular árabe, castelhana, galega e provençal - junto com as fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, castelos, medo do escuro, dentre outras figuras muito presentes em nossa cultura popular, são heranças de Portugal.

Ao juntarmos nossa opção pelo *gótico imperial* à análise do conto "A Garganta do Inferno", pontuamos um notório movimento. No *gótico imperialista* as superstições são vistas como ameaças ao racionalismo ocidental. Ao contrário das narrativas regionalistas pós-Romantismo, que evidenciavam os problemas reais do campo em detrimento do projeto de exaltação da nação brasileira, em Guimarães, não notamos narradores céticos ou egressos das cidades que tentavam ceifar as crenças locais. A crença em lendas, bruxas, pacto, bem como a fé inabalável local, são trabalhadas nas narrativas românticas de forma a darem vazão ao afã de se exaltar a pátria. Além disso, há que se considerar que o maquinário gótico tradicional ainda está muito presente em algumas narrativas românticas brasileiras, e, em Bernardo Guimarães, o fato se torna evidente devido às influências francesa e inglesa em nosso país, que chegaram a ser consideráveis durante os primeiros anos de glória do imperialismo britânico na vida brasileira, quando mais se exerceu pressão econômica e política por aqui.

O período em que esteve na Corte próximo a Álvares de Azevedo, permitiu a Bernardo Guimarães entrar em contato com temas que se expressariam em sua escrita de forma contundente, como o medo, o terror, a morte. Porém, ao contrário de seus colegas ultrarromânticos, que ambientaram suas narrativas na Corte, Guimarães tematiza sua escrita nos sertões de Minas Gerais. Enquanto que a produção em prosa de Azevedo tematiza o soturno e lúgubre citadinos, Guimarães envereda, em seus romances, pelo regionalismo.

O ápice da produção de Bernardo Guimarães se em meados do século XIX. Vivíamos, no Brasil, o Segundo Império, ao passo que a Europa já vivenciava os temores e angústias da Revolução Industrial, iniciada no Século XVIII. Esses temores assinalam um sentimento de rupturas e quebras, fazendo com que artistas imprimissem, em suas produções, todos os temores do período:

> O rompimento dos laços comunitários que acompanhou o desenvolvimento do capitalismo setecentista explicaria, assim, o aparecimento, nesse período de revolução no exterior e de realinhamento de classes no plano doméstico, de um tipo de ficção que questiona a constituição do "real" e interroga as contradições sociais, abrindo espaço para a mescla de medo e interesse que parece ter caracterizado as relações da burguesia com a aristocracia. (VASCONCELOS, 2002a, p.122)

O romance gótico tradicional exalta o individualismo em oposição ao senso geral e absoluto do racionalismo. Aliás, a própria estética romântica traz uma atitude individualizada e centralizada no eu-narrador em oposição à objetividade que mais tarde se revelaria no Realismo, e que aparece, ainda timidamente, em algumas produções regionalistas. O pessimismo e o sadismo seriam as manifestações mais originais do espírito romântico: "o satanismo, a negação e a revolta contra os valores sociais, quer pela ironia e o sarcasmo, quer pelo ataque desabrido" (CANDIDO, 2006, p.351). Virtudes humanas e aspectos imorais, tão contraditórios e opostos, entrariam no romance e poesia românticos como normas, marcando a própria condição do homem finissecular europeu, às voltas com problemas de ordem política, econômica e social.

Em "A Garganta do Inferno", tais elementos aparecem e se destacam no cenário regional, ou seja, há elementos muito característicos das narrativas góticas, porém encenados em meio ao sertão mineiro. Ademais, a negação e revolta contra os valores sociais, corporificam-se na personagem de Lina, que, após pedir desculpas à mãe por ter fugido com o namorado, se mata, atirando-se na gruta. A mãe, que presenciara a cena, morre subitamente. As pessoas do povoado creditaram todo o infortúnio ao Diabo que morava naquela gruta:

> O bispo mandou lá um padre que, com preces, exorcismos, e água benta, conseguiu enxotar o diabo, e exortou ao povo que, a todo custo, entupisse aquele buraco

> maldito, e fizesse todos os esforços para que naquele lugar de dores se erigisse um templo a Nossa Senhora dos Prazeres. (GUIMARÃES, s/d, p.148)

Daniel, o primo que testemunhara a morte da tia e de Lina às escondidas, "mandou cobrir o entulho com uma laje, na qual lavrou toscamente a picão a letra S, e cobriu-a de terra. Cremos que quer dizer: segredo. Quem o descobrirá?..." (GUIMARÃES, s/d, p.149). Ao manter o mistério, Guimarães mantém, pontualmente, o propósito da escola romântica: dotar o Brasil de elementos da terra e valorizar o homem brasileiro em sua essência, ressaltando até mesmo suas crenças, suas superstições, lendas e mistérios.

As páginas do conto "A Garganta do Inferno" são opulentas no tocante à descrição da natureza, fazendo clara referência ao projeto nacionalista. Além disso, nota-se o profundo conhecimento de Bernardo Guimarães ao descrever minuciosamente o espaço no qual a narrativa se desenrola, uma vez que muitos dos cenários que compõem seus textos foram vistos e percorridos pelo autor (CASTELLO, 1999, p.239), fato que reforça, ainda mais, o desejo de se exaltar a pátria em seus pormenores. Junte-se a isso o fato de o escritor pontuar, em várias narrativas, a presença de um despreocupado e espontâneo contador de histórias, que tem como função principal resgatar casos, lendas e tradições de uma determinada região.

O Século XX, entretanto, apresenta outra postura por parte de nossos escritores. Se o Romantismo nos forneceu narrativas escritas sob a égide da natureza subjetivada, o Realismo-Naturalismo propõe uma imitação séria do cotidiano (RODRIGUES, 1988, p.23). Influenciados pelas ideias positivistas e pelo avanço da ciência, os artistas da época colocam a realidade social em primeiro plano. Esse espírito de observação direta da realidade, ao se atualizar no regionalismo, é feito através da expressão exata da realidade, enfatizando aspectos locais e fazendo aflorar a problemática existencial da vida no campo, amalgamados à resignação e miséria do homem rural.

Se Bernardo Guimarães dera início ao movimento de investigação e surgimento de questões sociais e políticas, Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato enfrentam o tema com mais densidade e desvinculados do cânone romântico, incorporando à literatura regionalista um patrimônio rico dos problemas que grassavam no campo brasileiro.

4.2 **Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato: o gótico e o Pré-Modernismo**

Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato se aproximam pelo viés regionalista[11], embora a crítica tenha execrado Monteiro Lobato por conta do caipira paulista Jeca Tatu, presente no conto "Urupês" e que perfaz a coletânea homônima. Nesse contexto, merece destaque o marco da Semana de Arte Moderna, que via as produções anteriores ao período como marginais a ela:

> Como o Jeca, cujos domínios geográficos refluem frente aos avanços do capitalismo na zona rural, Lobato e outros regionalistas são vistos como refluxo da história literária: excluídos da galeria de autores maiores, [...] são confinados a uma irremediável contramão do Modernismo. (LAJOLO, 1987, p.40)

O fato é que ao caminharem na contramão do Modernismo, alguns autores produziram material que trazem a temática regional através da construção de personagens que assinalavam as feridas que se queriam extirpar de um país republicano e que incomodavam os estadistas.

Se Hugo de Carvalho Ramos exibe um sertão bárbaro, incrustado nos ermos do Centro-Oeste, Monteiro Lobato expõe os problemas do campo paulista. São Paulo, como estado brasileiro que liderava o processo de industrialização, não poderia expor as marcas da miséria. Sob essa perspectiva, a coletânea *Urupês* pode ser vista como representação de um Brasil republicano que "se iniciava nos trajes capitalistas modernos" (LAJOLO, 1987, p.40).

Tem-se, então, através das leituras das narrativas de Hugo de Carvalho Ramos e de Monteiro Lobato, a presença do discurso imperialista, no qual as personagens entram em contato com o insólito e o oculto por meio das histórias e tradições de pessoas pertencentes ao meio rural. Suas narrativas evidenciam o distanciamento entre elite e povo, visto que a elite está vinculada ao discurso racionalista progressista, enquanto que o povo, ao atraso de um Brasil a ser combatido, de acordo com a visão das classes dominantes. Nos contos de Lobato, o discurso é expresso por indivíduos oriundos do meio urbano, em contato com a realidade insólita colonial do interior do Brasil rural; nos de Ramos, tal embate não contempla pessoas egressas da cidade: "Em momento nenhum, de nenhum conto, o narrador lobatiano se apresenta como participante da cultura caipira na qual se consolidaram e circulam histórias e "causos", em noites de frio, ao pé do fogo, em rodas de varanda" (LAJOLO, 1987, p.42).

[11] Marisa Lajolo observa que a noção de regional sustenta-se por oposição a urbano, e que a literatura advinda do polo regional, incluindo a produção, circulação e crítica, passa pelo polo urbano, levando-nos a crer que naquele período – anos 10 e 20 do século vinte, não seria conveniente promover um tipo de literatura como a regional. (LAJOLO, Marisa. "O Regionalismo lobatiano na contramão do Modernismo*". Revista Remate de Males*, Unicamp, Campinas, p.39-48, 1987)

Nas narrativas de Hugo de Carvalho Ramos, narrador e personagem seguem padrões sintáticos e lexicais próprios do dialeto regional, mostrando-se, ambos, complacentes à cultura local. Ainda que o narrador seja egresso de outro local, frisa-se que sua origem não se distancia daquela de onde se desenrola a narrativa. Em Monteiro Lobato, ao contrário, o narrador sempre evidencia sua origem urbana, bem como sua extração cultural (LAJOLO, 1987, p.42). O narrador de Lobato conhece os *causos* por ouvir dizer e os reconta, seguindo as normas cultas. Assim, constrói uma posição privilegiada de alguém que observa e reconta as situações daquela sociedade, sem que faça parte da mesma. Isso se evidencia em toda coletânea *Urupês*.

Em algumas situações, as diferenças são marcadas pelo tom de sarcasmo, nos quais o narrador deixa entrever que sua formação cultural está além da formação da personagem, alertando o leitor para os problemas de transcrição da história, conforme observamos no conto "O mata-pau":

> O camarada contou a história que aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literatura inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir estilo. (LOBATO, 2009a, p.111)

Esse conflito de registros linguísticos e culturais repousa em certa lógica. Além de marcarem a cultura letrada da elite, algo que se distancia das narrativas do Romantismo, as posições do narrador e das personagens assinalam que o academicismo do primeiro não se coaduna com a precariedade narrativa do segundo. Trata-se da heterogeneidade de duas posições, em que a tradição da narrativa oral ainda guarda marcas de elementos próprios do contexto regional; em oposição à narração de linhagem literária em que a escrita ameniza tais elementos ao se utilizar de um padrão linguístico culto (LAJOLO, 1987, p.41-42).

Tais observações mostram-se convenientes e indispensáveis por trazerem a ideologia presente nas narrativas góticas imperiais, que imiscuem os ideais progressistas (indubitavelmente distantes das massas) às crenças e tradições arraigadas e muitas vezes carregadas de elementos insólitos e estranhos – algo próprio do *gótico imperialista*.

4.2.1 Do *imperialismo tropical* à República: a vergonha do Brasil nos contos "A bruxa dos Marinhos" e "À beira do pouso"

Em *História da Literatura Brasileira*, José Veríssimo pontua que "não se sai imune de uma corrente literária para outra. Levam-se sempre ressaibos daquela" (s/d, p.333), fato que pode ser notado no Realismo-Naturalismo brasileiro, em que ainda se apresentam resquícios da escola romântica, porém com vislumbres do Realismo. A isso podemos creditar um fator de ordem cronológica, uma vez que o Romantismo europeu tarda a despontar no Brasil, vindo para cá com feições de transição. O que se pode aferir, entretanto, é que houve uma produção naturalista influenciada pelo Determinismo, muito embora tanto os românticos, quanto os naturalistas, com ajustes diferentes e modulações variadas, imprimiram às suas narrativas a influência do meio nas ações e sentimentos humanos. Desse modo, ofereceram ao público um tipo de ficção romântica com nuances do Realismo, e posteriormente, ficção realista com nuances do Romantismo (CANDIDO, 1981, p.111). Tal se evidenciou no romance regionalista, em que se desenvolveu forte tendência realista ainda durante a escola romântica.

Se essas ocorrências se registram, considerando-se, primordialmente, os relatos colhidos pelos romancistas e tão bem detalhados e trabalhados nas produções regionais, devemos propor um olhar com mais acuidade e uma análise mais profunda, quando se afirma que o romance regionalista procura ser real. Isso não quer dizer que se torne *realista*, uma vez que a distinção entre um e outro depende, dentre outros fatores, da formação do romancista, do processo de desenvolvimento do material colhido da realidade, e, obviamente, das tendências próprias de cada escola (CASTELLO, s/d, p.47). Ressaltamos tais ocorrências nas narrativas de Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921), que conseguiu iluminar a "alma" goiana mesclada à aspereza e problemas autênticos da região, o interior de Goiás, que tramitava entre o fim do coronelismo e início das relações industriais no campo. Sua autenticidade faz com que as narrativas ultrapassem o simples quadro físico ao denunciarem o drama e a aspereza do homem da época.

De aguda observação e minucioso conhecimento dos costumes do interior de Goiás, Hugo de Carvalho Ramos chancela suas narrativas sob o viés da denúncia, expondo a condição do trabalhador rural esmagado pela sociedade agrária da Primeira República (1889-1930). Aliás, Ramos foi além disso ao propor "a edição de uma literatura nacionalista, demolidora da dependência intelectual aos estrangeiros, para a qual o regionalismo viria contribuir sobremaneira" (VICENTINI, 1986, p.12).

Embora o Romantismo já demonstrasse a ruptura com o cânone português, o Pré-Modernismo ataca, de forma mais veemente, os vínculos culturais que ainda nos prendiam à antiga matriz portuguesa, bem como rompe com o conservadorismo apregoado pelos românticos, defendendo que se exaltassem os aspectos positivos e idílicos da nação brasileira.

Se, durante o Romantismo, os narradores apresentavam a exuberância de nosso país, dando crédito às lendas e crendices, no Pré-Modernismo, temos narradores que anunciam um tom mais cético e realista, fato recorrente em Hugo de Carvalho Ramos. O escritor conseguiu infundir na temática regional uma nova proposta, baseada na intenção explícita de pôr à mostra os velhos hábitos de exploração social do trabalho no campo, bem como adquirir individualidade literária através de uma produção mais consciente, sem os arroubos ufânicos, e mais próxima da realidade rural, considerado um renovador entre os escritores regionalistas (TELES, 2007, p.51).

Hugo de Carvalho Ramos publica seu único livro, *Tropas e Boiadas*, em 1917. Nesse período, houve a consolidação de subculturas regionais, delineadas por um tipo de regionalismo menos romântico e mais pensado, intencional e, por vezes, polêmico. Ao que tudo indica, a produção de Ramos atesta isso: sua *práxis* literária caminhava atenta ao momento político e social pelo qual atravessávamos, marcado pelo discurso cientificista por parte da elite brasileira. Ao juntarmos diferentes opiniões de críticos a respeito da produção de Ramos, apontamos que sua obra possui um aspecto social que denuncia os estereótipos negativos do sertanejo "que poucos conhecem, que os estadistas não querem ver e que a elite intelectual ainda não sentiu e compreendeu" (VICENTINI, 1986, p.12).

Recebida com interesse pela crítica e pelos principais escritores da época, a coletânea *Tropas e Boiadas* não tivera grandes repercussões em Goiás, permanecendo ignorada por um tempo, quando, então, é descoberta pela nova geração após a mudança da Capital para Goiânia. A obra fora publicada em um momento de transições, e, embora o país houvesse atravessado a mudança de poder, quando passávamos de sistema aristocrático para o sistema republicano, em Goiás, algo orgânico à escravidão africana ainda acometia o campo. O coronelismo impunha, na falta de mãos negreiras, um sistema escravocrata também perverso e cruel, subjugando o trabalhador rural com dívidas que não tinham fim, a menos que o trabalhador fosse resgatado por outrem, ou seja, vendido para outros coronéis, conforme se dá no conto "Gente da gleba":

> Geralmente, o empregado na lavoura ou simples trabalho de campo e criação, ganha no mínimo quinze mil reais ao mês. Quando tem longa prática no traquejo e é homem de confiança, chega a receber vinte, quantia já considerada exorbitante na maioria dos casos. É essa a soma irrisória que deve prover às suas necessidades. Gasta-se em poucos dias. Principia então a tomar emprestado ao senhor. Dá-lhe este cinco hoje, dez amanhã, certo de que cada mil réis que adianta é mais um elo acrescentado à cadeia que prende o jornaleiro ao seu serviço. Isso, no começo do trato; com o tempo, a dívida avoluma-se, chega a proporções exageradas, resultando para o infeliz não poder nunca saldá-la, e torna-se assim completamente alienado da vontade própria. Perde o crédito na venda próxima, não faz o mínimo negócio sem pleno consentimento do patrão, que já não lhe adianta mais dinheiro. É escravo da sua dívida que, no sertão, constitui hoje em dia uma das curiosas modalidades de

> antigo cativeiro. Quando muito, querendo de algum modo mudar de condição, pede a conta ao senhor, que fica no livre arbítrio de lhe dar, e sai à procura dum novo patrão que queira resgatá-la ao antigo, tomando-o a seu serviço. Passa assim de mão em mão, devendo em média de quinhentos a um conto a mais, maltratado aqui por uns de coração empedernido, ali mais ou menos aliviado dos maus tratos, mas sempre sujeito ao ajuste, de que só se livra comumente quando chega a morte. (RAMOS, 2003c, p.128)

Em *Tropas e boiadas*, Hugo de Carvalho Ramos se utiliza de uma linguagem comum e popular, com certa contenção estilística. Não deixa, contudo, de criar uma atmosfera de conflito, convertendo a fidelidade documental em um estilo muito próprio, em que o regionalismo se apresenta como partida, e não chegada. Com individualidade literária e um modo de escrever mais consciente, Ramos não se limita à barreira do pitoresco ou limitadamente regional (TELES, 2007, p.53-54).

Leitor de Coelho Neto (1864-1934), Hugo de Carvalho Ramos teria sofrido influências do escritor, principalmente no que se refere às manifestações decadentistas. Em 1911, Ramos se muda para o Rio de Janeiro para estudar e, sobretudo, conhecer Coelho Neto e os escritores que faziam parte de seu círculo. À época, Ramos escrevera "A Bruxa dos Marinhos", conto enviado a João do Rio para ser publicado na *Gazeta de Notícias*. Após um tempo, o conto é publicado na primeira página, seguido pelo convite do cronista para que comparecesse à redação do diário. O fato não se concretizou por causa do acanhamento de Ramos. Também não há registros de um encontro entre esses dois escritores (GONÇALVES, 1981, p.23).

Manifestações recorrentes, na obra de Hugo de Carvalho Ramos, como fantasmas, o sobrenatural e o macabro, com frequência aparecem em narrativas regionalistas, através de *causos de assombração* e com forte teor popular. São narrativas em que o medo e a apreensão rondam conversas de tropeiros e viajantes, à volta de fogueiras, contados de forma despretensiosa e natural, como se fizessem parte da rotina dos moradores: "Cheguei solerte pé ante pé, negaceando, pronto a queimar as escovas na cabeça do Mal-encarado ou o que quer que fosse que impedia a passagem" (RAMOS, 2003, p.23).

Nas narrativas de Hugo de Carvalho Ramos, as manifestações do irreal não indagam nenhum universo ou cosmogonia idealista (GONÇALVES, 1981, p.73-74), mas propõem a possibilidade de um pensamento cristalizado que comprova a naturalidade das *estórias e causos de almas do outro mundo*, como se fossem um patrimônio da região. Ramos se apropria desse acervo e o realiza dentro da narrativa através do reconto, intertextualizando-o, assim, com o universo daquelas pessoas e fazendo com que o *causo*, de modo geral, ocupe o núcleo narrativo do conto, ou seja,

> sem o fantástico instituído por esta forma simples, o conto carvaliano não encontra razão de existir. Faz parte do conto e não está ali apenas para preencher o espaço: os personagens e os leitores sempre tiram do reconto uma lição de vida e a isto é que interessa o seu relato como forma literária. (GONÇALVES, 1981, p.85)

A mudança de sistema político ocorrida no Brasil em 1889, quando passamos de país imperial para país republicano, fez com que o sentimento de antagonismo entre a elite do campo e a da cidade ganhasse ainda mais destaque no cenário político e econômico brasileiro. Esse antagonismo já se manifestara há alguns anos, antes de eclodir o movimento que levaria os republicanos ao poder, quando nos centros urbanos que se formavam, os pequenos comerciantes, burocratas, estudantes, empregados do comércio, ou seja, pessoas que tinham acesso ao pensamento europeu e que não estavam sob a tutela dos donos de terra que dominavam o campo, se juntavam em revoltas urbanas e contestatórias. Ademais, iniciou-se um forte grupo composto por oficiais recém-formados que lutavam com afinco pelos ideais republicanos, creditando neles a mudança que elevaria o Brasil à categoria de país modernizado:

> Esses estudantes [...] absorveram o cientificismo difundido pelo pensamento europeu da época e em geral viam a si mesmos como servidores cientificamente treinados do futuro de sua nação – os defensores altruístas e militantes da "modernização" da pátria. Com frequência identificavam na classe dominante seu inimigo natural: uma força que mantinha o país débil e atrasado apenas para continuar promovendo os interesses da elite agroexportadora e garantir os privilégios dos seus membros e apadrinhados. Seria supérfluo afirmar que tais oficiais eram em sua maioria republicanos. A Monarquia, bastião da antiga ordem, não tinha vez no Brasil "moderno" que vislumbravam. (NEEDELL, 1993, p.27)

Entretanto, não foram os ricos fazendeiros que sofreram as consequências do novo sistema. Em 1898, ressurgem as forças tradicionais no Rio de Janeiro e no resto do país. Após o período de transição até se decretar a República (1880-1897), frustra-se a tentativa do segmento urbano de minar de vez o domínio exercido pela elite tradicional. Assim, cria-se um interlúdio que afetava tanto os republicanos quanto os abolicionistas, "sem destruir, contudo, os alicerces do poder das elites agrárias e de seus aliados, nem impedir a formação de um governo para atender aos anseios dos grupos mais poderosos" (NEEDELL, 1993, p.40).

Os mais afetados pelo surgimento do poder republicano foram os pobres trabalhadores rurais. As mudanças no campo, o aumento da população urbana, o arrefecimento da tradição da elite rural, a importação das ideias científicas europeias, bem como as reformas urbanas e sanitárias promovidas por Campos Sales contribuíram, ainda mais, para que o campo fosse visto como local de pessoas que formavam um entrave aos ideais progressistas e científicos tão preconizados na virada do Século XIX para o XX. Tal se deveu, em grande parte, à presença britânica em terras tropicais.

Entre os anos de 1835 e 1912, foi ostensiva, no Brasil, a influência inglesa no comércio, nos negócios e empresas, transbordando para outras zonas de influência como cultura, sociedade e política. Ainda que estivéssemos em período de transição política do Reinado para a República, os ingleses assumiram uma postura francamente imperialista, de forma que a presença inglesa no Brasil ganhou aspectos soberanos e trouxe características da era vitoriana, a era de ouro da supremacia imperial dos ingleses (FREYRE, 1948, p.86).[12]

Essa elite que se forma no Rio de Janeiro passa a estudar e analisar a constituição e os rumos do povo brasileiro a partir da visão inglesa, que também via no campo um problema não solucionado. A Revolução Industrial inglesa ocasiona um grande êxodo rural em direção às cidades. Recai, sobre essa massa não absorvida e esmagada pelo processo industrial acelerado, a culpa pelos males que grassavam nas cidades, como falta de recursos alimentícios, aumento desordenado da população, desemprego, doenças, dentre outros. Abre-se um espaço para que as investigações científicas pudessem explicar e balizar o que acontecia no momento e os rumos que o processo poderia tomar. A Inglaterra vitoriana enxergava no seu povo um obstáculo ao desenvolvimento e progresso do país, fato que se propaga às populações nativas sob domínio inglês (SILVA, 2015, p.38). É o que podemos observar nos romances góticos ingleses, que ao criarem narrativas que circundavam temas como a civilização sendo invadida pelo barbarismo ou o medo europeu em relação ao mundo insólito da colônia, dada às crenças antigas e ancestrais, acabam ratificando o que Patrick Brantlinger (2013) traduzira como *gótico imperialista*.

