

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

THIAGO FERNANDES SOARES RIBEIRO

O BRASIL MÁGICO DE BERNARDO ÉLIS

**João Pessoa – Outubro
2016**

THIAGO FERNANDES SOARES RIBEIRO

O BRASIL MÁGICO DE BERNARDO ÉLIS

Texto submetido à apreciação da Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba–PPGL como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça.

**João Pessoa – Outubro
2016**

R484b Ribeiro, Thiago Fernandes Soares.
 O Brasil mágico de Bernardo Élis Bernardo / Thiago
Fernandes Soares Ribeiro.- João Pessoa, 2016.
 195f.
 Orientadora: Wilma Martins de Mendonça
 Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL
 1. Élis, Bernardo, 1915-1997 - crítica e interpretação.
 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Narrativa
curta. 4. Realismo mágico. 5. Mundo sertanejo.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RELATÓRIO FINAL DO ORIENTADOR

Eu, Wilsona Martins de Mendonça, Orientador (a) de trabalho final do(a)
 aluno(a) Thiago Fernandes Soares Ribeiro, matrícula _____
 Programa de Pós-Graduação em Letras da Área de Concentração em

_____, da Universidade Federal da Paraíba, após exame da vida
 acadêmica do mencionado (a) (a) aluno (a), tenho a relatar: A integralização do curso foi feita em

_____, portanto no prazo estabelecido pela legislação vigente na UFPB.

Quanto ao desempenho acadêmico, consta-se que o (a) mestrando (a), doutorando (a) cursou _____ créditos da
 estrutura curricular a que está submetido (a) e foi aprovado (a) no exame de verificação da capacidade de leitura em
 _____ no período _____. Já na apresentação da dissertação/tese,

intitulada: O Brasil mágico de Bernardo Élis

realizada no dia 09 de novembro de 2016, às 14h horas, na (o)

CCHLA

o doutorando (a) / mestrando (a) obteve conceito

Aprovação com Distinção tendo a Banca Examinadora sido formada pelos especialistas:
e recomendando a publicação.

	NOME	TÍTULO	INSTITUIÇÃO
1.	<u>Wilsona Martins de Mendonça</u>	<u>DRª</u>	<u>UFPB</u>
2.	<u>Marlene Freire da Silva</u>	<u>DRª</u>	<u>UEPB</u>
3.	<u>Espedito Teófilo Júnior</u>	<u>DR.</u>	<u>UFPB</u>
4.	<u>Agna Paula Almeida de Souza Teixeira</u>	<u>DRª</u>	<u>UFPB</u>
5.	<u>João Carlos Porto</u>	<u>DR.</u>	<u>UFPB</u>
6.	<u>Gerardo Nogueira Amorim</u>	<u>DR.</u>	<u>UFPB</u>

Diante do exposto, considerando que _____ dentro do prazo
 regimental, satisfaz todas as exigências do Regimento Geral da UFPB, do Regulamento Geral dos Cursos e Programa de
 Pós-Graduação Stricto Sensu da UFPB e do Regulamento do Programa, está apto a obter o grau de

Doutor

a ser conferido pela Universidade Federal da Paraíba.

João Pessoa, 09 de novembro de 2016.

Wilsona M. Mendonça
 Orientador de Trabalho Final

**Aos meus filhos, Luís e Maria Júlia,
Dedico.**

AGRADECIMENTOS

A esta força que me move e me guia.

A todas as professoras e todos os professores que contribuíram de forma direta e indireta no meu aprendizado, no meu crescimento, na minha formação como pesquisador, como profissional, como cidadão e como homem.

A todos os funcionários e servidores da Universidade Federal da Paraíba, sobremaneira às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Letras desta instituição.

A todas as examinadoras e examinadores que participaram das minhas bancas, principalmente pelas pertinentes observações, críticas e ótimos direcionamento que me deram e que eu, humildemente, recebo.

Aos meus pais que me encaminharam nesta vereda, que me amaram e definiram meu caráter e minha conduta social baseada na ética e na justiça.

Aos meus amigos que estiveram comigo nos piores momentos, aos companheiros e às companheiras de estudos com quem peregrinei pelas sendas do conhecimento, dentre os quais gostaria de citar, em nome de todos, Mário Simões.

E, mormente, à professora Wilma Martins de Mendonça que me pegou pelo braço e mostrou-me o caminho da pesquisa, que me orientou, criticou, puxou-me a orelha quando mais precisei, e nos pouquíssimos momentos de merecimento que tive, soube mostrar que tinha qualidades.

Sobretudo à Arilane, simplesmente por estar comigo todos os dias desta minha vida e que me suportou – só Deus sabe o quanto deve ter sido difícil – quando as dificuldades do trabalho se impuseram sobre o meu dia a dia.

A todos, de coração aberto e espírito regozijante, agradeço.

RESUMO

O presente trabalho, *O Brasil mágico de Bernardo Élis*, tem como finalidade o estudo das representações do mágico nos contos do introdutor do modernismo em Goiás, através da perspectiva teórica do realismo mágico, termo cunhado, inicialmente, pelo historiador e crítico de arte Franz Roth, em 1925. Para tanto, escolhemos para a nossa análise as narrativas curtas “André Louco” e “Pai Norato” que compõem a obra *Ermos e Gerais* (1944); “Uma certa porta”, de *Caminhos e descaminhos* (1965) e “Joãoboi” da coletânea, *Apenas um violão*, publicado por Élis em 1984. Neste sentido, buscamos rastrear as origens dessa discursividade teórico-crítica, suas particularidades, suas adequações e /ou inadequações aos textos bernardianos que representam, artisticamente, o mundo sertanejo de Goiás, através da observação de seus aspectos físicos e, notadamente, da ambiência social e psicológica do sertanejo. Para tal fim, nos utilizamos, metodologicamente, dos pressupostos dialéticos de Antonio Candido acerca da relação entre o discurso literário e a sociedade.

Palavras-chave: Literatura. Narrativa curta. Realismo mágico. Sertão.

ABSTRACT

The present work, *The magical Brazil of Bernardo Élis*, intends to study the representation of the magical in the short stories from the introductor of the modernism in Goiás state, in Brazil, through the theory of magical realism, term created, by the critic and art historiographer Franz Roth, in 1925. In this purpose, we have chosen for our analyses the short stories “André Louco” and “Pai Norato” from the book *Ermos e Gerais* (1944); “Uma certa porta”, from *Caminhos e descaminhos* (1965) and “Joãoboi” from *Apenas um violão*, published by Élis in 1984. In this sense, we searched to trace the origins of this discursivity theoretical-critic, its particularities, its applicability and / or inapplicability to bernardians texts which represents, artistically, the sertão (hinterland) world from Goiás, through the observation of its physical aspects and, mainly, of the sertanejos` psychological and social environment. In this sense, we use, methodologically, Antonio Candido`s dialectical premises about the relationship between the literary discourse and the society.

Keywords: Literature. Short Story. Magical realism. Hinterland (Sertão).

RESUMEN

Este trabajo, *Brasil mágico de Bernardo Élis*, tiene como objetivo estudiar las representaciones de magia en los cuentos del introductor del modernismo en Goiás, a través de la perspectiva teórica del realismo mágico, un término acuñado inicialmente por el historiador y crítico de arte Franz Roth en 1925. Con este fin, hemos elegido para nuestro análisis de los cuentos "André Louco" y "Pai Norato" que componen *Ermos e Gerais* (1944); "Uma certa porta", de *Caminhos e descaminhos* (1965) y "João boi" de la colección, *Apenas um violão*, publicado por Élis en 1984. En este sentido, tratamos de rastrear el origen de este discurso teórico y crítico, sus peculiaridades, sus adaptaciones y / o sus insuficiencias a los textos bernardianos que representan artísticamente el sertão (desierto) de Goiás, a través de la observación de sus aspectos físicos y, en particular, el ambiente, social y psicológico de lo sertanejo. Con este fin, hemos utilizado, del punto de vista metodológico, de supuestos dialécticas de Antonio Candido sobre la relación entre el discurso literario y la sociedad.

Palabras clave: Literatura. Narrativa corta. Realismo Mágico. Desierto (Sertão).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
<i>VIBRAÇÕES PROTEIFORMES: NOS CAMINHOS DO MÁGICO</i>	15
2.1 Sobre realismo mágico: origens, definições e ligações com o surrealismo	16
2.2 O ser e o sagrado: realidade por excelência	30
2.3 Práticas mágicas e feitiçaria: os sortilégios de amor e de violência	34
2.4 A metamorfose: transformação da vida em vida	42
2.5 Tendências irmãs: o realismo mágico antilhano; o real maravilhoso americano de Carpentier; o fantástico sulamericano de Borges, Rubião e Cortázar; e o realismo mágico brasileiro	50
<i>NOITE CHEIA DE ESPECTROS: REPRESENTAÇÕES DO MÁGICO NOS CONTOS DE BERNARDO ÉLIS</i>	53
3.1 <i>O ninho da noite</i> : o mágico em “Pai Norato”	65
3.2 <i>A cruz e o chicote</i> : o sagrado no mundo patriarcal do conto “Uma certa porta”	97
3.3 <i>Prinspiava pela incerteza</i> : A ambiguidade na construção de “João-boi”	134
3.4 <i>Assombrações e pesadelos</i> : Espíritos, possuídos e santos em “André Louco”	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
REFERÊNCIAS	195

INTRODUÇÃO

Minhas histórias referem-se sempre à realidade. Não digo que eu as tenha vivido, mas outros podem tê-las vivido [...]. História imaginada, simplesmente? Creio que não: temos aí um pouco da situação social e psicológica de nossa gente.

Bernardo Élis

Nosso estudo propõe-se averiguar as configurações e representações da temática do mágico na obra de Bernardo Élis, mais especificamente em seus contos “André Louco”, “Pai Norato”, ambos da coletânea *Ermos e Gerais* (1944); “Uma certa porta”, de *Caminhos e descaminhos* (1965) e “Joãoboi”, do livro *Apenas um violão*, publicado por Bernardo Élis em 1984, nos quais se sobressaem um acentuado misticismo, expresso pelas crenças rústicas de assombrações, de encantamentos e de magias.

Essas histórias de assombrações e de encantamentos, que perpassam o discurso literário sobre o mundo do sertão de Bernardo Élis, constituem um fenômeno universal, comum aos mais diversos povos do mundo, como nos atesta o historiador britânico, Eric Hobsbawm, em seu livro *Rebeldes primitivos* (1969), no qual analisa o surgimento das diversas formas de crenças do sobrenatural, em especial dentro do universo da violência social:

E os camponeses, em compensação, acrescentam a invulnerabilidade às várias outras heróicas e lendárias qualidades do bandido. Diziam que Angiolillo possuía um anel mágico que desviava as balas. Shuhaj era invulnerável porque – as teorias divergem – tinha uma vara verde com que espantava as balas ou porque uma bruxa o tinha feito beber um líquido fermentado que o tornara resistente às balas; que, por causa disso, ele tinha que ser morto com um machado. Oleska Dovbush, o lendário bandido-herói dos Cárpatos, no século XVIII, só podia ser assassinado com uma bala de prata que tivesse sido conservada durante um ano num prato de brotos de trigo, benzido por um padre no dia dos doze grandes santos e sobre o qual doze padres tivessem rezado doze missas. Não tenho a menor dúvida de que mitos similares existam no folclore de muitos outros bandidos. É óbvio que nenhuma dessas práticas ou crenças deriva uma da outra (HOBBSAWM, 1970, p. 27-28).

Dessa maneira, o historiador britânico retoma a visão do mágico expressa por Gabriel García Márquez, que compreendia o realismo mágico, nas Letras da América Latina, em plena aproximação com a sociedade, num olhar voltado para a importância do nosso passado

social. Para Márquez, *na vida da América Hispânica, sucedem as coisas mais extraordinárias, todos os dias* (apud JOZEF, 1986, p. 86).

Na verdade, nos mundos arcaicos, ainda marcados pela violência e pela crueldade dos poderosos frente aos dominados, o medo e a morte tornam-se presentes no dia a dia das populações destas plagas, despertando-lhes diversas formas de devoções: a crença convicta no sobrenatural que é representado através das imagens de entidades malignas, muitas vezes sendo “protetores”, ou a serviço dos potentados locais.

A magia, que se desprende dos discursos e das ações das personagens rústicas, é a única possibilidade de defesa dos dominados ante o poder exagerado e os desmandos dos poderosos. Assim, elegem o sagrado, trançado por um notável sincretismo, como arma, ferramenta e abrigo aos sofrimentos e brutalidades, de cunho físico e psicológico, causados por um ambiente sem paz, justiça ou equidade humanas.

A divindade, desta forma, configurar-se-ia como instrumento de proteção, de amparo, dos quais as gentes humildes dispunham contra os grandes senhores de terra e de armas que, simetricamente, também recorriam às divindades, em especial ao Diabo, para que este lhes preservasse o poder e a riqueza, conquista que, geralmente, realizava-se através de fraudes e de assassinatos¹.

Nessa percepção, observamos a imaginação mágica como uma criadora de mundos que busca intervir diretamente na ordem social das coisas. Se, por um lado, no plano físico, o dominado permaneceria dentro da mesma ordem social, por outro, no plano sublimado, o mágico poderia modificar as estruturas sociais inerentes ao modo do poder arcaico exercido por poucos e poderosíssimos senhores de terras, os verdadeiros detentores do domínio do político, onde sobreviviam, ou jaziam, estes povos.

O mágico é transmitido por estas populações através de histórias de assombrações e encantamentos, presentes na cultura local e nas narrativas populares, enchendo de terror e de medo as infâncias dos povos das regiões agrestes, numa verdadeira *vitória do temor*. Estas narrativas, constituem, dessa forma, elementos privilegiados da educação caipira, *fator*

1 Sobre esta temática, conferir o subcapítulo “O jagunço entre Deus e o Diabo nos Ermos Gerais”, In: RIBEIRO, 2010, p. 61-74. Bernardo Élis, no seu romance *O tronco* (1956), utiliza-se de elementos culturais e religiosos, tais como as rezas de proteção e benzeduras por parte dos soldados e mulheres, capetas engarrafados pelo domínio coronelista, entre outros, como mecanismo de violência, tanto benéfica (de proteção), quanto maléfica (de punição). Sobre a relação da magia e violência, trataremos mais à frente quando nos voltarmos para os mecanismos da feitiçaria, sobremaneira a brasileira.

preponderante de humanização, como reconhece Bernardo Élis em sua entrevista a Benjamin Abdala Júnior:

Minha infância foi muito atormentada com os problemas de pecado, do inferno... A educação caipira baseia-se muito no medo: o menino fica com temor de tudo. Não sai à rua, porque tem bêbado e tapuio que rouba menino. Não vai ao rio porque tem febre, pode se aforar 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 eu me tornasse mais humano* (ÉLIS, 1983, p. 6 – grifos nossos).

Ora, o medo é um estado de espírito em face da consciência do perigo, por isso configura-se em elemento essencial da atividade escritural do autor, desde seu discurso romanesco até os seus contos: o medo dos capetas, das assombrações; medo dos encantados e possuídos; dos transformados, como os lobisomens e os loucos; o medo dos homens poderosos, o medo das armas.

Esse medo advindo muitas vezes de raízes infantil, como é de factual observação na fala do próprio autor, transfigura-se no ponto de vista de vários narradores bernardianos que relatam, através do recurso mnemônico, acontecimentos da infância assombrada pelas narrativas populares plenas de eventos sobrenaturais, pelos temores e superstições dos agregados que são, geralmente, de origem indígena e africana.

É nessa forma de narrar a temática mágica sertaneja, que Élis resgata, esteticamente, a religiosidade arcaica das regiões longínquas dos *Sertões das Gerais*, ressaltando as crenças de suas gentes no que têm de mais particular: sua fé e subjetividades. Neste caminho, as narrativas do autor goiano universalizam estes rincões brasileiros através do sentimento do espanto, conforme reconhece o contista e crítico literário nordestino, Herman Lima (1897-1981), acentuando o viés de realidade com a qual Bernardo Élis configura a brutalidade e a violência no universo sertanejo, destacando, sobretudo, o *terror atávico* que domina a vivência dos povos “cativos” dos mandatários do sertão, que se refugiam, espiritualmente, no *mistério cósmico* contra a *maldade humana*, tema de caráter universal e atemporal:

Bernardo Élis veio acumulando, com a segurança e a intrepidez de um desbravador de rumo certo, essa *longa saga de espantos* que tem sido a *sua revelação dos intermúndios nos confins de Goiás*, lá onde até hoje a civilização ainda espia de longe, pávida, o limbo de tantas almas em penas de purgatório [...]. Porque o mundo onde se agita aquela *gens*, tanta vez terrífica, sob a fria pupila desse agudo perquiridor de almas e de rincões desventrados pela sua arte de escritor visceralmente afeito à barbárie de um *terroir* específico, tem uma mistura de cheiro de terra empapada de água, com o silêncio da cidadezinha sertaneja “desfalecida de atraso e de trevas”, o terror atávico dos sofrimentos de um cativo ainda impérvio à aurora da Lei Áurea, os amores de ácido sabor firmado sobre túmulos, o supra-sumo do mistério cósmico emparelhado a mais desgarrantes invenções da maldade do homem. Muito sangue, muita morte, muito instinto feudal, uma universalizante miséria moral e física, uma onda negra de amarguras sem remédios nem esperança, mas ao mesmo tempo a virulência duma diátese de sarcasmo flagelante, uma prodigiosa reserva de *humor* temperado a vitriolo (LIMA, 1976, p. xxvi – xxvii – grifos do autor).

Nessa mesma visão, William Foster apontaria esse aspecto mágico como uma das características mais particulares da tessitura escritural de Bernardo Élis, principalmente pelo seu *talento* demonstrado *para o poético*, que o aproximaria do *realismo mágico* articulando, através de sua técnica narrativa, a *realidade empírica com a supra realidade ilusória*:

Um talento particular para o poético, atingindo em ocasiões o realismo mágico da maioria dos vultos da literatura latino-americana contemporânea, serve tanto o autor como sua técnica para articular a realidade empírica com a supra-realidade ilusória que ele tenta ligar. A ficção de Élis anima a natureza e coloca o homem dentro de seu habitat cruel, ainda que fascinante, como uma parte integral de si mesmo. Suas estórias, suponho, poderiam produzir uma interessante série de observações sociais orientadas no sentido de revelar as asperezas e a insignificância da vida rural brasileira. Entretanto, sob o ponto de vista da arte em si, elas retratam suas visões particulares da humanidade dentro de uma moldura da técnica segura e perfeita em seu efeito e comunicação (FOSTER *apud* ALMEIDA, 1970, p. 214).

Em termos de modalidade estética, a escrita de Bernardo Élis seria considerada como exemplo ilustrativo de um *regionalismo revigorado*, como ressalta Sérgio Milliet em seu texto “O Regionalismo” de 1966. No texto “Literatura e subdesenvolvimento” (1972), Antonio Candido usaria a designação de *superregionalismo* para caracterizar os textos, como os de Bernardo Élis, que sucedem à produção romanesca de Trinta.

Nessa perspectiva, observamos a integração textual realizada por Élis – entre o sobrenatural e o natural –, adornando-a com uma denúncia contundente contra a situação deplorável da sociabilidade injusta e desigual que vigora nos sertões do Oeste, como uma *síntese su/realista*, como bem define Gilberto Mendonça Teles a respeito do título do primeiro livro do contista:

O título sintetiza (ou reduz) as duas vertentes, as duas “veredas” de realismo e surrealismo que se misturam numa linguagem verdadeiramente su/realista, que descreve ou, antes, recria a realidade e, simultaneamente, a subverte, denunciando-a em face de outra menos injusta, que o leitor conhece, e vive. A narração envolve essa realidade numa atmosfera de medo, de ignorância e de miséria que só faz acentuar o sentido mais profundo da *realidade literária*, que não é nem descrição nem reflexo da sociedade, mas uma parte dela: a sua parte inquieta e sombria, seu grito de angústia, seu esforço para solidificá-la e transformá-la (TELES, 1999, p. 19 – grifos do autor).

Nesse entendimento da obra bernardiana, valemo-nos, teoricamente, das pesquisas sobre a temática do mágico, em suas várias colorações, efetuadas pelo escritor latino-americano Jorge Luís Borges, em seu texto, “A arte narrativa e a magia” do volume *Discussão* (1932); das análises de Bella Jozef contidas nas obras *Romance hispano-americano* (1986) e *História da literatura hispano-americana* (1989); das leituras de Ángel Rama que integram a obra *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana* (1978); do manifesto crítico de Carpentier “Do real maravilhoso americano” (1987); das interpretações de José Paulo Paes que integram a obra *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos* (1985), organizada e traduzida pelo autor; além do livro de Irlemar Chiampi *O realismo maravilhoso* (2008).