Para entendermos a manifestação do gótico imperial em nossa literatura, há que se percorrer o caminho que nos levou a pensar o Brasil como palco de reprodução dos ideais progressistas europeus. No Brasil do Século XIX, em que o modelo de civilização a ser seguido era o europeu, especificamente os modelos ingleses e franceses, se começa a pensar em um país com tendências do imperialismo britânico, ainda antes da proclamação da República. Verifica-se, ainda, uma enorme e ostensiva influência francesa no período. Rivais dos ingleses, que durante muitos anos "madrugaram, sob a forma de piratas, aventureiros e negociantes, nas praias da América tropical descobertas por portugueses e espanhóis" (FREYRE, 1948, p.35), os franceses nos influenciaram através da moda, cultura e língua. Ainda estenderiam influência através das reformas urbanas e sanitárias que ocorreram em

[12] Comumente se destaca a influência francesa em nosso país e no período, através da moda e dos costumes. No entanto, toma-se aqui a perspectiva inglesa, conforme pontua Gilberto Freyre, uma vez que nosso estudo se concentra nas comparações entre o gótico imperialista e o gótico sertanista. (FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil. São Paulo: José Olympio, 1948.)

Paris durante 1853 e 1870 e que chegariam aqui através do jovem brasileiro Pereira Passos (1836-1913). Passos, ao retornar ao Brasil, é nomeado engenheiro do Ministro do Império em 1874. Seu plano de reforma europeu para o Rio de Janeiro não lograra, porém, e o Rio "apodreceu em sua concha colonial" (NEEDELL, 1993, p.53). Contudo, foi durante o governo Campos Sales (1898-1902) que se reafirmou a necessidade da penetração europeia. Nesse período o Rio de Janeiro inicia as reformas urbanas que seriam a marca registrada de sua *belle époque carioca*. Pereira Passos, já próximo dos setenta anos, é encarregado por Rodrigues Alves (1848-1919) a implementar o projeto urbanístico de sua política. Alves também nomeia Oswaldo Cruz (1872-1917) para erradicar a peste bubônica e a febre amarela, que assolavam a cidade, reforçando a proposta da *belle époque* de se afrancesar o Rio de Janeiro. Se, por um lado, as medidas trouxeram benefícios e melhorias para a vida dos cariocas, por outro lado, reforçaram a postura elitizada tão propagada durante o período:

> No Rio reformado circulava o mundo belle-époque fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro. Era o mundo do barão do Rio Branco, ministro das Relações Exteriores do presidente que promoveu as reformas. O mesmo barão que na juventude tinha sido capoeira e que agora se esforçava em oferecer à visão do estrangeiro um Brasil branco, europeizado, civilizado. (CARVALHO, 1987, p.40-41)

No novo Rio de Janeiro, edificado durante a primeira República, reforçou-se ainda mais a segmentação social, fazendo com que os movimentos culturais trazidos por portugueses e africanos se deslocassem para áreas suburbanas, forjando-se novas realidades sociais e culturais, "mais ricas e mais brasileiras que os versos parnasianos e simbolistas" (CARVALHO, 1987, p.41). O rápido avanço de valores burgueses que dominavam a capital da República proporcionou uma desenfreada ânsia de se acumular riquezas, bens e status. Além disso, o redimensionamento arquitetônico da cidade fez com que a população pobre fosse deslocada para os morros, margens e periferias, e a elite carioca se volta para o novo inimigo: o interior (SILVA, 2015, p.41). Como no *gótico imperialista* que assinalava, em seus romances, os tipos humanos marginais que ressurgiam em meio às contradições do novo sistema que substituía o Antigo Regime Aristocrático, encontramos, também no Brasil, pontos de contato entre o gótico brasileiro e o inglês. A proposta da elite brasileira era expurgar os monstros que saíam dos espaços decadentes, marginais, periferias e interior e que poderiam assombrar o futuro progresso que se anunciava.

O conceito de decadência advindo desde a época de extração do ouro, entre os Séculos XVIII e XIX, cristalizou com sua efêmera duração e sem uma estrutura que suportasse os pequenos povoados e arraiais surgidos, entrando em declínio econômico. Historiadores e

viajantes do período passam a traçar um perfil da sociedade que sobreviveu ao sonho do ouro: "Dessa sociedade irá se extrair o conceito que a resumirá em uma só palavra e a introduzirá numa imagem capaz de eternizações memoriais na redoma da historiografia que a envolveu por séculos: a imagem da decadência" (CHAUL, 2010, p.41). Aliado a isso, havia o fato de os viajantes, que passavam por Goiás, trazerem os referenciais europeus de progresso, portanto creditavam à inércia, ao ócio, ao abandono e ao isolamento os fatores que postulavam a decadência da região, sem contestarem que, na verdade, o descaso e falta de incentivos governamentais deixavam o Estado na mais absoluta situação de precariedade:

> Os relatos deixavam implícito que Goiás precisava de mão de obra produtiva, de trabalho livre, de substituição do ócio pelo negócio. Goiás carecia de povoamento, de gente para produzir, de capital e desenvolvimento. Goiás, portanto, era totalmente diferente da terra que povoava as ideias dos viajantes, e divergia ao extremo daqueles padrões europeus de modernidade e progresso, padrões esses que tinham presentes a ética protestante do capitalismo (ou seja, trabalho, parcimônia, ascetismo) e a superpopulação do século XIX. Era com esse olhar que os viajantes descreviam o estado. Eles não vislumbravam a outra face do espelho do século XIX ao olhar para Goiás. (CHAUL, 2010, p.43)

Acreditava-se, então, em uma sociedade tida como decadente, ao passo que, paradoxalmente, ela nem atingira padrões de modernidade europeus. Um dos fatos que conduziram os viajantes a enquadrarem Goiás no circuito das sociedades decadentes assenta bases na falta de comunicação, ou seja, no problema dos caminhos e estradas quase inexistentes para a região, que, com o esgotamento do ouro, se tornam ainda mais precárias: "Ao acabar-se o ouro a inevitabilidade das distâncias devia impor-se com sua realidade brutal. As populações do interior ficavam isoladas como náufragos sem possível retorno" (Palacín, 1982 *apud* CHAUL, 2010, p.46).

Acostumados ao padrão de labor anglo-saxão, os viajantes europeus acreditavam que em um local onde se extraía ouro deveria haver riqueza e abundância. Portanto, o outro lado do espelho escondia as verdadeiras razões que deixavam as populações apartadas do progresso em ascensão nas cidades, uma vez que a Coroa portuguesa não se interessava em reabilitar uma região que somente fora interessante durante a produção aurífera. Os viajantes europeus não tinham uma visão geral do contexto da região ao censurarem os habitantes locais e culpá-los pelas desvantagens econômicas e sociais, pois estes eram obrigados a trabalhar nas minas e não usufruíam do que extraíam, uma vez que o ouro alimentava somente a Corte Portuguesa. Os viajantes estavam acostumados com o progresso e desenvolvimento europeus, itens que a província de Goiás ainda não conhecia por falta de condições e por um

apego ao cotidiano de seus dias, que, "soando iguais, mais pareciam 'avarezas de Deus'" (CHAUL, 2010, p.67).

O isolamento, amalgamado à ideia de decadência e à falta de perspectivas de crescimento, fez com que fosse levado aos europeus, no período pós-mineração, de forma muito rígida e absoluta, a ideia de sertão como local de pessoas que viviam em uma espécie de letargia e marasmo social. Avultavam-se as ideias culturais vigentes, trazidas pelos ingleses vitorianos, ainda ressentidos com o crescimento populacional de Londres e de como eles viam a crise social atrelada à falta de sensibilidade das massas: "parecia que as massas não eram apenas degradadas e ameaçadoras, mas também que não estavam plenamente vivas. Uma alegação comum é que lhes falta alma" (Carey, 1993 *apud* SILVA, 2015, p.37-38).

Percebe-se, então, que a ideia europeia de povo indolente .que causaria o atraso e o subdesenvolvimento na região. sedimenta-se durante o período aurífero e estende-se durante a pecuária, que precede a mineração e ganha contornos de atividade econômica no início do Século XX, mantendo o erário do Estado até o momento em que a produção no campo tomasse rumos capitalistas. Graças à pecuária, Goiás pode se recuperar da estagnação econômica vivenciada após o fim da mineração. Sendo uma atividade de maior durabilidade que a exploração de ouro, menos esgotável e com menores investimentos, foi possível abrir estradas, caminhos, cidades e o estado começa a ser mais povoado. Fatos que não passaram despercebidos a Hugo de Carvalho Ramos, conforme podemos notar em um excerto do conto "A bruxa dos Marinhos":

> Por ali passavam tropas mineiras dalém Paraíba – rijos tocadores palmilhando as alpercatas de couro cru pela extensão ardente e arenosa das estradas poentas, ladeadas às vezes de barrancos, escarpados e esfarinhentos de pedra-canga, por cujas erosões, vincadas, medrava tenaz o catingueiro parasitário dos motores. Por ali passavam, barulhentos e ralhadores, de peregrinações distantes. (2003a, p.30)

Na coletânea *Tropas e boiadas*, o autor demonstra solidariedade ao trabalho árduo dos tropeiros e vaqueiros, reforçando que são pessoas que vivem de forma miserável, nem pitorescamente. A obra, ao oscilar entre o retrato da paisagem do sertão goiano e o tipo de vida dos vaqueiros, que se inicia com Ramos e ganha força com o também goiano Bernardo Élis três décadas depois, acentua o tom de denúncia.

Nas sociedades não industrializadas da época imperial, mais especificamente no interior do Brasil, formavam-se pequenos núcleos urbanos do tipo vilas e até pequenas cidades, onde se concentravam e se distribuíam mercadorias, além de servirem como ponto de comunicação e relações pessoais. Esses povoados eram dominados pelos coronéis e grupos de parentelas, e espacialmente possuíam certas delimitações, estando a casa do fazendeiro

separada da periferia, composta por casebres habitados por indivíduos de posições sociais inferiores. Com o início da industrialização da Primeira República e o crescimento demográfico e urbano, mina-se o poder dos chefes locais, os coronéis, e, consequentemente, a população pobre do campo é a primeira a sofrer os efeitos dessa crise.

Em "A bruxa dos Marinhos", mostra-se essa decadência espacial. O conto é dividido em duas partes, sendo que na primeira o narrador descreve o papel social e econômico da venda como reduto de forasteiros e tropeiros, na segunda, ele anuncia uma mudança temporal: "Ali passei eu duma feita pelo arroxear suave de melancólica tarde de fins de verão" (RAMOS, 2003a, p.36), sinalizando que onde antes existia uma venda, agora só há escombros e abandono: "tão ocos, tão vazios, como o interior bolorento daquele mesmo casebre, a desfazer-se em ruínas, como uma enorme maldição, sob o matagal" (RAMOS, 2003a, p.37). Nesse momento, a literatura brasileira tangencia as narrativas góticas inglesas tradicionais, que, ao absorverem o momento de declínio do Regime Absolutista e transpô-lo para a literatura, o fazem através de espaços abandonados, incorporando a própria ruína sociopolítica (MONTEIRO, 2004, p.139).

Tal perspectiva, presente em "A Bruxa dos Marinhos", mostra-nos que a convenção gótica tradicional teve representantes no Brasil, e Hugo de Carvalho Ramos nos fornece indícios disso. Além da decadência do local, do espaço lúgubre e amedrontador – "Um limo viscoso e esverdeado, gotejado pelo estilicídio dos beirais desconjuntos e a cair, sobrepunha-se em camada fina, rente ao chão, no rodapé d'oca barrosa" (RAMOS, 2003a, p.37) –, temos um importante elemento que até então não se mostrava na literatura regionalista do Romantismo: o confronto entre a realidade insólita do sertão e a realidade do viajante ou forasteiro, que ao se deparar com um mundo repleto de crendices e abusões, estranha tal realidade.

Homônimo ao conto, a Bruxa dos Marinhos era o nome de uma pequena venda que servia aos tropeiros, pequenos comerciantes e moradores locais, cuja proprietária era uma mulher sedutora dada a feitiçarias e quebrantos. Se, no Romantismo, as bruxas reforçavam o caráter lendário de um país que se fundava, no Pré-Modernismo, a bruxa representa uma mulher "real", que apenas ganha essa alcunha pelo fato de ser dada a feitiços e mandingas. Isso também passa a ser contestado pelo narrador, que observa tais pessoas como pertencentes a um passado de atrasos e ignorância. O momento era de transição, e ainda trazíamos vestígios do Romantismo em um momento cultural que, posteriormente, celebraria o início do Modernismo. O narrador desse conto vacila entre dar créditos ou não às crendices perpetuadas na região por onde sua tropa passava:

> Entretanto, no verde perene de que se revestia o sítio, havia algo de anormal e trágico, misto vago de íntimo terror e inexplicável aperto, a gerar arrepios de pavor aos que, como eu, se detivessem a contemplar, àquela hora do anoitecer, o estranho aspecto da tapera, batida a cumeeira de telha-vã dos últimos clarões crepusculares... (RAMOS, 2003a, p.37-38)

Hugo de Carvalho Ramos traz à luz a análise que a elite imperial e pré-republicana fazia do povo brasileiro. Assim como o *gótico imperialista*, que contrapõe a visão do colonizado à visão do colonizador, a literatura brasileira pré-modernista, ao retratar a realidade do Brasil, o faz sem as lentes idílicas do Romantismo. O Brasil da República Velha acalentou o sonho das elites brasileiras de tentar formar uma nação aos moldes caucasianos, algo que não se comprazia com a realidade daquele sertão permeado por toda sorte de crendices e superstições. Nos últimos momentos do conto, prevalece o ideal imperialista metaforizado na postura do narrador, que, na incerteza entre acreditar ou não nas histórias assombrosas da região, resolve se distanciar com certa apatia dos relatos ouvidos pelo morador:

> Ele – viagem andante viera narrando a íntima satisfação e gozo violento de que se sentia noutras eras invadido em se aproximando dessas bandas – olhou-me em silêncio d'alto a baixo, como que avaliando se estava a zombar; esteve algum tempo considerando, incrédulo da presumida ignorância, fez depois uma visagem supersticiosa de esconjuro, e o índice afuzilado – cor de tisne – designou um marco carunchento, que as enxurradas tinham aluído, meio oculto em macegas de São Caetano.
> – Uma cruz...
> – Aqui, patrão, pela passagem das últimas boiadas, encontraram-se e acabaram a botes de faca, dous cabras da terra, ambos desempenados e amigos, aos quais desnortearam as mandingas da bruxa: filhos do mesmo pai, filhos da mesma mãe...
> Quedou-se mão no queixo, a olhar estarrecido. No céu, lacrimejava já a estrela boieira. Um acauã grazinou mato adentro, espreitando agoureiro.
> Benzeu-se, e ferrando esporas, afastou-se cabisbaixo, a trote rápido.
> – E a bruxa? – disse alcançando-o.
> – Ah, sim, a bruxa... Essa, decerto, levou-a o cuca num pé-de-vento, à hora da meia-noite, pela sexta-feira do quarto minguante... (RAMOS, 2003a, p.38).

Ao expor e denunciar as mazelas que imperavam no interior do Brasil durante a República Velha, através de convenções literárias que se assemelham ao *gótico imperialista*, Hugo de Carvalho Ramos abre caminho para discussões e críticas em relação ao modelo positivista que se queria impor, bem como revela que o discurso racionalista da Ordem e Progresso embute o preconceito e discriminação em relação ao *outro* que não se compraz à norma por trazer distinções raciais, culturais, geográficas, religiosas e institucionais.

O *gótico imperialista*, conforme defende Patrick Brantlinger, consegue combinar a ideologia progressiva e darwiniana do imperialismo com traços do oculto e misterioso. Brantlinger afirma que, embora o vínculo entre o imperialismo e aspectos da cultura vitoriana

tardia sejam muitos, há que se destacar o vínculo com o ocultismo, sendo especialmente sintomático das ansiedades que acompanharam o clímax do Império Britânico, onde:

> nenhuma forma de expressão cultural revela mais claramente as contradições dentro desse clímax que o gótico imperial. Impelidos pelo materialismo científico, a busca por novas fontes de fé levou muitos vitorianos de fim de século à telepatia, às sessões espíritas e à pesquisa psíquica. Ele também levou aos confins do Império, onde deuses estranhos e "ritos indescritíveis" ainda tinham seus milhões de devotos.[13] (2013, p.177, tradução nossa)

No caso do nosso *gótico sertanista*, não vacilamos ao apontar um paralelo entre os "confins do Império" e os "confins do sertão", onde a crença no oculto, marcada pela fala dos moradores locais, contrapõe-se à fala dos tropeiros e viajantes, que duvidavam dos *causos* contados pelos moradores, conforme notamos no conto "À beira do pouso" (2003).

A narrativa inicia-se com um narrador onisciente, que viajava com uma tropa de moradores do sertão, que resolvem pousar em um rancho. Nos primeiros parágrafos, podemos notar a crença nos mistérios: "O arrieiro, mestiço traquejado e serviçal, na sua voz grossa e arrastada de cuiabano, arrematava o final dum conto de *lobisome*" (RAMOS, p.2003b, p.56, grifo nosso). O narrador, ao não compactuar com as histórias de lobisomem, nos fornece um subtexto capaz de assinalar algo próximo ao que se operava nas pesquisas de Brantlinger (2013), pois nos confins ainda se acreditava no oculto, ao passo que a visão imperial rechaçava tais ideias por pertencerem a uma legião de pessoas ignorantes e atrasadas.

As ideias cientificistas e darwinistas ganhavam adeptos em vários países, dentre os quais o Brasil, e iriam encontrar um império em mudanças e transição, acarretando um contraponto entre a aceitação popular do sobrenatural com a visão da *intelligentsia*. Afinal, no Brasil, as crenças populares, ao misturarem o culto dos santos católicos com os rituais de origem indígena e africana, sempre estiveram muito fortes no imaginário popular, principalmente no interior do país. Contrariamente, os meios intelectuais e elitizados preferiam buscar respostas nos tratados científicos (DEL PRIORE, 2014, p.50). Dessa forma, o Brasil escravista e monárquico de outrora não se coadunava mais com a proposta liberal e republicana que já se difundia em países como França e Estados Unidos da América, "nações nas quais o Brasil deveria se inspirar, afastando-se das arcaicas como as ibéricas" (DEL PRIORE, 2014, p.50).

[13] No form of cultural expression reveals more clearly the contradictions within that climax than imperial Gothic. Impelled by scientific materialism, the search for new sources of faith led many late Victorians to telepathy, séances, and psychic research. It also led to the far reaches of the Empire, where strange gods and "unspeakable rites" still had their millions of devotees."

Diante de mudanças do embate entre o arcaico e o moderno, era natural que crenças antigas e arraigadas fossem tomadas como o derradeiro aceno de uma sociedade que não evoluía ou não acompanhava o rumo dos acontecimentos. As cidades, promulgadoras das ideias advindas do Manifesto Republicano, passam a servir de inspiração para a zona rural. A construção das estradas de ferro dos centros urbanos em direção às zonas rurais em muito facilitou a exportação das novidades que surgiam nas cidades. Acentua-se, portanto, o espírito progressista que creditava no Império e nas tradições o sinônimo de declínio e imobilismo.

Esse espírito de declínio ou de descrença em relação às tradições fica bem assinalado já nas linhas introdutórias de "À beira do pouso", quando se apresenta a fala de um narrador que não se compraz com as histórias sobrenaturais do local: "Contavam casos. Histórias deslembradas do sertão, que aquela lua acinzentada e friorenta de inverno, envolta em brumas, lá do céu triste e carregado, insuflava perfeita verossimilhança e vida animada" (RAMOS, 2003b, p.56). Ao desmistificar o passado de lendas, tradições, *causos* e mistérios que compunham a história do sertão goiano, Hugo de Carvalho Ramos o faz exibindo, de forma violenta, as marcas do progresso que avançava em direção ao interior e que, por isso mesmo, contribuía para destruir o passado lendário do local. Se o momento era de transição, as lendas e os mitos ainda tentavam prevalecer no cenário onde a ideia de progresso se fortalecia cada vez mais. A esses embates, presentes nas narrativas góticas tradicionais, Vasconcelos refere-se como "nostalgia do passado", que se constituía como "idealização do mundo medieval como um mundo de inteireza orgânica em oposição à moderna sociedade burguesa" (2002a, p.121-122).

Portanto, o tema contradições sociais não raramente aparece nas narrativas góticas do Setecentos, marcando, com bastante veemência, as contradições próprias do período, quando a Europa passa de sociedade aristocrática a sociedade capitalista, e o romance gótico buscava, no passado feudal, mítico e lendário, valores que estavam esquecidos por conta do avanço do capital:

> O rompimento dos laços comunitários que acompanhou o desenvolvimento do capitalismo setecentista explicaria, assim, o aparecimento, nesse período de revolução no exterior e de realinhamento de classes no plano doméstico, de um tipo de ficção que questiona a constituição do "real" e interroga as contradições sociais abrindo espaço para a mescla de medo e interesse que parece ter caracterizado as relações da burguesia com a aristocracia. Aqui, o romance gótico coloca a nu todas as suas ambivalências. (VASCONCELOS, 2002a, p.122-123)

Esse discurso, capitaneado pelas narrativas góticas tradicionais, em que a busca pelo passado mítico e lendário levaria o europeu a um mundo desvencilhado da tirania burguesa, pode ser percebido no em "À beira do pouso". Nele se percebe uma intenção deliberada de

expor problemas sociais e econômicos do campo advindos com o avanço das relações capitalistas nas fazendas e na antiga profissão de tropeiro.

Algumas obras de ficção que trazem o sertanejo como personagem principal, principalmente narrativas das primeiras décadas do Século XX, carregam subtextos nos quais podemos ler o mito que narra o surgimento da civilização brasileira a partir do sertanejo. a construção, porém, do litoral como espaço superior faz com que os sertanejos sejam vistos como derrotados (Elias, 1994 *apud* SUÁREZ, 1998, p.34). Se as narrativas góticas tradicionais projetavam no passado medieval os triunfos da nação britânica, mitificadas por histórias de lendas e glórias, podemos inferir que, em terras brasileiras, as narrativas regionalistas propunham uma leitura do sertão permeada por feitos e conquistas de homens que contribuíram para a formação do país. Em "À beira do pouso", o autor não se furta a descrever o homem do sertão em seus pormenores, seu jeito rude e acabrunhado, afinal, no campo da narrativa mítica, o sertanejo é um brasileiro de caráter forte, com maneiras primitivas: "O arrieiro, mestiço traquejado e serviçal, na sua voz grossa e arrastada de cuiabano" (RAMOS, 2003b, p.56).

A manifestação de traços góticos no conto "À beira do pouso" possibilita um olhar sobre o amadurecimento de uma fase literária brasileira muito mais voltada para problemas do sertão e daqueles que participaram de um momento crítico de nossa formação. Ao expor o passado mítico do sertão goiano, Hugo de Carvalho Ramos o faz sem deixar de lado a crítica social e os problemas advindos do progresso em direção ao campo brasileiro. Ramos segue na linha de frente de combate à marginalização do intelectual regional, interferindo, com sua literatura, no desenvolvimento social e político do país e expondo as mazelas e o sofrimento que vislumbra no interior de Goiás. Assim como o *gótico imperialista*, que expunha e desnudava o antagonismo entre metrópole e colônias, o *gótico sertanista* cumpre seu papel ao criticar e denunciar os problemas sociais que ocorriam no interior do Brasil:

> O que Hugo de Carvalho Ramos expõe [...] de certa forma justifica o teor regional de que revestiu a sua obra, tentando expor, nela, não os tipos individuais, ações singulares que pertencem a um só indivíduo, mas personagens e ações que são, antes, modelos, virtualidades do homem do sertão de Goiás que, à sua época, cobria todo o território goiano que não se valia de transporte moderno, onde a população rareava, e que continha os tipos sociais predominantes do caipira e do sertanejo. (VICENTINI,1986, p.13-14)

Os tipos sociais presentes em "À beira do pouso" denunciam os problemas autênticos da região à elite republicana, revelando que, por trás do fundo folclórico e popular, há mais conteúdo e expressão em relação ao pitoresco e ao exotismo.