Além destes olhares latino-americanos, nos debruçamos, também, sobre os estudos elaborados fora do nosso continente, como os trabalhos de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (1970) e o texto de Irène Bessière, “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, escrito em 1973.

No que diz respeito à religiosidade arcaica no Brasil, nos foi de fundamental importância, os trabalhos de Laura de Mello e Souza, *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial* (1986); e *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII* (1993); ao qual somamos a obra de Mircea Eliade, *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (1995); e os ensaios de Sigmund Freud contidos no volume *Totem e tabu* (1913), e do seu texto “O estranho” (1919).

Para a compreensão do mundo sertanejo, nos apoiamos nos subsídios críticos de Antonio Candido, mais precisamente no texto “Literatura e subdesenvolvimento”, presente no livro *A educação pela noite* (1986); o escrito “O Brasil arcaico: a região”, de Custódia Selma Sena, presente no seu livro *Interpretações dualistas do Brasil* (2003); do livro de Willi Bolle, *Grandesertão.br* (2004); a obra de José Maurício Gomes de Almeida, *A tradição regionalista*

no romance brasileiro (1999); o estudo de Luiz Roncari, *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade* (2007); do livro de Gilberto Mendonça Teles, *O conto brasileiro em Goiás* (1969); além da produção crítica de Nelly Alves de Almeida, profunda pesquisadora dos escritos de Bernardo Élis que, entre outros estudos sobre a linguagem do nosso autor, publicou *Presença literária de Bernardo Élis: antologia* (1970).

Metodologicamente, nossa leitura da obra bernardiana, caracteriza-se pela compreensão da literatura como discurso de representação, considerando, assim, o *elemento externo*, na tessitura ficcional, como *elemento constitutivo* da obra, nos termos em que assinala Antonio Candido em seu livro *Literatura e sociedade* (1965), no qual o crítico e teórico brasileiro analisa dialeticamente a relação entre o estético e a sociedade.

Para a realização de nosso intento crítico, dividimos nosso trabalho em dois tópicos. No primeiro, denominado “*Vibrações proteiformes: Nos caminhos do mágico*”, trataremos da categoria analítica do mágico. Neste capítulo, nós também traçaremos a origem, o desenvolvimento e as características do que vêm sendo chamado de Realismo Mágico pela crítica em geral, gênero literário surgido entre nós, latino-americanos.

No segundo, “*Noite cheia de espectros: representações do mágico nos contos de Bernardo Élis*”, procederemos a análise dos contos escolhidos como nossos objetos de leitura, com o objetivo de aferir a correspondência entre a realidade textual e os preceitos crítico-teóricos com os quais se observam narrativas como as de Bernardo Élis.

Assim, buscamos contribuir para os estudos literários brasileiros, para a fortuna crítica do escritor goiano, para a temática ficcional do mágico e da religiosidade arcaica no mundo sertanejo nacional, em especial na região conhecida como “grande sertão”, denominação comumente usada para designar a região sertaneja do Centro-Oeste.

VIBRAÇÕES PROTEIFORMES: NOS CAMINHOS DO MÁGICO

Este procedimento ou ambição dos antigos homens foi submetido por Frazer a uma conveniente lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes, seja porque sua figura é igual – magia imitativa, homeopática –, seja pela existência de uma proximidade anterior – magia contagiosa (...). A magia é a coroação ou o pesadelo do causal, não sua contradição. O milagre não é menos forasteiro nesse universo que no dos astrônomos. Todas as leis naturais o regem, e outras imaginárias.

Jorge Luis Borges

É só realismo. Mágica é a realidade. Não invento nada. Não há uma linha nos meus livros que não seja realidade. Não tenho imaginação.

Gabriel García Márquez

Os elementos mais significativos da cultura, aqueles que atormentam a psique coletiva: o sobrenatural e o surreal são os meios de desenhar imagens religiosas, científicas ou também aquelas do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito.

Irène Bessière

2.1 Sobre o realismo mágico: origens, definições e ligações com o surrealismo

A partir das décadas de 1940 e 1950, começa a surgir por toda a América Latina – da Argentina até o Caribe e México, passando necessariamente pelo Brasil com a produção de Jorge Amado, Murilo Rubião, Bernardo Élis e João Guimarães Rosa, entre outros – um movimento literário de incrível força e penetração não só no âmbito local, mas que se difundiria mundialmente a partir da década de 1960.

Apesar dos escritores desta nova tendência demonstrarem várias características comuns, a falta de um centro de disseminação e de um programa único torna praticamente impossível estabelecer uma definição inequívoca para este movimento. De modo geral, esse novo rumo ficou conhecido ou como *realismo mágico*, denominação usada por Arturo Usler Pietri e Miguel Angel Astúrias, ou como *real maravilhoso americano*, este último termo cunhado e teorizado por Alejo Carpentier no prólogo do seu romance *El reino de este mundo*².

Para o fim de nosso estudo, utilizaremos da terminologia de Astúrias e Usler Pietri, pois o vocábulo *mágico* abre-se a um grande leque de obras, pois pode desdobrar-se em várias manifestações díspares, mas que congregam, em seu âmago, as mesmas características definidoras essenciais³.

Realismo, por sua vez, compreende as técnicas e recursos escriturais aprimorados desde a segunda metade do século XIX – o narrador de visão de fora de Henry James, o discurso indireto livre, a análise psicológica de Stendhal –, até as duas primeiras décadas do século XX – narrativa a partir de uma visão com as personagens, o mergulho na memória ao estilo de Proust, a introspecção mental de James Joyce, naturalização do onírico e do absurdo

2 Alejo Carpentier republicou de forma ampliada o seu prólogo de *El reino de este mundo* no livro *A literatura do maravilhoso*, sob o título “Do real maravilhoso americano”, p. 130-142.

3 Dentre as várias maneiras em que o mágico se manifesta na literatura temos principalmente: o fantástico; o estranho (*sobrenatural explicado*); e o maravilhoso (*sobrenatural aceito*). Poderíamos esquematizar, a partir de Todorov (1975), os matizes entre estes modos do mágico num quadro demonstrativo com as quatro formas em que se apresentam as circunvizinhanças do fantástico, partindo do estranho puro, ao maravilhoso puro, passando pelas formas mistas do fantástico-estranho e do fantástico-maravilhoso. O fantástico puro, propriamente dito, seria a tênue linha divisória e central que separa estes polos. A principal característica do relato fantástico em si é a tensão constante entre o natural e o sobrenatural, isto é, constitui uma *incerteza* (p. 31-50). Bella Jozef, por sua vez, utiliza-se de uma expressão que acreditamos ser mais precisa, a *ambiguidade*: *A literatura fantástica [...] apresenta um elemento [...] que é a ambiguidade nas relações entre o indivíduo e a realidade, isto é, as coisas que estão à sua volta* (JOZEF, 1986, p. 114; 1989, p. 247). A toda esta gama de possibilidades, chamamos no nosso estudo, de forma geral, pelo termo mágico: tudo aquilo que apresenta o elemento insólito, extraordinário e assombroso, em sua diegese.

de Franz Kafka –; técnicas e recursos estes que serão trabalhados com maestria pelos nossos grandes autores americanos e que, ao lado da dimensão mítica da história e transcendental do homem comum, tão bem configuram esta nova literatura por nós criada⁴.

Esse novo realismo seria regido, agora, por um paradigma oposto à mera observação direta da realidade, como preconizado pelo *naturalismo acadêmico*, que alicerçava a produção narrativa do século XIX, buscando, assim, uma empiria perceptiva apenas à imaginação e voltada às experiências internas do ser – tanto pelo prisma da consciência e do inconsciente, quanto da metafísica e da espiritualidade –, isto é, a passagem de um realismo de observação a um realismo da imaginação.

O termo *realismo mágico* já era difundido pela crítica da arte de vanguarda de meados dos anos 1920, termo cunhado pelo alemão Franz Roth para descrever certos procedimentos surrealistas e expressionistas em diversas pinturas em que elementos da realidade *combinavam-se de uma maneira não condizente* com a empiria e que estavam impregnados de *uma atmosfera de sonho, uma atmosfera onírica*:

O termo realismo mágico foi criado por volta de 1924 ou 1925 por um crítico de arte alemão chamado Franz Roth num livro publicado pela *Revista do Ocidente*, que traz o título *O realismo mágico* [...]. O que ele chamava de *realismo mágico* era simplesmente uma pintura onde formas reais combinavam-se de uma maneira não condizente com a realidade cotidiana [...]. Aquilo é realismo mágico porque é uma imagem inverossímil, impossível, mas enfim, fixada ali [...]. Quer dizer elementos da realidade porém levados a uma atmosfera de sonho, a uma atmosfera onírica (CARPENTIER, 1987, p. 123-124 – grifos do autor).

A partir de nossa escolha vocabular, voltamo-nos para a primeira geração de escritores antilhanos que absorveu o triunfo do surrealismo parisiense em fins da década de 1920, que, a partir da década de 1940, inicia uma solução estética, fundando o que estamos chamando, a partir de Franz Roth, de realismo mágico e que sofreu influência decisiva do surrealismo quando estes escritores viveram em Paris no final da década de vinte, cidade imersa num

4 Sobre este assunto, ver CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2006). Principalmente a parte 5 do ensaio, p. 189-196, em que Candido cria a categoria do Super-regionalismo, analisando e aproximando as características de vários autores latino-americanos, tais como, Mário Vargas Llosa, Nicolás Guillén, Jorge de Lima, Alejo Carpentier, Rómulo Gallegos, Jorge Amado, José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa, Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegria, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Juan Rulfo: *Escrevendo com requinte e superando o naturalismo acadêmico*, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa praticam em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto Cortázar ou Clarice Lispector no universo de valores urbanos, uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo (CANDIDO, 2006, p. 196).

ambiente de intenso *dinamismo* intelectual e artístico promovido por esta vanguarda triunfante do entreguerras:

Esta viagem [para Paris], que já tinha sido feita por Huidobro, Borges e Oswald de Andrade, antes de 1924 (data do *Manifesto surrealista* de Breton); seria realizada mais tarde por outros escritores latino-americanos, especialmente por aqueles que haveriam de forjar o “realismo mágico” antilhano, que se reuniram em Paris até o final da década de vinte. Portanto, não lhes coube viver o clima poético do futurismo europeu, onde se formaram os seus antecessores, mas sim o do triunfo do surrealismo, que, na época em que residiram na França, era o movimento de maior dinamismo (RAMA, 1978, p. 60 – grifos do autor).

Os autores surrealistas europeus foram fundamentais para a descoberta literária desses jovens latino-americanos que iniciavam suas carreiras, promovendo uma verdadeira *descoberta da América Latina para a cultura ocidental*. É, desta forma, a partir dos *preceitos surrealistas* absorvidos que os autores antilhanos, como Carpentier, voltam-se para o seu continente e começam a revisitá-lo com um novo olhar, ultrapassando o naturalismo ainda vigente em suas terras, na tentativa de alcançar a verdadeira *essência do mundo americano*: *Os surrealistas tiveram influência decisiva no descobrimento da América Latina para a cultura ocidental. Baseado no preceito surrealista, [Carpentier] passou a cultivar o “realismo mágico” na procura da essência do mundo americano* (JOZEF, 1989, p. 227 – grifos da autora).

Apesar de se constituir como uma geração extremamente heterogênea, apresenta várias características comuns: a influência do surrealismo; a revivência de uma escritura poética com base na metáfora; um afã de universalismo abordando as condições do continente, captando a sua vida mágica; uma leitura onírica da realidade americana que renuncia a captação racional da realidade:

Na chamada área antilhana, formada pelas ilhas do Caribe e pelas suas regiões marginais, triunfou uma solução estética que haveria de ser designada como “realismo mágico”. Dela participaram centro-americanos como Miguel Ángel Asturias e Luis Cardoza y Aragón, cubanos como Alejo Carpentier, colombianos como Jorge Zalamea, martiniquenses como Aimé Césaire e, em nome da Venezuela, Arturo Uslar Pietri [...]. Vários pontos caracterizam o movimento: a influência de um primeiro surrealismo que chegava diluído à América Latina, transposto para os seus recursos mais externos; uma revivência da escritura poética que o modernismo já praticara, mas que agora se fundamentava no uso de uma peça-chave, a metáfora, que permitia desembaraçar-se das imposições restantes da retórica poética; um afã de universalismo que [...] conseguiu depois empregar a nova escritura com felicidade tentando uma abordagem das novas condições americanas, e, [...] obteve uma invejável captação da vida mágica do continente; e por fim, uma leitura

sugestiva e quase onírica desse contorno, onde, em relação aos antecedentes regionalistas imediatos, operou-se uma renúncia à captação racional da realidade, que foi substituída por uma rápida, movediça, variada, confusa, imaginativa e insegura apreensão de estados, atmosferas, climas, tons, sugestões e gestos (RAMA, 1978, p. 58-59 – grifos do autor).

Esta nova literatura buscará observar a condição humana através do viés metafísico, compreendendo o homem em toda a sua complexidade na forma de *mistério: O homem como mistério, em meio aos dados realistas* (USLAR PIETRI *apud* RAMA, 1978, p. 59). Este homem dotado de magia e *sensações puras e fugazes*, está inserido numa realidade em que o sobrenatural e o natural não entram em conflito, constituindo o *continuum* universal que faz parte da visão do mundo do homem primitivo e do religioso: o índio, o sertanejo etc. (RAMA, 1978, p. 59).

Assim, caracteriza-se o traço mais marcante, porém superficial, do realismo mágico: nem personagens, muito menos o narrador, assombram-se com o insólito narrado; este é aceito na diegese realista como se sempre fora um elemento corriqueiro da natureza. Temos, a partir desta perspectiva, um movimento duplo por parte do narrador: ou *naturaliza o irreal*, à maneira de Franz Kafka (e, a nosso ver, de Murilo Rubião); ou busca por uma *sobrenaturalização do real*, como fizeram Alejo Carpentier, Miguel Angel Astúrias, Juan Rulfo e Gabriel García Márquez (CHIAMPI, 2012, p. 25).

Esse duplo movimento só é possível, porque, no fundo, mito e História se confundem, e a subjetividade que se depara com o externo, o objetivo, vê-lo como quem sonha, e, ao invés de tentar entender a realidade, sente-a, vive-a, buscando transcender o mundo desencantado em que ora padece.

Essa procura por uma transcendência também é o objetivo de um dos grandes mestres dessa nova corrente estética, Gabriel García Márquez, que, pertencendo a uma segunda geração desses autores antilhanos, começa a rever os conceitos de seus antecessores. Propõe que suas obras buscavam uma *irrealidade demasiadamente humana*, no afã de descobrir no cotidiano da vida latino-americana o insólito do homem, ou por via da poeticidade que contaminaria a narrativa, modificando, assim, sua condição ôntica; ou por via da *escritura simples e neutra*, que permite o fluir de *enérgicas correntes emocionais e tensões humanas*:

A essa sua busca ele [Gabriel García Márquez] assim definiu: “Realismo do irreal, poderíamos dizer. Ou mais exatamente: irrealidade demasiadamente humana” [...]. Parece-me, esta última, uma formulação mais precisa e perspicaz que as muitas espalhadas pela América, oriundas daquelas iniciais sobre o “real maravilhoso” ou o “realismo mágico”. Essa “irrealidade demasiadamente humana”, que aprisionava a

originalidade concreta das vidas humanas latino-americanas dentro de formas estereotipadas, descobrindo no insólito cotidiano do homem criador, tanto podia circular pelo leito de uma escritura poética que buscava com afã superpor-se e confundir-se com a situação narrativa mesma, elevada à condição poética, como pelo leito de uma escritura simples, como de seixo rolado, sob cuja aparente simplicidade e neutralidade correram enérgicas correntes emocionais e se articulam tensões humanas (RAMA, 1978, p. 233-234 – grifos do autor).

O realismo mágico, portanto, caracteriza-se pela busca da verdadeira essência do homem, a sua transcendência – daí sua universalidade –, mas não o alijando da realidade material do contexto americano, regional, isto é, nesta nova perspectiva, História e mito fundem-se. A negação do racionalismo implica, finalmente, a síntese entre empiria e metaempiria que procura observar o ser humano como um todo não divisível entre natural e sobrenatural.

Para os fins de nosso estudo, portanto, há a necessidade de caracterizar o mágico como uma categoria estética, observando-o como uma transfiguração de elementos externos. A partir desta perspectiva, escolhemos observar o elemento mágico como uma falsa antítese à empiria e, desta forma, uma renúncia/presença dialética a ela.

O mágico acontece quando poderes sobrenaturais, portanto de outro mundo, de outra natureza, intervêm na nossa realidade. Embora o mágico tenha, quase sempre, uma fonte divina (ou diabólica, ou feérica), a sua função é estritamente humana: realiza-se no plano físico a fim de garantir benesses para a humanidade⁵.

Essa intervenção poderosa dá-se apenas e tão-somente na forma de linguagem: é preciso dizer para acontecer. Neste sentido, o mágico é profundamente poético: são as palavras que invertem o sentido do universo, reconstroem o mundo. Nesta esteira interpretativa, observamos que o mágico, provindo de forças superiores, é de alcance apenas da humanidade, provando que há uma ligação contínua entre o Céu e a Terra⁶.

5 A oração do crente para restabelecer a própria saúde ou de um ente amado; os pedidos de Fortuna e proteção às Divindades etc.

6 Em um caminho contrário, poderíamos pensar que realmente não haja *continuum* entre a empiria e a metaempiria, ou ligação alguma entre estas partes da realidade, porque talvez nada nos separe, de fato, do divino, como afirma Benedictus Spinoza: havendo uma só substância infinita e dotada de toda a potência, não há na verdade o sobrenatural, porque tudo é o Deus e nós somos partes desta mesma substância única, infinita, perfeita e indivisível (SPINOZA, s.d., p. 2-7). Nesta perspectiva da realidade, a magia seria o encontro do ser consigo mesmo. Esta parece ser a opinião de Amado Alonso (*apud* Ramón Xirau) sobre a primeira fase da poesia de Pablo Neruda: *Os principais símbolos utilizados por Neruda [...] entram na categoria geral da “concretização material do imaterial” (Amado Alonso) [...]. Todos esses símbolos, para expressá-lo novamente com Amado Alonso, são “formas de objetivação do subjetivo e da subjetivação da objetividade” [...]. Essa generalização levar-nos-ia a dizer que a poesia de Residencia en la tierra mistura, de um modo que lembra aquele que os estoicos chamaram de “mescla total”, exterior e o interior; o subjetivo e o objetivo, e que esta mescla total se realiza na matéria. Este Neruda crê na existência de uma*

Todorov vai buscar em Mauss sua definição de magia, bem como a sua oposição à religião. Ambos os autores concordam com nossa posição acerca do caráter do mágico: possui feição humana, existe para servir-nos; e configura-se através da linguagem verbal. A oração, a meditação, a reza do crente pode ser silenciosa, a magia é palavra dita:

A oposição de Mauss entre religião e magia é muito próxima daquela que estabelecemos entre temas do *eu* e do *tu*. ‘Enquanto a religião tende para a metafísica e se absorve na criação de imagens ideais, a magia sai, por mil fissuras, da vida mística de onde extrai suas forças para misturar-se à vida leiga e aí servir. Ela tende ao concreto como a religião tende ao abstrato’. Uma prova entre muitas: o recolhimento místico é averbal, enquanto que a magia não pode passar sem as palavras (TODOROV, 1975, p. 162 – grifos do autor).

Na linguagem, o mágico realizar-se-á através de uma função denominada apelativa, como foi apontada inauguralmente pelo psicólogo e psiquiatra alemão Karl Bühler (1879-1963), em sua obra *Teoria da Linguagem* (1934), na qual estabelece três funções da linguagem baseadas mais na *parole* (fala), segundo acentua Leonor Scliar Cabral, em seu livro *Introdução à linguística*, de 1973.

Em 1969, o linguista e estruturalista russo, Roman Jakobson (1896-1982), amplia o modelo triádico de Bühler, acentuando como função adicional ao esquema do psicólogo alemão, a *função mágica* ou *encantatória* da linguagem, como explicita Jakobson em sua obra *Linguística e comunicação*:

O modelo tradicional da linguagem, tal como o elucidou Bühler particularmente, confinava-se a essas três funções – emotiva, conotativa e referencial – e aos três ápices desse modelo – a primeira pessoa, o remetente; a segunda pessoa, o destinatário; e a ‘terceira pessoa’ propriamente dita, alguém ou algo de que se fala. Certas funções verbais adicionais podem ser facilmente inferidas desse modelo triádico. Assim, a função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma ‘terceira pessoa’ ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conotativa (JAKOBSON, 1995, p. 125-126 – grifos do autor).