"À beira do pouso" tem dois narradores: um hetero e outro autodiegético[14]. Aleixo, na condição de autodiegético, conta uma história que assume, até pouco antes de seu término, muitas características do gótico tradicional:

> – Naquele tempo viajava eu escoteiro, no meu jaguané de fama, por estas estradas da minha terra; isso, noitão cerrado e vésperas da Paixão. Manhãzinha, Deus servido, devia bater em Santa Rita pra negócio de precisão e a lua só pela madrugada despontaria.
> Marchava apressado, tendo a cortar todo um estirão de oito léguas bem puxadas para alcançar o arraial. Vai senão, ali nas alturas do Bugre, ouço passos cadenciados à minha frente. Olhei, o lugar era ensombrado, o caminho muito estreito e solapado não tinha desvio; e, como lhes dizia, não havia luar. Assim na sombra, assemelhou-se-me a dois homens baixos, conduzindo qualquer cousa, a modo de trouxa, num varão.
> Naturalmente soldados em diligência para Santa Leopoldina –, calculei.
> Num claro de mato, achegando o animal, vi perfeitamente: eram dois negros acurvados, num andar ora lento, ora apressado, que levavam ao ombro uma rede de defunto. (RAMOS, 2003b, p.57)

A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos mantém, dentro do reconto conduzido por Aleixo, uma ocorrência sobrenatural. Ao final, porém, o mistério é desvendado pelo próprio narrador-personagem, e o que seria algo assombroso é, posteriormente, explicado por Aleixo, que, após desenrolar sua história, explicando que a cada investida sua, correndo em encontro aos homens, mais eles avançavam:

> Assim andamos bom pedaço, o carreiro mais estreito e solapado, o arvoredo mais fechado e carrancudo, o sítio mais escuro.
> Afinal, não ganhava nem perdia, e o pingo a resfolegar já bambo. Sofreei a marcha. Os pretos, bufando alto debaixo da carga, regularam logo a sua andadura pela minha. Pus o sendeiro a passo: eles, do mesmo modo, pausados, em cadência, recomeçaram o movimento primitivo, a passo, desocupados.
> Decididamente esquisito, mesmo muito esquisito.
> Parei o pingo. Os pretos, imitando, pararam. Fiquei ali imóvel longo tempo, os olhos neles grudados, sem tino, enquanto que o minguante principiava a tingir de açafrão a copa folhuda das árvores, e lentamente ia abaixando a sua luz amarelada sobre o carreiro.
> Acoroçoado, reencetei a marcha; eles fizeram o mesmo, e assim continuamos por mais de hora, eu calado, apertando nos dedos o cabo encerado do jacaré, eles arcados, pausados, o fardo ao ombro, em cadência de soldados.
> De supetão – desfiava eu o creio-em-deus-padre de trás para diante mais uma vez – o carreiro desembocou num campo largo, coalhado de luar.
> A lua deu de chapa nos dois carregadores.
> Adivinham, se podem, o que vi então, todo apalermado, assombrado mesmo.
> – O cuca – aventurou tímido um.
> – Qual! Uma vaca.

[14] O narrador heterodiegético é aquele que "relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão" (REIS; LOPES, 2002, p.262-263); o narrador autodiegético é aquele que "relata suas próprias experiências como personagem central dessa história" (REIS; LOPES, 2002, p.259). Podemos, ainda, nos referir àquele por narrador-observador e a este por narrador-personagem, sem, contudo, distinguirmos sua particularidade auto ou homodiegética, uma vez que o narrador homodiegético é aquele que "veicula informações advindas de sua própria experiência diegética [...] por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha [...] a personagem secundária" (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2002. p.265-266)

> E perante o assombro descomedido daquelas feições rústicas e encardidas de sol, o Aleixo arrematou com pachorra:
> – Pois isso mesmo, os dois pretos arcados, eram seus quartos escuros e a rede de defunto, a barriga malhada. Como o carreiro era fundo e apertado, ela não tivera por onde torcer; o escuro, a solidão daqueles lugares e – pra tudo dizer – o medo, fizeram o resto.
> A companhia respirava aliviada. (RAMOS,2003b, p.58-59)

Ao dar as devidas explicações racionais – o escuro, a solidão daqueles lugares e o medo –, Aleixo sai da manifestação parcial e transitória do irreal e entra no terreno da realidade.

Há que se destacar o momento no qual o conto de Hugo de Carvalho Ramos é publicado: 1917. O momento político não mais propiciava crenças em lendas e folclores. A República de 1917 exigia uma postura mais engajada no progresso e nas ideias positivistas. Ramos, ao confrontar dois narradores: Aleixo, o que reconta o caso folclórico e representante da camada da população mais rústica, em oposição ao narrador cético, põe em foco o próprio *zeitgeist* que predominava durante a Primeira República.

4.2.2 O país se moderniza: o discurso científico e o *gótico imperialista* em "Velha Praga" e "Bocatorta"

Se, em Hugo de Carvalho Ramos, ainda notamos resquícios do Romantismo por conta do momento de transição, quando o mistério e as lendas permaneciam frente ao progresso que se instalava no Brasil, em Monteiro Lobato, desponta o progresso em detrimento das tradições, de forma mais intensa, nos contos "Velha Praga" e "Bocatorta".

Monteiro Lobato (1882-1948) também constrói narrativas a partir de uma tessitura temática que abarca o discurso progressista do início do Século XX, período em que se refletia sobre os rumos da população brasileira e o papel da ciência. Embora Hugo de Carvalho Ramos e Lobato tenham sido conterrâneos, Lobato deu, contudo, maior dimensão às ideias positivistas e ao evolucionismo postulados durante a Primeira República. À época, o Brasil sentia os primeiros ressaibos da urbanização, e a industrialização nas cidades é influenciada pelas recentes correntes migratórias. Essa influência fomentou, nas elites, debates polêmicos, acreditando-se que o atraso do Brasil era causado pela população brasileira, principalmente pela parcela rural, vista como indolente.

Os ideais progressistas e darwinistas fomentaram interesse em Monteiro Lobato. Em 1911, o escritor paulista assume, por herança, a fazenda de seu avô e passa a lidar mais de perto com a rotina do interior. Leitor assíduo de Auguste Comte (1798-1857) e Gustave Le

Bom (1841-1931), Lobato é bastante criticado por desenvolver ideias preconceituosas e racistas, ratificadas com a publicação de artigo para *O Estado de São Paulo*, em 1914. Nele, Lobato faz duras críticas a escritores como Coelho Neto (1864-1934) e Julia Lopes (1862-1934), que escrevem sobre o campo sem nunca terem contato com o meio rural.

Curiosamente, o ataque feito por Monteiro Lobato à figura mitificada do sertanejo é retomado pelos modernistas quase uma década depois, ao denunciarem o caráter idealizador do indianismo, bem como ao criticarem uma reminiscência das aspirações românticas nas artes. O racionalismo vigente de Lobato se manifestaria, em suas narrativas, através de uma objetividade que, em muito, se afasta da visão idílica do campo proposta pelos românticos. Suas narrativas apresentam uma natureza hostil e um espaço rural composto por pessoas pobres, analfabetas, desassistidas, doentes e debilitadas, onde "o espaço descrito é pobre, [...], com um solo desgastado e mesmo estéril. O escritor busca uma representação verista da vida rural brasileira e empenha-se em denunciar as mazelas do país" (CECCANTINI, 2014, p.49). Se faltou sensibilidade aos críticos para entenderem que as referidas mazelas não passariam despercebidas pela produção lobatiana, ao escritor não faltou senso de destreza ao manejar narrativas que se referiam às oligarquias e à elite governamental:

> *Urupês* tinha retomado o tema do infeliz povo do interior (cujo modo de vida atacara pela primeira vez em "Velha Praga") e confrontara as sórdidas realidades do interior brasileiro com a tendência tradicional dos escritores em romantizá-lo. [...]. O resultado foi um apelo à nação para que despertasse para a própria realidade, para as condições sociais econômicas, tecnológicas e políticas terrivelmente primitivas de grande parte de seu território, realidade que a oligarquia sempre preferia ignorar e negligenciar. (Hallewell, 2005 *apud* CECCANTINI, 2014, p.48)

Ainda que o racionalismo científico tenha exercido influência na vida do jovem escritor, anos depois, e contraditoriamente, é o nacionalismo que começa a exercer fascínio em Monteiro Lobato, quando, já em atividade publicitária, explica as causas da indolência de Jeca Tatu devido à sua debilitada saúde e ao descaso das autoridades. Indolentes, debilitados, atrasados culturalmente, monstros humanos e tantos outros adjetivos que figuram em suas narrativas, referindo-se ao sertanejo, ratificam o discurso da elite. A elite teme essas pessoas por representarem a alteridade, ou seja, por representarem o diferente do que se propõe para um recente país republicano com aspirações industriais.

Assim como no *gótico imperialista*, em nosso *gótico sertanista* a massa pobre e rude alegoriza a antiga época colonial que se queria a todo custo apagar do país. Afinal, o *gótico imperialista* expressa os anseios do progresso britânico ao entrar em contato com povos nativos das colônias inglesas (BRANTLINGER, 2013, p.178). Além disso, acentuamos um tipo de discurso que aparta e confina essas pessoas a partir de explicações científicas e

deterministas, muito em voga durante a República Velha, quando os mais fracos e menos aptos não se adequam ao ideal de República presente nas narrativas de Monteiro Lobato.

Polêmicas e contraditórias são algumas observações sobre a obra de Lobato, tido, durante muito tempo, como um escritor preconceituoso e racista. Percebe-se que a coragem do autor permitiu-lhe publicar um material que colocava à mostra problemas que a Semana de Arte Moderna, sediada em São Paulo, não queria expor. Afinal, o desajeitado caipira, os andrajos e bicho de pé não combinavam com a imagem de país moderno que intencionava "afastar os jecas para os quartos do fundo" (LAJOLO, 1987, p.40).

Graças ao livro de contos regionais, *Urupês*, lançado em 1918, a literatura paulista começa a trilhar um percurso diferenciado, fixando bases nítidas aos escritores que viriam depois. Monteiro Lobato, enquanto vivera no interior, produzira muito e pouco publicara, uma vez que ele pretendia inaugurar sua escrita dando o melhor de si (COUTINHO, 2004a, p.294). Daí que os jecas de Lobato, ao saírem dos "quartos do fundo", através de *Urupês*, fazem com que a coletânea caia "como uma bomba na pasmaceira do ambiente literário da Pauliceia e do próprio país" (COUTINHO, 2004a, p.294).

Fato é que Monteiro Lobato publicara um livro que causara muitas discussões e debates, a ponto de terem sido lançados volumes contradizendo ou idealizando o Jeca Tatu. Ainda mais acentuada tornou-se a celeuma, quando se transfere o debate do terreno literário para o terreno político:

> Dentro de algum tempo a confusão era geral; perderam-se de vista as intenções do autor, esquecia-se de que *Urupês* não passava de uma profissão de fé, um grito contra o falso caboclismo de chapéu de palha rebatido à testa e camisa aberta ao peito. [...]. O contista convivera com os caboclos da margem do Paraíba, vira-os acocorados, incapazes de ação, tristes e desalentos, espiando a vida com olhares vagos, de sonâmbulos. *Urupês*, no fundo, pretendia ser uma advertência. Trágica, enérgica, desapiedada, mas necessária advertência. Caricatura, talvez; com alguma maldade, sem dúvida. (COUTINHO, 2004a, p.294-295)

Possivelmente tenha faltado à crítica uma postura mais coerente com o que se expressa nos contos de *Urupês*. Monteiro Lobato criou textos que conseguiram flagrar a realidade de pessoas do interior, que não eram mais vistas sob a égide do pitoresco ou da exaltação. Os textos de *Urupês* revelam uma face pobre e miserável do Brasil, a face que não se comprazia com o projeto de industrialização capitalista das primeiras décadas do Século XX. Se ainda restou algum mal-entendido entre o autor e o narrador, o próprio Lobato viria a se desculpar anos depois, dizendo que via a miséria humana apenas sob o ponto de vista estético (COUTINHO, 2004a, p.295).

Após o lançamento da primeira edição de *Urupês*, com mil exemplares esgotados, Monteiro Lobato acrescenta o conto "Velha Praga", no qual delineia o embrião de Jeca Tatu. O conto expõe a dura realidade do trabalhador rural, "esmagado por sua implacável condição de atraso, explorando a pletora de tensões e contradições que desse contexto emergiam" (CECCANTINI, 2014, p.47-8). Sob esse viés, a narrativa nos possibilita retomar um dos aspectos do *gótico imperialista*, a saber: a tensão entre as classes agrárias (colonizadas) e as classes mercantis (colonizadores). Reforça-se, em "Velha Praga", a semelhança entre as narrativas regionalistas brasileiras e as narrativas góticas imperialistas (BRANTLINGER, 2013), em que o sentimento de expurgo dos ingleses em relação às suas colônias era muito latente.

Esse discurso fica bem acentuado no conto não apenas pelo fato de termos uma voz narrativa que não faz parte daquele ambiente, mas também por enxergá-lo, deliberadamente, como um entrave à civilização: "Preocupa à nossa gente civilizada o conhecer em quanto fica na Europa por dia, em francos e cêntimos, um soldado em guerra; mas ninguém cuida de calcular os prejuízos de toda sorte advindos de uma assombrosa queima destas" (LOBATO, 2009c, p.160). "Velha Praga" gira em torno dos problemas ecológicos causados à terra por conta das queimadas que acometem a Serra da Mantiqueira. E o narrador não tem dúvida alguma de que o causador das queimadas é o "caboclo".

Monteiro Lobato é atacado pela elite oligárquica que o acusava de ter fantasiado a existência e hábitos dos "bravos, robustos, intrépidos e varonis caborés brasileiros... E fê-lo unicamente para servirmos de pasto às zombarias, às ironias, às chacotas invejosas dos nossos tremebundos inimigos do Prata" (Cavalheiro, 1955 *apud* CECCANTINI, 2014, p.50). O que Lobato faz, ao contrário, é colocar à mostra os problemas que os escritores até então romantizavam. Empenha-se em desconstruir a visão idílica do campo e denunciar a pobreza do interior de forma a expô-la e a atacar o que enxergava como um dos entraves ao progresso do país, composto por pessoas humildes, debilitados, ignorantes e atormentados por vícios e limitações. Considerado parasita ou piolho da terra, o narrador de "Velha Praga" ainda enfatiza o caráter fronteiriço do caboclo:

> À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 2009c, p.161)

A metáfora da "praga" problematiza a vida dos caboclos, bem como o modo que esses tratavam a questão agrária. À terra era ateado fogo para gado e roça, sem que a eles fossem fornecidos programas específicos ou cuidados orientados:

> Pronto o roçado, e chegando o tempo da queima, entra em funções o isqueiro. Mas aqui o "sarcoptes" se faz raposa. Como não ignora que a lei impõe aos roçados um aceire de dimensões suficientes à circunscrição do fogo, urde traças para iludir a lei, cocando destarte a insigne preguiça e a velha malignidade. (LOBATO, 2009c, p.162)

O narrador utiliza expressões científicas para se referir ao trabalhador rural: *sarcoptes mutans*, *argas*, *porrigo decalvans*. São espécies de parasitas que se beneficiam de seus hospedeiros. A malária, por exemplo, transmitida por mosquitos já infectados por protozoários parasitários do gênero *Plasmodium*, esteve, durante muitos anos, atrelada aos pântanos e rios da Mesopotâmia e às terras que futuramente seriam a Índia e a China, quando se estabelecem as primeiras civilizações sobre a terra (FARRELL, 2003, p.161). Séculos depois, médicos ingleses iniciam a Campanha Romana pelas regiões pantanosas de Roma, em 1900, com o intuito de estudarem o porquê de seus moradores serem acometidos por calafrios e febres ardentes: "Originada das palavras *mala*, 'mau', e *aria*, 'ar'", a malária foi o nome que os italianos deram a essa doença quando se convenceram de que surgia do ar fétido dos pântanos da Campanha" (FARRELL, 2003, p.161).

Ainda que os médicos tentassem provar que não eram os pântanos que causavam a moléstia, mas sim as condições sociais e o descaso, as pessoas não se convenceram. Esse fato pode explicar o porquê de a doença ter sido atrelada às zonas fronteiriças, marginais e pantanosas, conforme reforça o narrador de "Velha Praga", ao comparar o homem do sertão à parasitas: "Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças" (LOBATO, 2009c, p.161, grifo do autor). O caboclo descrito por Monteiro Lobato se aproxima do parasita na medida em que sobrevive do que a natureza lhe oferece, em total alheamento dos acontecimentos que grassavam no Brasil.

As práticas sanitaristas de Osvaldo Cruz alimentaram o discurso eugênico muito propagado pela elite brasileira: "A indolência, vista antes como característica de uma raça mestiça degenerada, passa a ser analisada como sintomática das endemias que flagelavam a população, sobretudo, a rural" (SILVA, 2014, p.64-65). Aliás, o próprio Monteiro Lobato disseminou as práticas de Oswaldo Cruz através de artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1918, e que, posteriormente, originariam o livro *O problema vital* (1919).

O fronteiriço parasita da terra de "Velha Praga" torna-se ameaçador a partir do momento em que infringe o acertar de passos que se pretendia dar ao Brasil moderno e aspirante a uma posição de destaque no mundo capitalista. Posição essa inicialmente ocupada pela cidade de São Paulo. O narrador de "Velha Praga" se compraz com o projeto capitalista da Primeira República, ao ressaltar que o caboclo, ao sair da sua zona fronteiriça, atrapalha o progresso "que vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna" (LOBATO, 2009c, p.161).

Historicamente, no Brasil, sempre estivemos divididos em dois sistemas de organização social e econômica bem diferentes. Estes sistemas não evoluíram no mesmo ritmo, fazendo com que um grande contraste tenha se formado: um Brasil novo e próspero em oposição a um Brasil miserável e imóvel. Não podemos considerar esse fenômeno como algo tipicamente brasileiro, uma vez que o desenvolvimento das civilizações ocorreu em âmbitos regionais, e, comumente, o motor da evolução localiza-se nas cidades, irradiando-se para o interior (LAMBERT, 1967, p.103).

O processo de industrialização, na história das nações, tendeu a criar um hiato entre polos industriais e não industriais, sendo este ligado ao campo e interior, locais que fornecem a matéria-prima:

> E é por essa razão que o campo, resistindo a uma mudança de cujos benefícios não desfrutava, foi sempre tão conservador. Na primeira fase da industrialização o citadino viu-se na mesma situação do colono estrangeiro entre camponeses indígenas e, assim como esse colono, foi dificilmente tolerado; no sentido etimológico, o citadino é o burguês. (LAMBERT, 1967, p.103-104)

Jacques Lambert aponta uma questão que se compraz com nossos questionamentos: os europeus, quando aportaram em solo brasileiro, trouxeram de seu continente o olhar de superioridade de quem já havia iniciado o processo de crescimento urbano. No caso brasileiro, o litoral tendeu a olhar o interior com bastante distanciamento, não apenas geográfico, mas principalmente social. Visão que atravessa os séculos e atinge nosso processo de industrialização: "Essa ideologia, entretanto, tem suas raízes numa outra, ou, melhor dizendo, ela nada mais é que a versão retomada da ideologia do colonialismo, atualizando-se no colonialismo interno" (YATSUDA, 2000, p.104).

O conto "Velha Praga" foi publicado na época em que São Paulo começava a se desenvolver em processo similar à colonização europeia nas Américas. A cidade paulista, em efervescente processo de industrialização, passa a assimilar o campo como refúgio do arcaico

e atraso, fomentando-se, então, um dualismo que coloca, de um lado, o progresso e, do outro, o regresso:

> a circunstância que melhor explicita a oposição caipira x citadino é a do incremento da industrialização, que traz à tona a chamada ideologia da modernização. Nesse momento, para os defensores da incipiente industrialização, o caipira, enquanto representante do campo, torna-se símbolo do atraso. Mais do que isso, ele é mesmo tido como o elemento que impede o desenvolvimento da nação, agora centrado na zona urbana. Enfim, o caboclo é o entrave para que um país subdesenvolvido torne-se desenvolvido, como ingenuamente acreditavam alguns. (YATSUDA, 2000, p.104)

Particularmente no Brasil, o processo histórico de invenção da nação nos dá a compreensão da passagem do caráter nacional, propagado entre as décadas de 30 e 80 do Século XIX, consubstanciando-se em identidade nacional, posta em prática entre 1918 e 1960 (CHAUÍ, 2000). Ao adotarmos as concepções liberais da Europa e do modelo norte-americano, os brasileiros pertencentes aos grupos minoritários ou que não seguiam a ótica do capital, eram tidos como parasitas, lamurientos e desanimados. Em "Velha Praga", há várias passagens que ratificam esse pensamento da elite brasileira:

> É de vê-lo surgir a um sítio novo para nele armar a sua arapuca de "agregado"; nômade por força de vagos atavismos, não se liga à terra, como o campônio europeu: "agrega-se", tal qual o "sarcoptes", pelo tempo necessário à completa sucção da seiva convizinha; feito o que salta para diante com a mesma bagagem com que ali chegou. (LOBATO, 2009c, p.161)

Ainda que Monteiro Lobato tenha criado seu personagem sob o prisma do fazendeiro paulista, e não sob o ponto de vista do trabalhador, doente e sem qualquer instrução, ele consegue chamar atenção para um triste problema que acometia o sertão brasileiro, e que a elite pretendia afastar para "os fundos do quarto": "A única pena possível, barata, fácil e já estabelecida como praxe é 'tocá-lo'. [...] Toca-se, como se toca um cachorro inoportuno, ou uma galinha que vareja pela sala." (LOBATO, 2009c, p.163). "Velha Praga"termina com o narrador explicando que, de tanto plantar para extrair o mínimo de alimento para sustentar sua prole, a terra fica exaurida. Daí, o agregado muda de sítio:

> No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a Natureza circunvizinha. (LOBATO, 2009c, p.164)

Em 1951, Monteiro Lobato defende sua posição em relação ao trabalhador rural, afirmando que este não era culpado pela sua indolência, porém vitimado por doenças endêmicas advindas da falta de medidas higiênicas e pelo abandono político: "Eu ignorava que eras assim, meu caro Tatu, por motivo de doenças tremendas. [...] tens no sangue e nas

tripas um jardim zoológico da pior espécie [...] Tens culpa disso? Claro que não" (Lobato, 1918 *apud* SCLIAR, 2003, p.230). Tal posicionamento põe um fim às discussões racistas que colocavam o caboclo em posição inferior, levando Lobato a afirmar que o homem do campo brasileiro possuía excelentes qualidades, assim como o trabalhador rural europeu.

O escritor, em carta publicada em *O Estado de São Paulo* em 11 de julho de 1948 (SCLIAR, 2003, p.228)[15], ainda se arrepende da forma com que criara a personagem. Sua antiga postura de fazendeiro irritado com seus empregados cede lugar a uma visão mais crítica, na posição de ex-prisioneiro do regime de Getúlio Vargas e leitor do sanitarista Belisário Pena. Monteiro Lobato polemizava a respeito da saúde pública do Brasil, ou seja, o problema do Jeca tinha a ver com a visão que se tinha de nosso país (SCLIAR, 2003, p.228). Lobato abriu a senda que se tentara manter fechada por políticos e intelectuais brasileiros temerosos da exposição de Jeca Tatu e toda uma galeria de pragas que denunciavam as mazelas em que viviam os moradores das zonas rurais. Para a elite, os monstros deveriam ficar escondidos nas zonas fronteiras e intersticiais exatamente por trazerem a impureza que o Brasil da época não queria exibir.

Se "Velha Praga" reproduz o discurso imperialista muito em voga no Brasil republicano, levantando importantes questões de ordem econômica e política, o conto "Bocatorta" explora com mais densidade temas como a monstruosidade e uma atmosfera impregnada de horror, tendo como eixo principal o racismo.

"Bocatorta" narra a trajetória do major Lucas, sua esposa Don'Ana, sua filha Cristina e seu genro Eduardo, que, ao retornarem da cidade, são avisados a respeito de animais e de um "português teimoso" (LOBATO, 2009b, p.119) que foram engolidos pelo atoleiro que margeava a fazenda. Um dos funcionários da fazenda, Vargas, alerta o proprietário, o major Lucas, que o responsável pelos furtos seria Bocatorta, descrito por Vargas como "a coisa mais nojenta deste mundo. – Feio como Quasímodo?[16] – Esse não conheço, seu doutor, mas estou aqui, estou jurando que o negro passa diante do...como é? Eduardo apaixonava-se pelo caso" (LOBATO, 2009b, p.120). Se a questão estética aparece com muito vigor em Quasímodo –

[15] Moacyr Scliar cita a carta de Monteiro Lobato endereçada ao jornalista Matias Arrudão, através da fonte *Jornal da Tarde*, publicada em 31 de outubro de 1998. (SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 p.227-228.)