Assim, se a *função conativa* encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo (JAKOBSON, 1995, p. 125), podemos compreender que a magia realiza-se quando o indivíduo endereça uma ordem diretamente à natureza, ou invoca um ente

só substância e numa comunhão que é antes de tudo fusão na “densidade” do todo (XIRAU, 1979, p. 186-187 – grifos do autor).

ausente. O mágico é, na verdade, o momento no qual o ser humano apossa-se do poder divino, deixa de ser frágil perante o universo e passa a regê-lo. A magia, desta forma, só existe pela crença humana num poder mítico da palavra, que esta possua uma substância real (*hipóstase*) possuidora de um poder absoluto que ultrapassa a matéria e, como entidade mítica, *radique todo o ser e todo o acontecer*. As crenças mágicas:

[Têm] por base a crença no poder supremo da Palavra como entidade mítica onde radica o ser e todo o acontecer [...]. [É uma] crença na 'hipóstase mítica' da palavra [...]. Percebe-se a subsistência desse vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa (FARIAS, 2006, 175).

Esta concepção do Poder divino da palavra também seria corroborada por Sigmund Freud (1856-1939), na obra *Totem e tabu* (1913). Nela, o psicanalista identifica na palavra vinda dos povos primitivos, da criança e do neurótico, a origem da magia, e que os nomes das coisas carregam, atavicamente, as suas essências:

Para os selvagens o nome é elemento essencial e patrimônio importante da personalidade, que eles atribuem à palavra o pleno sentido de coisa [...]. A atitude dos neuróticos obsessivos em relação aos nomes é idêntica a dos selvagens. Eles mostram uma total “sensibilidade de complexo” em relação a enunciar ou escutar certas palavras e nomes (tal como outros neuróticos) [...]. Podemos agora dizer, sintetizado, que o princípio diretor da magia, a técnica do modo de pensar animista, é o da “onipotência dos pensamentos” [...]. Para os primitivos, como para os selvagens de hoje e mesmo para nossas crianças, os nomes não são algo indiferente e convencional, como nos parecem ser, mas algo essencial e pleno de sentido. O nome de alguém é parte importante de sua pessoa, talvez de sua alma (FREUD, 2013, p. 53-114).

Freud, nessa interpretação do mágico a partir do cotejo entre os estudos antropológicos do seu tempo, mormente os realizados por James George Frazer, e as suas próprias descobertas na área da psicanálise, procura estabelecer conceitos para o que ele denomina de magia na sua obra, diferenciando-a da feitiçaria:

A feitiçaria é, no essencial, a arte de influenciar os espíritos, tratando-os como os seres humanos em circunstâncias iguais, isto é, apaziguando-os, conciliando-os, obtendo sua simpatia, intimidando-os, roubando-lhes o poder, submetendo-os à nossa vontade – utilizando os mesmos recursos que se mostraram eficazes com as pessoas vivas. A magia, porém, é outra coisa; ela ignora os espíritos, no fundo, e

recorre a meios especiais, não aos métodos psicológicos comuns [...]. A magia tem de servir aos propósitos mais diversos: submeter os eventos naturais à vontade do homem, defender a pessoa dos perigos e dos inimigos e dar-lhe o poder de prejudicar seus inimigos [...]. Podemos expressá-lo [o princípio da magia] de forma bem sucinta com estas palavras de E. B. Tylor, se prescindirmos do juízo de valor que as acompanha: “tomar erradamente um vínculo ideal por um real” (FREUD, 2013, p. 77).

O posicionamento de Freud vem ao nosso encontro. Para o psicanalista, a magia é uma forma de influir no mundo, são as técnicas que dispõe o humano, utilizando-se da função mágica da linguagem, para controlar a natureza e dispor dos inimigos; além disso, o pensador toma como princípio da magia (que não julga errado, ao contrário de Tylor) a substituição do vínculo empírico pelo vínculo ideal – consequentemente, o vínculo produzido pelas cadeias de palavras –, tomando este último como o real.

Em outro ensaio, “O estranho”⁷ (1919), Freud retorna à questão do animismo e da magia quando volta seu olhar para a sensação de inquietação, de medo e de horror, de âmbito tanto real quanto estético, que alguns objetos nos trazem quando nos deparamos com eles. Para Freud, a estranheza, o sinistro é a experiência de deparar-se com uma emoção ou ideia já reprimida e que retorna para a percepção. O estranho é, assim, algo que já nos era conhecido:

Sem exceção, [...] algo familiar que foi reprimido [...]. Tomemos o estranho ligado à onipotência de pensamentos, à pronta realização de desejos, a maléficos poderes secretos e ao retorno dos mortos. A condição sob a qual se origina, aqui, a sensação de estranheza, é inequívoca. Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho [...]. A situação é diferente quando o estranho provém de complexos infantis reprimidos, do complexo de castração, das fantasias de estar no útero etc.; mas as experiências que provocam esse tipo de sentimento estranho não ocorrem com muita frequência na vida real. O estranho que provém da experiência real pertence quase sempre ao primeiro grupo [da descrença no animismo] (FREUD, 1976, p. 118-119 – grifos do autor).

7 “*Das Unheimlich*”. *Unheimlich*, “o que causa pavor”, “temível”, é traduzido habitualmente para o português como “estranho” ou “sinistro”. É o oposto a *heimlich*: familiar, doméstico, oculto, às vezes empregado como sinônimo de secreto, clandestino (*geheim*) (FREUD, 1976, p. 85-94). Na belíssima definição do poeta romântico alemão Schelling: “*Unheimlich*” é *tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz* (apud FREUD, 1976, p. 92).

Em todos estes ensaios acima mencionados, Freud toma a perspectiva do pensamento primitivo/animista, tão próximo, de acordo com o analista, ao pensamento infantil e ao do neurótico – e por que não dizer do indígena ou do sertanejo das longínquas e agrestes plagas da nossa nação, seja das Gerais, seja da caatinga, que formam, mesmo díspares, a unidade do Grande Sertão (LINDOSO, 2011) –; perpassado e permeado pelo pensamento mágico cujo princípio é a crença inabalável na onipotência dos pensamentos que se materializa diuturnamente neste mundo assombrado por sacis, capetas e anhangas e cujas chuvas podem ser desencantadas – e a seca extinguida – com a força de rezas, cantorias e romarias.

No estudo *Realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008), sobre a revolução romanesca promovida pelos escritores americanos de expressão espanhola, a teórica Irlemar Chiampi promove uma verdadeira peregrinação pelo significado do mágico:

Magia, em concepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais [...]. Um dos princípios mais antigos da magia, presente nas mais diversas cosmogonias dos povos primitivos (e em todas as dos povos meso-americanos): a potência (criadora, destruidora) atribuída à palavra [...]. Tal concepção aparece no *Popol Vuh*, o texto sagrado dos Maias-quichés, cuja tradução (pelo próprio Asturias) e divulgação foram certamente decisivas para a noção do realismo mágico romanesco. No Capítulo 2, a narração da “aurora da vida” atribui à Palavra o poder formador da matéria: os deuses, ao dizer o nome “justo de voz” para “terra”, criaram-na instantaneamente (CHIAMPI, 2012, p. 43-45 – grifos da autora).

Nós podemos observar no trecho acima que a pensadora brasileira corrobora a nossa perspectiva do mágico como Palavra de poder. Tudo acontece dentro e pela Palavra, é ela que possui a verdadeira potência criadora e, num movimento dialético perfeito, também destruidora, engendrando todo o Universo⁸.

Nesse sentido, também se encaminha Bella Jozef. Estabelecendo um diálogo com Octavio Paz, afirma que esta crença no poder inerente da palavra do dizer, povoa a linguagem indígena. Como duplo da empiria, a palavra dá-lhe vida e substância, *anima*-a, de seu estado de matéria inerte, mormente na poesia onde *as palavras se encontram pela primeira vez*, segundo assinala a autora:

8 Não é demais lembrar que a Palavra tem também a função de demiurgo universal no sistema mítico cristão (GÊNESE 1, 3; JOÃO 1, 1-5), sobretudo os versos 1 e 3 do Capítulo 1 do Evangelho Segundo João: *No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus [...]. Tudo foi feito por meio dele, e sem ela nada foi feito de tudo o que existe.*

A fé no poder das palavras, como assinalou Octavio Paz, é reminiscência de antiga crença em que as palavras são *dobles* do mundo exterior e, portanto, uma parte animada dele. O índio diz que ‘a poesia é o lugar em que as palavras se encontram pela primeira vez’ (JOZEF, 1986, p. 75 – grifos da autora).

Assim, como duplicata e alma da realidade, a palavra assume sua forma total, ultrapassando a afirmação direta e assumindo a forma de sugestão, torna-se apenas conceito, capaz de abarcar todos os aspectos da Coisa: *A palavra como conceito é sugestão, a palavra em seu sentido total [...]. Segundo uma tradição Maia, as palavras são como uma máscara que recobre as coisas* (JOZEF, 1989, p. 224). Nesta nossa compreensão do Universo como um *continuum*, não se distingue ou separa-se o fato natural, o que os materialistas chamam de verdadeiro, do fato sobrenatural: o sensível e o imaginário igualam-se, formam um todo coeso.

Ultrapassando esses conceitos antropológicos da magia, precisamos conceituá-la literariamente para que possamos utilizá-la como categoria estética no nosso estudo da narrativa e, por conseguinte, também no que tange à poesia ou ao drama. Tomaremos, portanto, as duas características que definem o mágico: sua existência como Palavra que assume o lugar da Coisa; e o seu caráter de intervenção na esfera humana, isto é, a magia, que é um elemento sobrenatural, existe somente dentro da natureza. Este conceito mostrar-se-á de suma importância na nossa compreensão do fenômeno literário.

A intervenção dos poderes sobrenaturais no nosso mundo é chamada, quase unanimemente pela crítica e pela teoria literárias, de *insólito*⁹, aquilo que destrói, *aniquila* a realidade empírica. Quando o insólito irrompe o real, quebra e viola as suas leis naturais que conhecemos e reconhecemos: o divino age diretamente no mundano.

O insólito, o *extraordinário*, o *assombro* (BORGES, 2007, p. 40), portanto, marcam a insurgência de uma Outra ordem não natural e adjacente à empiria na nossa ordem de percepção do mundo. O extraordinário dá-se pelo diferente, pela inconformidade com as *normas estabelecidas*, a sua poeticidade não se resguarda em uma beleza inerente, mas na sua capacidade de assombrar-nos, como bem expõe Carpentier na sua definição do maravilhoso:

A única coisa que se deveria lembrar da definição dos dicionários é o que se refere ao *extraordinário*. O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o

9 Termo também utilizado por Sigmund Freud para se referir ao estranho.

que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso [...]. Tudo o que é insólito é maravilhoso (CARPENTIER, 1987, p. 122 – grifo do autor).

Acima de tudo, o insólito, o fundamento de tudo aquilo que é mágico, é a *violação às leis*: leis da realidade, leis da natureza, leis humanas; brada tão fortemente sua inconformidade a estas leis que nos desperta o senso de injustiça que elas podem vir a representar. Por isso, o insólito é iminentemente o pária, o Outro da norma, daí seu caráter fortemente romântico, onde encontrou seu auge na forma de literatura gótica, daí a sua ressurgência transfigurada em Latino América: um grito revolucionário contras as ditaduras sangrentas enfrentadas pelo povo, um brado de independência destas nações contra o Imperialismo do Capital estrangeiro¹⁰, mas, acima de tudo, um grito focado na transfiguração e transformação da realidade.

Quando o insólito irrompe, ele o faz desbaratando o princípio de causalidade que rege o pensamento realista. As relações de causa e efeito somem, desaparece qualquer chance de acaso (CHIAMPI, 2012, p. 60). Não há mais acaso, há apenas a atuação do sobrenatural no natural: os mundos são contíguos e intercomunicantes. Por este prisma, uma ação pode encerrar-se no meio sem produzir qualquer efeito, ou pode surgir do nada, sem causa aparente alguma.

Ora, diante do insólito não questionamos, mas aceitamos os acontecimentos como eles são: donde vêm os dragões que inundam o mundo e o coelhinho transmorfo nos contos de Murilo Rubião? Estes questionamentos não têm cabimento porque a resposta é impossível: o mágico vem do mágico, é a sua única fonte; o assombro é causado pelo extraordinário.

Um exemplo anterior ao modernismo do uso do mágico, pode ser atestado pela obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escrita em 1881, considerada como *obra de finado*,

10 Vide, apenas a título de exemplo, o romance *O papa verde* de um dos maiores nomes do realismo mágico latino-americano, o guatemalteco Miguel Angel Astúrias, galardoado com o Prêmio Nobel. O romance retrata o papel nefasto e destruidor que as multinacionais estadunidenses, mormente a Companhia Bananeira, tiveram na formação das chamadas republiquetas de banana, usando-se de quaisquer meios necessários para atingir seus fins: extorsão, corrupção e até o assassinato. Em contraste ao mundo prático dos norte-americanos, representados sobremaneira por Geo Maker (“Criador da Terra” em uma tradução livre) Thompson (sobrenome que nos remete a uma indústria de armas de fogo), o “papa verde”, podemos ver a magia presente no povo ancestral do Caribe, como na magnífica Maryari, por quem o papa verde se apaixona, mas não consegue dominar, como dominará a sua terra, o seu povo e a própria mãe da mulher que amou, diz o papa à jovem: – Nós, business; fantasia, vocês... Por isso vamos nos encontrar em polos opostos. Enquanto nós ficamos cada vez mais concretos, mais positivos, vocês vão ficando ausentes e negativos, inservíveis... (ASTÚRIAS, 1973, p. 22 – grifo do autor).

escrita *com a pena da galhofa e a tinta da melancolia* por um *defunto autor*, através dum *processo extraordinário*, que cruza todas as dimensões entre o *outro mundo* e o nosso (ASSIS, 2001, p. 11-13).

Como podemos observar nestes dois exemplos da literatura brasileira, o insólito compreende toda a organicidade do texto, podendo surgir, realizar-se, em qualquer momento, e esta perturbação é a grande causadora das emoções nos leitores, mormente aquela principal desde fins do século XVIII: o medo. É assustador porque nos retira de nossa zona de conforto. Se tudo pode acontecer, se não podemos prever os resultados de nossa ação, voltamos para o momento da humanidade (como indivíduo e como espécie) em que somos completamente vulneráveis ao ambiente.

Essa percepção do que chamamos de insólito não escapa a Sigmund Freud que a ela refere-se como *inquietante* em nota de rodapé da obra *Totem e tabu* (1913): *Parece que atribuímos a característica de “inquietante” às impressões que tendem a confirmar a onipotência dos pensamentos e o modo de pensar animista, quando já nos afastamos dele em nosso julgamento* (FREUD, 2013, p. 86 – grifo do autor). Isto é, inquieta-nos aquilo que julgamos ser falhas na nossa crença materialista do real, estes elementos insólitos, que parecem confirmar a existência do sobrenatural no *hic et nunc*. Estas lacunas do ente, estas fraturas do sensível, são preenchidas pela imaginação que busca suprir esta ausência com os elementos culturais, sobretudo do mito e da religião.

Jorge Luis Borges (1899-1986) no ensaio “A arte narrativa e a magia” de 1932, publicado no volume *Discussão* (1932), portanto, anterior à publicação de sua obra narrativa, também observa a forma com que a magia destrói a relação de causa e efeito e como isso afeta a estrutura da arte romanesca:

O problema central da arte romanesca é a causalidade. Uma das variantes do gênero, o moroso romance de personagem, imagina ou dispõe uma concatenação de motivos que se propõem não diferir daqueles do mundo real. Esse caso, no entanto, não é o mais comum. No romance de vicissitudes, essa motivação é improcedente [...]. São [esses romances] regidos por uma ordem muito diversa, lúcida e atávica. A primitiva claridade da magia [...]. A magia é a coroação ou o pesadelo do causal, não sua contradição. O milagre não é menos forasteiro nesse universo que no dos astrônomos. Todas as leis naturais o regem, e outras imaginárias. Para o supersticioso, há uma conexão necessária não só entre um tiro e um morto, mas também entre um morto e uma maltratada efígie de cera ou a quebra profética de um espelho ou o sal entornado ou treze comensais terríveis. Essa perigosa harmonia, essa frenética e precisa causalidade, também tem vigência dentro do romance [...].

Procuro resumir o anterior. Distingui dois processos causais: o natural, que é o resultado incessante de incontáveis e infinitas operações; o mágico, em que os pormenores profetizam, lúcido e limitado. No romance, penso que a única honradez possível está no segundo. Que fique o primeiro para a simulação psicológica (BORGES, 1998, p. 247).

Na passagem acima, podemos ler a profissão de fé de Borges: o escritor argentino coloca-se a favor da literatura mágica – na qual estaria, para o poeta, a *única honradez possível* na narrativa – em detrimento ao que ele mesmo chama de *moroso romance de personagem de simulação psicológica*, cujo procedimento causal é o natural.

Voltando a Todorov, observamos que, para ele, a forma mais radical dessa quebra de relação de causa e efeito realizada pelo insólito, chamando-a de *pandeterminismo*, na qual deixamos de ver *a sorte* ou *o acaso*, há apenas a intervenção *de seres sobrenaturais*. Como toda ação deve ter uma causa necessária, a causalidade física *deficiente é substituída pela causalidade imaginária*. Deste pandeterminismo, causa geral e último de todos os efeitos, surge, como primeira *consequência*, o que Todorov chama de *pansignificação*: *Já que existem relações em todos os níveis, entre todos os elementos do mundo, este mundo torna-se altamente significativa* (TODOROV, 1975, p. 118-120).

Uma segunda consequência é a destruição completa da barreira que separa aquilo que é matéria daquilo que é espírito, somem *o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra*. Desta forma, *a passagem do espírito à matéria tornou-se possível*, o que acaba por gerar *a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço*, caracteres estes que são, essencialmente, os *temas fundamentais* da literatura do mágico (TODOROV, 1975, p. 121-128).

Assim, o insólito não é apenas uma figura engendradora de conteúdo, mas um elemento estruturante do texto, isto é, o seu poder de alterar as relações de causalidade influencia diretamente a organicidade do discurso. Consequentemente, modifica tanto o tempo quanto o espaço (o *cronotopo*, no dizer de Bakhtin, 1988); aquilo que é dito como metáfora pode ser assumido como denotação; e o pensamento da personagem pode tornar-se matéria (a Palavra pela Coisa).

O mágico caracteriza-se, portanto, dada a sua faceta insólita, por uma mudança de percepção da realidade: é ver a realidade com outros olhos¹¹. Contudo, não podemos tomar uma causalidade imaginária também como um irracional, pelo contrário, razão e imaginação não formam pares antitéticos, embora seja lugar comum na crítica.

À razão quase sempre se opõe à emoção (primitiva, animalesca, instintiva); a imaginação, por sua vez, encontra seu contrário na percepção sensorial. Enquanto esta última (*a visão simples*, no dizer de Todorov, 1975, p. 130) está voltada para o mundo externo – a empiria –, e vê um *mundo sem mistério*; a imaginação propriamente dita (*a visão indireta*, idem, ibidem) busca a criação de uma imagem interna – a metaempiria –: *Percepção e imaginação são duas formas diversas de assumir a consciência da realidade* (COSTA LIMA, 1969, p. 14).

Em relação ao imaginário, Luiz Costa Lima, a partir da problematização que faz do estudo de Paul Sartre (1905-1980) sobre o imaginário, endossa este nosso posicionamento que opõe a percepção à imaginação, que seriam *duas formas diversas* que os seres humanos possuem para tomar *consciência da realidade*, mas, sem jamais, dela ausentar-se: *A imagem, portanto, é uma consciência e, em seguida, implica em uma quase-observação. Não é observável; supõe uma observação anterior de que se forjou o meu saber acerca do que posso agora imaginar* (COSTA LIMA, 1969, p. 15). A imaginação constitui-se numa consciência segunda do real, um quase-observável, pois, as imagens mentais são criadas a partir das percepções primeiras que já tivemos: toda imaginação tem raiz na observação.

Poderíamos, então, afirmar, a partir de tudo que elencamos, que o realismo utiliza-se de um vínculo causal alicerçado na percepção empírica, a visão direta; enquanto o mágico volta-se para um vínculo ideal e insólito pautado pela imaginação, a visão indireta, cujo nexó pode ser compreendido pela substituição da Coisa pela Palavra.

Essa concepção filosófica ratifica os nossos posicionamentos crítico-metodológicos iniciais: olhar o elemento mágico literário como proveniente da realidade, mas nunca tomando-o como alegoria (o mágico existindo por e através de si mesmo); observar, no insólito, o papel das relações causais; o assombro sobrepondo-se à verossimilhança; e a metáfora tornando-se denotação.

11 Tomamos o sentido da visão como metonímia de toda a percepção. O insólito pode ser percebido de várias maneiras: sons sem uma origem determinada, um cheiro que impregna o ar, a mudança brusca de temperatura, um sabor estranho na boca; ou até mesmo, e principalmente, ser percebido pelo que se chama de “sexto sentido”, a percepção de algo que não está lá.

Podemos, por fim, assumir o mágico como categoria analítica tomando-o a partir das duas características que elencamos: a primeira, de âmbito linguístico e estilístico (assumir a metáfora como denotação, substituindo a Coisa pela Palavra); a segunda, de função estrutural, influenciando na organização diegética: a cadeia de relações insólitas entre os objetos, no lugar da relação de causa e efeito do modelo realista. Não é demais ressaltar que a poesia de João Cabral de Melo Neto também seria vista como *poética da denotação* (p. 139), em acordo com o estudo de João Alexandre Barbosa, “Linguagem & metalinguagem em João Cabral”, escrita em 1974.

2.2 O ser e o sagrado: realidade por excelência

O ser humano, na busca da compreensão de si mesmo e do mistério que constitui a realidade em que vive, volta-se para a conciliação entre o seu ser e o sagrado, tomando este como referencial de sua própria existência e como substância de seu mundo. Esta necessidade humana de voltar-se sempre para o sagrado, para o divino, instila em nós o temor, um *temor religioso*, o *sentimento de pavor*, diante daquilo que nós, humanos, podemos apenas compreender na forma da *perfeita plenitude do ser*. Só existimos, nesta perspectiva, como parte inerente e integrante daquela majestade divina e sagrada, tão superior à existência profana que é a nossa, mas que abrange o tudo, pois é carregada de poder e fascínio: *Descobre o sentimento de pavor diante do sagrado, diante desse **mysterium tremendum**, dessa **majestas** que exala uma superioridade esmagadora de poder; encontra o temor religioso diante do **mysterium fascinans**, em que se expande a perfeita plenitude do ser* (ELIADE, 2001, p. 16 – grifos do autor).

É dentro desse sagrado, dessa majestade que fascina e aterroriza, que o humano encontrar-se-á, como parte de um todo, de uma continuidade entre o profano e o divino que pode ser alcançado através da nossa voz: as palavras que dão origem ao mundo também estão contempladas nas suas orações. Desta forma, o sobrenatural e o sagrado não podem ser compreendidos como irreal, no mundo do crente, que consegue ver o sagrado fluindo na realidade, é justamente o contrário: o natural é o que é verdadeiramente falso:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível,

pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre *real* e *irreal* ou pseudo-real. (Não se deve esperar encontrar nas línguas arcaicas essa terminologia dos filósofos – *real-irreal* etc. –, mas encontra-se a *coisa*.) É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente *ser*, participar da *realidade*, saturar-se de poder (ELIADE, 2001, 18-19 – grifos do autor).

Ultrapassando uma perspectiva racionalista e materialista do Universo, o *homem arcaico* – como o da sociedade sertaneja brasileira tematizada por Bernardo Élis – olha o real a partir de uma visão mágica: todo acontecimento possui, em si mesmo, uma teleologia. Enraizada neste mundo *consagrado*, a cultura popular dos povos *primitivos* produz seus conceitos de realismo: o real há de corresponder àquilo em que acreditamos que vemos. Os elementos da Fé tornam-se, portanto, referencial da realidade. Esta perspectiva do real-sagrado está presente na visão indígena da realidade que, como arcabouço originário da mentalidade americana, serve como nossa fonte de mitos e arquétipos. Nesta esteira discursiva, o mito, a religiosidade, a patologia psicológica constituem todo um arcabouço semântico que configuram as narrativas mágicas; não só fornecendo farto material ritualístico e imagético – com sua galeria de criaturas, aparições e fantasmas –, como dá-lhe sentido referencial, haja vista que o mito, em si, é uma forma de narrativa:

Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*), e logo depois Arturo Roas Bastos, ao se ocuparem de seus compatriotas indígenas ou negros, haviam descoberto que a mentalidade destes se baseava em mitologias feitas de deuses telúricos, maldições vegetais, augúrios geralmente maus, temores sem forma [...]. No começo, quase com cautela, aparecem como elementos do caráter do protagonista (ainda dentro do velho realismo o elemento supersticioso se revela na conduta das personagens nos romances do Grupo de Guayaquil ou nos de Rómulo Gallegos e Jorge Amado), mas depois se transformaram em temas e em personagens por si mesmos: uma população sobrenatural de “cronópios”, demônios, almas penadas; uma fauna fantástica, a dos bestírios e das lendas; uma sucessão de fatos insólitos para a pobre lógica consuetudinária e realista [...]. Em Borges, a dimensão fantástica é antes metafísica, e a coloca no mundo real sempre o deseja (*sic*) [...]. E toda essa literatura, precisamente por dar testemunho do homem a partir de dentro, reafirma e exerce seu direito de sonhar: único território onde felizmente ainda não entrou a polícia. E essa outra realidade não era, no fundo, senão a metade complementar da realidade antiga: essa grande aventura do imaginário, que é *Cien años de soledad*, é ao mesmo tempo uma epopeia burlona de certas lutas frequentes da América Latina (ADOUM, 1979, p. 210 – grifos do autor).

Essa perspectiva cultural de que o real é aquilo em que acreditamos que vemos, também está presente no cristianismo medieval que tomava o *natural e sobrenatural como uma espécie de **continuum** harmonioso, sem grandes rupturas nem contradições* (PAES, 1985b, p. 8 – grifo do autor). Assim, neste posicionamento cultural contrário do nosso mundo Ocidental contemporâneo, a Idade Média europeia não separava elementos da Fé e elementos racionais, procedimento iniciado com o Iluminismo.

O mito, dessa forma, tornar-se-á o elemento central da construção da nova narrativa latino-americana. No desejo de descobrir-se, o romancista americano reestruturará o mito pré-existente, tomando-o como o *próprio real*, assemelhando-se à visão do mundo do homem primitivo, do crente, como bem demonstrou Mircea Eliade que, para o *homo religiosus*, o sagrado é o único real. Só a partir desta reelaboração do mito que foi possível uma nova perspectiva da ficção:

A narrativa contemporânea cria uma linguagem própria, formada, em primeiro lugar, pela reestruturação de mitos já existentes no contexto hispano-americano. Trata-se da recuperação do sentido da realidade e o desejo de fundar um universo pela palavra que remete às estruturas originais do mito. O mito é considerado síntese do mundo conhecido. No romance hispano-americano, passou a ser considerado o próprio “real” em suas perspectivas possíveis. Ele funciona como elemento engendrador de uma visão nova do universo ficcional, criando outro território em que pode desenvolver-se a imaginação e a fantasia (JOZEF, 1986, p. 68-69 – grifo da autora).

Para um realismo do mito, também volta-se o autor Ariano Suassuna (1927-2014) que afirma que o *mito é mais real e mais carregado de sentidos e significados do que o verismo* (SUASSUNA, 1977, p. 132). Nesse seu entendimento, continua o poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta paraibano, numa comparação de três obras basilares da literatura latino-americana da segunda metade do século XX, no que diz respeito ao tratamento que seu narrador faz do elemento mágico em sua tessitura ficcional:

No livro *Cem Anos de Solidão*, a narrativa é feita pelo próprio autor que, dessa forma, assume as “mágicas” do enredo. Já no *Grande Sertão: Veredas* e no *Romance d'A Pedra do Reino*, a ação é narrada por um personagem – Riobaldo ou Quaderna – o que aproxima mais o universo romanesco da realidade, pois o que existe de mágico, nele, não é contado pelo autor, vem da crença, da imaginação ou dos delírios do narrador, conforme o caso (SUASSUNA, 1977, p. 132 – grifos do autor).

Podemos perceber que a afirmação de Ariano Suassuna, auxilia a nossa perspectiva a respeito da narratividade do mágico brasileiro, que é construída, principalmente, a partir da *crença, da imaginação e dos delírios* das personagens que, o mais das vezes, também se configuram como os narradores do discurso literário.

As formas de relato mágico, portanto, vão ao encontro da transfiguração das superestruturas, mais do que ao da observação direta da empiria, voltam-se para a construção de imagens que representem o mundo mental, objetivando questões subjetivas. Esta *objetivação do subjetivo* (imagens míticas, religiosas, estruturas da psique coletiva, elementos culturais), um caminho inverso da *subjetivação da realidade objetiva* promovida pelos romancistas românticos do século anterior, fica mais nítida na construção dos mundos pelos autores do realismo mágico latino-americano – como os Ermos bernardianos –, configurando-se como uma *realidade humana* e, portanto, transfigurando-se num *elemento mais rico*:

Canudos, como o sertão de Guimarães Rosa ou a Macondo de García Márquez, para não falar da Comala de Rulfo, resulta da objetivação de algo subjetivo, enquanto o romance do século XIX resultou da subjetivação de determinada realidade objetiva. Os romancistas contemporâneos não se esforçam em apresentar uma realidade, mas em expressar sua realidade num eterno devir. Formulam, deste modo, uma relação dialética entre o real empírico e o literário. Nesta multiplicidade dimensional da vida humana, transformam-se os elementos desta em outra realidade mais rica, ampla e ambígua, porque o tempo que a nutre é o domínio do mutável e do transitório (JOZEF, 1986, p. 96).

Assim, a realidade latino-americana tão afortunada pela potência da floresta tropical de um lado, da riqueza dos mares que nos circundam por outro lado e, quando nos voltamos para o Brasil, do sertão tão enaltecido por seus mitos¹², transfigura-se em culturas profundamente mágicas que se alimentam de elementos ameríndios, mas também afro-brasileiros e cristãos e, com isso, tornam-se verdadeiras fontes de caracteres para a inspiração criadora do escritor nacional.

É nesse sentido de um insólito histórico, presente, ordinário, em que concordam tanto Gabriel García Márquez, para quem *na vida da América Hispânica, sucedem as coisas mais extraordinárias, todos os dias* (apud JOZEF, 1986, p. 86), quanto Alejo Carpentier que acredita que *aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano* (CARPENTIER, 1987, p. 125).

¹² Acrescente-se também, no contexto latino americano, o *llano*, o pampa e os andes que servem de fonte mítica aos nossos autóctones e autores.

Estas perspectivas mais uma vez corroboram a nossa posição metodológica: o sobrenatural problematiza o natural, existindo por si mesmo – não como uma alegoria –, pois representa diretamente uma visão específica do mundo: a visão do crente que olha o seu mundo cotidiano e vê, nos acontecimentos mundanos, o extraordinário.

Essa escolha por uma outra perspectiva da realidade fecundada pela magia, cheia de assombros, critica o prisma realista e materialista que tenta excomungar qualquer traço de encantamento do nosso universo, mas não alija a percepção dos problemas sociais de ordem infraestruturais das humanidades.

2.3 Práticas mágicas e feitiçaria: os sortilégios de amor e de violência

Laura de Mello e Souza, ao pesquisar a feitiçaria colonial brasileira na sua obra *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial* (1986), também busca os significados culturais da magia. Seu estudo interessa-nos haja vista que são estes aspectos culturais que serão transfigurados em elementos internos literários – como obras brasileiras, a religiosidade profunda e sincrética do nosso povo é quem alimentará a nossa produção literária –; Mello e Souza, neste estudo de História das Mentalidades e do Imaginário, colide vários pensadores no intuito de estabelecer o significado de magia, práticas mágicas, feitiçaria e bruxaria, definindo a magia como prática individual, sem relação a culto, na qual inexistente o pacto:

Qualquer estudo sobre o tema – feitiçaria e magia – se debate com múltiplos contextos e heranças culturais, chegando-se por vezes a contornar a questão através do resgate da sempre cômoda matriz indo-europeia: é a posição de Baroja. Este autor distingue dois tipos de magia maléfica: os encantos e sortilégios, que supõem práticas individuais, e a bruxaria propriamente dita, de características coletivas e associadas a verdadeiro culto. O historiador inglês Norman Cohn adota a mesma posição: a bruxaria é coletiva, a magia é individual. Entretanto, preocupa-se também em distinguir feitiçaria (*técnica que induz ao mal*) de bruxaria (onde a *pessoa é fonte do mal*) [...]. Mandrou define feitiçaria de forma simples: concretiza-se com a existência do contrato ou pacto demoníaco. Keith Thomas, por sua vez, não vê grande utilidade na distinção antropológica entre bruxaria e feitiçaria: poder-se-ia dizer, segundo ele, que o feitiçeiro lança mão de objetos, enquanto o bruxo não [...]. Entretanto, como Mandrou, distingo feitiçaria e magia com base na existência ou não de pacto. Daí utilizar distintamente as expressões *feitiçaria* e *práticas mágicas* (MELLO E SOUZA, 1986, p. 154-155 – grifos da autora).

A partir de Mello e Souza, podemos perceber uma distinção clara, ausente em Freud, por exemplo, entre os rituais individuais (feitiçaria e magia) e os rituais coletivos, realizados em forma de culto (bruxaria). Interessa-nos, por ora, a prática individual da magia como expressão, por um lado, de certos aspectos psíquicos e culturais dos povos sertanejos e, por outro, como forma de enfrentamento às intempéries naturais e às mazelas sociais ocasionadas pela anomia histórica da organização latifundiária brasileira. A feitiçaria é a forma mais comum de efeito mágico que conhecemos e reconhecemos, isto é, o uso de forças sobrenaturais, através do poder da palavra, para obter vantagens e ganhos no mundo natural.

A magia, nessa perspectiva, ou a crença na onipotência dos pensamentos, no dizer de Freud, está centrada na função encantatória da linguagem, como definiu Roman Jakobson: a utilização da função apelativa para um ente não presente, como, por exemplo, o ato de exorcizar um demônio que é, na verdade, a ação de expulsar um antepassado que já morrera.

Há dois processos principais de feitiçaria e que poderíamos denominá-los de *Lei da similaridade*, ou *semelhança*, ou *imitativa*, isto é, ligar dois objetos pela semelhança externa que trazem entre si: um balde de água e o oceano, por exemplo.

E um segundo processo que nomearíamos de *Lei do contato* ou *afinidade*, aquele em que existe uma ligação intrínseca entre dois objetos, um vínculo interno e inseparável no tempo e no espaço: uma pessoa e uma mecha de seu cabelo, por exemplo.

A esses processos assim se refere o psiquiatra austríaco Sigmund Freud, no seu livro *Totem e tabu*, a partir de Frazer, quando volta o seu olhar para o tabu do nome entre os primitivos¹³ e as possíveis origens para o ritual antropofágico:

Não há dúvida quanto ao que é considerado eficaz [...]. É a *semelhança* entre o ato realizado e o evento esperado. Daí Frazer chamar de *imitativa* ou *homeopática* essa espécie de magia. Se eu quero que chova, preciso apenas fazer algo que pareça ou lembre a chuva. Numa fase posterior da evolução cultural, em vez dessa magia da chuva serão organizadas procissões até um templo e serão feitas orações, pedindo chuva ao santo que nele tem sua morada [...]. Num segundo grupo de atos mágicos o princípio da semelhança já não conta, mas sim um outro [...]. Na visão dos primitivos, entre os elementos essenciais de uma personalidade se acha o nome; quando se sabe o nome de uma pessoa ou de um espírito, adquire-se algum poder sobre o portador do nome. Daí as curiosas precauções e restrições no uso dos nomes [...]. Nesses exemplos, a semelhança é claramente substituída pela afinidade. Os mais elevados motivos para o canibalismo dos primitivos têm origem semelhante. Ao assimilar partes do corpo de uma pessoa, devorando-as, o indivíduo se apropria

13 Questionar o nome da entidade que será exorcizada é um dos elementos básicos das narrativas sobre o tema, sobretudo as filmicas. Muito provavelmente alicerçadas no exorcismo do geraseno efetuado por Jesus (MARCOS 5, 1-20), no qual, para que a ação mágica pudesse ser realizada, foi necessário que Jesus descobrisse o nome do *espírito imundo* que atormentava o homem que vivia no cemitério (MARCOS 5, 8-9).

de também das características que a ela pertenceram [...]. Não faz diferença, para o efeito mágico, que o vínculo já não exista, ou que tenha consistido apenas num só contato relevante. Assim, por exemplo, a crença num vínculo mágico, que une o destino de um ferimento ao da arma que o causou, pode ser acompanhada por milênios, sem alteração (FREUD, 2013, p. 80-81 – grifos do autor).

As observações de Freud mantêm uma inequívoca aproximação com a perspectiva da historiadora brasileira das mentalidades, Laura de Mello e Souza que, em sua obra *O diabo e a terra de Santa Cruz*, afirma, por sua vez, que a lei mais importante do *universo mágico* seria a lei da similaridade:

Procedimento mágico assentado no que certos autores chamam de *lei da similaridade* [...]. Seria a lei mais utilizada no universo mágico. Agitando a água de um pântano, a feiticeira desencadeia tempestades [...]. Os talismãs e, portanto, as bolsas de mandinga, inserem-se no que Etienne Delcambre designou de *lei de contato*. Do ponto de vista da magia, fluidos benéficos emanavam dos objetos acondicionados dentro da bolsa ou do próprio talismã (MELLO E SOUZA, 1986, p. 202-213 – grifos da autora).

Poderíamos comparar, linguisticamente, a partir destes exemplos, os dois principais processos de transfiguração da feitiçaria à metáfora e à metonímia respectivamente. Varrer a porteira da casa com vassoura de determinadas ervas e plantas é um processo metafórico, pois assemelha o ato de limpar e o cheiro refrescantes destas ervas com o objetivo de purificar a casa do mal-olhado; assim como, colocar o nome de alguém na boca de um sapo, como manda a velha simpatia, ou amarrar os olhos da imagem do inimigo é um processo metonímico de contiguidade, pois a imagem e a pessoa, o nome e o indivíduo – a palavra e o ente que ela representa – são dois elementos inseparáveis, pois não se dividem o significante do seu significado.

A nossa feitiçaria colonial foi forjada desta maneira, na utilização destas leis, dentro da lógica de um jogo de sincretismos extremos, unindo materiais e beberagens autóctones, talismãs e danças de origem africanas, com as palavras das orações cristãs, elencando os seus santos como fonte de poder divino – e, como bem sabemos, houve um verdadeiro esforço de resistência das religiões de matrizes africanas em sincretizar os seus orixás aos santos católicos a fim de que sobrevivessem os seus cultos à perseguição religiosa de senhores, padres e autoridades constituídas –, como podemos ver na citação abaixo:

As bolsas [de mandingas, ou patuás] eram feitas de pano, quase sempre branco, e serviam basicamente para que seus portadores não fossem feridos por facas ou tiros [...]. Eram papéis cheios de letras e figuras escritas com sangue de frango branco, às

vezes preto, ou então com sangue do braço esquerdo do próprio [...]. Neles, escrevia-se ainda a oração de São Marcos [...]. Depois de pronta, a bolsa era defumada com incenso. Às vezes, o conteúdo era enterrado à meia-noite e, depois de desenterrado, acondicionado na bolsa. Na noite de São João, costumava o feitiçeiro colocar as bolsas sob a fogueira para terem melhor efeito [...]. A oração mais invocada no Grão-Pará para sucessos amorosos era a de São Marcos [...]. Na mentalidade popular, o atributo de São Marcos era *marcar* [...]. O santo era celebrado na Europa no primeiro dia de verão e último dia do inverno [...]. Suas festas tinham caráter acentuadamente agrícola e pastoril e às vezes coincidiam com feiras de gado. O touro correspondia à representação pagã do santo, captada e cristalizada na tradição folclórica [...]. Sendo para muitos povos um animal sagrado, o touro remete ao deus de cornos de gregos e romanos [...]. Não me parece gratuito, portanto, que São Marcos, dionisiaco, fosse invocado por feitiçeiros (ou apadrinhasse orações por eles difundidas) para patrocinar e tornar mais fáceis os amores ilícitos (MELLO E SOUZA, 1986, p. 218-234 – grifos da autora).

São Marcos é um caso exemplar do poder da palavra dentro do nosso contexto sincrético. Por lógica linguística, a população europeia, num primeiro sincretismo religioso, uniu paganismo ao cristianismo, concedendo ao santo evangelista o poder de *marcar* um objeto. A partir desta lógica linguístico-sincrética de além-mar, São Marcos foi transfigurado como o principal santo protetor dos nossos mandingueiros africanos, no cativeiro brasileiro.