[16] Em 1831, o escritor francês Victor Hugo (1802-1885) lança *O corcunda de Notre Dame*, que, em linhas gerais, relata a história de um bebê que nasce com uma deformidade física e é abandonado pelos pais em um Domingo de Páscoa, ficando aos cuidados do arcedíago da Catedral de Notre Dame, em Paris. Essa personagem, Quasímodo, habita o campanário da Catedral, afastado da pequena cidade. Devido à sua deformidade, uma protuberância em suas costas e uma verruga que cobre seu olho esquerdo, Quasímodo é visto como um monstro e temido pelos habitantes locais. (Rio de Janeiro: Zahar, 2013.)

“um sistema de coxas e de pernas tão estranhamente tortas que se tocavam apenas por meio dos joelhos; pés grandes, mãos monstruosas” (HUGO, 2013, p.70) –, outros vetores são desenhados com mais sutileza, cabendo-nos uma leitura histórica e sociológica a respeito da construção de uma personagem muito peculiar e que intertextualiza com a narrativa do escritor brasileiro Monteiro Lobato.

No Século XIX, quando da publicação de *O Corcunda de Notre Dame*, a cultura cristã medieval já havia cruelmente estabelecido a deformidade e a feiura atreladas ao mal. Ademais, a questão do medo, durante muitos séculos da história da humanidade, carregou consigo uma abordagem religiosa. Os registros históricos mostram que a tradição cristã moldou o desenvolvimento da nossa civilização, principalmente durante a Idade Média, época em que se assinala o momento áureo da Igreja Católica Romana como força política.

Esse pensamento cristão, que predominou durante a Idade Média, encontra sua gênese em dois momentos importantes: os estudos de Agostinho de Hipona (354-430) e as Grandes Navegações, “quando a maior parte do mundo era considerada terra incógnita, momento em que as fronteiras do mistério ainda não tinham sido devassadas pelas novas descobertas científicas e enquanto a razão não dominava o universo” (DEL PRIORE, 2000, p.17). Coube, ainda, aos viajantes europeus que traçaram rotas através da Ásia nos Séculos XII e XIII, rumo à Índia, alimentar o imaginário do homem medieval de que os confins da Terra eram habitados por criaturas maravilhosas e bizarras. Antes disso, o teólogo Agostinho de Hipona capitaneara um discurso embasado na crença de que os monstros tinham algo a “mostrar”: “Eles mostravam (*monstra = monstrare*), manifestavam (*ostenta = ostentare*), prediziam (*portenta = pra-ostendere*) e anunciavam (*prodiga = pro-dicere*) antecipadamente tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos” (Hipona, 1990 *apud* DEL PRIORE, 2000, p.23).

Se Agostinho de Hipona via na figura do monstro a expressão da vontade divina, instigando os homens a pensar como seriam se não fossem feitos à vontade e semelhança de Deus, a partir do Século XIV, o cenário europeu muda, e a crença nos monstros ganha outros contornos. Historicamente, o período medieval consagra a formação de grandes reinos que, mais tarde, dariam origem a vários países europeus. Sob a bandeira do cristianismo, territórios foram conquistados, povos dizimados, culturas apagadas. Cenas sociais que inspiravam terror à sociedade. Aliado a isso, havia o temor da Peste Negra, que atravessou boa parte da Idade Média, das catástrofes naturais, dos altos impostos, da fome, das revoltas urbanas e rurais, das epidemias, da crença no poder das trevas a favor de Satã, da crença nas feiticeiras e nos

monstros. A inquietação era geral. Tem-se um cenário ideal para a Igreja propagar seus valores através de uma ideologia que salvaria seus fiéis contra as temidas forças do mal:

> A estética hispérica é o estilo de uma Europa que está vivendo seus "séculos obscuros", uma Europa na qual, com a decadência da agricultura, o abandono das cidades, o desmoronamento dos grandes aquedutos e das estradas romanas, em um clima geral de barbarização, em um território coberto de florestas, os monges, os poetas, os iluminadores também veem o mundo como uma selva obscura, habitada por monstros, atravessada por caminhos labirínticos. (ECO, 2007, p.111)

Sendo assim, tudo aquilo ou aquele que depusesse contra a Igreja ou que contestasse os seus dogmas deveria ser identificado, estigmatizado, excluído ou perseguido. Nessa época, o perigo era representado, principalmente, pelas minorias, como as mulheres, os judeus, muçulmanos, povos do norte europeu, seguidores de seitas não católicas e mesmos cristãos pertencentes a outras correntes não reconhecidas pelo Catolicismo.

Criaturas monstruosas habitam, há muitos séculos, o inconsciente da humanidade. Tratados, enciclopédias, bestiários, romances, é vasto o repertório no qual se desenha a figura do monstro. Além dos estudos baseados em teorias religiosas, políticas e econômicas que explicam como e por que criamos e perpetuamos figuras que, aos olhos de padrões normativos pré-estabelecidos, seriam consideradas figuras monstruosas, há que se considerar questões de ordem estética e corporais, que seriam as diretrizes e que iluminam tais estudos. As verdades contumazes, muitas vezes, abafam os sentidos do que seria feio ou monstruoso para determinadas sociedades, afinal os conceitos de belo e feio são relativos a diferentes culturas e épocas.

Sob uma perspectiva mais genérica, podemos inferir que as sociedades sempre buscaram um modelo específico para o belo e para o feio. Intrinsicamente a humanidade tem uma tendência a agarrar-se a modelos estáveis. Para além do contrário do belo, o feio carrega matizes que não se adequam a determinadas regras, quer sejam estéticas ou morais. Retomando as ideias clássicas, percebemos que o feio era considerado um desvio do belo. Durante muitos séculos e em diferentes sociedades, o belo seria a *norma* e o feio o *desvio* (Rosenkrantz, s/d *apud* ECO, 2007, p.16).

Partindo do conceito clássico de belo e feio, considera-se o monstruoso afastado da boa forma humana e, por isso, associado-o, historicamente, ao conceito de fronteira, uma vez que monstros e fronteiras estabelecem certas aproximações: "o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar" (BELLEI, 2000, p.11). Devido a essa função transgressora atribuída aos monstros, as sociedades sempre criaram limites e fronteiras

para tais criaturas, fossem limites estéticos, religiosos, culturais, políticos e econômicos. O monstro é um ser marginal que sempre ocupou os locais interstícios ou não-lugares, assumindo uma condição anômala e jamais conseguindo se integrar aos valores do sistema dominante. A personagem Bocatorta exprime bem essa condição intersticial, a começar pelo seu *habitat*:

> Não tinha feição de moradia humana a alforja do monstro. À laia de paredes, paus a pique mal juntos, entressachados de ramadas secas. Por cobertura, presos com pedras chatas, molhos de sapé no fio, defumado e podre. Em redor, um terreirinho atravancado de latas ferrugentas, trapos e cacaria velha. A entrada era um buraco por onde mal passaria um homem agachado. (LOBATO, 2009b, p.125)

O mal, em determinadas esferas, ganha certas conotações – transgressão das leis sociais, quebra das leis divinas –, mas "quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade" (JEHA, 2007, p.19). Os monstros desempenham um papel político como mantenedores das regras sociais, e os grupos sociais somente mantêm proteção contra inimigos de fora através das fronteiras, que funcionam como mantenedoras da ordem. Transgredi-las causa ansiedades e desconforto. Dessa feita, o monstro funciona como uma boa estratégia para designar como infrator aquele que avança os limites culturais e sociais (JEHA, 2007, p.9-31). O monstro ameaça a ordem vigente, e sua a presença torna-se necessária a uma sociedade que legitima a ordem e faz do mal o diferente a ser rechaçado.

"Bocatorta" expressa bem a questão do medo em relação ao *outro*, impuro e transgressor. Assim como Quasímodo, que vivia isolado na catedral, Bocatorta, personagem principal que dá nome ao conto, vive isolado no meio do mato. Afinal, cabe ao monstro ocupar o local que o delimite em espaços afastados da sociedade, evitando transtornos:

> Qualquer transgressão das fronteiras ou limites estabelecidos pelo grupo, quer sejam abstratos ou concretos, causa desconforto e requer que o mundo retorne ao estado considerado certo. O monstro é um artifício para rotular as infrações desses limites sociais. (JEHA, 2009, p.19)

A monstruosidade de Bocatorta metaforiza um importante aspecto: a personagem desperta a curiosidade da tropa que passava pela fazenda, composta pelo fazendeiro, sua esposa Don'Ana, a filha Cristina e Eduardo, noivo de Cristina, que se mostrara curioso e apaixonado pela história do monstro. É importante salientar que Charles Darwin, em seu ensaio "A expressão dos sentimentos no homem e no animal" (s/d *apud* ECO, 2007, p.19), ressalta as reações passionais que as pessoas têm ao se depararem com o feio, como desprezo e nojo. Ele salienta que tais sentimentos seriam idênticos em várias partes do mundo, reforçando, mais uma vez, a visão imperialista do *Darwinismo Social*. Assim, tal como no *gótico imperialista*, que narrava cenas horripilantes em terras orientais, a tropa do fazendeiro,

proveniente da cidade, depara-se com histórias de horror que circundavam a vida de Bocatorta.

Noël Carroll, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), menciona a curiosidade, o desejo de saber e de ir além das explicações racionais como algumas das teses de entendimento para essas ambivalências. No caso específico de enredos que sustentam grande parte das ficções de horror, o público sente-se, inicialmente, atraído pela invocação de criaturas maléficas ou monstruosas. Mesmo após a revelação do monstro, ainda há o interesse em sua origem, objetivos, propriedades e, por fim, manifesta-se a forte atração do público em querer liquidar a criatura. Tal interesse envolve os nossos próprios processos cognitivos mais primordiais:

> desvelamento, descobrimento, prova, explicação, hipótese e confirmação. A dúvida, o ceticismo e o medo de que acreditar na existência do monstro seja uma forma de loucura são previsíveis contrastes para a revelação (ao público ou aos personagens ou a ambos) da existência do monstro. (CARROLL, 1999, p.259-260)

Carroll prossegue, observando que o desejo e a curiosidade do público em querer conhecer a criatura horrífica e desvendá-la vai ao encontro de nossas categorias culturais. Por serem criaturas impossíveis e supostamente inexplicáveis, despertam o desejo até mesmo cultural de se aprender algo a seu respeito e, assim, sugerem a necessidade de provas diante de nosso ceticismo. Essas colocações, aplicadas ao paradoxo do horror, sugerem que o prazer que a ficção de horror suscita resida nos processos de descoberta e confirmação, "portanto, a repugnância que esses seres provocam poderia ser vista como parte do preço a pagar pelo prazer de seu descobrimento" (1999, p.262):

> Eduardo desferiu uma gargalhada.
> – Você exagera, Vargas. Nem o diabo é tão feio assim, criatura de Deus!
> – Homem, seu doutor, quer saber? Contando não se acredita. Aquilo é feiura que só vendo!
> – Nesse caso quero vê-la. Um horror desse naipe merece bem uma pernada. (LOBATO, 2009b, p.121)

Assim como os nativos das colônias imperiais eram vistos sob o jugo do diferente, da repugnância, do exótico ou do horror, o narrador de "Bocatorta" conduz a história sob o olhar de pessoas provenientes da cidade, que se deparam com um mundo diferente do seu, habitado por uma criatura horripilante, bem ao gosto das narrativas góticas imperialistas. Quando da publicação de *Urupês*, a *intelligentsia* brasileira já se embrenhara no projeto de modernização do país, que começara através da adesão brasileira aos preceitos científicos muito em voga na Europa de fins de século.

Se, no período medieval, preconizava-se manter a ordem sob a chancela do cristianismo, a partir do Iluminismo e da Revolução Industrial, a face da sociedade europeia

muda, trazendo à tona medos embasados por um novo elemento: a Ciência. O próprio desenvolvimento da classe burguesa criou novas sociedades e organizações científicas, não só na Europa, quanto na América. Esses espaços elitistas de debate institucionalizaram o discurso científico. Em um discurso pautado pela busca do aperfeiçoamento da sociedade via seleção humana, seriam rechaçados aqueles que não se adequavam aos padrões estabelecidos pela ciência.

Com o avanço da Ciência, o *outro* ganha novos contornos. Não por acaso, o darwinismo social, baseado nas noções de seleção natural de Charles Darwin, motivou as ideias de eugenia, racismo e fascismo, trazendo consigo a nefasta ideia de pureza. As pessoas precisavam estar higienicamente preparadas pelos grupos dominantes para viverem harmoniosamente umas com as outras. Uma raça pura preparada para os novos tempos, tempos dominados pelas novas tecnologias e pelo nascimento das sociedades de consumo. Aquele que não conseguia se adequar a esse modelo era visto como impuro.

No Brasil, a *sciencia* que aqui se desenvolve não possui bases experimentais ou teorias sociológicas de Émile Durkheim (1858-1917) ou de Max Weber (1864-1920), muito difundidas na Europa no final do Século XIX. O que houve, de fato, no caso brasileiro, foi uma releitura de "modelos evolucionistas e social-darwinistas originalmente popularizados enquanto justificativas teóricas de práticas imperialistas de dominação" (SCHWARCZ, 1993, p.30). As elites brasileiras do período sempre se mostraram assíduas consumidoras dos ditames intelectuais provenientes da Europa e Estados Unidos da América. O que se tem, no período, é uma espécie de cientificidade difusa, muito mais como modismo e, só muito tempo depois, como prática, pesquisa, produção e avanço científico propriamente dito. As elites intelectuais almejavam, na virada do Século XIX para o XX, uma postura que caminhasse em paralelo com os preceitos científicos, garantindo-lhes *status* e assim contribuindo para mudar a imagem externa que se tinha do Brasil:

> É no interior dessa lógica que se pode entender como, ainda nos tempos da monarquia, o Império do Brasil se fez representar nas então famosas "expedições universais". Nesses eventos, o Brasil, que já era conhecido como um lugar privilegiado para a visita dos viajantes naturalistas, passa a pedagogicamente apresentar-se como um país "novo". Não mais a "mata e a selvageria" deveriam ser a carta de apresentação da nação, mas uma imagem moderna, industriosa, civilizada e científica. (SCHWARCZ, 1993, p.31-32)

Ratifica-se, portanto, o discurso perpetrado pelas elites econômicas paulistas que, deliberadamente, identificavam o moderno a uma cidade progressista, científica e laboriosa, associando livremente ciência e modernidade através da leitura de Darwin, Spencer e Comte. Os preceitos cientificistas entram no país mais diretamente através da literatura e da arte, do

que da ciência propriamente. Na ficção, o determinismo de Darwin condiciona a ação das personagens, e os enredos terão suas conclusões "pessimistas das teorias científicas raciais da época" (SCHWARCZ, 1993, p.32).

Bocatorta, a personagem do homônimo ao conto de Monteiro Lobato, caminha na contramão da nação que se pretendia civilizada e moderna. Nos primeiros parágrafos, Bocatorta é descrito como "a maior curiosidade da fazenda. [...] Um monstro, de tão feio. Há anos que vive sozinho, escondido no mato, donde raro sai e sempre de noite. O povo diz dele horrores – que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo" (LOBATO, 2009b, p.120). Não se economizam adjetivos que correlacionem a personagem à sua monstruosidade, à cor de sua pele:

> O doutor quer saber como é o negro? Venha cá. Vossa senhoria agarre um juda de carvão e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumiando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; arranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe. Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse. Corra o mundo campeando feiura braba e aplique o pior no estupor. Quando acabar agarre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!... (LOBATO, 2009b, p.121)

A plasticidade na descrição de Bocatorta nos leva aos estudos de Judith Halberstam (1995 *apud* MAGALHÃES, 2003, p.29-35) quando a autora calca o gótico em "tecnologia" narrativa para produção e consumo de monstros, relacionando a vertente a uma espécie de "excesso ornamental" cuja finalidade é produzir medo e desejo no leitor:

> Assim, haveria no romance gótico um enredamento de raça, nação e sexualidade nas produções da alteridade, com transformação de classe e raça, relações sexuais e nacionais em traços sobrenaturais ou monstruosos. (Halberstam, 1995 *apud* MAGALHÃES, 2003, p.30)

Indo ao encontro de nossos estudos do *gótico sertanista*, Halberstam (1995 *apud* MAGALHÃES, 2003, p.33) observa que a questão racial inerente ao gótico emerge de fantasias imperialistas ou colonialistas próprias do século, metaforizando-se na figura do monstro que ora contamina ou desestabiliza, reforçando a região intersticial entre o mesmo e o outro, fato muito presente ao longo da narrativa em análise.

A personagem de Bocatorta ainda retoma outro discurso racista muito atribuído às pessoas de pele negra dentro do processo de determinismo: a lascívia. Cristina, a filha do fazendeiro, quando criança, tinha a figura de Bocatorta a perturbar seu sono:

> Bocatorta? Exclamou Cristina com um reverbero de asco no rosto. Não me fale. Só o nome dessa criatura já me põe arrepios no corpo.
> E contou o que dele sabia.
> Bocatorta representara papel saliente em sua imaginação. Pequenina, amedrontavam-na as mucanas com a cuca, e a cuca era o horrendo negro. Mais

> tarde, com ouvir as crioulinhas todos os horrores correntes a conta dos seus bruxedos, ganhou inexplicável pavor ao notâmbulo. Houve tempos no colégio em que, noites e noites a fio, o mesmo pesadelo a atropelou. Bocatorta a tentar beijá-la, e ela, em transes, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz lhe morria na garganta. Despertava arquejante, lavada em suores frios. Curou-a o tempo, mas a obsessão vincara fundos vestígios em sua alma. (LOBATO, 2009b, p.121-122)

Através de um processo de aculturação, aliado ao conceito de inferioridade que "categorizava" homens negros como lascivos, animais, seres inferiores, o colonizador apropriava-se, com mais força ainda, dos escravos africanos, que para ele não passavam de animais. Em uma perniciosa escala de evolução, o homem negro encontrava-se mais próximo da matéria e do corpo, do que da alma e da razão. Portanto, mais facilmente escravizado. Com o fim da escravidão e com o avanço da Ciência, essa escala evolutiva alcança a ideia de raça, embasada, arbitrariamente, em conceitos biológicos, sendo utilizada para segregar o diferente, *o outro*. Afinal, "A diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica" (HALL, 2000, p.63). Ademais, ao transferirmos a questão para a situação colonial, ressalta-se que o objeto colonizado, "construção do ego nascisista do colonizador" (MAGALHÃES, 2003, p.31), evoca ambivalências como repulsão e atração. Ao perceber no colonizado seu reflexo, "sua energia libidinal volta-se para o seu próprio ego; o sentimento agora é de repulsão em relação ao objeto, o que resulta no comportamento paranoico do poder" (MAGALHÃES, 2003, p.31).

No Brasil, a problemática racial representou um viés importante para a compreensão da formação do povo brasileiro. A virada do Século XIX para o XX trouxe estudos científicos, liderados por autores como Oliveira Viana (1883-1951), Roquete Pinto (1884-1954), Afrânio Peixoto (1876-1947), dentre outros. A partir de preceitos biológicos e fenotípicos, caracterizam-se as raças. Aliado a isso, havia ainda os atributos psicológicos e morais considerados peculiares de cada raça. A partir de tais estudos, se construíram elos de uma cadeia que segregava os puros dos impuros, superiores dos inferiores, civilizados dos bárbaros. Em certos casos, falava-se em mestiços superiores, os raros que tiveram a sorte de ganhar traços dos brancos e que, assim, eram considerados mesclados (IANNI, 1992). Em outras classificações, usaram-se as ideias darwinistas, geográficas e até climáticas. É digno de citação o discurso de Roquette Pinto:

> Do ponto de vista intelectual, os mestiços não se mostram, em coisa alguma, inferiores aos brancos. É verdade que eles não são tão profundos, embora sejam, às vezes, mais brilhantes. [..] Do ponto de vista moral, no entanto, é preciso reconhecer que os mestiços manifestam uma acentuada fraqueza: a emotividade exagerada, ótima condição para o surto dos estados passionais. (1978 *apud* IANNI, 1992, p.117)

Esse discurso frouxo, que ganhara muitos adeptos durante o Brasil pré-republicano, fazia a elite crer que o atraso brasileiro devia-se à sua "composição étnica e racial" (SCHWARCZ, 1993, p.36). Através de uma leitura hiperbólica, Bocatorta representa a composição racial do Brasil, daí que suas determinantes biológicas perfazem sua monstruosidade: "A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca" (LOBATO, 2009b, p.126).

O Brasil é visto, aos olhos do colonizado, como o local do atraso, em parte, por conta de sua composição étnica miscigenada, Bocatorta estandardiza o discurso apregoado pela elite, e, no caso do conto, pela família do fazendeiro, que, ao ingressar no sertão, se depara com um mundo hostil e com um "horrendo negro" (LOBATO, 2009b, p.121) que teria fama de cometer atos necrófilos. O ato da necrofilia atribuído à Bocatorta não só reforça seu caráter transgressor e abjeto, como nos leva diretamente a uma importante figuração do gótico, que fora explorada com bastante intensidade nas narrativas góticas tradicionais: a necrofilia.

Erich Fromm, em *Anatomia da destrutividade humana* (1975), trata de dois fenômenos ligados à necrofilia. A necrofilia sexual, manifestada através do desejo de se manter relações sexuais com um cadáver, e a necrofilia não-sexual, onde o necrófilo deseja manipular ou desmembrar o cadáver. Por ser um tema do qual as pessoas pouco falam, nota-se que o assunto circunscreve-se às rodas policiais e aos círculos médicos. Na ficção, no entanto, o tema é tratado há algum tempo. Coube aos poetas ultrarromânticos[17] tonalizarem várias de suas narrativas com fortes pinceladas do tema:

> Não é à toa que os poetas ultrarromânticos cantam as pálidas virgens e expressam o seu desejo de unirem-se a elas, muitas delas já se encontram mortas, mas ainda assim são objetos de desejo. Ao se acrescentar a tonalidade romântica à necrofilia, esconde-lhe o rosto terrível, fazendo com que ela soe idealizada, metáfora de amores impossíveis e inatingíveis. Ao se lhe despir o véu romântico, entretanto, o que se mostra é, então, a face patológica e angustiante do ato. (MENON, 2007, p.227-228)

A necrofilia, no conto de Monteiro Lobato, reverbera intertextualmente com o ogro, personagem de contos populares da tradição oral, cuja etimologia carrega uma alteração da forma "orc" do latim *Orcus*, que significa "deus da morte" e "inferno", também apoiada pelo italiano *orco*: "papão" (BRUNEL, 2005, p.758). Via de regra, o ogro é definido como monstro de poderes sobrenaturais, ocupando interstícios ora humanos, ora animais, vivendo

[17] Cabe à construção da personagem Cristina trazer as nuances do Romantismo à narrativa. Primeiramente, ela havia manifestado um desejo embutido por Bocatorta, quando da narração de seu sonho, onde o monstro tentava beijá-la. Em um segundo momento, quando todos vão ao local de moradia de Bocatorta, na expectativa de sanar a curiosidade geral, Cristina retorna fatigada e amuada, em descrições que nos lembram as donzelas dos poetas românticos: "A moça não respondeu. De olhos baixos, retransida, respirava a largos haustos, para desafogo dum aperto de coração nunca sentido fora dos pesadelos" (LOBATO, 2009b, p.127).

nos atoleiros das florestas: “O mito do ogro é um mito do rapto” (2005, p.758). Dentre os vários avatares atribuídos ao ogro, destacamos certos aspectos ambivalentes, onde as oposições vida/morte e amar/odiar estruturam o mito. Dar morte ou salvar da morte, bem como amar e odiar, fazem do ogro ora salva-vidas, ora vigilante:

> No conto de Grimm, *Branca de Neve*, a madrasta, ciumenta da beleza da moça, quer comer seu fígado e seus pulmões. Estaria apenas querendo certificar-se da morte da enteada e vingar-se do ultraje feito à sua beleza? Somente o ódio não esgota esse ato de apropriação mágica da beleza. O desejo de uma posse digestiva exprime uma vontade de identificação. O ogro amante de carne fresca quer fazer suas as virtudes da juventude. Quer conservar sua eternidade através daquela fonte de vida. (BRUNEL, 2005, p.759-760)

Por fim, Cristina adoece e, dias depois, vem a óbito. Após o sepultamento, Eduardo resolve visitar o cemitério e “beijar num último adeus o túmulo da noiva” (LOBATO, 2009b, p.128). Para sua surpresa, Eduardo vê “uma coisa desenterrando Cristina” (LOBATO, 2009b, p.129). Confirmado que o túmulo fora violado por Bocatorta, este foge “coxeando, cambaio, seminu, de tropeço nas cruzes, a galgar túmulos com agilidade inconcebível em semelhante criatura” (LOBATO, 2009b, p.130). Ao ser capturado, Bocatorta é morto afogado no atoleiro, “entre imprecações de cólera e os grunhidos cada vez mais lamentosos do monstro” (LOBATO, 2009b, p.130).