O poder miasmático, por assim dizer, do contato da magia faz-se sentir nas bolsas de mandingas¹⁴, também chamadas de patuás. A sua principal função é fechar o corpo, isto é, trazer proteção, invulnerabilidade e cura ao seu dono. O seu efeito de contágio provém da existência dos diversos elementos dentro destas bolsas, como sanguíneos – os lenços usados por padres para limpar os cálices de vinho da Santa Ceia –, hóstias, pedras d'aras – pequenas pedras de mármore utilizadas por padres missionários que serviam como altares consagrados –, ossos de defuntos, pontas de armas, moedas, e papelotes nos quais havia inscrito a oração de São Marcos (MELLO E SOUZA, 1986, p. 212-226).

Mas a palavra tem poder próprio, pois a ação de falar é também realizar. Aquele conhecedor da oração de São Marcos poderia invocá-la para proteger-se e livrar-se do mal, pois é considerada extremamente poderosa. Um exemplo de seu uso é o conto que João Guimarães Rosa escreveu em homenagem a esta reza, “São Marcos”, no volume *Sagarana*:

14 *Mandingas, ou Malinkê, eram os povos que habitavam um dos reinos muçulmanos do vale do Níger por volta do século XIII: o reino de Mali. Entre nós, esta designação acabou se transformando em Malê. Os negros conhecidos como malês eram tidos, tanto no Rio como na Bahia, como mestres na magia negra. Costumavam trazer ao pescoço amuletos com signos de Salomão e papéis com versículos do Alcorão [...]. A expressão **bolsa de mandinga** – que remetia ao Sistema Colonial, aos africanos tornados escravos coloniais através do tráfico – passou a designar, a partir do século XVIII, uma forma específica de talismã que reunia práticas europeias, africanas e, de certa forma, também indígenas* (MELLO E SOUZA, 1986, p. 213 – grifos da autora).

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangalô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo. – Ô Mangalô! – Senh'us Cristo, Sinhô! – Pensei que você era um cabiúna de queimada... – Isso é graça de Sinhô... – ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!... – Ixe! – Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? “Primeiro: todo negro é cachaceiro...” – Ôi, ôi!... – “Segundo: todo negro é vagabundo.” – Virgem! – “Terceiro: todo negro é feiticeiro...” Aí, o espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio [...]. Foi de repente, como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anú, um urubú, um golpe de noite... E escureceu tudo [...]. Se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?!...[...] E, pronto, sem pensar, entrei a bramar a reza-brava de São Marcos, Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri [...]. Pulei, sem que tivesse a necessidade de ver o caminho. Dei, esbarrei no portal. Entrei. Mulheres consulentes havia, e gritaram. E ouvi logo o feiticeiro, que gemeu, choramingando: – Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata [...]. Precipitei-me, porém, para ver o que o negro queria esconder atrás do jirau: um boneco, bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipaço. – Conte direito o que você fez, demônio! [...] Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao Sinhô [...] Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio [...] Assim, achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendi a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis. – Olha, Mangalô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava (ROSA, 1978, p. 93-113).

São Marcos também ficou responsável por marcar a pessoa amada nas feitiçarias de enlaçamentos amorosos de nossas bruxas que amalgamavam conceitos cristãos com divindades pagãs europeias. O santo, como nos alerta Laura de Mello e Souza, está ligado aos cultos agrícolas e pastoris do touro, cultos importantíssimos, pois as divindades córnica estavam quase sempre ligadas ao prazer sexual e à fertilidade, e sem esta última, toda a atividade agrária seria inútil.

A importância do touro como reprodutor simboliza, por *similaridade*, a prosperidade de germinação do solo, portanto, rezar para o deus-touro – ou animal similar como o veado, ou o bode, ou o carneiro, ou o búfalo, de acordo com cada cultura – seria rezar para que este fertilize o solo das colheitas. De igual modo, da mesma forma que a divindade córnica pode trazer fertilidade ao solo, por esta *lei da semelhança*, pode trazer fertilidade ao útero materno.

O passo seguinte da oração da fertilidade humana seria utilizá-la para assegurar a fidelidade matrimonial – o que Laura de Mello e Souza chama de *preservação da afetividade* (1986, p. 227) – e, num jogo dialético, a infidelidade conjugal: a conquista, a sedução, enfim, o poder libidinoso do corpo em atrair outro corpo, mantê-lo junto a si, e de reproduzir-se.

Não é de se entranhar, ao chegarmos neste encaminhamento, notadamente quando olhamos para a perseguição cristã às bruxas no nosso período colonial – fase correspondente ao “Renascimento” europeu –, que elas sempre tenham sido confundidas com as prostitutas. Na verdade, a bruxa-prostituta corresponde a um arquétipo renascentista que muito sucesso fez entre nós, como atesta Mello e Souza:

No Renascimento, o mundo latino conheceu um novo arquétipo de feiticeira, comum aos meios urbanos da Espanha e Itália: a Celestina [...], dotada de alto valor simbólico [...]. O estereótipo da Celestina e a associação entre feitiçaria e prostituição também não era estranho à nossa Metrópole [...]. Feiticeira e alcoviteira, Celestina possuía na sua tenda ímãs para atrair os sentidos, grãos de feto colhidos na véspera de São João, cordas e ossos de enforcados; e tinham também favas que serviam para facilitar mulheres a homens, desde que tivessem gravados nelas, os nomes daquele ou daquela que se desejava conquistar. Para selar a conquista, bastava tocar o amado com a fava (MELLO E SOUZA, 1986, p. 227-228).

Assim, as bruxas alcoviteiras, as Celestinas atraíam a atenção do ser desejado, realizavam encontros amorosos, uniam casais e facilitavam adultérios; sortilégios e intervenções sobrenaturais que, ainda hoje, são muito requisitadas e oferecidas em cartazes que prometem a recuperação do amado em até três dias pelas esquinas brasileiras¹⁵.

Como demonstra Laura de Mello e Souza, a Inquisição sempre ligava a bruxaria à prostituição, usando a primeira como uma justificativa teológica – pois a bruxaria era prática condenada na religião europeia –, para proibir e coibir a segunda, que era socialmente comum, mas rejeitada. Além do mais, a feitiçaria também justificava a repressão ao *adultério*, aos *comportamentos sexuais desviantes* e ao *incesto*, este último uma afronta à própria sociedade, pois vai de encontro ao seu primeiro tabu (MELLO E SOUZA, 1986, p. 227).

Na verdade, podemos perceber é que a acusação de prostituição diz muito mais a ver com uma posição preconceituosa do Patriarcado em relação à mulher liberada, tanto sexualmente, quanto, e sobretudo, economicamente. A mulher que independe do homem financeiramente, que não lhe deve submissão, que *trabalhava para viver* era tida como *prostituta*, como se esta fora a única profissão possível ao feminino¹⁶. A bruxa também estava

15 Para não fugirmos do ambiente da literatura brasileira, lembremos que o conto: “A cartomante”, de Machado de Assis, e o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, para ficarmos apenas com os exemplos mais consagrados sobre o tema, têm seus enredos girando em torno de consultas a cartomantes com finalidades amorosas.

16 Neste sentido, gostaríamos de lembrar da personagem bíblica Maria Madalena. Ela é apresentada como curada da presença de sete demônios por Jesus de Nazaré (LUCAS 8, 2), esteve presente na crucificação do seu mestre, enquanto a maioria dos discípulos homens, mormente o amado Pedro, o abandonaram, e teria sido a testemunha ocular da ressurreição (JOÃO 20, 1-18). Esta discípula é transformada pela tradição

associada à *perfumaria* – a criação de odores e fragrâncias através do uso de ervas e infusões, deve realmente limitar-se com a alquimia – e ao *meretrício*. Na nossa pátria colonial, salienta Mello e Souza, *magia sexual e prostituição andavam juntas*, e aquelas mulheres conhecedoras de ervas que viviam da vendagem dos perfumes, *beberagens e lavatórios* eram justamente as mais *estigmatizadas* (MELLO E SOUZA, 1986, p. 241) – afinal, donas do próprio comércio e da direção da própria vida, não se submetiam ao masculino ou à religião oficial.

A mulher liberada do jugo masculino torna-se, portanto, excluída da sociedade estando dentro dela. Incapaz de desvencilhar-se completamente, pois depende da venda de seus produtos, da encomenda de encantos, sortilégios e simpatias, além do acoitamento de encontros amorosos ilícitos e do meretrício propriamente dito que algumas realmente praticavam, esta mulher era parte essencial da vida da colônia, embora rejeitada pelos próprios colonos cristãos que tanto a procuravam e com ela negociavam.

Devido ao seu isolamento, *bruxas cotidianas e noturnas* (MELLO E SOUZA, 1986, p. 241) foram alvos de intrigas e apontamentos da Inquisição. Mas estas bruxas não se encontravam perdidas e isoladas no bosque, mas na casa ao lado e era a quem se recorria na necessidade médica, por exemplo, pois só elas mantinham o conhecimento botânico necessário para criar remédios e venenos. A bruxa cotidiana, assim, constituía a verdadeira fonte de recurso para a sociedade anômica e isolada que era o Brasil Colonial. Produzia de um tudo, desde *perfumaria* a *beberagens e lavatórios* para finalidades diversas, sendo as principais a cura, a benzedura (isto é, a reza com ervas para livrar-se do mal-olhado, do banzo, da caipora), e o entrelaçamento amoroso.

Mas a vida na nossa anomia colonial, patriarcal e escravagista, era muito mais complicada do que alguns encontros sexuais proibidos. A nossa sociedade era marcada por imensa carga de tensão e uma ebulição latente que se manifestou em várias lutas libertárias de nossa nação. O brasileiro, é claro, não poderia ser outro a não ser uma *raça de demônios*, como observavam os europeus. Constituído, como somos, através da miscigenação do índio, do negro e do colono, fomos agraciados, desde o princípio de nossa formação, por um *olhar demonizador* pelos invasores que se assenhoraram das terras ameríndias. Que outro remédio, dentro do sistema escravista e demonizador, teria o escravo que não fosse demonizar-se:

ocidental patriarcal em prostituta arrependida. Vale salientar que esta Maria, mulher rica e independente da cidade de Magdala, ao lado de um grupo de seguidoras, era uma das financiadoras do movimento messiânico liderado por Jesus (LUCAS 8, 3). Assim, o cristianismo marca a presença de um dos seus membros mais importantes, sem o qual não existiria – pois sem seu dinheiro, o Mestre dificilmente pregaria, e sem seu testemunho, a “Boa Nova” não se difundiria –, com a sua configuração no arquétipo da prostituta arrependida.

mandingueiros, feitiçeiros, bruxas noturnas? Toda a sorte de termos ligados à magia, a partir do estatuto colonial, ganham caracteres pejorativos, depreciativos.

Instituída na norma da violência, a escravatura legitimava e normatizava a feitiçaria com fins maléficis. Pelo lado dos dominados, os poderes sobrenaturais eram a única arma que dispunham para enfrentar o sistema de chicotes, cães, troncos e capatazes; pelo lado dos dominantes, a presença da feitiçaria justificava a violência: pois esta provaria a presença do mal, do Anhangá, que os negros são demônios e que os senhores devem temê-los; e, por isso, acreditavam (como até hoje alguns de nossos políticos mais ligados às oligarquias históricas acreditam piamente) que somente o castigo exemplar, promovido através da mais brutal violência, seria capaz de coibir o mal, e *redimir* o pecador, como se fosse um preceito cristianizador (MELLO E SOUZA, 1986, p. 204-205).

Esta luta de quase quatrocentos anos entre as forças sobrenaturais dos mandingueiros negros, feitiçeiros aborígenes e das bruxas noturnas colonas contra o temor e violência dos senhores de terra deu-se, de acordo com Laura de Mello e Souza, em três estágios: num primeiro estágio, a magia servia muito mais como escape e proteção aos maus-tratos; num estágio posterior, a feitiçaria seria utilizada para garantir o favor e a proteção dos senhores dentro do sistema; e num último *patamar*, o sobrenatural já seria utilizado *diretamente contra o sistema escravista*, visando a destruição da *propriedade*, numa verdadeira compreensão de onde estaria a alma do senhor de terras capitalista (MELLO E SOUZA, 1986, p. 206-209).

Portanto, dificilmente diferenciava-se o ataque à propriedade e o ataque à vida do senhor escravista, *recorrendo-se, em extremos de desespero, ao assassinato (idem, ibidem)*. A feitiçaria propriamente dita, aquela que visa o prejuízo do corpo, começou a ser praticada, como forma de luta contra a escravidão. No entanto, o maior ato de contestação que um escravo poderia alcançar, o suicídio, que constituía o verdadeiro terror dos senhores de terra, não era visto como um crime contra si mesmo, ou contra o espírito, como prega a teologia cristã, mas um crime contra a propriedade privada. Por este prisma, nada poderia ser mais forte, o escravo roubando do senhor aquilo que o senhor sempre lhe tomou: a própria vida.

A luta da libertação de um povo através da magia é encarnada em diversas obras do realismo mágico. Esta libertação quase sempre inicia-se a partir da pregação de um indivíduo da plebe contra o sistema opressivo que começa a angariar seguidores, tornando-se, neste ínterim em grande feitiçeiro e líder revolucionário¹⁷.

17 Trajetória idêntica à de Antônio Conselheiro, por exemplo. E não seria Moisés, protagonista do épico *Êxodo*, uma espécie de grande feitiçeiro e líder revolucionário que se utiliza da mágica contra a propriedade de seus

O processo de tornar-se feiticeiro é o processo de aprender a usar o poder da Palavra, de dominar a metáfora e a metonímia, a liberdade torna-se o poder de dizer, de fruir de voz. Nesta esteira, fiquemos com a explicação do caraíba (“sábio”, “homem-deus”) Maia Chipó Chipó, sobre o poder da palavra que anima e rege todas as rezas, orações e feitiçarias:

Fora se ouvia o estrondo do rio que acabava por ensurdecer tudo. Por isso as pessoas dos estreitos eram gente de muita mímica ao falar. Ajudavam-se com gestos, como surdos-mudos. – O homem é poderoso como os deuses pela voz – disse-lhe Chipó –, e enquanto a voz nos acompanhar, seremos poderosos (ASTURIAS, 1973, p. 43).

Antes de aprender a falar de verdade como os feiticeiros, somos como os *surdos-mudos*, falando como que por gestos, pois nossas palavras não bastam, não traduzem toda a onipotência do nosso pensar. E somente ao dominarmos os nomes das coisas como elas realmente são, podemos possuí-las. O senhor de terras nomeavam seus escravos, por isso os possuía e os dominava, mas só Chipó Chipó sabia pronunciar seu nome corretamente e, desta feita, era livre e libertador. Enquanto tinha voz para nomear-se, era poderoso como um deus.

2.4 A metamorfose: transformação da vida em vida

A metamorfose, isto é, o dom de uma forma de vida de transformar-se em outra forma de vida, é um fenômeno natural. As transformações dos corpos verificam-se em várias áreas do reino animal: a larva em mosca, a ninfa em libélula, a lagarta em borboleta, o girino em rã. Compreendemos, por estes exemplos, a metamorfose como a passagem de uma forma mais primitiva para uma forma mais evoluída de vida. De certa forma, liga-se também aos poderes de cura, de um corpo defeituoso para um corpo mais perfeito.

Nas mitologias, há uma certa dubiedade em relação às metamorfoses. Em algumas, especialmente naquelas provenientes de povos que encaram a razão como o caractere mais importante da humanidade, tomam a metamorfose como uma punição advinda de um terceiro. Desta forma, para o humano, na visão dessas cosmogonias a forma de vida mais evoluída e perfeita, por deter a razão, a metamorfose seria um terror: seria involuir, perder o que o torna tão especial¹⁸.

senhores para conseguir a libertação do seu povo?

18 Referimo-nos à passagem da Ilha de Circe. *Odisseia*, Canto X.

Em outros mitos, como a nossa mitologia tupinambá autóctone, tomam a metamorfose como uma benção, um dom superior e divino que só os grandes *maíras* (“*transformadores*”) possuíam, como podemos ver nos exemplos tomados dos mitos tupinambás restaurados por Alberto Mussa:

Sariguê, então, aproveitando esse descuido, deitou ao lado dela [da mulher do caraíba Andejo] e a violentou. Todavia, assim que obteve seu prazer, se transformou num gambá, deixando a mulher do Andejo grávida de um segundo filho – que iria se chamar Pirapanema. Com dois filhos no ventre, ainda mais pesada, a mulher do Andejo continuou buscando o marido, sem sucesso. Tempos depois, ela chegou a uma grande taba, de parentes de Sumé. Sumé tinha dado a eles o poder de se transformarem em onças. O tuxaua deles, Jaguar, convidou a mulher do Andejo para ficar na taba. Mas, à noite, enquanto dormia, Jaguar se transformou em onça, arrancou a mulher da rede e a fez em pedaços, para comê-la e distribuir a carne entre seus parentes. O filho de Andejo, Jaci, e o filho de Sariguê, Pirapanema, foram jogados fora, como se fossem parte dos excrementos da mãe [...]. E decidiram vingar a mãe [...]. [Chamaram] a tribo inteira para acompanhá-los, no dia seguinte. Como o juá ficava numa ilha, tiveram que usar igaras para chegarem lá. Quando estavam no meio do caminho, Jaci e Pirapanema provocaram uma grande tempestade, com ondas altas e ventos fortes. As igaras, então, naufragaram. E a tribo inteira caiu nas águas revoltas. À medida que caíam, iam se transformando em animais carnívoros, em iraras, guarás, jaguatiricas, jaguarundis e maracajás. E morreram todos afogados, inclusive o tuxaua, transformado em onça (MUSSA, 2009, p. 52-53).

Podemos ver, no exemplo acima, que o poder de transformação é inerente ao ser mágico dos caraíbas e dos seus descendentes. Jaci que tornar-se-ia a Lua por ser filho de um ser muito mais poderoso que seu meio-irmão Pirapanema, tinha o poder de regenerar-se e de ressuscitar o irmão e com isso, passar nas três provas do pai e provar-se-lhe seu filho (MUSSA, 2009).

Já os descendentes de Sumé, um dos maiores de todos os maíras civilizadores, que nos ensinou o plantio da mandioca e o fabrico da farinha, mas também inventou a espada de madeira para a arte da vingança e da guerra, era a grande Onça – por isso os Tupi referirem-se à *panthera onca* como “meu tio” e jamais comem-na, pois podem estar comendo o próprio Sumé (MUSSA, 2009) – e seus descendentes poderiam transformarem-se, ao seu bel-prazer, em toda sorte de animais ferozes e predadores.

Esta ideia é corroborada pelo relato pessoal do mercenário arcabuzeiro alemão Hans Staden, que esteve com os Tupinambá como prisioneiro no ano de 1550, publicando em sua terra natal o livro *Duas viagens ao Brasil* (1557), relatando suas desventuras e descrevendo com boa precisão e bastante detalhamento parte de nossa flora, fauna, mas, sobretudo, do ritual antropofágico, o que tornou o livro um sucesso de vendas em Europa e obra

fundamental para o estudo de nossa nacionalidade. Diante do grande líder guerreiro Cunhambebe que se banqueteara com um cesto cheio de carne humana, o protestante Hans Staden, escandalizado, sente repulsa diante da gentileza de seu captor:

No dia seguinte, chegamos a um grande morro chamado Ocaraçu, não longe da terra dos Tupinambás [...]. Fui até a cabana de Cunhambebe, o chefe mais importante [...]. Cunhambebe tinha diante de si um grande cesto de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a frente à minha boca e perguntou se eu também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro igual a si, e um homem deveria comer um outro homem?”. Então ele mordeu e disse: “Jaúara ichê. Sou uma onça. É gostoso.” E afastei-me (STADEN, 2010, p. 110 – grifos do autor).

Como podemos ver da fala do próprio Cunhambebe, a metamorfose faz parte do discurso identitário indígena: transformar-se em onça, em *jaúara* (“jaguar”, isto é, “aquele que nos come”), é, neste sentido, ultrapassar o estado humano e aproximar-se de Sumé, o grande maíra.

A vingança dos irmãos, nesse sentido, foi extremamente cruel, pois não se limitou a afogá-los no rio, mas a transformá-los para sempre. Como a transformação veio de uma força externa, isto é, uma maldição, há a perda de seu estado de gente, de seu poder de reverter a humano, de sua autoconsciência, e, para ser mais exato, o dom da palavra.

Nossos mitos e lendas, como vimos, estão cheios de transmorfos, desde o Boto da floresta amazônica, ao Cobra Norato do Tocantins e sua irmã, Maria Canina, o Saci – que é também um passarinho –, e, é claro, que nossos autores aproveitariam e muito esse arcabouço lendário e popular na confecção de seus discursos narrativos, como podemos ler neste exemplo de nosso cânon literário que faz uso tanto destes mitos de metamorfose, quanto da metamorfose em si:

A noite chega mansinho/ Estrelas conversam em voz baixa/ Brinco então de amarrar uma fita no pescoço/ e estrangulo a Cobra.// Agora sim/ me enfio nessa pele de seda elástica/ e saio a correr o mundo [...] – Ó Joanhinha Vitém/ Boto era feio ou não/ – Ai era um moço loiro, maninha/ tocador de violão// Me pegou pela cintura [...]...// – Mas que Boto safado! [...] A festa parece animada, compadre/ – Vamos virar gente pra entrar?/ – Então vamos (BOPP, 1975, p. 5; 59; 63)

Em *Cobra Norato*, o poeta antropófago gaúcho Raul Bopp utiliza-se dos mitos da região Norte brasileira na confecção de seu poema épico, narrando a viagem de Cobra Norato até encontrar a filha da Rainha Luzia, a fim de casar-se consigo. A narrativa inicia-se com um herói indeterminado que rouba a pele da Cobra e se transforma nela. Seguindo viagem pelos

rios e igarapés, encontra-se com diversos seres, desde animais até entes sobrenaturais. Na citação acima, podemos ver também a presença do mito do Boto que se transforma em moço loiro para seduzir mulheres, como também na potência que estes seres míticos amazônicos têm de verter e reverter a humana formar: *virar gente*. Num segundo exemplo teríamos *O rei degolado*, de Ariano Suassuna:

Naquele dia, a Morte Caetana, numa de suas inumeráveis metamorfoses, estava voando, sob a forma de Onça sagrada, vermelha e alada, por sobre o Reino do Sertão. De madrugada, e ainda sob o crescente noturno que lhe serve de insígnia, na fuma sertaneja e pedregosa onde mora, ela acordara nua, sob a forma de humana fêmea [...]. No mesmo instante, começou a perder sua forma de mulher e a assumir a de Onça malhado-vermelha. A cobra-coral cujo nome é *Vermera*, que lhe serve de colar e nunca larga seu pescoço, enroscava-se ali, ferindo o ar de vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-de-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo [...]. Composta assim a estranha Fera, havia nela algo de belo e de infame, de reluzente e fascinador, mas repugnante. No flanco direito da Onça, ficou cravado a ela, pelo corpo, o gavião-vermelho *Caintura*, o gavião da fome, da sede, da doença e do tempo. No flanco esquerdo, o gavião-negro *Malermato*, o gavião da nudez, do sofrimento, do infortúnio, do acaso e da necessidade. Entre os dois, no dorso e entre as espáduas da Onça, o carcará negro, castanho e branco que se chama *Sombrifogo* – a ave-de-rapina do assassinato, da chacina, da guerra e do suicídio (SUASSUNA, 1975, p. 7-8 – grifos do autor).

A entidade Morte Caetana possui o dom de mudar de forma para o fim de melhor executar os seus desígnios: às vezes *vira gente* para seduzir e arrebatrar um homem de forma erótica, um homem que se aventura e se cola aos seus belos seios, outras vezes ela toma forma de monstro multicéfalo e alado, a fim de cruzar os céus sertanejos e melhor observar às suas vítimas com seu dom de ver o futuro dos homens, de conhecer-lhes a desdita. Esta mulher-onça carrega consigo sempre outras quatro entidades que não podem mudar de forma, mas fazem simbiose com sua transformação animalesca: a cobra-coral divina da morte-imortalidade; o gavião-vermelho das desgraças físicas; o gavião-negro das desgraças sociais; e o carcará das lutas de sangue.

Um outro autor que também se voltou para a metamorfose foi João Guimarães Rosa, no seu conto “Meu tio o Iauaretê”, constante no volume *Estas estórias* (1969), tendo sido publicada, de acordo com a nota introdutória de Paulo Rónai, pela primeira vez no número 25, de março de 1961, da revista *Senhor*. Neste conto, encontramos um ex-onceiro de ascendência tupi que pode virar onça, que depois de bêbado relata, em tom jocoso, o seu ódio aos negros e como matou e comeu como onça seu ex-companheiro de caça – o Preto Tiodoro –, o que o leva a ser morto pelo senhor que chega ao seu rancho no início do conto:

Suaçurana mata anta não, não é capaz. Pinima mata; pinima é meu parente [...]!... Onça é que caça pra mim, quando ela pode. Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes [...]. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão [...]. Eu sou onça... Eu – onça [...]! Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas [...]. Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça-preta e a pintada [...]. Sei só de onça. Boi, sei não. Boi pra comer. Boi fêmea, boi macho, marruá. Meu pai sabia. Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhançara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro [...]. Um dia, lua-nova, mecê vem cá, vem ver meu rastro, feito rastro de onça, é, sou onça! Hum, mecê não acredita não? Ô homem doido... Ô homem doido... Eu – onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é o diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja [...]. Mas eu sou onça. Jagaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira [...]. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraim [...]. Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr'aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com os outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria [a mais bela onça] veio, veio [...]. Fiquei com vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão [...]... Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar [...]. Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. Se mecê vinha aqui, eu sabia tudo o que mecê tava pensando... Sabia o que onça tava pensando, também [...]. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava todo mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno [...]. Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ôi unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura [...]. (ROSA, 1985, p. 162-197).

Como podemos ver da narrativa acima, advinda da voz do onceiro *sobrinho do jaguar*, por assim dizer, há uma patente exclusão social proveniente de sua descendência tupi por linhagem materna, desta *mãe bugre que cuida dos filhos como onça*. Esta bichificação joga-o aos ermos florestais onde o caçador é obrigado a conviver assiduamente com as panteras. Sem suportar tanto derramamento de sangue e tanta mortandade destes animais totêmicos de seu povo, toma-os como parentes – os descendentes de Sumé –, chegando ao ponto de nomear cada animal da região, descrever seu aspecto físico e traçar a sua morada.

O seu *convívio* diário e pessoal com estas feras, a sua *alienação* da sociabilidade humana, com o consequente *isolamento* de sua morada, a sua *ascendência* autóctone, a sua provável relação amorosa (*zoofilia*) com a mais bela fêmea do animal do seu convívio, e sua *fala* quase animalesca – que no caso do onceiro, mostra-se ser, o mais das vezes, vocábulos

tupi –, são os elementos que transformarão o zagaieiro em onça; exatamente os mesmos elementos que estão ligados à metamorfose, do vaqueiro João boi em rês.

Um último elemento que unirá estes dois transformadores caboclos e bichificados, jogados e restritos ao convívio social – e quiçá amoroso – exclusivo com a animalia, é a forma como a ideologia cristã apreende a mudança de forma – como se a muda da forma fosse também uma mudança de coração, o que poderia acarretar em dubiedade de fé –.

O homem branco e *bom* que visita o ex-onceiro afirma, como podemos inferir pelos resquícios fragmentados de diálogo do texto, que o dono do rancho *é o diabo*, este nega, afirmando-se como *onça* (impossível não ler uma aproximação entre o zagaieiro com Cunhambebe). Devolve a ofensa, xinga o interlocutor, mas se arrepende, lembra-se de seu lugar social – e do revólver na cintura do homem *bom* –, e solta uma vaga ameaça: *capaz que eu seja*.

As transformações, pois, não são originárias apenas do nosso código mitológico autóctone ou africano, há também a crença nas metamorfoses provenientes da religiosidade cristã colonial, período extremamente conturbado para a cultura europeia, pois enquanto vivia o, que ela mesmo denominou de Renascimento, também promoveu a Contrarreforma e a Inquisição, com as perseguições religiosas e a repressão ao feminino. O resultado da combinação desses elementos foi a caça às bruxas com as consequentes fogueiras inquisitórias.

No Brasil, a caça às bruxas fez-se presente, pois aqui era o Inferno e o Purgatório dos cristãos; aqui o Demônio, Anhangá, corria solto e fazia alianças com mulheres – e às vezes homens, maiormente os negros mandingueiros, e padres (MELLO E SOUZA, 1986) –, bruxas conhecedoras de rezas cristãs, feitiços e sortilégios europeus, e de ervas e benzeduras indígenas, e, por isso mesmo, um dos grandes poderes de bruxas era o dom da metamorfose:

Queixava-se esta mulher da ausência prolongada do cônjuge. A feiticeira ouvia as quixas, e decidiu ajudá-la. Juntamente com umas amigas e o Demônio, foram até a Índia em figura de corvos, achando o tal homem doente numa cama. Puseram-no numa embarcação e o trouxeram pelos ares até a casa de sua mulher, depositando-o na porta [...]. Bruxas noturnas, por sua vez, viram-se às voltas com voos, metamorfoses, encruzilhadas, demônios que lhes tomavam o sangue ou, familiares, alojavam-se no seu corpo, na sua casa, nas suas garrafas e utensílios domésticos (MELLO E SOUZA, 1986, p. 190; 241-242).

Perseguidas, estas mulheres eram tidas como servas do Demônio, a mudança nos seus corpos era a marca indelével desta manifestação maligna. Contudo, nos momentos de

necessidade, era a estas mulheres poderosas – e sexualmente desimpedidas –, que a comunidade, que as condenava, buscava: na ausência de remédios, de conforto, de amor.

O dom da metamorfose também estava presente como uma realidade cultural comum a todos os povos autóctones ameríndios, como os Maias guatemaltecos, como podemos atestar na leitura do texto de Miguel Ángel Asturias:

Com o nome de Chipó Chipó saía a claridade dos caminhos, mas só com chamar-se ele próprio Chipó Chipó, desaparecia e ficava flutuando, de seu ser de gato selvagem, a força de bruxado, entre os mico-leões, os esquilos e os macacos gritadores, para reaparecer e chamar-se ele próprio Chipó Chipó, e estabilizar-se em Chipó Chipó. O borbulhar dos pântanos, ampolas gigantes de águas estagnadas sob o peso da treva verde, esponjosa, das selvas sem rumor, luz de prata negra e atmosfera de forno de vidro, se perturbava à sua passagem pelas pedras, sua respiração de homem com pulmões cheios de peixes-moscas para respirar debaixo da água, ou seu dependurar-se pelos cipos, entre os galhos, asas de morcegos gigantes ou seu trepar pelos troncos após ter dormido em cima das folhas secas. Ninguém sabia pronunciar seu nome como ele para aparecer ou desaparecer num momento, estar ou não estar num lugar (ASTURIAS, 1973, p. 27).

O grande feiticeiro Maia Chipó Chipó podia, ao pronunciar o seu próprio nome, desaparecer no ar e reaparecer ao chamar-se a si mesmo, transmutar seus pulmões para respirar debaixo d'água, mover-se com asas de morcego, ficar invisível, virar bolhas.

Ainda neste mundo de águas caribenhas, Alejo Carpentier, volta-se para as ilhas das gentes africanas para cá transpostos à força pelo colonialismo europeu, principalmente para o reino fundado pelos únicos escravos que conseguiram tomar o poder de seus senhores, a revolução do Haiti. Nesta sociabilidade de deuses africanos no além-mar, de *brujas* e *mandingas*, o dom da transformação é, na verdade, um sinal do verdadeiro poder, que um é escolhido entre tantos. Como podemos ver no encontro abaixo entre Mackandal e la Mamán Loi:

Mackandal mostraba a la Mamán Loi la hojas, las yerbas, los hongos, los simples que traía en la bolsa. Ella los examinaba cuidadosamente, apretando y oliendo unos, arrojando otros. A veces, se hablaba de animales egregios que habían tenido descendencia humana. Y también de hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos. Se sabía de mujeres violadas por grandes felinos que habían trocado, en la noche, la palabra por el rugido. Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extranña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una ordem misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos em una olla llena de aceite hirviente. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. Y la conversación siguió plácidamente, entre el mandinga y la bruja (CARPENTIER, 1976, p. 28-29).

Falavam, o mandinga e a bruxa sobre *animais com descendência humana*, de *homens dotados de poderes licantrópicos*, *mulheres violadas por grandes felinos que haviam, trocado, à noite, a palavra pelo rugido*. Ora, exemplos mais claros de metamorfose impossíveis. O trecho acima também demonstra que a metamorfose não está ligada apenas à mudança do corpo, mas ao seu aperfeiçoamento, isto é, a cura: a *bruja* la Mamán Loi mergulha seu braço em *azeite fervente e nada sente*, e estes, *ao serem tirados do azeite, não teriam bolhas nem feridas de queimaduras, apesar do horroroso som de fritura*.

Se a bruxa pode livrar-se assim da queimadura de azeite fervente, o que dizer do grande Mackandal? Ao ser queimado em fogueira pelos senhores, metamorfoseia-se em pássaro e sobrevive, como bem-visto pelos escravos. Os senhores, no entanto, não acreditam no mágico acontecimento presenciado por milhares de pessoas em praça pública. Incapazes de assistir ao assombroso evento, veem tudo como credence dos negros, afinal, só para os verdadeiros crentes acontecem os milagres, a realidade só é mágica para quem vê o sobrenatural no natural. Como não puderam ver a fuga de Mackandal, não puderam se preparar para a revolução que este lhes prepararia¹⁹:

Nunca habían golpeado sus tambores con más ímpetu los encargados de ritmar el apisonamiento del maíz o el corte de las cañas. De noche, en sus barracas y viviendas, los negros se comunicaban, con grande recocijo, las más raras noticias: una iguana verde se había calentado el lomo en el techo del secadero de tabaco; alguien había visto volar, a medio día, una mariposa nocturna; un perro grande, de erizada pelambre, había atravesado la casa, a todo correr, llevándose un perril de venado; un alcatraz había largado los piojos – tan lejos del mar – al sacudir sus alas sobre el emparrado del traspatio. Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eram sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiavam en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes animales (CARPENTIER, 1976, p. 40-41).

Para o seu povo negro e escravo, Mackandal havia retornado messianicamente, avisando-lhes que chegava a hora de se preparar, *visitava continuamente para vigiar os seus fiéis e para saber se confiavam em seu regresso*. Pois, *de metamorfose em metamorfose, o*

19 Interessante notar que tanto em *O papa verde*, de Miguel Ángel Asturias, quanto em *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, o feiticeiro torna-se muito mais um líder político e revolucionário contra os opressores, do que um líder religioso, propriamente dito, aproximando-os da figura de santos e beatos como Antônio Conselheiro e da tipologia de herói paradigmático brasileiro que Roberto DaMatta (1997) chamou de *renunciador*.

maneta estava em todas as partes, havendo recobrado sua integridade corpórea ao vestir os trajes de animais. Com o corpo humano destruído pelos brancos, o líder religioso ressurrecto retornava em formas animais várias para o mundo físico.

Portanto, como vimos, há várias influências para as nossas estórias de metamorfoses, provenientes de tantas fontes: autóctones ameríndias, afrodescendentes, cristãos medievais, pagãos europeias. Para esse vasto arcabouço mítico voltam-se os nossos autores quando usam esta temática, a metamorfose compreende estes vários elementos: evolução para um estágio superior de vida; mudança para uma forma mais perfeita do corpo e, conseqüentemente, a cura e a regeneração; a libertação da fixidez corpórea; a maldição da perda da razão, da autoconsciência, quando o homem fica preso numa forma inferior de ser.

2.5 Tendências irmãs: o realismo mágico antilhano; o real maravilhoso americano de Carpentier; o fantástico sulamericano de Borges, Rubião e Cortázar; e o realismo mágico brasileiro

O escritor cubano, Alejo Carpentier, segue caminho idêntico à produção literária que surgiu na América Latina do final da primeira metade do século XX, sendo um de seus inicializadores. Os seus escritos caracterizam-se por arvorar-se ao mito que será a contrapartida da História, buscando essa síntese necessária dos mundos em que vivemos: o do sagrado e o do profano. Assim, *de acordo com Carpentier, o “real maravilhoso” americano constitui-se de mito e História, na medida em que o mito não é apenas o produto da fantasia mas uma região anexada à realidade cotidiana* (JOZEF, 1989, p. 227 – grifos da autora).

Para Carpentier, o real maravilhoso americano não é uma criação artística, mas a própria existência histórico-ambiental do nosso continente: *certos fatos que aconteceram na América, [...] certas características da paisagem.* É a realidade mesma da América Latina, *em estado bruto, latente, onipresente, que alimenta as obras dos nossos escritores: Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano* (CARPENTIER, 1987, p. 123-125).

Essa proposta, como podemos inferir, possui os mesmos pressupostos do que Astúrias chamou de realismo mágico: caracterização da América através de um contraponto entre mito e História; a observância dos aspectos culturais americanos; uma narrativa poética com base

na metáfora; a visão do homem em seu aspecto metaempírico a partir das técnicas aprendidas com os surrealistas.

Jorge Luis Borges, por sua vez, é, provavelmente, o ponto de mudança na nova visão da literatura sobrenatural latino-americana. Poeta e ensaísta, descobre um novo caminho para as letras de nosso continente através de seus contos, renovando o que chamava de literatura fantástica, caminho que será seguido por vários novos autores argentinos como Bioy e Júlio Cortázar²⁰: como afirma o próprio autor a cerca dos contos de sua coletânea *O Aleph* (1949): *Os contos deste livro correspondem ao gênero fantástico* (BORGES, 1998, p. 699). Ao trabalhar ambigualmente dados fictícios e realistas num verdadeiro *jogo intelectual*, Borges recria o fantástico *manipulando o espanto*, colocando a realidade em xeque, já que esta não pode corresponder à ficção. Nesse sentido, Borges busca a essência do homem através da metafísica convertida em literatura (ARRIGUCCI JR., 2007, p. 16-17).

Podemos observar, a partir de Cortázar (1981; 2001), que há muito aspectos em comum entre o fantástico argentino e o realismo mágico antilhano. Perseguindo este caminho aberto por *mestre Borges*, o contista argentino reelaborará o novo modelo do fantástico a partir de princípios idênticos aos preconizados pelos autores antilhanos da geração de 1940: um princípio combinatório de sensações; analogias poéticas que buscam aproximar-se da magia dos povos primitivos; composição literária segundo arquétipos mitológicos. A fantasticidade dos seus textos surge a partir do confronto entre *o campo totalizante do real* e a metafísica que busca uma compreensão mais abrangente do ser humano (RAMA, 1978, p. 175-178).

Ariano Suassuna, dramaturgo, poeta e romancista paraibano, propõe, em nota ao seu romance *O rei degolado* (1977), uma quarta via desta revolução literária latino-americana que chamamos de realismo mágico, a vereda artística brasileira:

Será que o mito é uma fantasia irreal e anestesiadora, incompatível com o realismo, ou, pelo contrário, tem um sentido mais real e carregado de significados do que os personagens das novelas meramente “veristas”? Note-se que, de propósito, estou usando um nome ligado ao “verismo” naturalista, e não ao “realismo”, que é outra coisa: inclusive já escrevi uma vez – tentando desfazer certos equívocos a respeito do meu pretenso “realismo mágico” – que, na América Latina de fala espanhola, o “realismo mágico” era mais mágico do que realista, enquanto que no Brasil ele era mais realista do que mágico (SUASSUNA, 1977, p. 132 – grifos do autor).

20 O próprio Cortázar também define seus escritos como pertencentes ao gênero fantástico, como pode ser conferido em sua entrevista a Jason Weiss. Disponível em: <jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/casa-tomada-de-julio-cortazar>. Acessado em: <26/01/2014>.

Desta feita, o escritor brasileiro define-nos mais uma linha. Ao lado do realismo mágico antilhano de Miguel Ángel Astúrias, Gabriel García Marquez e de Mário Vargaz Llosa; da corrente cubana do real maravilhoso americano proposto por Alejo Carpentier; e do fantástico platino de Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar; o Brasil produziu seu próprio realismo mágico, mais voltado para a materialidade, talvez por uma menor influência direta dos surrealistas nos nossos escritores que, ao contrário dos jovens hispano-americanos, não viveram em Paris no auge do movimento de Breton; e cujo aspecto mágico, nascido do entrechoque do social com os mitos, é um elemento secundário.

Não podemos, todavia, confundir esta prerrogativa do concreto sobre o mágico nos autores brasileiros como uma inferioridade deste último perante o primeiro, pelo contrário, sua presença é essencial à estrutura e à temática de nossas narrativas, sem o qual o concreto perderia sentido, profundidade e fôlego, mas, provavelmente, a uma predileção ao fantástico (como os argentinos) ao invés do maravilhoso (como os cubanos)²¹.