Ao violar o túmulo de Cristina e apropriar-se de seu corpo, Bocatorta não buscaria vingar-se do ultraje sofrido por conta do racismo? Amar Cristina e violar seu corpo inerte ratifica a questão racial e imprime ainda mais significância ao tema. Ao morrer afogado, na lama negra do atoleiro, deixando à mostra a própria metáfora do negro sendo tragado, sufocado pela sua cor, ou, numa leitura otimista, seria um afogamento do próprio preconceito? “Ou se é plano ou se é pleno. [...]. Boa parte da plenitude intelectual de que tanto sentimos falta obtém-se na leitura, nessa ‘agricultura’ mental que consiste em colher das palavras o sabor e a substância” (PERISSÉ, 2006, p.59). Em “Bocatorta”, colhemos, da agricultura mental, sentimentos como amor, ódio, conflito, medo, elementos que fazem parte da alma humana e que são necessários para atingirmos a plenitude, ou “visão lúcida dos abismos. Nos quais a queda é tantas vezes inevitável” (PERISSÉ, 2006, p.62).

Em 2014, *Urupês* comemorou seu centenário. Infelizmente, as condições no campo brasileiro ainda se assemelham às condições vivenciadas pelo caboclo de “Velha Praga” e à exclusão em “Bocatorta”. Em várias regiões do Brasil, o campo se mantém composto por trabalhadores analfabetos, doentes, sem direitos trabalhistas e expostos a degradantes jornadas de trabalho. Ainda há trabalhadores, no meio rural, que vivem sob condição de extrema

miséria. Alguns se mudaram para a cidade, compondo os quadros de subemprego, reforçando a mobilidade como fuga à sujeição econômica.

4.3 **Bernardo Élis e o rito de passagem: o gótico do Romantismo ao Modernismo**

Se, em Monteiro Lobato e Hugo de Carvalho Ramos, temos narrativas que exibiam o discurso imperialista de uma parcela da população brasileira que precisava ser erradicada, nas narrativas de Bernardo Élis, temos uma forte crítica social contra os que subjugavam e humilhavam pessoas que representavam a pobreza e miséria no sertão brasileiro.

Arnold Van Gennep destaca que "A vida individual, qualquer que seja o tipo de sociedade, consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra e de uma ocupação a outra" (2011, p.24). O autor sublinha a importância dos ritos de passagem para a inserção do indivíduo em sociedade:

> Em nossos dias, salvo nos raros países que mantiveram o passaporte, essa passagem é livre nas regiões civilizadas. A fronteira, linha ideal traçada entre marcos ou postos, só é visível nos mapas, exageradamente. Mas não está longe assim o tempo em que a passagem de um país a outro e, no interior do mesmo país, de uma província para outra, e anteriormente até de um domínio senhorial para outro, era acompanhada por diversas formalidades, de ordem política, jurídica e econômica. (2011, p.33)

No Brasil e, em especial, no campo brasileiro, desde o período do Romantismo até o do Modernismo, ocorreram drásticas mudanças, quando deixamos de ser um país dependente da coroa portuguesa e adquirimos autonomia política, econômica, social e, mesmo, artística. No período mais profícuo da escrita de Bernardo Guimarães, vivenciávamos as agruras de um país monárquico. Descobríamo-nos como nação, ainda que uma nação dependente da coroa portuguesa, mas buscávamos elementos que ressaltassem um patriotismo incipiente. Daí que o regionalismo de Guimarães sustenta-se com generosas doses de elementos típicos da terra brasileira, como as lendas, os mitos e os *causos* contados pela oralidade, em roda de amigos e à volta das fogueiras, como faziam os antigos tropeiros e boiadeiros.

Ao atravessarmos as fronteiras durante o Pré-Modernimo, os símbolos de outrora, que ressaltavam elementos da terra e da gente brasileira, passam a ser considerados símbolos do atraso e da obsolescência, não condizendo com a proposta do Brasil Republicano. Décadas após, quando recebemos as primeiras manifestações da estética modernista no Brasil, o país vivia grandes mudanças, que inauguram uma nova fase de nossa história: a que implanta

definitivamente um estado capitalista desfavorecendo ainda mais as classes menos assistidas. Os anos 30 do Século XX foram marcados por uma crise mundial, implicando a produção agrícola sem mercado, a ruína de fazendeiros, o desemprego. A mudança de fronteira de um domínio político-econômico para outro não fora marcada por formalidades, conforme seria nos ritos de passagem atestados por Gennep (2011), mas por incertezas. Ao passarmos de país monárquico a republicano e ao fecharmos o ciclo da primeira república (1889-1930), atravessamos sérios problemas, tanto no campo, quanto na cidade. Os textos de Bernardo Élis, que sempre primaram pelo forte tom de denúncia e contestação, contemplam essas mudanças drásticas que ocorreram no Brasil, mais especificamente no campo brasileiro:

> Cada autor foi testemunha de sua época: a obra de Hugo, refletindo pela primeira vez a vida larga e desconhecida do sertão goiano, num período em que o Brasil se preparava para a revolução literária de 1922 e para a revolução política de 1930; a de Bernardo Élis, fixando agora os quadros de miséria e resignação do homem, num tempo de reivindicações, quando o Brasil caminha a passos largos na consciência de seus inúmeros problemas sociais. (TELES, 2007, p.65)

Hugo de Carvalho Ramos já antecipara a temática da violência e do realismo em alguns de seus contos. Nas quase três décadas que separam a produção de Ramos e Bernardo Élis, importantes ocorrências se deram no cenário brasileiro. Élis herdou a tradição regionalista de Ramos, mas os acontecimentos da Semana de Arte Moderna fizeram com que alguns artistas repensassem a estilística romântica e o laço intelectual europeu, promovendo condições de produção nas quais "a realidade brasileira conseguiu impor-se aos que a procuravam, honestamente, através da literatura" (COUTINHO, 2004a, p.289). Esse hiato entre Ramos e Élis também propiciou a Élis um tipo de escrita em que se cunhou, com mais robustez, o conceito de literatura de crítica social, na qual se aponta a miséria e a degradação a que ficam sujeitas as populações sertanejas de Goiás, exploradas e vitimadas pela ignorância e miséria.

Introdutor do Modernismo em Goiás, Bernardo Élis torna ainda mais candente sua escrita, ao projetar temas sombrios e terríficos, sendo considerado por Herman Lins (s/d *apud* TELES, 2007, p.66) como uma espécie de Edgar Allan Poe rústico. Nascido em 1915, na cidade de Corumbá de Goiás, Élis tivera contato desde cedo com uma funcionária da fazenda da família, Rosa, que o sensibilizara para a narrativa. Graças a essa moça, o autor conhecera as clássicas narrativas da literatura oral, bem como os *causos* de pessoas matadas que eram enterradas, se transformavam em ossos e depois faziam aparições fantasmagóricas. Além disso, o ambiente doméstico do autor alimentou seu imaginário, desde muito cedo, com histórias de superstição e medo, conforme ele próprio afirma em entrevista:

> A educação caipira baseia-se muito no medo: o menino fica com medo de tudo. Não sai à rua, porque tem bêbado e tapuio que rouba menino. Não vai ao rio porque tem febre, pode se afogar e ainda tem bicho que pega menino. De noite, tem capeta em cada canto, uma assombração em cada canto. Então, era a vitória do temor. E eu era uma pessoa muito "assombrada". As histórias de Rosa eram um mundo de assombrações. E eu vivia num mundo fantástico e maravilhoso de duendes, sacis, fantasmas etc. E passei muito medo. O medo foi um fator preponderante na minha existência. Talvez tenha concorrido para fazer com que me tornasse mais humano. (Élis, 1982 *apud* ABDALA, 1983, p.6)

Em Bernardo Élis, os ermos reverberam, com muita intensidade, a grandeza de um espaço no qual narrativas sobre o terror e o macabro imiscuem-se à realidade hostil de pessoas apartadas e alheadas dos centros de decisões. Sua obra é um retrato cruel do regionalismo goiano, migrando da natureza sublime, presente nos ermos, para a revelação do homem esquecido nos *gerais*, desesperançoso, com solidão da alma e desumanizado pelo sistema de poder. Se, com Bernardo Guimarães, ainda se valorizavam lendas e superstições, Monteiro Lobato e Hugo de Carvalho Ramos apropriam-se das crenças regionais e as utilizam como forma de expurgo e crítica social. Durante o Pré-Modernismo, não mais eram toleradas as crendices regionais, uma vez que a elite queria uma nação que olhasse para o futuro e não mais ficasse arraigada em crenças antigas. Élis, por fim, utiliza o sacro não lendário, mas como forma de mostrar a resignação de pessoas acharcadas por conta do brutal sistema de produção no campo, fechando, assim, o rito de passagem. Com sua obra, o lendário amadurece e seculariza-se.

Em algumas obras de Bernardo Élis, como no conto "O caso inexplicável da orelha de Lolô", no qual a orelha de um escravo assassinado, que ficara durante anos guardada em uma caixa, caminha sobre a mesa e o escritório do casarão de uma fazenda, notamos manifestações insólitas dentro da tessitura narrativa. Embora manifestações fantásticas mais convencionais não sejam recorrentes nas narrativas de Élis, o autor não o faz como mero malabarismo, gratuidade ou sofisticação para leitores mais incautos, mas como forma de apontar para questões de ordem social. Ele recorre à degradação física e espiritual do homem do sertão, esquecido nos ermos de um Brasil onde a pobreza do campo tornava-se um entrave à industrialização e modernidade. Notam-se, assim, a presença de elementos muito próprios das narrativas góticas imperialistas, como infortúnios que oprimiam e estigmatizavam as pessoas que não pertenciam àquele *status quo*.

Ao se tornar mais sensível em relação ao mundo que o cercava, Bernardo Élis ficara mais atento aos problemas dos moradores dos vilarejos, como a miséria, a doença, o abandono e a pobreza. A realidade que cercava Élis era distante da literatura tradicional, como o próprio definira. Fato que também contribuíra para que fizesse uma literatura que refletisse a vida de

Goiás, com a sutileza e o cuidado de não cair no apriorismo, ao transformar sua arte em puro relato regional. Élis conseguiu dar uma dimensão ao regional superando o simples relato naturalista e afastando-se do pitoresco. Munindo sua escrita de universalidade (ABDALA, 1983, p.104).

O momento exigia uma determinada postura dos artistas. A Semana de Arte Moderna (1922), o Golpe de 1930 e o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 fizeram com que alguns escritores se engajassem em projetos artísticos e produções com uma postura mais reivindicatória em relação aos desassistidos e na contramão das normas e instituições vigentes. Seu livro de estreia, *Ermos e Gerais*, publicado inicialmente em 1944, nos fornece, já pelo título, indícios do descaso a que estava submetida a população sertaneja. Ao explicar, ao professor Giovanni Ricciardi, da *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, da Itália, o que significava o título, Bernardo Élis diz: "*Ermo* significa deserto, descampado, solitário, [...]; *gerais* tem mais compreensão geográfica, querendo dizer campos extensos e desabitados, cujas terras se acham inaproveitadas" (1989 *apud* MARCHEZAN, 2005, p.X, grifos do autor).

A situação do Brasil campestre, especificamente em Goiás, nas primeiras décadas do Século XX, mostrava um estado decadente, com chagas advindas após a exaustão da terra, remexida durante séculos por conta da extração de minérios e, depois, com a economia pecuária. A reprodução da ideia de decadência atravessa o Império e entra na Primeira República sob o manto do atraso. Havia ainda o interesse em manter o atraso na região, como forma de manipular, politicamente, a miséria e pobreza dos moradores do campo (CHAUL, 2010, p.156). A linguagem utilizada por Bernardo Élis se pautava na "Retórica do Silêncio" (OLIVAO, 1975, s/p), em que o silêncio e as meias-palavras das personagens podem fazer oportunas reivindicações a respeito dos desassistidos e oprimidos. O escritor lança mão de artifícios como transfiguração da oralidade ou estilização da fala regional, de forma a dar mais significado às sequências narrativas (OLIVAO, 1975, s/p). O que sobressai na linguagem utiliza por Élis é o falar regional que não diverge do contexto, imbricando-se naturalmente e propondo não uma transcrição *ipsis litteris* do falar não normatizado do povo, mas adequando-se ao falar regional: "Bernardo sentiu que nenhuma maneira melhor havia de aproximar-se de seu povo, senão através de sua vida que é a sua fala" (OLIVAO, 1975, s/p).

Através da linguagem, a escrita de Bernardo Élis conseguiu captar as necessidades e anseios da população regional e retratar o homem do sertão goiano em sua inteireza, numa visão da realidade que explora, de forma contumaz, o caráter de denúncia e reivindicação.

4.3.1 Personagens abjetas, deformadas e canibais nos contos “As morféticas” e “A mulher que comeu o amante”

No período posterior à Primeira República (1889-1930), as aspirações da elite brasileira encetavam todo o afã de modernizar o país. Inaugurávamos o período do Estado Getulista (1930-1945) e estávamos em acelerado processo de industrialização. Porém, as parcelas mais miseráveis da população iam, aos poucos, sendo esquecidas e marginalizadas, compondo os quadros de exército de reserva próprios dos sistemas capitalistas.

Nas capitais brasileiras, a terceira década do Século XX viu eclodir uma gama de movimentos populares, greves, provocação de animosidade nas classes operárias e todo um conjunto de ações que denunciava problemas de classes não resolvidos pelos governantes. No campo, especificamente, a questão ganha contornos mais exacerbados. Em Goiás, o ano de 1930 foi decisivo para incluir o Estado no crescente sistema capitalista, o que não significou superação do atraso goiano. A agricultura e pecuária, principais itens da economia de Goiás, ganharam investimentos e um sistema mecanizado. Entretanto, os trabalhadores rurais continuavam em estado de penúria e desolação, esquecidos e enganados pelos grandes proprietários de terras. No interior do Estado, pretendia-se uma ascensão aos moldes das regiões industrializadas do Brasil, por meio do desenvolvimento da economia, da política, da sociedade e da cultura regionais (CHAUL, 2010, p.170). Foi a época em que, inclusive, as dicotomias atraso/progresso, velho/novo, moderno/tradicional, tornaram-se o centro das discussões da elite rural. O advento da sociedade capitalista, nas cidades brasileiras, fez com que o moderno alicerçasse a ideia de progresso construída há alguns séculos na Europa. A oligarquia rural brasileira acata essa ideia. Existia uma proposta deliberada de erradicar do campo as marcas do atraso e do velho. Bernardo Élis propunha um projeto ideológico muito atuante “no campo da reivindicação social, isto é, sacode uma tradição medieval, preparando novas eras: a da prevalência dos direitos humanos nesse ‘chão analfabeto’ que era o seu Goiás” (OLIVAO, 1975, s/p). Se o desejo da elite era o de hostilizar a pobreza e abandonar os miseráveis do campo à sua própria sorte, Élis expunha essas mazelas de forma crítica e tensa, projetando o homem do sertão em sua angústia, amargura e incertezas.

A realidade que Bernardo Élis apresenta na coletânea *Ermos e Gerais* é a realidade do Brasil que se esconde nos ermos e que mantém as peias do passado miserável. Representantes

da corrente regionalista, durante o Modernismo, e, especificamente, Élis, assumem não mais o discurso imperialista de uma parcela da população brasileira que precisava ser erradicada, conforme observamos em Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato. As narrativas de Élis apresentam uma forte crítica social contra os que subjugavam e humilhavam representantes da pobreza e miséria no sertão brasileiro. O *gótico sertanista*, nas narrativas de Élis, encontrou uma via para se manifestar em termos muito próximos do *gótico imperialista* inglês, quando esta vertente conseguiu capturar a queda do Império Britânico e transpôs, para suas narrativas, cenários em estado de decadência e abandono.

No caso específico do Império Britânico, o seu apogeu e posterior queda se deve, exatamente, às contradições inerentes a seu avanço (HOBSBAWM, 1989, p.25), ou seja, a evolução do mundo burguês, dentre outros fatores, fez com que a potência econômica britânica fosse substituída pela potência norte-americana no período posterior à Segunda Guerra Mundial.

Nota-se a sensibilidade de autores do período que, ao manifestarem o *gótico imperialista* em suas narrativas, o fazem através da projeção de imagens apocalípticas de um império em crise. Ainda que alguns autores tenham desenvolvido um mundo pró-império, no qual prevalece o domínio econômico britânico, há que se considerar aspectos decadentes e a sensação de fim de mundo em várias narrativas. Patrick Brantlinger analisa, por exemplo, na narrativa *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, em que o comportamento de Dr. Jekyll, através de certa morbidez em seu *alter ego*, problematiza a respeito de um Império em crise:

> A alquimia de Jekyll libera o bárbaro de aparência simiesca - o homem selvagem ou natural – que vive sob a pele civilizada. Isso não apenas a fantasia geral de se tornar nativo no gótico imperial, mas Hyde- assassino, primitivo, simiesco – se encaixa no estereótipo vitoriano do baderneiro irlandês, e seu assassinato covarde de Sir Danvers Carew se assemelha a alguns dos "ultrajes fenianos" do início da década de 1880.[18] (2013, p.180, tradução nossa)

Com o fim do Império Britânico, as colônias na África, Índia e Oceania, que estavam sob o domínio inglês, passam por um processo de independência desigual e que não foi favorável a todas, em alguns casos, através de revoltas e guerras. Algumas se mantiveram em estado de abandono e miséria, fomentando uma espécie de desequilíbrio em meio a significativos resíduos colonialistas que perduravam. O capitalismo que avançava. As narrativas britânicas que tinham como eixo o *gótico imperialista*, ao entrarem no Século XX,

[18] Jekyll's alchemy releases the apelike barbarian—the savage or natural man—who lives beneath the civilized skin. Not only is this the general fantasy of going native in imperial Gothic, but Hyde—murderous, primitive, apelike—fits the Victorian stereotype of the Irish hooligan, and his dastardly murder of Sir Danvers Carew resembles some of the "Fenian outrages" of the early 1880s.

passam a explicitar eixos temáticos nos quais a decadência do império britânico, dominado pela barbárie, ganha força, como em *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells (1897).

As tessituras das narrativas brasileiras regionalistas se assemelham, em muito, às narrativas britânicas por exibirem espaços onde o abandono e descaso denunciam algo que outrora fora dominado por impérios em ascensão. No Brasil colonial, o litoral projetava no interior o desejo de ascensão do império português. Com o avançar dos séculos, o projeto de modernização do Brasil sertanista não abarcara as populações carentes e pobres, restando-lhes uma situação de penúria e miséria. É durante o Modernismo que a corrente regionalista intensifica o projeto de denúncia social, construindo, em suas narrativas, um sertão marcado pelo abandono e esquecimento, fato que podemos notar em alguns contos de Bernardo Élis.

Em *Ermos e Gerais*, o abandono das personagens representa a desumanização do homem aniquilado de forma exagerada, que beira o animalizado e monstruoso, irrompendo o não convencional de forma a intensificar o significado da miséria humana. Na coletânea percebemos que "O insólito, o grotesco, apontam-nos uma deformação significativa – a degradação física e espiritual do homem – com a finalidade de representar a degradação de um tempo vivido nos ermos e gerais" (MARCHEZAN, 2005, p.XVIII). Ratifica-se o quão a literatura gótica, ao expor monstros, fantasmas, abjeções, o trágico-cômico, as ossadas e esqueletos, pode dizer a respeito das nossas sociedades e dos monstros que segregamos. Asquerosos, macabros ou bárbaros, Bernardo Élis fornece a seus leitores retratos de personagens retirados da mais triste realidade brasileira. São pessoas que, infelizmente, ainda vivem nos sertões e rincões de um Brasil muito macabro e que figuram nos contos "As morféticas" e "A mulher que comeu o amante". No primeiro, destacamos a relação entre a hanseníase e as condições socioeconômicas do campo brasileiro na primeira metade do Século XX. No segundo, atestamos as condições de miséria e abandono que permaneceram no campo após o fim do colonialismo e se acentuaram com o início do capitalismo.

Na Grécia Antiga, já se postulava que o universo era regido por um princípio divino e a penitência contra atos errados ou desiguais viria dos deuses. Naquela época, a desmedida (*hybris*) poderia levar o herói a ocupar ora o lugar do déspota, tomado pela embriaguez do poder, ora o lugar da vítima, destinada ao sofrimento. No sistema de pensamento daquela sociedade, a transgressão viria quando o herói se descobrisse perverso, "isto é, monstruoso, anormal – e fadado a viver uma vida paralela, a de uma humanidade abjeta. Édipo é seu protótipo. Após ter sido o maior rei de sua época, viu-se reduzido ao estado de desonra – rosto marcado e corpo degenerado" (ROUDINESCO, 2007, p.15-16).

Na Idade Média, em contrapartida, a sociedade judaico-cristã depositava em Deus todo seu afeto no sentido de orientá-la e determinar sua conduta na Terra. Anteriormente, para os gregos, a conduta a ser seguida baseava-se nos preceitos da educação, mediada pelos homens, ao passo que, durante o medievo, a conduta humana concentrava-se nos preceitos religiosos. As enfermidades, pestes, epidemias e moléstias vincularam-se às subversões e transgressões de normas e fronteiras religiosas durante a Idade Média, denunciando discursos ideológicos contra grupos minoritários específicos, tidos como transgressores por conta da elite dominante.

De todas as moléstias que atacaram o homem medieval, indubitavelmente a hanseníase, vulgarmente conhecida como lepra, sagrou-se como a mais estigmatizada. Cientificamente considerada uma das menos contagiosas e fatais de todas as doenças infecciosas, muito difícil de se transmitir de uma pessoa para outra e de lento desenvolvimento, a hanseníase carregou consigo, durante a Idade Média, a marca da vergonha, impureza e maldição, associando-se ao pecado original, conforme a sociedade judaico-cristã apregoava.

A palavra *lepra* origina-se do grego, sendo utilizada pelo médico grego Hipócrates para se referir a uma condição que fazia surgir erupções na pele, sem qualquer dos sintomas que a relacionassem à hanseníase. Por volta do Século III a.C., quando os textos do Antigo Testamento foram traduzidos para o grego, a palavra hebraica *tsara'atb*, que significava "ímpio" ou "profano", foi traduzida por *lepra*:

> *Tsara´atb* fora usada para descrever tanto a pessoa com a pele de aparência estranha como os edifícios que de algum modo haviam sido espiritualmente contaminados. O que era *tsara´atb* só podia ser purificado por ritual religioso. Ora, o termo médico *lepra* passou a descrever uma condição originalmente religiosa, e assim seguiu-se a confusão. Logo essa palavra passou a descrever aqueles que sofriam da infecção que hoje chamamos de hanseníase, e junto com o nome veio o significado de impureza ritual. (FARRELL, 2003, p.74)

A partir de então, a Idade Média tratou de relacionar a doença a uma maldição de pecadores, cabendo ao enfermo passar por um ritual católico, uma espécie de rito de passagem para uma morte simbólica. O infectado era levado a um leprosário, "onde o sacerdote, como se estivesse lançando poeira sobre um túmulo, jogava poeira no leproso e dizia: 'Esteja morto para o mundo e novamente vivo para Deus'" (FARRELL, 2003, p.75). Confinado nesses locais, o infectado não mais viveria em sociedade, podendo até mesmo ser enterrado vivo, como acontecia durante o reinado de Eduardo I nos Séculos XIII e XIV, na Inglaterra. Relacionada às más condições de higiene, pobreza e promiscuidade, a hanseníase foi tratada como um mal de origem religiosa e não propriamente como uma doença. Devido

ao seu caráter misterioso e por carregar a pecha de maldição e pecado, logo se constituiu no símbolo de doença marginalizada, em especial, por atacar a integridade externa do corpo.

Ao final do Século XI, um fato colocou em dúvida a condição da doença, quando os primeiros cruzados retornavam de sua missão de reivindicar a Terra Santa junto aos muçulmanos. Na Terra Santa havia a proliferação da hanseníase, e os cruzados que voltaram contraíram a doença durante suas campanhas. Ao manifestarem os primeiros sinais da moléstia, a Europa via-se diante de um enigma. Para explicar à população que guerreiros cristãos, salvando almas ao cristianismo, sofressem da doença dos pecadores, a Igreja encontra na Bíblia um aspecto novo da doença:

> Os líderes da Igreja destacaram o verso 53:4, de Isaías, no Antigo Testamento: "Certamente, ele suportara nossas enfermidades e carregara nossas dores; e julgamo-lo leproso, alguém atingido e atormentado por Deus". Declararam que esse verso era uma profecia de que Jesus Cristo contrairia lepra e assim a doença se tornaria sagrada. Alguns interpretaram que isso significava que, de fato, Jesus contraiu a lepra. Dada essa nova tendência, tornou-se uma honra ser infectado com a lepra, compartilhando assim a doença do Salvador. Ainda melhor era fazer caridade às pessoas vítimas da doença de Cristo. De fato, alguns foram para o extremo oposto: os leprosos, que haviam sido expulsos de suas casas, que foram obrigados a andar nas ruas tocando um sino de advertência, agora, para certas pessoas, tornaram-se objeto de uma estranha adoração. (FARRELL, 2003, p.76)

Elisabeth Roudinesco, ainda que sob viés diferente, associa o abjeto ao sublime, pesquisando que tal associação teria origens no mundo medieval. Dividido entre queda e redenção, o homem medieval carregava a insígnia da consciência culpada, podendo, através de seus atos, ser absorvido por Deus ou seduzido pelo Demônio, que lhe inculcara o gosto pelo vício e perversidade:

> Tanto do lado dos místicos, que ofereciam seus corpos a Deus, quanto dos flagelantes, que imitavam a paixão de Cristo [...], encontramos, sob diferentes semblantes, essa alternância entre sublime e abjeto que caracteriza a parte obscura de nós mesmos no que essa tem de mais herético, mas também de mais luminoso: uma subjugação voluntária concebida como a expressão da mais elevada das liberdades. (ROUDINESCO, 2007, p.17)

Roudinesco (2007, p.17-25) aprofunda a associação entre o abjeto e o sublime, mostrando que na tradição judaico-cristã o termo abjeção não se desvincula de sua outra faceta: a santidade, salientando a imersão na degradação. A autora cita vários exemplos, como flagelados, rituais sacrificiais em que beatas devoravam excrementos, práticas de emporcalhamento e autodestruição.

Jeanette Farrell (2003), mostrando que em determinado momento da história a hanseníase teve um caráter santificado, e Roudinesco (2007), mostrando as associações entre o abjeto e o sublime, levam-nos entender a mistura de perversão, horror e atração que aparece no conto "As morféticas". Nele, têm-se mulheres portadoras de hanseníase no interior de

Goiás, reforçando, mais uma vez, o barbarismo, a violência e patologia que ainda residiam no atrasado e esquecido sertão do Brasil.

O tema da hanseníase migra para o universo literário gótico em fins do Século XIX, através de autores como Robert Louis Stevenson (1850-1894), em "O demônio da garrafa*"* (1893), "O rei dos leprosos" (1908), de Jack London (1876-1916), e "A marca da besta" (1890), de Rudyard Kipling (1865-1936). Nessas narrativas, a doença aparece nos cenários das colônias dominadas pelos países imperialistas, fomentando o antigo embate entre a civilizada cultura europeia e as culturas dos países colonizados, tidas como primitivas e bárbaras. Nelas, torna-se como regra a presença de um narrador anônimo homodiegético, egresso da Europa e que vivencia as práticas do país colonizado, como em "A marca da Besta".

Ambientado na Índia, o conto "A marca da Besta" exibe um grupo de exploradores britânicos que vivenciam uma inusitada situação. Um dos personagens, Fleete, após tocar em um monumento religioso, é punido pelo "Homem de Prata", morador local que possuía tal alcunha porque "seu corpo brilhava como prata congelada, era o que a Bíblia chama de um leproso branco como a neve" (KIPLING, 2014, p.9). O morador aperta o corpo de Fleete contra si e, após isso, o britânico passa a ter comportamentos estranhos e animalescos, espécie de possessão demoníaca. Após um estranho ritual, o Homem de Prata fora obrigado, pelos amigos britânicos de Fleete, a "levar embora o espírito demoníaco" (KIPLING, 2014, p.21), ele salvo.

Também no conto "As morféticas", notamos a presença de um narrador que se assusta ao notar a presença de mulheres leprosas e moradoras de um rancho distante da cidade, tal como os leprosos do período medieval, que eram confinados em leprosários e asilos por serem considerados impuros física e espiritualmente. No conto[19], as quatro mulheres que habitam o casebre são apartadas nos "longes incalculáveis" (ÉLIS, 2005e, p.241) do sertão goiano, ocupando zonas intersticiais, onde "híbridos e outras confusões são abominados" (DOUGLAS, 1966, p.69).

Em linhas gerais, "As morféticas" traz um narrador-personagem que viajava de carona com um caminhoneiro e que, ao passar por Anápolis, Estado de Goiás, se vê obrigado a sair do caminhão por conta de um estrago no veículo. Ao procurar pouso em um rancho, avista

[19] Vale destacar o momento político que atravessávamos. Em 1930, Getúlio Vargas assume a presidência do país e lança a Campanha Nacional de Combate à Lepra, através da construção de instituições de asilo e confinamento dos doentes, uma vez que, no Brasil, a doença ainda era endêmica. Nesse sentido, torna-se bastante simbólica uma narrativa ambientada no interior do país – *lócus* do atraso, do abandono e das doenças –, aproximando nossas narrativas das narrativas desenvolvidas pelo *gótico imperialista* britânico.

uma casa aparentemente vazia e resolve descansar. O cansaço da viagem, aliado ao torpor do sono, fazem-no ter devaneios. Nestes devaneios, ele é atraído por uma linda moça: "Mas a virgem viria linda. Entraria. Começaria a despir-se e sua carne cheirava e iluminava como uma brasa meu sensualismo" (ÉLIS, 2005e, p.245). Para sua surpresa, o rapaz assim descreve seu encontro com a dona da casa:

> Agarro-a freneticamente. Ela treme, tem no rosto o medo silencioso das crianças. Numa reviravolta, entretanto, muito natural em sonhos (eu já caíra numa sonolência boa), começa a abraçar-me levemente, - vai beijar-me. E, de súbito, transforma-se numa fera terrível – morde-me.
> Dei um pulo da rede: mas na verdade braços invisíveis me agarravam com raiva e bocas fedorentas me mordiam as pernas, o rosto, os braços.
> Na luta, agarrei fortemente um rosto. Pelo tato, senti que corria dele um pus grosso que me sujou a mão: - Será que é baba?
> Notei mais, que o rosto não tinha nariz e estava cheio de calombos e poronós. (ÉLIS, 2005e, p.245)

O teor sexual que atravessa não apenas a passagem em que o narrador descreve seu sonho, bem como o momento em que, acordado, as mulheres tentam atacá-lo, lembram-nos outro aspecto ligado à lepra durante a Idade Média: o pecado sexual. Os escritores do medievo não faziam distinção entre a lepra e as doenças venéreas, tratando ambas como equivalentes e fazendo as pessoas crerem que as relações sexuais seriam uma das causas da lepra (RICHARDS, 1993, p.161). Ainda mais balizado torna-se tal referencial, ao ser utilizado, mais uma vez, como forma de inferiorizar as mulheres e torná-las ainda mais imorais, posto que:

> rotulava as mulheres como uma fonte potencial de infecção. Pois era crença geral que a relação sexual com uma mulher menstruada podia levar à lepra, e que, se uma mulher tivesse relações com um leproso, ela não seria contaminada pela doença, mas poderia passá-la para o próximo homem com que fizesse sexo. (RICHARDS, 1993, p.162)

Avulta-se o antigo e arraigado discurso capitaneado pelas elites, no qual as mulheres ocupam os lugares das minorias. Na sociedade sertanista do período, as mulheres se subordinavam por completo aos homens. No início do Século XX, começa a haver um êxodo rural em direção às cidades, principalmente São Paulo. As contradições e tensões criadas no campo, por conta do processo capitalista, fizeram com que, em muitos casos, os homens saíssem à procura de emprego, deixando mulheres e filhos abandonados, reforçando os antigos códigos tradicionais dos quais as mulheres sempre foram colocadas em posições inferiores e marginalizadas. A história das mulheres na constituição e trajetória do trabalho rural é marcada por muitos atos de discriminação naturalizada: "Discriminação respaldada pelas visões patriarcais do projeto estatal, pelo atraso na extensão dos direitos trabalhistas e

previdenciários, pela exclusão em programas de crédito, comercialização, investimentos" (FERRANTE *et al,* 2013, p.195).

Contudo, ao contrário da rede de invisibilidade em que as mulheres estiveram inseridas, principalmente no campo, Bernardo Élis resgata a história e memória de mulheres abandonadas, discriminadas e vitimadas por doenças A narrativa de Élis aproxima-se da narrativa de Rudyard Kipling, "A marca da besta", ao problematizar, em um cenário remoto em relação ao litoral brasileiro, o olhar de estranhamento diante de um fato "exótico" ou surreal. Assim como no conto de Kipling, em "As morféticas", sublinha-se o projeto que reafirma a surpresa do cidadão citadino em um local com ocorrências tão instigantes, fazendo-nos crer que o senso de realidade da cidade estaria ameaçado diante do atraso e abandono do interior, ainda mais emblemático em se tratando de mulheres vítimas de uma doença tão estigmatizada como a hanseníase.

No conto "A mulher que comeu o amante", não temos manifestações de doenças ou epidemias, embora a insalubridade e penúria tomem conta da vida do pequeno povoado. O conto narra a façanha de um casal, Camélia e Januário, egressos de Xiquexique, Bahia, e moradores de um casebre às margens do rio Santa Teresa, em um espaço ermo e castigado pelo abandono. Januário abandonara a esposa para fugir com Camélia, uma "mocinha quase menina" (ÉLIS, 2005b, p.109). Algum tempo depois, o casal recebe a visita de um primo de Camélia, Izé, que juntos planejam a morte de Januário, que é jogado ao rio e devorado pelas piranhas.

Em um primeiro momento somos instigados a pensar no título do conto, aparentemente, como uma história cômica. No entanto, essa expectativa é revertida logo nas primeiras linhas da narrativa, quando o narrador apresenta o espaço e a natureza que mais hostilizam do que abrigam, bem ao gosto das narrativas góticas tradicionais: "Era nas margens de um afluente do Santa Teresa, esse rio brumoso de lendas que desce de montanhas azuis, numa inocente ignorância geográfica. Januário fez um ranchinho aí" (ÉLIS, 2005b, p.109).

Esses diferentes códigos geográficos não apenas permitem-nos circulação em variadas dimensões, bem como em diferentes culturas, podendo até mesmo causar-nos perturbações e inquietações (CESERANI, 2006, p.73-74). A perturbação causada por mudanças de cenários e códigos culturais, fora por demais discutida durante as navegações europeias rumo às Índias e Américas, quando o europeu acreditava que nessas rotas e terras desconhecidas habitavam seres monstruosos e fantásticos. Na verdade, o que havia era um choque de códigos culturais. A questão do choque entre códigos culturais diferentes, próprios do Século XVIII, com muita

frequência, figurou nos livros de viagens, nos estudos sobre povos primitivos, nos escritos utópicos, nos quais se entreveem bem as relações entre cultura dominante e cultura dominada (CESERANI, 2006, p.73-74).

Em Bernardo Élis, a construção dos espaços abriga, via de regra, pessoas marginalizadas por não fazerem parte de determinados códigos culturais, reforçando o abandono, a miséria e penúria às quais estão submetidas. Em Élis, natureza, espaço e personagens se fundem de modo a denunciarem as mazelas sociais e reforçarem o quão essas pessoas estavam subordinadas aos poderosos fazendeiros e à mercê do destino cruel a elas reservado:

> Ele deixou a velha, sua mulher, em Xiquexique e fugiu com uma mocinha quase menina. Ergueu o rancho de palha naquele lugar brutalizado pela paisagem amarga e áspera. No fundo do rancho, ficava uma mataria fechada. Para lá do mato, espiando por riba dele, as serras sempre escuras. Naquele caixa-pregos acumulavam-se as nuvens que o vento arrecadava em seu percurso pelo vale e que iam coroar de branco os altos picos. (ÉLIS, 2005b, p.110-111)

O destino cruel, sombrio e terrífico reservado às personagens de Élis personifica-se na personagem de Januário, não só por conta da miserável condição dos trabalhadores rurais da década de 40 do Século XX, bem como através de um crime passional cometido por Izé e Camélia. O que poderia revelar-se como irônico – comer o amante – é representado, na verdade, metonimicamente, pelo ato do canibalismo. Camélia, com vontade de comer sal, após o assassinato de Januário pesca uma piranha:

> Já de tardinha, Camélia teve a feliz lembrança de preparar uma janta para festejar o grande dia. Foi aos mundéus, vazios. Parece até que era capricho. Então pegou no trapo de baeta e foi ao rio. Ia pescar piranhas no "cardeirão", como chamava ao remanso.
> Chegando lá, mostrou pro primo: – Vigia só, Izé. – É que no fundo do rio, entre os garranchos, estava o esqueleto limpinho, alvo, do Januário. Tão branco que parecia uma chama. As mãos amarradas ainda pareciam pedir perdão a alguém, a Deus talvez.
> A caveira ria cinicamente, mostrando os dentes sujos de sarro, falhados pela velhice, com um chumaço de barba na ponta do queixo, formando um severíssimo cavanhaque de ministro do segundo império. De vez em quando a água bolia e o esqueleto mexia-se mornamente, como se estivesse negacenado os criminosos. A caveira ria na brancura imbecil dos dentes sarrentos. (ÉLIS, 2005b, p.114)

Na Idade Média, praticava-se um ritual que marcava a morte de um monarca, cujos restos mortais foram objeto, durante anos, de uma espécie de "fetichismo particular, de aspecto pagão, que parecia inverter o grande princípio cristão da metamorfose do corpo de miséria num corpo de glória" (ROUDINESCO, 2008, p.22). O Rei Luís IX, morto em 1270, teve seu corpo foi fervido em vinho misturado com água para que as carnes se desprendessem dos ossos – parte preciosa a ser conservada, que se acreditava possuir poder milagroso. Após

a lavagem dos ossos, estes foram depositados na basílica de Saint-Denis, e as vísceras de Luis IX foram oferecidas ao rei da Sicília (ROUDINESCO, 2008, p.22-23).

No medievo, existia "fetichismo das relíquias", ao passo que, em nossa época moderna, o fetiche em relação a restos mortais é visto como uma patologia ligada à necrofilia, portanto uma perversão sexual. Como as perversões e desvios de caráter não de forma rara aparecem em narrativas góticas, reforçamos novamente a presença do maquinário gótico no conto "A mulher que comeu o amante". Ao salientar a ossada de Januário, trazendo à luz a filiação e o fetiche por restos mortais, o narrador reforça, mais uma vez, o barbarismo, a violência e patologia que ainda residiam no atrasado e esquecido sertão do Brasil. Através dessa representação metonímica – a mulher come a piranha que comeu a carne do amante, o leitor é levado à comicidade e posteriormente ao macabro –, lembramo-nos da fase de horror e morte própria das primeiras iniciativas góticas:

> Camélia era prática. Atirou a baeta n'água, pegou uma dúzia de piranhas fresquinhas.
> Quando estavam comendo os peixes assados no borralho, ela, alegre, ponderou que nunca haverá comido piranha tão gostosa:
> – A mó que tão inté sargada, Izé!
> O primo sentiu aquele calafrio e riu amarelo, só com o beiço de cima. Ficou banzando: – E se daí a alguns dias a prima resolvesse comer piranha salgada novamente, quem será que ia pro poço? (ÉLIS, 2005b, p.114-115)

Podemos afirmar que Bernardo Élis utiliza figuras de linguagem que falam diretamente às camadas populares. O próprio já dissera que a literatura estava muito sofisticada e longe do povo (ABDALA, 1983, p.10). Através de caveiras, canibalismo e da natureza hostil, Élis explora aspectos da situação social e psicológica das pessoas esquecidas e abandonadas nos ermos do Brasil, preocupando-se muito mais com o choque emocional que o leitor poderia ter e deixando, portanto, a composição estética em outro patamar.

Embora falasse das parcelas miseráveis do sertão goiano, Bernardo Élis resgatou o sentimento primordial do ser humano: o medo e o terror, daí buscar no sobrenatural e no mórbido material para sua escrita. Todavia, nunca deixou de manifestar seu interesse pelo elemento humano, tão açoitado, transgressor dos limites morais, brutalizado e animalizado por conta do progresso, que avançava de encontro aos desfavorecidos. Pelas vias do regionalismo, Élis aproxima nossa realidade da literatura, fazendo-nos pensar a respeito de nossas inserções e interações cotidianas, ultrapassando assim o localismo e tornando-se importante página da história humana: "Minhas histórias referem-se sempre à realidade" (Élis, 1983 *apud* ABDALA, 1983, p.13).

4.3.2 Mulheres abandonadas no sertão longínquo em "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" e "A Virgem Santíssima do quarto de Joana"

O conto "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá", que abre a coletânea *Ermos e Gerais*, enceta uma sucessão de cenas sustentadas no abandono e solidão dos ermos. Nhola, mãe do personagem Quelemente, fica sob cuidados especiais do filho e do neto "perrengue". Em uma noite de fortes chuvas, o rio Corumbá transborda e inunda o casebre da família. Os três, então, se agarram a um pedaço de madeira para não serem levados pela correnteza. Ao ver que a madeira suportaria apenas duas pessoas, Quelemente empurra sua mãe e, na sequência, se desespera, ao ver que a água transbordada era de pouca profundidade.

As superstições e manifestações de fé eram vistas, durante a escola romântica brasileira, como um dos elementos que simbolizavam um país em formação, portanto aceitáveis e valorizadas. Durante a escola pré-modernista, tais elementos representavam um entrave a um país que se modernizava e abria portas para o processo de industrialização que já corria em vários países europeus. Nas narrativas de Bernardo Élis, em contrapartida, não mais se questiona a condição de atraso de certa parcela da população. O que notamos é o total abandono de pessoas oprimidas pelo sistema socioeconômico, cabendo-lhes a crença em "coisas do outro mundo", de forma a dar sentido e esperança às suas vidas. A primeira linha do conto "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" nos fornece tais indícios: " – Fio, fais um zóio de boi lá fora para nóis" (ÉLIS, 2005a, p.3).

Nhola, a matriarca da família, recorre a uma espécie de simpatia, "zói de boi", na esperança de aplacar a fúria da chuva que se formava: "O menino saiu do rancho com um baixeiro na cabeça, e no terreiro, debaixo da chuva miúda e continuada, enfincou o calcanhar na lama, rodou sobre ele o pé, riscando com o dedão uma circunferência no chão mole – outra e mais outra" (ÉLIS, 2005a, p.3). Luis da Câmara Cascudo observa que a marcha em oração descrevendo um círculo possui simbolismo de alta expressão e participa, há milênios, de liturgias populares em várias partes do Mundo:

> As orações em movimento retilíneo têm mais força irradiante porque recordavam a Via-Sacra. Em círculo são poderosas porque realizam a figura do Infinito dinâmico, repetindo, como pensava o Rei Numa Pompílio, o giro dos astros. Sugestão litúrgica sete séculos antes de Jesus Cristo nascer. (1985, p.416)

Uma das melhores maneiras de se compreender a cultura popular é estudar a religião. É nela que a sociedade aparece viva e multiforme e em constante estado de sobrevivência e

autonomia (LEMOS, 2012, p.8). Ainda mais significativa torna-se a presença da religião para certas sociedades, quando são fornecidas respostas de acordo com os medos e esperanças de cada um e em diferentes estratos ou condutas sociais. O repertório de vida de Nhola e das personagens que a circundam denuncia o sufocante contexto rural do período, marcado pela dominação e opressão. Nesse *status quo,* a religião preenche a falta de esperança, possibilitando a essas pessoas resignação e aceitação da condição de vida precária e sem rumo a que estão submetidas: "As pessoas contam com a religião para que lhes forneça justificativas de existir, [...] com tudo que faz parte de sua condição de vida" (LEMOS, 2012, p.8-9).

Historicamente, a religião ocupou um acentuado espaço na formação das sociedades. Muitas sociedades se fizeram e se mantêm graças a um discurso no qual a religião fornece ao sujeito suas condições de pertencimento dentro daquela dinâmica. Muitas sociedades utilizam a religião não apenas como pertencimento, mas também como forma de tradução de questões humanas não resolvidas ou sem resposta, preenchendo, assim, "alguma necessidade humana, algum aspecto da vida, quer individual, quer social" (DURKHEIM, 1989, p.30).

As regras de conduta religiosa devem ser aceitas e acatadas como desígnios de Deus. Nesse universo nada acontece ao acaso, e tudo remete os moradores às certezas sagradas:

> Assim, embora a cultura camponesa ache meios de explicar todas as coisas, a ordem do mundo não só não é para ser transformada [...], como também não é para ser entendida, mas aceita. A religião é o melhor explicador de tudo, justamente porque tem o recurso do *mistério* para justificar o que é difícil de ser explicado e, muitas vezes, o mistério é a melhor explicação. Apenas os atos bons ou maus, reconhecidos como feitos pela vontade – pela "inclinação" – do homem, devem ser respondidos com os atos de troca segundo os preceitos das regras do lugar. Fora daí todos os acontecimentos cuja origem não é definida como humanamente social são "a vontade de Deus", como a seca que mata uma plantação ou a doença que mata uma filha. (BRANDÃO, 1986, p.174)

A religiosidade no conto "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá", nas práticas sociais de Nhola e sua família, apontam para a aceitação e resignação, sem que houvesse uma saída para a situação de miserabilidade à qual eram submetidos. Nesse caso, a religião é o meio precário que eles encontram para aplacar a dor e buscar segurança e apoio. Ao situarmos o lugar da religião no conto de Bernardo Élis, situamos as próprias posições sociais de personagens em uma narrativa que evidencia a brutalidade e caracteriza o viver nos lugares ermos de Goiás.

O apelo aos santos não alteraria o quadro de chuvas torrenciais que se aproximava: "– O rio já encheu mais? – perguntou ela. – Chi! Tá um mar d´água" (ÉLIS, 2005a, p.3). Quando a família dos Anjos sai de Minas Gerais na esperança de formar uma fazenda de gado em

Goiás, vivencia frustrações e infortúnios. O narrador aponta para o fato de que nem mesmo a crença no sagrado poderia livrá-los do sofrimento:

> "– Este ano, se Deus ajudá, nóis se muda." Há quarenta anos a velha Nhola vinha ouvindo aquela conversa fiada. A princípio fora seu marido: "– Nóis precisa de mudá, pruquê senão a água leva nóis". Ele morreu de maleita e os outros continuaram no lugar. Depois era o filho que falava assim, mas nunca se mudara. Casara-se ali: tivera um filho; a mulher dele, nora de Nhola, morreu de maleita. E ainda continuaram no mesmo lugar a velha Nhola, o filho Quelemente e o neto, um biruzinho sempre perrengado. (ÉLIS, 2005a, p.5-6)

As narrativas de Bernardo Élis sinalizam importantes ocorrências históricas pelas quais passou o Estado de Goiás, especificamente a zona rural, como os dramas dos sertanejos, nas fronteiras do Oeste do Brasil: o Cerrado, descrito como as "Gerais", relacionando o cenário natural (*wilderness*) a um lugar desabitado; bem como também era uma expressão popular que traduzia não só a paisagem típica da região, mas também descrevia a condição de isolamento do homem sertanejo e sua relação com um local abandonado e esquecido (MARTINS, 2012, p.9-21).