21 Neste sentido, devemos compreender o porquê da crítica e da recepção brasileiras referirem-se tantas vezes ao realismo mágico como realismo *fantástico*, como podemos ler na introdução biográfica à obra completa de Murilo Rubião: “Vida e obra de Murilo Rubião” (RUBIÃO, 2010, p. 11).

***NOITE CHEIA DE ESPECTROS: REPRESENTAÇÕES DO MÁGICO NOS CONTOS
DE BERNARDO ÉLIS***

Aliás, no sertão, nos ermos brasileiríssimos, onde o saci ainda brinca de noite nas encruzilhadas, há muita gente que não come sal [...]. Impressionei-me muito com os “casos” de pessoas matadas que eram enterradas e se transformavam em ossos e apareciam para as pessoas. Havia também uma história de que numa cova se plantou um pé de jasmim, noutra uma roseira. As duas plantas acabaram por se beijar. É que tinham sido amantes.

Bernardo Élis

Responsável pela introdução do Modernismo em Goiás, Bernardo Élis Fleury de Campos Curado (1915-1997) é considerado *a mais importante figura do Modernismo em Goiás [...] e veio tornar-se o melhor contista do Brasil Central da atualidade [1969, época da escritura do texto]* (TELES, 2007, p. 63-64). Desfrutou, desde a infância, de um ambiente marcado pela literatura, filho de Érico José Curado, poeta goiano, *maior poeta simbolista desta região [Brasil Central]* (TELES, 2007, p. 64), e de Marieta Fleury de Campos Curado, ambos descendentes de famílias tradicionais da região.

Afeito às leituras de narrativas ficcionais desde a infância, Bernardo Élis escreve seu primeiro texto sobre assombração, em 1926, num percurso similar ao do conto “Assombramento” (1895), de Afonso Arinos, cuja atenção fora despertada pelo pai. Neste ambiente, dedica-se às obras ocidentais. Lê Anatole France, Balzac, procura imitá-los, mas sem o entusiasmo que lhe chega com a leitura dos modernistas, especialmente os modernistas do Nordeste, vertente literária que agrada em cheio Bernardo Élis. A descoberta dos regionalistas nordestinos desperta-o para o desejo de criação de uma literatura que também fale do mundo e da vida goiana, como afirma Élis abaixo:

Foi quando caiu-me às mãos um livro de José Américo de Almeida [...]. Este livro teve uma importância muito grande. E depois os livros de José Lins do Rego e também os de Mário de Andrade. *Percebi que a literatura que me agrada refletia aspectos regionais*. Naquele tempo conheci também o Hugo de Carvalho Ramos – o único escritor pré-modernista de Goiás, o único escritor importante [...]. Nessa época eu percebi o seguinte: havia a literatura do Nordeste que refletia o Nordeste. Havia a da Bahia que refletia a Bahia. Do Sul, refletia. São Paulo, refletia. Goiás não tinha nada, a não ser Hugo de Carvalho Ramos. Pensei então em fazer uma literatura que pudesse refletir a vida de Goiás (ÉLIS, 1983, p. 6 – grifos nossos).

No seu afã de produzir uma narrativa que represente os aspectos psicológicos e sociais de Goiás e que transfigure, no seu caráter regional, a nossa brasilidade em discurso estético, Bernardo Élis busca, a partir dos textos nordestinos que lhe servem de esteio estilístico, pelo realismo modernista. O seu realismo, no entanto, volta-se para a configuração de uma realidade encantada que percebe em cada elemento empírico os vestígios do divino. Desta forma, Bernardo Élis observa acertadamente, assim como os escritores nordestinos perceberam, que o Sertão é místico: um ente cheio de mitos e sacralidade, de beatos e assombrações, de romeiros e jagunços.

Nesse pendor ao regionalismo e no propósito de criar uma literatura que reflita a sociabilidade goiana, Élis publica, em 1944, sua primeira obra, uma coletânea de contos intitulada *Ermos e gerais*, obtendo a simpatia e o reconhecimento de Mário de Andrade e de Monteiro Lobato que, em cartas, saúdam as novas letras. Esta simpatia ajudou, certamente, a crítica brasileira a recepcionar a primeira obra de Élis positivamente, caminho seguido por Herman Lima, cuja visão acerca da escritura bernardiana retoma o olhar de Lobato (LIMA, in: ÉLIS, 1976, p. xxvi), como podemos ler, explicitamente, no fragmento textual que se segue: *O livro tira o fôlego, desde as primeiras páginas, tudo nele é força telúrica, uma brutalidade da natureza conluiada com o homem, na martirização do homem, na carência de alma, naquela fria maldade inelutável do meio-vida e gente* (LIMA, in: ÉLIS, 1976, p. xxxi).

O caminho novo inaugurado pela prosa de Bernardo Élis, trilhado, dois anos depois, por Guimarães Rosa, transfigura o velho regionalismo do século XIX e início do século XX – construído, ideologicamente, pelo pitoresco, pelo exotismo, pela dualidade linguística que distancia, esquizofrenicamente, o narrador e suas personagens – numa nova narrativa, caracterizada pelo rigor e refinamento da técnica narrativa e pelo tratamento universal dispensado à região. Daí, a denominação de *superregionalismo*, cunhada por Antonio Candido:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista* (CANDIDO, 2006, 195 – grifos do autor).

Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa” (1979), saúda a boa safra de nossos escritores de meados do século XX, sobretudo Bernardo Élis, único escritor regionalista brasileiro digno de nota desta geração de autores nacionais contemporâneos ao desenvolvimento do realismo mágico nos outros dezenove países hispano-americanos que formam, junto com o nosso país, o todo heterogêneo continental que se chama América Latina: *Estes e outros, como Bernardo Ellis (sic), representam a boa linha média que*

caracteriza a ficção brasileira dos anos de 1950 e 1960. Registro que, deles, só o último é regionalista (CANDIDO, 2006, p. 249). Já para Nélson Werneck Sodré, *Bernardo Ellis (sic) é um regionalista sem os cacoetes típicos do gênero* (SODRÉ, 1982, p. 599).

Na verdade, a leitura da obra de Bernardo Ellis nos encaminha para um percurso narrativo marcado pela **tradição** e pela **ruptura**, marca registrada dos nossos Modernismos. De forma assertiva, o escritor e crítico Gilberto Mendonça Teles define a obra de estreia deste grande escritor goiano, observando como, ao mesmo tempo, integra elementos tradicionais a elementos mais modernos, tais quais o *fantástico* e a *sugestão*, numa síntese causadora de grande *estranhamento*:

Este estranhamento pode ser visto na luta entre o velho e o novo na estruturação do seu livro, no equilíbrio conseguido na distribuição dos contos: dos vinte contos de *Ermos e Gerais*, dez possuem estrutura tradicional, com começo, meio e fim, mas revigorados pelo tema e pela linguagem, como “Nhola dos Anjos e a Cheia do Corumbá”, “André Louco”, “A Mulher que Comeu o Amante”, “A crueldade Benéfica de Tambiú”, “Um Assassinato por Tabela”, “O Louco da Sombra”, “A Virgem Santíssima do Quarto de Joana”, “O Diabo Louro”, “O Papagaio”, “As Morféticas”; e os dez outros contos de corte moderno, com jeito de crônicas, mais descrição que narração ou então sugerindo mais que descrevendo e com imagens surrealistas que apontam para o estranho e para o fantástico, numa bela negatividade que leva de imediato à poesia. São contos com títulos enormes, que se denominam “Um Duelo que Ninguém Viu”, “Papai Noel Ladrão”, “O menino que Morreu Afogado”, “Cenas de Esquina Depois da Chuva”, “Trecho de Vida”, “O Caso Inexplicável da Orelha de Lolô”, “O Engano de Seu Vigário”, “Noite de São João”, “O Erro de Sá Rita” e “Pai Norato” (TELES, 1996, p. 11-12 – grifos do autor).

Nessa linha de raciocínio, Teles, ao revisitar esta coletânea de contos no momento de seu cinquentenário, debruça-se sobre estes elementos estranhos, mágicos e surrealistas que tanto nos interessa neste nosso estudo:

Em junho de 1994, na conferência em que se comemorava o cinquentenário da publicação de *Ermos e Gerais*, procuramos desenvolver algumas observações sobre as imagens surrealistas nesse livro. Partimos da premissa de que o “Segundo Manifesto do Surrealismo”, de 1930, abriu para o intelectual latino-americano, principalmente para os de esquerda, não só a possibilidade mas o estímulo à produção de uma literatura engajada. A contradição não resolvida de André Breton, misturando psicanálise e marxismo, não foi totalmente assimilada pelo escritor brasileiro que, ou a disfarçou para fugir à política do Estado Novo, ou a modificou, adaptando-a à realidade cultural do Brasil, com mais da metade de analfabetos em torno da Segunda Guerra Mundial. O resultado foi que a teoria surrealista, sobretudo

na prosa, tomou o sentido do absurdo, do poético, do estranho e até do fantástico metido no meio de um discurso que se queria, antes de tudo, autenticamente realista. Daí o inesperado de uma imagem surrealista na planície realista de Bernardo Élis, ainda mais chocante, e bela, porque nascida como uma flor vermelha do sentido cruel do seu regionalismo (TELES, 1996, p. 16-17 – grifos do autor).

Estas *imagens surrealistas na planície realista de Bernardo Élis* não são os elementos predominantes da narrativa, mas estão, todavia, todas subordinadas a uma necessidade realista do discurso. Surgem como que negando suas próprias presenças, *como uma borboleta: pousa aqui, ali e acolá* (TELES, 1996, p. 17), com a finalidade última de *acentuar, por contraste, as situações dramáticas* do duro, cruel e anômico Ermo sertanejo do Oeste brasileiro, sobretudo, Goiás: *É uma imagem mitigada, destinada a criar um estranhamento poético, não para negar a situação dramática, mas para acentuá-la pelo contraste com o sentido utópico do que poderia ter sido, se outras fossem as condições sociais* (TELES, 1996, p. 17).

Assim, numa estratégia que será reutilizada por vários escritores nacionais durante os “anos de chumbo” da Ditadura Militar brasileira – e também repetida pelos grandes nomes da literatura latino-americana diante das inúmeras ditaduras que assolaram o nosso continente, desde o início dos anos 1900 até fins de 1980 –, essa síntese de realismo e mágico, que, de certa forma, agride a verossimilhança naturalista do século XIX e início do século XX, serve para *disfarçar* o engajamento político dos escritores de esquerda diante dos órgãos de censura e repressão dos estados ditatoriais:

Ainda que o procedimento se documente em toda a obra de Bernardo Élis, é em *Ermos e Gerais* que ele adquire mais realce, adequando-se admiravelmente à ambiguidade cultural dos primeiros anos da década de 40, quando o escritor sentia a necessidade (às vezes patrulhada) da participação e, ao mesmo tempo, temia a censura política do DIP. As incursões surrealistas eram um meio de participar e “mostrar” que não participava, uma vez que as imagens pareciam disfarçar o que, na verdade, mais acentuavam (TELES, 1996, p. 17 – grifos do autor).

Realçando o que disfarça, afirmando a realidade social pelo que nega de sua existência, sendo engajada através da sugestão e do poético, a narrativa bernardiana sempre se mostrou, portanto, participativa e combativa, voltada sempre para a descrição – mais objetiva em alguns casos e mais mágica em outros tantos – do subdesenvolvimento e da pobreza

extrema nos mais distantes confins dos sertões do oeste brasileiro. Assim, os discursos bernardianos apresentam vários níveis diferentes de manifestações de imagens surreais, numa tensão constante entre o *extraordinário e a verossimilhança externa, realista*, tensão esta que *equilibra e dá forma e estrutura* ao livro *Ermos e Gerais*:

Um corte vertical em *Ermos e Gerais* põe à mostra os diferentes níveis de manifestação dessas imagens: da esfera da palavra à frase, com a figura introduzindo o extraordinário, o anormal, o estranho, o absurdo, o misterioso e o fantástico diante da verossimilhança externa, realista, contraforte lógico do livro. Se chega a contaminar uma parte do discurso, é sempre em oposição ao tom realista que prevalece [...]. Cremos que esse processo se revela também no ritmo dos títulos dos contos, passando daí à estruturação de todo o livro, num andamento rítmico em que o tradicional se vê interrompido pela intromissão de uma narrativa nova, mas de tal forma que os vinte contos do livro aparecem perfeitamente equilibrados entre o velho e o novo (TELES, 1996, p. 17 – grifos do autor).

Gilberto Teles finaliza o seu estudo introdutório de sua seleta *Os melhores contos de Bernardo Élis*, com uma síntese sublime de toda a obra deste grande autor goiano, sustentando que o título do primeiro livro de Élis sugere, em tensão constante, as duas vertentes discursivas de toda a sua literatura:

Aliás, o próprio título do livro, *Ermos e Gerais*, lido um pouco fora dos dicionários, aponta para a dupla “realidade” que contraponteia toda a ficção de Bernardo Élis: conto, crônica e romance. As duas palavras podem até ser tomadas inicialmente como sinônimas, num adensamento semântico de “lugar desabitado e escondido”. Mas *ermo* também se aplica psicologicamente, designando o que é voltado para dentro: o singular dos nossos abismos, medos, superstições, sonhos e loucuras, temas típicos do surrealismo e frequentes na sua obra; e *gerais* designa o que é mais amplo e, por isso mesmo, mais comum nos vastos campos do Planalto Central, na zona limítrofe entre Goiás, Minas e Bahia. O título sintetiza (ou reduz) as duas vertentes, as duas “veredas” de realismo e surrealismo que se misturam numa linguagem verdadeiramente su/realista, que descreve ou, antes, recria a realidade e, simultaneamente, a subverte, denunciando-a em face de outra menos injusta, que o leitor conhece, e vive. A narração envolve essa realidade numa atmosfera de medo, de ignorância e de miséria que só faz acentuar o sentido mais profundo da *realidade literária*, que não é nem descrição nem reflexo da sociedade, mas uma parte dela: a sua parte inquieta e sombria, seu grito de angústia, seu esforço para solidificá-la e transformá-la (TELES, 1996, p. 18-19 – grifos do autor).

Voltando-se para as características do poeta e ficcionista Bernardo Élis, Gilberto Mendonça Teles, na sua obra *O conto brasileiro em Goiás* (1969), percebe como o primeiro

alimenta a estética do segundo, isto é, como a poesia bernardiana, que veio a lume apenas em *Primeira chuva* (1955), seguida da publicação de alguns versos esparsos na coletânea de crônicas *Jeca Jeca – Jica Jeca* (1986), influencia o contista cioso no seu aprimoramento técnico, no trabalho profundo da linguagem estética que é a verdadeira matéria da criação: *Toda uma nova sensibilidade poética, caracterizada pela linguagem nova para a época, por ritmos desconhecidos em Goiás, por imagens comuns mas surpreendentes e pela ironia deliciosa de um observador adolescente, o poeta que anuncia o contista admirável de [1969]* (TELES, 2007, p. 64).

Quanto ao ficcionista Bernardo Élis, ainda de acordo com Teles, filia-se à corrente artística *Neorrealista*, isto é, mesmo pertencendo, historicamente, ao chamado período Modernista de 1945²², sua preocupação escritural assemelha-se ao dos Modernistas nordestinos com quem compartilha interesses, visões estéticas e ideológicas, como José Lins do Rego e, mormente, Jorge Amado, de quem foi amigo, tendo recebido auxílio deste para publicação de seus livros.

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. Voltando-se para os problemas do homem rural, perdido nas mais distantes localidades do interior, Bernardo Élis filiou-se assim ao Neo-realismo brasileiro, *caracterizado pelas intenções ideológicas, de comprometimento na reforma social, dentro portanto das mais antigas tradições da prosa de ficção* (TELES, 2007, p. 65 – grifos nossos).

A fim de acentuar a força de sua denúncia das mazelas das Gerais, Élis busca por um estilo *rápido e incisivo*, em que suas metáforas produzam a mesma força de *horror* que a pobreza, que a fome, que o analfabetismo causam nas plagas mais agrestes nacionais; a sua frase, ao invés de correr solta, é contida em semelhança com as condições *desumanas* em que vivem as gentes sertanejas:

22 Foi batizada de “geração de 45” aquela que se apresentava com o deliberado propósito de isolar o estético do ético, isto é, despojar a criação literária de todo e qualquer compromisso com a realidade – com o tempo e com o meio. Tratar-se-ia, agora, de impor a disciplina formal de uma arte burguesa decadente, embalada de pessimismo, escorada na metafísica da abstração emocional e visando à afirmação de que nada existe fora do subjetivo. Era um nebuloso Neo-Simbolismo que, idêntico ao antigo, mas sob condições inteiramente diversas, tentaria valorizar a palavra acima de tudo (SODRÉ, 1982, p. 590 – grifo do autor).

Em Bernardo Élis – em toda a sua obra – o que predomina é aquele “estilo veni-vidi-vici”, na denominação de Helmut Hatzfeld [...]: 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 (TELES, 2007, p. 65-66 – grifos do autor).

A partir desta perspectiva, não é difícil compreender onde encontramos as melhores qualidades estéticas de Bernardo Élis: A sua propensão descritiva das paisagens, permitindo a expressão lírica, com o trabalho íntimo do jogo linguístico e rítmico na construção frasal do poeta; o estilo neorrealista, observador direto e ligeiro da realidade, mostrando assim o contraste da riqueza da natureza com a pobreza *física e moral* humana; o muitíssimo detalhe da paisagem; o prosaico das humanidades *escravizadas economicamente* das Gerais: *Paisagista admirável, soube descobrir as possibilidades literárias das cidadezinhas do interior, encontrou aí a gente humilde do campo, conheceu os seus costumes, o estado miserável de desconforto físico e moral em que vivem os agregados, sujeitos a uma escravidão econômica de que muitas vezes nem sonham libertar-se* (TELES, 2007, p. 66).

À semelhança dos nordestinos, Élis procurou utilizar-se da linguagem típica de Goiás, buscando toda a sua riqueza *expressiva* através das particularidades regionais e *arcaicas*, tanto no nível fonético quanto no lexical, no intuito de transfigurar o *homem rural* goiano, dando-lhe voz e presença discursiva, ao mesmo tempo buscando encontrar – no seu trabalho intenso de poeta – o intrínseco dos ritmos das vozes do Brasil Central, alicerçando a sua tessitura em monumento de passagens de raras belezas lírico-estéticas, sobremaneira as descrições naturais:

Mas um aspecto de grande importância em *Ermos e gerais* e em toda a obra de Bernardo Élis é a utilização dos tons expressivos da linguagem de Goiás, arcaizantes e peculiares nas suas variações fonéticas e semânticas e, por isto mesmo, capazes de transmitir melhor os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida (TELES, 2007, p. 66).

No decorrer dos vinte anos entre a publicação de seus dois primeiros livros de contos, *Ermos e gerais* (1944) e *Caminhos e descaminhos* (1964), ao poeta irônico de consciência rítmica, e ao narrador neorrealista comprometido, cujo humor tende ao horror, juntar-se-á uma enorme teia de técnicas, como as digressões psicológicas, narrações em contraponto,

experimentações já testadas no primeiro livro, mas que no segundo tornam-se os meios de expressão por excelência do autor:

Em *Caminhos e descaminhos* o autor surge como artista cioso e consciente do seu ofício, procurando à força de novas técnicas, a experimentação de novas estruturas e o manejo de uma *linguagem* atualizada, dentro de uma nova imagética, muito diferente do autor objetivo e linear do primeiro livro em que a história vinha uniformemente desenvolvida e a narração não era frequentemente interrompida com as divagações e sutilezas da digressão contrapontística (TELES, 2007, p. 68 – grifos do autor).

A partir de seu livro inicial, *Ermos e gerais*, Élis torna-se o pioneiro do Regionalismo e do Modernismo do Oeste (*o Planalto Central, na zona limítrofe entre Goiás, Minas e Bahia*, isto é, a zona ao sul do Rio São Francisco), e do conto regionalista moderno (as grandes obras do Modernismo de 30 e do Regionalismo do Nordeste são discursos romanescos, portanto, ao iniciar sua obra com uma coletânea de contos, Bernardo Élis também refunda o conto regionalista, de origem naturalista, no contexto do modernismo brasileiro).