Muito dessa condição de isolamento advém da forma como foi realizada a intervenção humana no local. Desde o período da mineração, o Centro-Oeste era tido como o eldorado brasileiro e local de prosperidade, fomentando a ideia de lugar não ocupado pela civilização e de grandes oportunidades:

> No tempo da guerra do Lopes, ou antes ainda, o avô de Quelemente veio de Minas e montou ali sua fazenda de gado, pois a formação geográfica construíra um excelente apartador. O gado, porém, quando o velho morreu, já estava quase extinto pelas ervas daninhas. Daí para cá foi a decadência. No lugar da casa de telhas, que ruiu, ergueram um rancho de palhas. A erva se incumbiu de arrasar o resto do gado e as febres as pessoas. (ÉLIS, 2005a, p.5)

Esse imaginário de prosperidade não atendeu às expectativas de todos que migraram para o local, conforme nos mostra a família de Nhola. Afinal, ao contrário da noção de fronteira presente em narrativas norte-americanas, que vinculam a construção da identidade e de um estilo de vida que se constituiu na relação do pioneiro, fronteira também pode se configurar como o "território da morte e o lugar de renascimento e maquiagem dos arcaísmos mais desumanizadores" (MARTINS, 2012, p.16). Sob esse viés, a acepção de fronteira nos fornece uma ideia de conflito, ugar de encontros e desencontros de temporalidades históricas, concepções de vida e visões de mundo distintas, não podendo se reduzir apenas à fronteira geográfica. Aqui caberiam outras noções de fronteira, como espaço apartado da civilização e demarcado pela barbárie nela escondida. Fronteira de visões de mundo, de etnias, da história, enfim, sobretudo, fronteira do humano: "Nesse sentido, a fronteira tem um caráter litúrgico e

sacrificial, porque nela o outro é degradado para, desse modo, viabilizar a existência de quem o domina, subjuga e explora" (MARTINS, 2012, p.16).

Sem perspectivas de prosperidade e ocupando as zonas fronteiriças próprias de pessoas alijadas e apartadas do processo econômico, "A palha do rancho porejava água, fedia a podre, derrubando dentro da casa uma infinidade de bichos que a sua podridão gerava. Ratos, sapos, baratas, grilos, aranhas, – o diabo refugiava-se ali dentro" (ÉLIS, 2005a, p.6), Nhola e sua família trouxeram à tona a verdade de um Brasil entregue à miséria, ao abandono, à desnutrição e falta de cuidados com idosos, bem como explorado e subjugado por quem o domina.

A escrita do autor goiano, que soube comunicar de forma pungente a realidade das pessoas que compunham o sertão goiano, fugiu dos estereótipos do caipira inocente e feliz. As personagens de Bernardo Élis trazem a marca da rusticidade e do primitivo, atrelados a uma realidade brutal e miserável, própria daquele momento pelo qual o campo brasileiro atravessava: "Lá, nos longínquos 'ermos e gerais', temos os frutos do latifúndio: comunidades pobres, doentias, subumanas" (ABDALA, 1983, p.17).

O ápice do conto se dá no momento em que Quelemente se vê desesperado e impotente diante das águas que inundavam com mais força e violência o rancho de sua família. Quelemente, então, consegue colocar sua mãe e seu filho em cima da porta que boiava sob as águas, improvisando assim uma espécie de jangada, na intenção de se agarrarem a uma árvore mais próxima e se manterem seguros, evitando que o rio os levasse rumo à queda d´água. A embarcação choca-se contra o tronco de uma árvore. Danificada, a porta não mais suportaria o peso de três pessoas, fazendo com que Nhola caísse no rio e tentasse, em vão, retornar à embarcação: "A velha debatia-se, presa ainda à jangada por uma mão, desprendendo esforços impossíveis por subir novamente para os buritis. [...]. Ali já não cabia ninguém. Era o rio que reclamava uma vítima" (ÉLIS, 2005a, p.10). Quelemente percebe que o esforço de sua mãe desestabilizava ainda mais a improvisada jangada e resolve, ele próprio, dar fim àquele sofrimento:

> A velha não podia subir. Não podia. Era a morte que chegava abraçando Quelemente com o manto líquido das águas sem fim. [...].
> Quelemente segurou-se bem aos buritis e atirou um coice valente na cara aflissurada da velha Nhola. Ela afundou-se para tornar a aparecer presa ainda à borda da jangada, os olhos fuzilando numa expressão de incompreensão e terror espantado. (ÉLIS, 2005a, p.10-11)

Após chutar sua mãe, Quelemente percebe que o local era raso. Ele tenta procurar pela mãe, na esperança de encontrá-la agarrada em algo, mas não obtém retorno: "Mãe, ô, mãe! Mãe, a senhora tá aí? [...] Mãe, ô, mãe! Eu *num* sabia que era raso" (ÉLIS, 2005a, p.12, grifo nosso).

Na cena final, em que Quelemente mata sua mãe para salvar sua vida e a de seu filho, percebemos que, dentro de aspectos maximizados, a natureza e a tragédia humana configuram-se como duas personagens. Se toda história é história de personagens (REUTER, 2011, p.41), ratificamos o caráter realista do conto em análise, que mostra a tragédia humana da família dos Anjos, tão comum no sertão de Goiás, consequência do descaso governamental, imantada à natureza que aviva os dramas humanos através da violência das enchentes e da fúria do rio que vitima a população ribeirinha.

Bernardo Élis investiu de forma contundente na composição das personagens que compõem o conto "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá", afinal o projeto ideológico da narrativa não deixa escapar ao leitor uma análise nem um pouco serena ou simples do homem do campo. Ao contrário, há que se destacar a humildade imbricada ao estado miserável em que vivem essas pessoas, marcadas a sangue pela miséria e pobreza: "Sua visão narrativa é primitivista e cortante, como o enredamento psicopatológico de suas personagens" (ABDALA, 1983, p.105). Este enredamento também aparece claramente na composição de vários contos de Élis, daí que as personagens,

> são sempre os párias, indigentes, loucos, agregados miseráveis, enfim, toda uma galeria de personagens neonaturalistas, teratológicas, com suas taras e problemas, numa visão macabra e terrível do mundo, como se não houvesse, nunca, para o homem pobre a esperança e a beleza da felicidade material, porquanto a outra felicidade, aquela que mais se identifica com a Natureza do espírito, esta parece completamente alheia à obra de Bernardo Élis. (TELES, 2007, p.70)

O período histórico em que se processam as narrativas de Bernardo Élis marca o momento em que o sonho do eldorado brasileiro, aberto aos caçadores de fortunas, dissolve-se junto com a promessa de um país modernizado, no qual o interior estaria atento e acompanharia as mudanças da cidade. O que se antevê é o oposto: a modernidade impõe-se como utopia, onde tribos indígenas são brutalmente assassinadas por exploradores, mulheres são infectadas e abandonadas e a integridade da sociedade é corroída por elementos de outras culturas, bem aos moldes das colônias retratadas nas narrativas góticas imperialistas.

Assim como a colonização britânica tardia, também a dinâmica da modernização tardia no interior de Goiás inspirou um tipo de regionalismo literário sensível às populações apartadas e esquecidas de uma nação que se imaginava a caminho do progresso. As ações em "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" evidenciam a composição de personagens baseadas

no homem rural do interior de Goiás. Dispensando a caricatura e a desfiguração da realidade, Bernardo Élis trata suas personagens de forma que não escapem à sua escrita à dura e pungente realidade de pessoas brutalizadas, conforme pudemos Quelemente e Nhola. São narrativas que vão direto aos fatos, "conduzindo o leitor ao núcleo de uma realidade que só a arte poderia trazer a debate" (COUTINHO, 1986, p.290).

Tal também se assinala no conto "A Virgem Santíssima do quarto de Joana" (2005), que aborda a opressão e o aviltamento de personagens femininas na literatura regionalista. Em hebraico, *Joanã* significa "Javé doou" (CLAUDINO, 1992, p.82). A ocorrência se evidencia ao longo da narrativa. Joana, personagem miserável, castigada pelas condições em que vive – agregada da fazenda de um coronel e condenada a um casamento, por arranjo, com o coveiro da cidade –, representa uma das várias personagens da coletânea *Caminhos dos Gerais*, de Bernardo Élis, publicada em 1975. Essa Joana estandardiza, de forma profunda e violenta, a cruel relação que persistia no campo brasileiro à época: relação de suserania e vassalagem.

Joana vive à mercê dos mandamentos de seu patrão, o coronel Rufo, que emblematiza a figura dos antigos coronéis latifundiários que, além do poder econômico, detinham poder político. Ao engravidar de Dedé, filho do coronel, Joana é obrigada a se casar com o coveiro da cidade, que tinha fama de comer bebês. Revela-se a forte crítica social presente nas narrativas de Bernardo Élis, ao deflagrar personagens e populações sertanejas abandonas e destruídas.

As primeiras linhas do conto já atestam a situação de Joana. Através do recurso de *flashback*, já temos os indícios de uma narrativa que preza pela densidade, pelo impacto e incômodo: "Joana estava agachada num canto da sala de chão úmido, com o cadáver de uma criança nos braços. Ambos sujos de sangue. A criança roxa, escangotada, em cuja boca aberta a mulher metia a pelanca dos peitos murchos" (ÉLIS, 2005c, p.155).

Ao adentrar o terreno obscuro e pantanoso da mente humana, Élis expõe de forma grotesca o aniquilamento da capacidade de escolhas e decisões de suas personagens. Ironicamente, o autor contrapõe a situação de barbárie à qual Joana está submetida, com um bebê morto em seus braços; à fala do médico, que, na sua arrogância, assim expõe o estado de saúde de Joana: "O médico logo disse que era um caso liquidado, que ela estava louca e com uma febre tão alta que não poderia resistir por muito tempo: – era um caso de alienação mental dos tecidos aracnoides do encéfalo" (ÉLIS, 2005c, p.155). Após essa constatação "cientificamente estúpida" (ÉLIS, 2005c, p.155), o delegado, na presença do médico, percebe que Joana era a moça que o coronel Rufo, pai do médico, criara em sua fazenda. O diálogo

travado entre as autoridades, representantes da classe científica e política, deixa entrever o desapreço do médico pela vida de Joana:

> O doutor ainda fitava o corpo seco da mulher agarrada à criança, quando de repente ele começou, vagarosamente, silenciosamente, a escorregar, num gesto traiçoeiro, deixando o cadáver da criança escapulir de seus braços. Parecia haver-se cansado daquela posição e querer deitar.
> O doutor afastou-se cauteloso. Podia saltar um salpico de sangue no seu linho. E quase abstraído, falou para dentro de si:
> – Essa pequena era um colosso!
> Foi quando o delegado entrou na conversa:
> – Você é que soube aproveitar, seu sacana!
> Agora a mulher estrebuchava molemente, como uma chama que se estivesse apagando num sepulcro.
> E o doutor via-a novinha, toda nua, trêmula, gemendo de luxúria, na sensualidade brutal de seus amores clandestinos. (ÉLIS, 2005c, p.156)

A atitude do médico, nos últimos minutos de vida de Joana, deveria ser de uma postura que não medisse esforços para afastar a morte ou, ao menos, atenuar o sofrimento do enfermo. O médico, no entanto, está longe desse perfil. Ele sente asco e se afasta de Joana para não sujar sua roupa de sangue. Ainda mais aviltante é a situação de Joana, quando o narrador descreve a forma como o médico a observa: trêmula, gemendo de luxúria.

Após a cena inicial, que retrata Joana agonizando, o narrador conta a história da moça. Desde cedo, ela fora criada pelo coronel Rufo, que, na verdade, não a via como filha, mas como uma agregada que se prestava a serviços domésticos. Ao entrar na adolescência, Joana passa a encantar[20] os homens ao seu redor, inclusive o coronel Rufo, que "gostava de lamber com os olhos as pernas da menina, as suas formas, que esmurravam as vestes numa ânsia selvagem de espaço, de infinito" (ÉLIS, 2005c, p.157).

Ao saber que Joana estava grávida, o coronel Rufo a chama para uma conversa e diz que obrigará o coveiro a se casar com ela. Joana tenta explicar que não fora o coveiro o responsável pela gravidez, e que o pai da criança disse que se casaria com ela. Joana e o coronel travam um tenso diálogo, que deixa à mostra o poder dos coronéis de fazenda à época:

> Joana empalideceu: – Não *sinhô*, não foi o coveiro não. Deus me livre! Depois Dedé *falô* que vinha *casá ca* gente.
> Bastou aquele nome para o velho ficar medonho: – Tá *pono* culpa no meu filho, cachorra? Essas *cadela* são desse jeito. Arranjam pança e vão por culpa em gente de casa. *Cê besta*! Meu filho vai casando com criadinha? Não se enxerga?
> – Mas ele prometeu. (ÉLIS, 2005c, p.158, grifo nosso)

[20] A temática que envolve personagens femininas oprimidas pelo sistema patriarcal é comumente tratada nas narrativas góticas, aparecendo, também, em Bernardo Élis. Oprimidas, estigmatizadas, vistas como lascivas e perigosas, as mulheres, nas narrativas góticas, muitas vezes apresentam forte carga sexual e erotismo como resposta transgressora às convenções patriarcais. (MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade*: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2004)

O coronel ameaça Joana caso ela levasse o que chama de mentira adiante: "Você tem que casar mas é com o coveiro e fique quieta, ouviu? Fique quieta! Senão te mostro" (ÉLIS, 2005c, p.158). O coronel e sua conivente esposa, que participara de uma parte da conversa, sabem que Dedé, seu filho, era o autor de tudo, mas precisavam "justificar-se perante si mesmos e sugestionar a menina, para não dar escândalo" (ÉLIS, 2005c, p.159). O discurso da esposa do coronel, Dona Fausta, pontua as humilhantes e ilegais relações de trabalho no campo, a partir das quais os empregados se tornavam propriedade de seus patrões, trabalhando de forma desumana em troca de moradia e comida. Joana trabalhara dezesseis anos na casa do coronel sem receber salário, ganhando roupas usadas e chinelos velhos:

> – Ô, Joana, que ingratidão! – A voz dela era mais triste do que via-sacra, do que perdão de dia de sexta-feira santa. – Assim que paga o trabalho que já deu a gente, não é? Os tratos, as roupas, a comida...Deus me perdoa, não estou alegando, – deu uma palmadinha em cada uma das bochechas pelanquentas, para humilhar-se. – Depois, minha filha, é pecado levantar falso desse jeito no pobre do Dedé. (ÉLIS, 2005c, p.159)

Ao final da tensa conversa, Dona Fausta apela à Nossa Senhora para que a santa perdoe Joana: "Já que você está com a alma suja desse pecado feio, procure ao menos não ofender tanto a Deus com ingratidão, com falso, com mentira. Além de perdida [...], mentirosa, ingrata!" (ÉLIS, 2005c, p.160).

As narrativas góticas, em seus primórdios, ambientavam suas histórias em mosteiros, abadias e igrejas. Além de terem sido os primeiros prédios a abrigarem a arquitetura gótica, esses espaços ainda traziam a aura de obscuridade, medo e opacidade, elementos que não poderiam faltar às narrativas primordiais do gênero. No conto em questão, o título da história já nos mostra que a narrativa perfilará temas com considerável carga religiosa: "A Virgem Santíssima". Bernardo Élis constrói seu texto engendrando o estilo das histórias assombrosas europeias com elementos próprios da cultura sertaneja, de raiz popular, e mescla superstição e religião, traços valiosos e muito cultuados para o homem do sertão goiano. Afinal:

> A devoção dos santos, particularmente a Nossa Senhora, orienta também a devoção em direção à perspectiva de que, em meio a práticas magicizantes há vida após a morte, há desejo e necessidade de salvação, há o objetivo de se conseguir o perdão dos pecados. Mas não se orienta a conduta na vida neste sentido, mesmo sendo a salvação elemento integrante do catolicismo popular. (SANTOS, 2006, p.91)

Essa contradição entre o sagrado e o profano, também presente nas narrativas góticas, pontua as ações de Joana. Sobre a cabeceira de sua cama, repousa o quadro da Virgem Santíssima, e é no seu quarto que se dão os encontros clandestinos com o rapaz Dedé. Embora religiosa, "Dia de domingo, calçava chinelos feitos cá e ia à missa do Rosário, das

quatro horas" (ÉLIS, 2005c, p.157), Joana conduzia sua vida em desacordo com os preceitos cristãos de sua comunidade, que exigia a castidade de uma moça até o casamento. A cultura do sertão preconiza que santos e imagens nos quartos devem proteger a vida das pessoas. Ao longo da narrativa, porém, percebemos o quanto Joana fora desprotegida e castigada até sua morte.

"A Virgem Santíssima do quarto de Joana" é a história de uma tragédia familiar, que envolve entrega sexual, mentiras, abandono e morte. Nesse engendramento, há que se considerar outros fatores de ordem social e político-econômica que interferem na tessitura da narrativa. As personagens do coronel Rufo e de Dona Fausta nos levam a um entendimento da organização social brasileira no campo do início do Século XX. O coronel Rufo ratifica a presença da figura autoritária e opressiva que compunha o espaço agrícola brasileiro, incorporando, em sua pessoa, importantes instituições sociais: "Exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam" (LEAL, 2012, p.45).

Nas primeiras décadas do Século XIX, a produção cafeicultora paulista vivia o seu apogeu, chegando a ter pleno apoio do governo federal, que a protegia economicamente. No Centro-Oeste, mais especificamente em Goiás, a situação era bem diferente. Sem o apoio federal, os agricultores viviam profunda instabilidade política. Consequentemente, vivia-se, em pleno Século XX, uma realidade semifeudal, herdada dos tempos da monarquia. Não tardou muito para que a corrupção política fosse incorporada à vida dessas famílias: "As leis e a justiça funcionavam em seu favor e oscilavam conforme as inclinações das lutas política entre os 'coronéis'" (ABDALA, 1983, p.97).

Diante do autoritarismo e da tirania do coronel Rufo, à Joana nada restou além de acatar sua decisão e casar-se com o coveiro. Desde muito nova, inclusive, Joana o temia: "Era pequenina. Por qualquer estrepolia diziam que iam chamar o coveiro para pegá-la" (ÉLIS, 1975, p.95). As histórias de terror e medo em torno do coveiro ficaram ainda mais presentes na vida de Joana quando ela fora morar na casa do coronel:

> O coveiro come menino no *sumitério*, – contava a preta que lavava roupa para a casa do coronel. O coveiro bateu um dia na minha porta, essa menina. Tinha um picuá *mur o xujo* na mão e pediu *preu assá* uma carne *prele*. Quando eu abri o picuá, chii! Tava uma *corxa* de anjinho lá dentro. (ÉLIS, 2005c, p.161, grifo nosso)

Indo ao encontro das ambivalências presentes nas narrativas góticas, o coveiro do conto de Bernardo Élis causa-nos sensações como asco, nojo, repulsa, bem como fascínio e atração. A começar pela sua moradia, o cemitério, que, para muitas culturas, em especial para

a cultura ocidental, demarca o interstício entre vida e morte: um vestíbulo para o "outro lado de uma fronteira invisível que tende a separar os defuntos dos vivos" (LECOUTEUX, 2005, p.40). Outro fator que causa ambivalência é o mistério em torno do coveiro: seria ele canibal, conforme relatara a lavadeira da casa? Após o casamento arranjado, a forma como a rotina do casal é descrita aguça ainda mais a curiosidade do leitor. Em princípio, o coveiro e Joana levavam uma vida pacata. O esposo pouco via a mulher, dado que se entretinha "pelas vendas, bebendo, pois o ofício andava agora lucrativo: um andaço violento grassava pelo município, dizimando as populações" (ÉLIS, 2005c, p.164). Após o nascimento do filho de Joana com Dedé, o coveiro mostra-se carinhoso e atencioso: "Beijava-o, mordia-lhe os bracinhos alvos. Joana ficava para morrer de medo e de ciúmes" (ÉLIS, 2005c, p.164). Algumas noites, Joana acordava sentindo cheiro de carne assada e imaginava que pudesse ser "pedaço de anjinho" (ÉLIS, 2005c, p.165). Abraçava ainda mais seu filho e, ao dormir novamente, tinha pesadelos, envolvendo seu esposo, que aparecia nos sonhos comendo a criança.

Por fim, Joana engravida novamente. Agora, de seu esposo: "Ela, porém, antes do filho nascer, já tinha nojo dele, – aquele mesmo asco repugnante com que se entregara, vencida e humilhada, aos amores do coveiro" (ÉLIS, 2005c, p.165). Durante a gestação, o marido dispensara cuidados extras à esposa, que se sentia ainda mais culpada e revoltada: "Achava que o filho de Dedé não lhe perdoaria jamais o haver-se prostituído ao ponto de conceber um filho também do coveiro" (ÉLIS, 2005c, p.165). Até o ápice da narrativa, são construídos caminhos e teias de forma a aumentar o mistério que envolve o coveiro. Após dar à luz, o coveiro encontra sua mulher dormindo e seu pequeno rebento da seguinte forma:

> ao voltar para casa, heroicamente embriagado, viu uma lamparina no chão. A mulher dormia no jirau. E, envolto nuns trapos sujos, um pedaço de carne, uma caricatura humana, um monstro asqueroso.
> Era seu filho. Aquele molambo tenro representava o fracasso de sua última esperança. Inconscientemente, teve alcance de sua grande inutilidade. Sua alma teria o aspecto duro dessas planícies secas, nos dias fumarentos de agosto, onde taras e desequilíbrios hereditários se levantariam em colorações rubras de caraíbas amarelas.
> A monotonia encharcada da chuva ciciando lá fora inventava vozes estranhas, figuras horríveis, loquazes como a monotonia mesma.
> Num caixote, perto da cama da mulher, o filho de Dedé dormia com uma perninha para fora. Rosada, cheia de dobras de gordura. (ÉLIS, 2005c, p.166-7)

Ao ouvir o choro do filho mais velho, Joana corre para acudi-lo. Ainda muito sonolenta e cansada por causa do parto, ela não consegue distinguir ao certo o que estava acontecendo: "O ambiente de pesadelo fez-lhe lembrar o que ouvira contar tantas vezes: que os pagãos, nos dias de Senhora das Candeias, enxergam, no fundo impossível do limbo, uma luz muito fraca que lhes alumia o caminho da eternidade" (ÉLIS, 2005c, p.167).

Se observada a partir de parâmetros científicos e biológicos, a morte se explica como algo natural, que faz parte do ciclo da existência humana. Entretanto, de acordo com as explicações religiosas, a morte pode ser encarada como punição ou castigo, algo que fora muito bem construído e propagado pela Igreja Católica durante a Idade Média. Muitas narrativas góticas se nutriram desse ambiente e absorveram contornos nem um pouco naturais sobre a morte, conforme se observa em "A Virgem Santíssima do quarto de Joana". Até se consumar a morte, Joana passa por uma série de sofrimentos e crueldades, em uma espécie de punição: dá à luz a um bebê sozinha, desfalece, retoma a consciência e presencia seu marido matando a criança mais velha. Aos poucos, Joana consegue entender o que estava acontecendo. Chama a atenção não só a crueza do ato, mas a forma, também direta, como a cena é descrita. Joana encontra o marido arcado sobre o menino: "Tinha os movimentos rápidos, descontrolados. O rosto estava embreado de sangue e as mãos também. Havia nas faces dele trismos nervosos, contrações simiescas. Mastigava com os dentes arreganhados (ÉLIS, 2005c, p.168).

Em relação ao estilo de Bernardo Élis, Gilberto Mendonça Teles utiliza o termo *veni-vidi-vici*: "a frase curta, direta, incisiva; as imagens rápidas, antipoéticas, prosaicas, acentuando o cunho neo-realista e, como tônica geral de toda a sua obra, o fio negro, desumano, do humor às avessas, do humor negro que eletriza o espírito como uma faísca de horror" (2007, p.66). Antes de morrer, Joana ainda esboça um riso nervoso ao ver a cicatriz na coxa do filho: "A cicatriz ria sardonicamente e Joana começou também a rir" (ÉLIS, 2005c, p.168).

Após o ápice do conto, a narrativa sai do *flashback* e retoma a cena inicial. O médico e delegado dã desfecho ao caso. O delegado supõe que o coveiro poderia ter matado o bebê, uma vez que ele tinha fama de comer carne de anjinho. O médico retruca: "Oh, Deus, até onde irá a ignorância de nosso povo?" (ÉLIS, 2005c, p.169). Por fim, o narrador fornece a exata medida do humor às avessas e desumano que alinhava o desfecho:

> A Virgem Santíssima que Joana tinha no quarto, em casa do coronel, estava pregada assim na parede.
> O doutor reconheceu-a. Estava um pouco suja de titica de mosquito, mas bem identificável.
> Olhou então para a defunta e em lugar dela viu foi uma moça novinha, com a carne iluminada de luxúria, nuinha nos seus braços.
> Podiam ser dez, dez e cinco de um dia lindo, intensamente iluminado pelo sol. (ÉLIS, 2005c, p.169)

Julio Jeha (2007, p.9-26) defende que muito do fascínio do monstro advém da sua transgressão. O coveiro transgride todos os limites da normalidade ou do que poderia ser

considerado como tal, afinal, comer carne humana aniquila todas as regras sociais do bem viver no mundo ocidental contemporâneo. E o médico? Não seria um monstro na nossa sociedade? Imaculado na sua apresentação, não quer sujar sua roupa de linho com o sangue de Joana, e, ao final, constata as mortes da moça e a do bebê empurrando os corpos.

Quanto às emoções ambivalentes que os monstros suscitam, a personagem Joana foi a que mais sentiu seus efeitos. Amava Dedé e sentia nojo do coveiro. Defendia o filho com Dedé e repudiava o filho que teve com o coveiro. Foi humilhada e entregou-se à morte. Tudo sob a proteção da Virgem Santíssima, que a acompanhou desde quando vivia na casa do coronel Rufo. A ironia se manifesta na composição dos nomes das personagens: Joana, aquela que dá, entregou sua vida por um homem que a ludibriou. O coveiro, de nome Bento, que em latim significa o abençoado, o bendito (CLAUDINO, 1992, p.49), não prezou seu nome, amaldiçoando ainda mais o trágico desfecho de sua esposa.

Aqui repousa a argúcia de Bernardo Élis. Considerado pela crítica um autor regional, suas narrativas abarcam temas universais, esteja no campo ou na cidade. Ao optar por desmascarar a alienação do homem em todos os níveis, a escrita de Élis resiste a esquemas simplistas, sempre fugindo da caricatura ou do reducionismo regionais: "A situação do homem do campo de Goiás registrada pelo escritor apenas atualiza um modelo que podemos encontrar em qualquer parte do país" (ABDALA, 1983, p.104).

Nessas narrativas de Bernardo Élis, o que se nota é a abjeção que o *outro* ou diferente em relação a determinados padrões hegemônicos causa em pessoas que entram em contato com a suposta alteridade. Assim como as colônias, que abrigavam pessoas tidas como bárbaras e pagãs aos olhos da elite europeia, o sertão brasileiro também comporta essas pessoas: ignorantes, selvagens ou atrasados aos olhos da elite citadina.

Bernardo Élis manifesta compaixão às famílias desassistidas do meio agrário goiano, esquecidas por conta da automação que se iniciava nos latifúndios, fazendo com que pequenos produtores rurais optassem entre submeter-se ao jugo dos fazendeiros ou compor os quadros de miséria nas cidades. Na obra de Élis, temos uma forte crítica social contra àqueles que subjugavam e humilhavam pessoas que representavam a pobreza, miséria e doença no sertão brasileiro. Através da complacência de Élis, podemos pensar a respeito de nossas interações cotidianas, ultrapassando, assim, o localismo e percebendo que existem questões primordiais da existência humana que somente as artes conseguem sinalizar.

CONCLUSÃO

As manifestações de ocorrências ligadas à vertente gótica, no interior do Brasil, confirmam nossa hipótese der haver uma espécie de atualização do *gótico imperialista*, relido em *gótico sertanista* e apropriado à realidade nacional, fomentando, em diferentes regiões dos sertões brasileiros, um tipo próprio de narrativa gótica.

O gótico imperialista se processou em nossos sertões dentro de certas especificidades. Em determinado período de nossa história colonial, as crenças tiveram lugar de existência, sendo vistas como instrumental necessário a um país que se consolidava. Em um segundo momento de nossa colonização, as crenças não mais seriam toleradas, mas expurgadas, pois representavam o atraso que não se coadunava com o país progressista. Por fim, e aqui nos situamos nos últimos momentos de nossa colonização, já adentrando no sistema republicano, as superstições correspondiam a um "último aceno" de pessoas completamente esquecidas e abandonadas à própria sorte no campo brasileiro, por conta do maquinário que dominava as plantações latifundiárias (Cf. Tabela 1, p.49).

Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis representantes de diferentes regiões dos sertões brasileiros, produziram obras que, divulgando uma estética regionalista, cada um por seus caminhos, inscrevem-se no *gótico sertanista*. Essas obram projetam uma nova ordem artística em que se imiscuem crítica social e ambientação regional, lançando luzes à essa relação entre *gótico imperialista* e *sertanista*.

Nas narrativas de Bernardo Guimarães, representante da região de Minas Gerais, a estética romântica prevalecia. Portanto, em suas narrativas, as tradições e os costumes interioranos ainda são valorizados e vistos como baluartes de um país que se firmava. Nos contos "A dança dos Ossos" e "A garganta do inferno", as crenças em "coisas do outro mundo", como esqueletos que dançavam ou pactos demoníacos, estão presentes. Entre os Séculos XVI e XVIII, momento de ascensão do processo colonialista brasileiro, as narrativas se apropriam de questões circunscritas no *gótico imperialista* e o fazem através da exibição de abusões e magia, como itens representativos daquilo que de mais genuíno possuíamos.

No início do Século XX, entretanto, as narrativas regionalistas, inseríveis no *gótico sertanista*, exibem o que as elites preconizavam: a ideia de um país que acompanhava o ritmo de crescimento capitalista, que já grassava em países europeus. Identificamos esse ideal nas narrativas de Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato, representantes dos sertões de Goiás e São Paulo, respectivamente. Como forma de manter a tirania à qual o colonizado era

submetido, as tradições passam, então, a ser vistas como atraso e ignorância que não condiziam com a visão imperial progressista e racionalista que se propagava nos países colonizados. Há, ainda, outras questões como racismo e patriarcalismo, que se mostram bastante pungentes justamente por conseguirem tornar mais inferiorizados os que eram submetidos.

Mesmo depois da independência do Brasil, continuávamos sob o jugo de forças externas. Nesse momento, especificamente na virada do Século XIX para o XX, as ambições capitalistas britânicas, seguidas das norte-americanas, fizeram do Brasil um país neocolonizado. Passávamos a ser comandados pelo avanço industrial que já grassava no continente europeu. A condição de alienação, imposta ao colonizado, é levada às últimas consequências, e a ideia de superioridade desemboca no racismo.

Embora Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato sejam conterrâneos, nos contos de Ramos, as personagens que ocupam posições superiores fazem parte do ambiente rural. O narrador é, comumente, aquele que contesta as aparições fantasmagóricas, as abusões e o ambiente de misticismo. Os moradores locais fazem parte desse mesmo ambiente: o rural. Em Lobato, o duelo entre narrador, egresso da cidade, e moradores do campo mostra-se mais intenso. Em Ramos, ainda existiam resquícios da escola romântica, possibilitando que as superstições ganhassem crédito. Os contos "À beira do pouso" e "A bruxa dos Marinhos" exibem isso. No primeiro conto, narrador, embora mantenha uma postura cética ao longo da narrativa, resolve, ao final, dar créditos às abusões; enquanto que, em "A bruxa dos Marinhos", as crenças estão muito atreladas ao próprio cenário, decadente e entrando em processo de extinção.

Tanto no conto "Velha Praga", quanto no conto "Bocatorta", de Monteiro Lobato, o *gótico imperialista*, manifestado em nosso *gótico sertanista*, apresenta uma voz narrativa que guia os acontecimentos, imbuindo-se de composições que a distanciam, em muito, do meio rural. O narrador, egresso da cidade, mostra-se superior em relação ao ambiente e à cultura locais, assim como nas narrativas góticas imperialistas, em que os britânicos que ingressavam nas colônias exploradas reforçavam a aura de superioridade e distanciamento.

Através dessas diferentes modulações narrativas, pudemos também demonstrar a hipótese da organicidade colonialista. Não apenas os europeus seriam os exploradores. Essa engrenagem pode funcionar dentro do mesmo país, entre a cidade e o interior, na relação, por exemplo, entre coronéis do latifúndio e seus empregados. Quando o litoral passa a olhar nossos sertões com a superioridade europeia com a qual nosso país era visto, o *ethos* da colonização europeia, no Brasil, se espalha para o interior.

Em Bernardo Élis, as narrativas têm os sertões de Goiás como cenário, e o *gótico sertanista* circunscreve-se à realidade nacional, reforçando a condição de alheamento ao qual eram submetidos os trabalhadores e moradores do campo. Resta-lhes apenas a crença em superstições como forma de esperança. Nos "As morféticas", "A mulher que comeu o amante", "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá" e "A Virgem Santíssima do quarto de Joana", elementos do gótico tradicional, como canibalismo, deterioração do corpo, doenças, caveiras, morte, ambientes fétidos e decadentes, podem pressupor a própria decadência de pessoas do meio rural que não foram absorvidas pelo sistema capitalista, e que no Século XX já predominava no campo – momento em que são publicadas as primeiras narrativas de Bernardo Élis.

Outrossim, a decadência e o abandono, tão presentes nos contos de Bernardo Élis, comunicam-se com aspectos do *gótico imperialista* presentes em narrativas publicadas no Século XX. São narrativas que retratam espaços decadentes e dominados por forças demoníacas, numa clara alusão à queda do imperialismo britânico. Em nosso país, de forma semelhante ao que acontecia nas colônias britânicas, sendo muito explorado pelo *gótico imperialista*, as sociedades sertanistas que não se submeteram às jornadas de trabalho exaustivas ou às relações de compadrio coronelistas passam a compor os quadros de miséria, cabendo-lhes poucas opções. Resta-lhes apenas o abandono no próprio campo ou o êxodo rural, que ganha força na segunda metade do Século XX. Com os contos de Élis, mostramos que esse êxodo deixou mulheres e idosos ao abandono, desagregou famílias e possibilitou que doenças e enfermidades se alastrassem pelo sertão. A essas pessoas só restou a crença em milagres e na fé divina.

Essa releitura do *gótico sertanista*, a partir de parâmetros imperialistas, se fez através de uma escolha que perpassou, primordialmente, questões de ordem colonialista. Partindo das pesquisas de Patrick Brantlinger (2013), que observa que as narrativas que trazem a chancela do *gótico imperialista* o fazem através de uma combinação entre a ideologia progressiva darwiniana, própria do imperialismo, amalgamada ao interesse em forças ocultas, definimos as bases para proposição do nosso *gótico sertanista*. Brantlinger defende que as narrativas inseridas no *gótico imperialista* operavam um duelo entre ideologias ancestrais e a elite britânica colonial, sempre temerosa de que as crenças no oculto e inexplicável pudessem impedir o avanço de seu potencial capitalista e exploratório. Isso explica o porquê de as crenças terem sido tão rechaçadas e ridicularizadas.

Portanto, é mais que possível afirmar que, do Romantismo ao Modernismo, no Brasil, especialmente com base nas narrativas de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos,

Monteiro Lobato e Bernardo Élis, se tem um *gótico sertanista* que se apropria de elementos do *gótico imperialista* e o ressignifica à realidade nacional. As narrativas desses escritores autorizam nossas afirmações finais. Nelas, vemos que o estigma em relação às pessoas que não participavam da proposta de um país moderno e em progresso se mostrou acentuado, tal como nas narrativas do *gótico imperialista*.

Nosso conceito sobre o gótico, encarando-o como uma categoria discursiva com a qual refletimos sobre o poder e, ainda de forma mais específica, sobre vetores envolvendo o colonialismo, garante-nos o que nomeamos de *gótico sertanista*. Ao sublinhamos o sertão como o lugar do *outro*, o lugar do desalinho e da transgressão, comprovamos que o *gótico sertanista* pode se manifestar na conflituosa relação de exploração entre o mais forte e o mais fraco. Em nosso *gótico sertanista*, os aspectos identitários do regionalismo incluem um manancial de valores que foram aceitos em um primeiro momento da exploração colonial tendo sido, posteriormente, excluídos e ridicularizados. Terminaram, por fim, esquecidos, como a cultura local, as crenças, tradições, arte, filosofia, enfim, a mentalidade regional.

Destacamos, portanto, não só a presença do ambiente gótico no regionalismo brasileiro, como também a importância de autores goianos, paulistas e mineiros, bem como a forma com que contribuíram para a história da Literatura Brasileira interiorana, distante das salas de aula das capitais e centros urbanos. As personagens que seguimos nas narrativas de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis, imbuídas de barbarismo, monstruosidade, atraso ou ignorância, trouxeram-nos inquietações muito atuais, avivando uma época bárbara que talvez persista até hoje em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Benjamin, Jr. *Bernardo Élis*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1983. (Coleção Literatura Comentada).

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. [S.l.: s.n.,s/d]. 121 p.Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000062.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2015.

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número*. Ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p.119-132, 2008.

_____. As literaturas locais como manifestações periféricas determinantes. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Literatura brasileira*: região, nação, globalização. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013. p.107-129.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2010

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*: ensaios de crítica literária e cultura. Florianópolis: Insular, 2000.

BOTTING, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo*. Um estudo sobre religião popular. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRANTLINGER, Patrick. Imperial Gothic: Athavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914. In: *Rule of Darkness*. British Literature and Imperialism, 1830-1914. London: Cornell University Press, 2013. p.176-193.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BYINGTON, Elisa Lustosa. *A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino*: problemas de historiografia critica. 2004. 162 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2004.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.343-381.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos, 1836-1880. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2006.

CAREY, John. *Os intelectuais e as massas*: Orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939. São Paulo: Ars Poética, 1993, *apud* SILVA, Alexander Meireles. República velha, decadente e colonial: configurações do gótico brasileiro finissecular. In: GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs.). *Vertentes do insólito ficcional*. Ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.35-54.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados*: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luis da Camara. Literatura *oral no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

_____. Da teologia popular. In: _____. *Superstição no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985. p.427-436.

CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço de Documentação, s.d.

_____. *A Literatura Brasileira*: origens e unidade (1500-1960). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato*: vida e obra. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, *apud* CECCANTINI, João Luís. Cinquenta tons de verde: Urupês, o primeiro best-seller nacional. In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: Obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p.43-56.

CECCANTINI, João Luís. Cinquenta tons de verde: Urupês, o primeiro best-seller nacional. In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: Obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p.43-56.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás:* da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Editora UFG, 2010.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.153-159, 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>. Acesso em: 18 ago. 2015.

CLAUDINO, Salvato. *Dicionário de nomes próprios*. São Paulo: Thirê, 1992.

CORBISIER, Roland. Prefácio. In: MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.1-17.

COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-dir.). *A Literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 4.

_____. *A literatura no Brasil*. v.3. São Paulo: Global, 2004.

_____. *A literatura no Brasil*. v.4. São Paulo: Global, 2004a.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).

DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus*: monstros no mundo europeu e íbero-americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Os do outro lado*. A história do sobrenatural e do espiritismo. São Paulo: Planeta, 2014.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800*: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. São Paulo: Perspectiva, 1966.

DURKHEIM, Émile. *Formas elementares da vida religiosa*: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulinas, 1989.

ECO, Humberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Edgar Wallace, *Sanders of the River* (1909; Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1930), *apud* BRANTLINGER, Patrick. Imperial Gothic: Athavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914. In: *Rule of Darkness*. British Literature and Imperialism, 1830-1914. London: Cornell University Press, 2013. p.176-193.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, *apud* SUÁREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. *Sociedade e cultura*, Goiás, v. 1, n. 1, p.29-39, jan./ jun. 1998. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fchf/article/view/1777>. Acesso em: 07 jun. 2015.

ÉLIS, Bernardo. Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá. In: _____. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p.3-12.

_____. A mulher que comeu o amante. In: _____. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p.109-115.

_____. A Virgem Santíssima do quarto de Joana. In: _____. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005c. p.155-169.

_____. O caso inexplicável da orelha de Lolô. In: _____. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005d. p.175-190.

ÉLIS, Bernardo. As morféticas. In: _____. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005e. p.175-190. p.239-247.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

FARRELL, Jeanette. *A assustadora história das pestes e epidemias*. São Paulo: Ediouro, 2003.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

FERRANTE, Vera Lúcia *et al*. Na trajetória dos assentamentos rurais: mulheres, organização e diversificação. In: NEVES, Delma Pessanha et al (Org.). *Mulheres camponesas*: trabalho produtivos e engajamentos políticos. Niterói: Alternativa, 2013. p.195-216.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. P.107-123.

FRANÇA, Julio. *Espaços tropicais da literatura do medo*: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2013/08/24082013b.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2017.

FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil. São Paulo: José Olympio, 1948.

FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FURTADO, Filipe. A pré-história do fantástic. In: Demônios íntimos? A narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias). Dissertação (Literatura Inglesa) - Faculdade de Ciências Sócias e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências sócias e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987. p.123-174, *apud* GARCÍA, Flavio. Transparências entre a novela gótica e a narrativa fantástica: trânsitos ininterruptos (que se podem ver na obra de Murilo Rubião). In: FRANÇA, Julio, COLUCCI, Luciana. *As nuances do gótico*: do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro (RJ): Bonecker, 2017.

GARCÍA, Flavio. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito*: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-23. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf>. Acesso: 21 mar. 2017.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, da gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GONÇALVES, Davi. *Atualização das formas simples em Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. O osso cantador. In: _____. *Contos de Grimm*. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/o_osso_cantador>. Acesso em: 17 jun. 2016.

GUIMARÃES, Bernardo. A Garganta do Inferno. In: _____. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d, p.145-205.

_____. A orgia dos duendes. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000083.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2016.

_____. A cabeça do Tiradente. In: _____. *História e tradições da Província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976. p.1-12.

_____. Dança dos Ossos. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro*: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p.82-102.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows*: Gothic Horror and the Techonology of Monsters. Durham/London: [s.n.], 1995, *apud* MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALLEWELL, L. O livro no Brasil. Sua história. São Paulo: Edusp, 2005, *apud* CECCANTINI, João Luís. Cinquenta tons de verde: Urupês, o primeiro best-seller nacional. In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: Obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p.43-56.

HIPONA, Agostinho de. A cidade de Deus (Contra os pagãos). Petrópolis, Vozes, em co-edição com a Federação Agostiniana Brasileira. São Paulo, 1990, *apud* DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus*: monstros no mundo europeu e íbero-americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

INGLEBERT, Hervé. A grande onda. *História Viva*. São Paulo, n. 28, p.30-35, s/d.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (Org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p.9-31.

_____. Das origens do mal. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lisley (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p.11-23.

KIPLING, Rudyard. *A marca da besta*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAJOLO, Marisa. O Regionalismo lobatiano na contramão do Modernismo. *Revista Remate de Males*, Campinas, SP, v. 7, p.39-48, 1987.

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. O município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros.* Autópsia de um mito. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LEMOS, Carolina Teles. *Religião e tessitura da vida cotidiana*. Goiânia: Ed. da PUC, 2012.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013.

LOBATO, Monteiro. O mata-pau. In: _____. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009a. p.108-116.

_____. Bocatorta. In: _____. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009b. p.118-131.

_____. Velha Praga. In: _____. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009c. p.158-164.

LOGEAY, Anne. Os destruidores às portas de Roma. *História Viva*. São Paulo, n. 28, p.10-15, s/d.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Introdução. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.IX-XXIX.

MARTINS, Jose de Souza. *Fronteira*: a degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Contexto, 2012.

MATTOS, Débora Michels; FORNAZARI, Sandro Kobol. A lepra no Brasil: representações e práticas de poder. *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 6, 1/2005. p.45-57.

MELLO, Camila. A escrita gótica. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 5, p.18-25, 2008.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira*: de 1843 a 1932. 2007. 261f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, 2007.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade*: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um "outro" geográfico. *Terra brasilis*. São Paulo, n. 4-5, p.1-8, 2012. Disponível em: <https://terrabrasilis.revues.org/341>. Acesso em: 16 set. 2015.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história*: as práticas mágicas no Ocidente cristão. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

ODUM, H.W. *American Regionalism*. New York, 1938, *apud* COUTINHO, Afrânio (Dir.) e COUTINHO, Eduardo de F. (Co-dir.). *A Literatura no Brasil.* São Paulo: Global, 2004, v. 4.

OLIVAO, Moema de Castro e Silva. Prólogo. In: ÉLIS, Bernardo. *Caminhos dos Gerais*: contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. n.p.

ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e crendices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PALACÍN, Luís. *Goiás (1722-1822)*: estrutura e conjunto numa capitania de Minas. Goiânia: Oriente, 1982, *apud* CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás:* da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Editora UFG, 2010.

RAMOS, Hugo de Carvalho. Caminho das tropas. In: _____. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003. p.19-24.

_____. A Bruxa dos Marinhos. In: _____. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003a. p.30-38.

_____. À beira do pouso. In: _____. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003b. p.56-59.

_____. Gente da Gleba. In: _____. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003c. p.85-179.

RAMOS, Victor de Carvalho. Nota biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos. In: _____. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003d. p.5-18.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RÉMOND, René. *O século XIX*. 1815-1914. São Paulo: Cultrix, 1974.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. O texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RICHARDS, Jeffrey. Leprosos. In: *Sexo, desvio e danação*: as minorias na Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p.153-166.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura brasileira*. Tomo terceiro. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1953.

ROQUETTE PINTO, E. *Ensaios de Antropologia brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, *apud* IANNI, Octavio. *A ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENKRANZ, J. F. K. *Estetica del bruto*, Bolonha, 1984, *apud* ECO, Humberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos*. Uma história dos perversos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical*: o sublime e o demoníaco em O guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Leila Borges Dias. *Ultramontanismo e catolicismo popular em goiás de 1865 a 1907 à luz da sociologia da religião*. 2006. 222 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SCHARWCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Alexander Meireles. A literatura a serviço do preconceito racial – O Presidente Negro, de Monteiro Lobato. *Revista Científica UNIABEU*. Belford Roxo, RJ, n. 2, p.43-95, jul./dez. 2008.

_____. Os mortos vivos existem! O medo dos morféticos na Literatura Fantástica. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (Org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013a, p.128-141.

_____. O sertão brasileiro como espaço do gótico em "O caso inexplicável da orelha de Lolô", de Bernardo Élis. *Terra roxa e outras terras Revista de Estudos Literários*, Paraná, v.26, dez. 2013b. Disponível em:<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 04 dez. 2016.

_____. República velha, decadente e colonial: configurações do gótico brasileiro finissecular. In: GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Org.). *Vertentes do insólito ficcional*. Ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.35-54.

SILVA, Raquel Afonso da. Problema vital: a restauração do Brasil sob a ótica da medicina higienista. In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: Obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p.57-76.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUZA, Candice Vidal. *A pátria geográfica*: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico*: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STEWART, George. The regional approach to literature. College English, april, 1948, *apud* COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-dir.). *A Literatura no Brasil.* São Paulo: Global, 2004, v. 4.

SUÁREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. *Sociedade e cultura*, Goiás, v. 1, n. 1, p.29-39, jan./ jun. 1998. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fchf/article/view/1777>. Acesso em: 07 jun. 2015.

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

TELES, Gilberto Mendonça. *Coloque International de Rennes, France*. 1990. (mimeogr.), *apud* VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 1, n. 1, p.41-54, jan./jun. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=fchf&page=article&op=view&path[]=1778>. Acesso em: 16 maio 2016.

_____. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TURNER, F. J. *The significance os sections in American History*. New York, 1923, *apud* COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de F. (Co-dir.). *A Literatura no Brasil.* São Paulo: Global, 2004, v. 4.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. *Revista Antares*, n. 3, p.63-80, jun. 2010. Disponível em: <www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/download/419/366>. Acesso em set. 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2002a.

_____. Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). *Revista do CESP*, v. 22, n. 30, p.67- 82, jan./jun. 2002b. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/287954764_Migrantes_dos_espacos_sertao_memoria_e_nacao>. Acesso em: 03 nov. 2016.

VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio Grande do Sul: EDELBRA, s/d.

VICENTINI, Albertina. *A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. O sertão e a literatura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 1, n. 1, p.41-54, jan./jun. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=fchf&page=article&op=view&path[]=1778>. Acesso em: 16 maio 2016.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WELLS, H. G. *A Ilha do Dr. Moreau*. Disponível em: <http://www.psb40.org.br/bib/b213.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. Na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira*. Temas e situações. São Paulo: Ática, 2000. p.103-113.