Élis desenvolverá, dentro de seu viés pioneirístico, a sua técnica narrativa a cada nova obra publicada, buscando sempre o melhoramento de seu trabalho escritural, marcadamente, a forma com que trata a questão da linguagem. Neste sentido, a sua característica técnica mais largamente utilizada, o narrador de visão por trás munido do uso constante do discurso indireto livre – marca bastante comum nos neorrealistas nordestinos, como José Lins do Rego –, funde-se apenas com uma certa gama de personagens, excluindo outros de sua penetrabilidade. Sobre o narrador bernardiano, escreve Nelly Alves de Almeida:

Bernardo Élis que acompanhou sempre, todos os passos do Modernismo, aderiu, plenamente, a essa revolução linguística [...]. Ciente que a obra literária de hoje se baseia na estilização da língua que, genericamente, o povo fala e escreve, ele nivela segura proporção estilística tanto na forma direta como na indireta, articulando e aperfeiçoando a estrutura de sua obra. Emprega a fala de sua região – a do centro goiano-mineiro, levantando termos de usos passados e buscando, nas formas novas, a expressão exata de sua fantasia, de seu pensamento. Sua fala se unifica com a das personagens [...]. Reflete, à moda goiana e, conseqüentemente à brasileira, a atualidade de uma língua que se expressa através de sintaxes condenadas por muitos gramáticos, entrosando-se numa atualização que revela autoconsciência. Lançando mão da linguagem de seus personagens, não deixa cair no lugar comum: enriquece-a, ao contrário, com forte carga idiomática que o enquadra como das melhores da literatura regional brasileira [...]. Sabe, como ninguém, exprimir não só a fala real

das criaturas simples e primárias com as quais lida, mas retrata-lhes, ainda, através de profunda análise psicológica, o recôndito da alma, sondando-a em múltiplos aspectos [...]. Sua fala se unifica com a das personagens, porque o narrador, às vezes, se converte em uma delas, em mistura ricamente original, em amostra total de equilíbrio puro, em firmeza de quem se encontra na realização sadia de independência exata [...]. Suas personagens, dialogando, expressam fielmente sua condição humana, usando palavras apropriadas à sua capacidade e ao seu meio (ALMEIDA, 1970, p. 57-59).

Essa solidariedade entre o narrador e suas personagens populares combina-se ao modo narrativo do autor e a sua pretensão de humanizá-las, pois são reificadas, bestificadas e humilhadas pelo poder do mandonismo coronelista, origina toda a eficácia da linguagem bernardiana, segundo Nelly Alves de Almeida. As diversas personagens, portanto, ao serem alçadas à condição de narradores que, em meio a um mundo degradado, são tratados com isonomia e dignidade estética e, devido a isso, alcançam a condição necessária para que revelem as suas próprias humanidades, enquanto contribuem no universo discursivo para uma multiplicidade de pontos de vista, instaurando, assim, a polifonia textual e a riqueza estilística da obra.

Reforçando o discurso de Nelly, Teles, numa perspectiva elogiosa a respeito da estilística de Bernardo Élis, afirma que é justamente a forma literária com que se apropria da linguagem goiana, usando-a como matéria e aliada à sua técnica escritural, fugindo do uso de glossários ao fim dos textos, como era comum nos escritores da sua província, que o coloca entre o que há de melhor na literatura goiana:

Um aspecto de grande importância [...] em toda a obra de Bernardo Élis é a utilização de tons expressivos da linguagem de Goiás, arcaizantes e peculiares nas suas variações fonéticas e semânticas e, por isto mesmo, capazes de transmitir melhor os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida [...]. Existe entre os escritores goianos a preocupação constante de fixar a realidade linguística da comunidade que recria na obra literária, como se fosse condição inevitável para a autenticidade da obra o emprego deformado da linguagem coloquial [...]. Os melhores livros de conto em Goiás, como o de Hugo de Carvalho Ramos e os de Bernardo Élis, aqueles justamente que mais se distinguem pela movimentação do linguajar goiano, dispensam glossário (na verdade, até agora, simples vocabulário), porque seus autores tiveram consciência de que a linguagem não é puramente o elemento lexical, o vocábulo raro ou apenas regional, destinado a transmitir uma história, real ou não [...]. Esses livros [que contêm elucidários] se destinam ao público brasileiro e tanto consideram restrito a uma região o uso dos modismos apresentados, que procuram o meio de chegar ao conhecimento e à leitura de outros centros do próprio país. O glossário vale, no caso, como uma confissão de que não se trata de linguagem de uso nacional (TELES, 2007, p. 66; 145-146).

A partir da leitura do trecho elogioso de Teles, podemos extrair-lhe duas teses: a primeira é que a configuração do falar campesino é uma forma de *transmitir melhor os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida*. Isto é, através do linguajar diverso de cada personagem, podemos traçar-lhe o perfil social e a sua relação dentro da sociedade anônima e anômica do sertão, quase sempre preconceituosa.

Contra esse preconceito, Bernardo Élis escapa à feitura de glossários, legitimando, assim, as variações linguísticas do cenário brasileiro do Centro-Oeste. Também foge à *esquizofrenia* denunciada por Antonio Candido, ao se debruçar sobre a dualidade linguística que enforma a literatura de um dos mais importantes autores desta vertente literária, Coelho Neto.

A segunda tese de Gilberto Teles é que o uso de glossários e vocabulários ao fim de narrativas ou na forma de nota de rodapés é a *confissão de que não se trata de linguagem de uso nacional*, ou, usando as palavras do próprio autor para dar um passo adiante, seria a confissão da falta de *consciência de que a linguagem literária não é puramente o elemento lexical*, nem tampouco o uso indiscriminado de técnicas, mas toda uma estrutura que combina matéria (linguagem), forma (técnica) e conteúdo de maneira satisfatória.

Voltando-se para a problemática da linguagem da literatura regionalista, Antonio Candido constata que há, nas obras iniciáticas do Regionalismo e naquelas de cunho mais exótico e pitoresco, uma *dualidade estilística* que poderíamos chamar de *centaurismo* linguístico, ou *estilístico*:

O Regionalismo de Coelho Neto (cuja obra se desenvolveu na maior parte em outros rumos) mostra a dualidade estilística predominante entre os regionalistas, que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico. Uma espécie de estilo esquizofrênico, puxando o texto para os dois lados e mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem [...]. A primeira coisa que se nota neste centauro estilístico é a injustificável dualidade de notação da fala, que não pode ser explicada senão por motivos de ideologia (CANDIDO, 2002, p. 88-89).

Esse *estilo esquizofrênico* só poderia ser motivado, justamente, pela ideologia. A separação ontológica do discurso indireto com o direto identifica o narrador em terceira

pessoa (e, conseqüentemente, o autor) com o leitor citadino, litorâneo, alfabetizado, detentor da norma linguística, que observa as personagens campesinas, sertanejas, analfabetas, falantes de um registro linguístico o mais das vezes arcaico, como *objetos exóticos* para a fruição de suas comichões²³.

Assim, observa ainda Candido que este elemento *ideológico* de separação entre narrador e personagens pode ter surgido fruto do *inconsciente*. Esta esquizofrenia linguística seria, portanto, fruto de duas concessões: a primeira seria do autor à necessidade de mostrar *erudição e requinte acadêmico*, afinal, estávamos iniciando a era da Academia Brasileira de Letras e havia, agora, uma entidade legitimadora da arte que se assenhorava do cânone literário e do bom gosto estético nacional; e a segunda concessão seria à necessidade documental e *pseudorrealista*, da época, de reproduzir, fidedignamente, o dado empírico: *Técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor, que quer ficar com o requinte gramatical e acadêmico, e confinar o personagem rústico, por meio de um ridículo patuá pseudo-realista, no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade* (CANDIDO, 2002, p. 89). Diante do impasse da dupla concessão, observa-se que haverá, por parte dos autores regionalistas do período entre 1890 a 1930, uma *dualidade de critérios* (CANDIDO, 2002, p. 89), uma separação nítida entre o citadino erudito e rico e o homem rústico:

O homem de posição social mais elevada nunca tem sotaque, não apresenta peculiaridades de pronúncia, não deforma as palavras, que na sua boca, assumem o estado ideal de dicionário. Quando ao contrário, marca o desvio da norma no homem rural pobre, o escritor dá ao nível fônico um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte, um espetáculo pitoresco como as árvores e os bichos, feito para contemplação ou divertimento do homem culto, que deste modo se sente confirmado na sua superioridade. Em tais casos, o Regionalismo é uma falsa admissão do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos (CANDIDO, 2002, p. 90).

A forma como estes falares são mimetizados no texto, a relação que trazem entre si e, principalmente, como veremos mais a frente, a relação destes com o discurso indireto do narrador é um fator essencial de humanização das personagens. Ao persistir a separação de

23 Basta lembrar das personagens de Amácio Mazzaropi, os “Jecas”, em vários dos filmes que produziu, dirigiu e atuou; e de toda a sorte de imitações e cópias suas feitas pelos mais variados comediantes brasileiros. Além disso, há a “fantasia” da festa de São João em que crianças vestem-se de matutos e caipiras e que suas roupas são rotas e costuradas em tecidos díspares e berrantes, e suas “máscaras” incluem bocas desdentadas, indicando a extrema pobreza transfigurada em carnaval pela infância litorânea.

linguagens erudita/regional entre os discursos indireto/direto, o que se cria é uma equivalência das personagens aos animais de zoológicos ou de frutas tropicais para exportação: objetos exóticos e pitorescos de apreciação e graça, mas que nunca se igualam a nós, seres humanos. Daí, é o uso da linguagem que pode transformar o Regionalismo em instrumento de reificação do trabalhador do eito, mesmo que o seu propósito imediato fosse outro, o de humanizar e transfigurar as suas problemáticas questões universais:

O seu propósito consciente era o contrário. Ele se apresentou como um humanismo, como uma recuperação do homem posto à margem; e de fato pode ser assim, quando a deliberação temática, isto é, a decisão de escolher e tratar como tema literário o homem rústico, é seguida de uma visão humana autêntica, que evite o tratamento alienante dos personagens. Esta visão se traduz pelo encontro de uma solução linguística adequada; e dependendo dela é que o Regionalismo pode ter um sentido humanizador ou um sentido reificador (CANDIDO, 2002, p. 90).

O que podemos constatar é que, como expressado por Gilberto Mendonça Teles, Bernardo Élis conseguiu *transmitir melhor os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida*, porque encontrou a sua *solução linguística adequada* para cada texto específico que produziu, atribuindo ao conjunto de toda a sua obra um *sentido humanizador*.

Tomando como princípio o surrealismo e o seu processo de formação de imagens, como frisado por Teles, à semelhança dos autores antilhanos que fundaram o que a crítica usualmente denomina de realismo mágico; usando o poético e a metáfora para criar uma realidade transcendente do homem sertanejo; e observando a realidade regional através de um viés encantado; nós podemos fazer a aproximação de alguns textos de Bernardo Élis com os textos dos escritores hispano-americanos que revolucionaram a literatura mundial.

3.1 *O ninho da noite*: o mágico em “Pai Norato”

Em “Pai Norato”, conhecemos Norato, velhíssimo aos 48 anos de idade que, aos 18, após um crime, foge para viver na floresta. Lá, sozinho, aprende a controlar as feras com o olhar, fazer curas de gente, benzeduras de bichos, adivinhações, entre outras habilidades mágicas.

Depois de 30 anos de solidão, pai Norato é convencido pelo afilhado a abandonar o mato e viver consigo e sua família. Lá chegando, desperta-lhe, violentamente, a libido há muito silenciada, pela “afilhada”.

Para obter da mulher o que tanto desejava, ameaça-lhe o filho, matando-o com seus poderes mágicos por não conseguir o que queria. Mata, logo após, o marido. Vendo-se sozinha e aterrorizada pelos poderes mágicos do “padrinho”, a mulher finalmente consente.

No dia seguinte, pai Norato retorna ao mato. Na imensidão de luz e sombra das altas árvores da floresta, o velho encontra-se com uma onça e usando de seu olhar, controla-a. A onça chega manhosa perto do velho e traiçoeiramente o mata, escondendo o corpo na gruta onde durante três décadas Norato viveu.

A Floresta: Templo e Purgatório

Depois de um crime cometido, o jovem Norato foge para a floresta a fim de escapar da punição dos homens. Nesse seu exílio autoimposto, a floresta se torna uma punição natural para o seu corpo. Lá, em sua velhice precoce, o seu corpo é extremamente debilitado, maltratado pelo ambiente hostil, mas, em compensação, sua alma torna-se extremamente poderosa, força expressada pela inextinguível luz de seus olhos:

Ali havia 30 anos morava o velho. Maltratara tanto o corpo que ele se reduziu a um feixe de ossos, nervos e pele, com músculos que nem arame. Sua casa era uma fuma escura [...]. Barbas de raiz, braços de tronco seco, pele de casca de pau, – era o seu aspeto bravio [...]. Depois, [Norato] entrava na gruta. A gente até cuidava que era um toco de pau sem galho e sem folha lá dentro [...]. Aprendeu a dominar as antas e as onças com seu olhar de faquir [...]. E os olhos arregalados do asceta distilavam (*sic*) uma luz violácea que adormentava a bicharada [...]. Na grotta, do meio das folhas secas, os olhos do monge [depois de morto] ainda luziam mortícios, cansados, feitos dois morrões (ÉLIS, 1959, p. 249–257).

Portanto, a fuga de Norato para a floresta brasileira, o nosso sertão (isto é, território oposto ao litoral), caracteriza-a através da perspectiva dela como Purgatório, visão que é uma reminiscência colonial que ainda resiste e persiste em nosso imaginário.

Logo após a chegada da família real de Portugal à nossa terra, as grandes cidades litorâneas se europeizaram, contudo, os sertões brasileiros permaneceram por muito tempo ainda nos séculos XVI-XVII. Esta é a constatação que faz o escritor positivista Euclides da Cunha. Na sua crença inabalável no progresso histórico, é obrigado a rever seus conceitos

sobre Brasil e Canudos quando se depara, já em 1887, com aquelas humanidades patricias sertanejas, percebendo que estas não pertenciam ao mesmo período histórico que ele, engenheiro do litoral, *parasita da Europa*:

A campanha de Canudos tem, por isto, a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o asserto o termo-la realizado nós, filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã – tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes. Além disto, mal unidos àqueles extraordinários patricios pelo solo em parte desconhecido, *deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo* [...]. Se nos embarcássemos nas imaginosas linhas dessa espécie de topografia psíquica, de que tanto se tem abusado, talvez não os compreendêssemos melhor. Sejamos simples copistas. Reproduzamos, intactas, todas as impressões, verdadeiras, ou ilusórias, que tivemos quando, de repente, acompanhando a celeridade de uma marcha militar, demos de frente, numa volta do sertão, com aqueles desconhecidos singulares, que ali estão – *abandonados – há três séculos* (CUNHA, 2007, p. 19; 145 – grifos nossos).

Nesse sentido, Euclides nos parece ser o primeiro a perceber que o Brasil é um país de recortes. Esta percepção é evidenciada desde o célebre título de sua obra, *Os Sertões* (1902), título plural, indicando, portanto, que o sertão em si não é uma entidade única nem unitária, mas um grande complexo de ambientes, habitats, povos e sociabilidades. Assim, diferem-se o sertão semiárido da planície nordestina, do sertão do Oeste, formado basicamente pelo cerrado do planalto central e pelo pantanal. Da mesma forma, no Norte, o sertão é a imensa floresta amazônica, enquanto que no extremo Sul temos, como sertão, os pampas.

Mas também, o que Euclides deixa claro, nesses trechos acima citados, é a relação de subserviência que o Brasil, país subdesenvolvido, tem junto ao capital estrangeiro. Isto é, diante dos *princípios civilizadores europeus* – principalmente a indústria bélica alemã – os brasileiros das capitais (quase todas localizadas à beira do Atlântico) não passam de *parasitas e mercenários*, que vivem à custa das necessidades econômicas dos países pioneiros na industrialização: as antigas metrópoles coloniais.

O que talvez tenha faltado à aguda e arguta percepção de Euclides da Cunha é o fato de que os sertanejos estavam atrasados três séculos em relação aos brasileiros do Atlântico, mas estes últimos estavam atrasados um século em relação à indústria europeia (o nosso atraso é conjuntural). Assim, como a nossa economia na virada do século XIX para inícios do século XX ainda era, basicamente, a produção agrícola voltada para a exportação (e ainda o é hoje, em larga escala), o Brasil como um todo, país subdesenvolvido de industrialização

tardia, ainda vivia num estatuto colonial: produção de bens primários para a venda nas metrópoles europeias²⁴.

Nessa esteira, o que o conto de Élis nos narra sutilmente no seu discurso – ou antes, nos conta por força de negação, pois está narrado pelo não-dito presente no elemento mágico do texto –, é que o Brasil, em pleno século XX, assim como o Brasil encarado por Euclides em fins do XIX, ainda estava muito atrasado sócio-historicamente: um estranho amálgama de subdesenvolvimentos díspares em relação à indústria europeia. Os brasileiros, neste país do atraso, ainda viviam como no século XVI, suas necessidades não mudaram, continuavam presos a uma mentalidade colonial, porque o mundo agrário nacional ainda permanecia (e permanece) colonial, isto é, latifundiário.

A forma que Élis encontrou de nos contar esta permanência de um Brasil-Colônia foi reelaborando o imaginário religioso nacional: o país ainda era um imenso purgatório, no qual um criminoso é degredado para expiação de seu pecado. Para esse discurso ideológico eurocêntrico, volta-se a historiadora Laura de Mello e Souza, que estudou a feitiçaria nos tempos coloniais brasileiros no livro *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1986), como podemos ver abaixo:

Estavam pois fadadas as colônias a servirem de imenso purgatório aos pecados do Velho Mundo. Os detratores da América enxergaram-na quase sempre como purgatório [...]. A terra conclamava ao pecado, e, simultaneamente, era o lugar em que este se purgava. O Novo Mundo era inferno sobretudo por sua humanidade diferente, animalesca, demoníaca, e era purgatório sobretudo por sua condição colonial [...]. É mais uma vez o genial jesuíta [Nóbrega] quem percebe a dupla função da colônia como purgatório: extirpar pecados, purificando almas; garantir a continuidade da produção de riquezas através de uma população purificada, isto é, normalizada. Sem ganhar dinheiro, se destrói a terra: a colônia perde o sentido se não produz riqueza, pois é esta a sua função primordial. Há que padecer, produzir o pão com o suor do rosto: este é o papel do homem no vale de lágrimas da vida terrena. Nada se alcança sem esforço, pois é estreito o caminho do céu [...]. Na justificativa teológica do Sistema Colonial, mais uma vez o Brasil é colônia-purgatório. Nela, portugueses cristãos se viram às voltas com a escravização do seu semelhante, e nesta contradição máxima, teve grande peso o papel da Igreja como formuladora e veículo de uma teologia justificativa [...]. O Brasil seria uma espécie de transição ente a terra da escravidão e do pecado (a África) e o céu, lugar da

24 Neste sentido, lembramos o assim chamado ciclo da cana de açúcar de José Lins do Rego. Neste ciclo romanesco – sobretudo em *Usina* – nos é narrada a incapacidade do capital brasileiro de estrutura e modo de produção ainda coloniais (o engenho) em rivalizar, tanto no poderio econômico, quanto no âmbito da técnica, com o capital moderno estrangeiro e seu modo de produção industrializado (a usina). Nesta mesma esteira, a primeira narrativa romanesca do palestino-paraibano Permínio Asfora, *Sapé* (a cidade de Sapé, onde cresceu Asfora na Paraíba, é da mesma microrregião de Pilar, cidade onde cresceu o também paraibano Lins do Rego que a ficcionalizou), também narra o declínio da algodão nacional para as empresas produtoras de óleo estrangeiras. Também, poderíamos estender por dezenas de páginas apenas com os inúmeros casos de ficções brasileiras cujo tema é a produção de produtos primários para exportação: *Cacau*, de Jorge Amado; *O cacaulista*, de Inglês de Souza; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

libertação definitiva: para o escravo, a saída para o céu era a solução, a escravidão sendo interpretada por Vieira como *pedagogia* [...]. Talvez a melhor formulação esteja ainda em Antonil, que escreveu alguns anos depois. Dotado de mentalidade mais moderna, afeita ao capitalismo nascente, atenta ao papel do trabalho produtivo, o jesuíta italiano veria com maior correção a estrutura do sistema colonial: “O Brasil é inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos e das mulatas”, diria numa síntese lapidar [...]. Purgatório de brancos através do degredo foi a colônia desde o seu nascimento [...]. Purgando pecados, limpando a Europa, a colônia viabilizava a metamorfose do ônus em utilidade. A reversão só era possível, entretanto, através de grande esforço: o suor *honesto* – o qualificativo servindo, ao lado da visão edênica, de atenuante à aspereza do trabalho [...]. Neste ser e não ser, nada definia melhor a condição de grande purgatório do que o próprio estatuto de colônia. Por isso, enquanto este perdurasse haveria sempre um purgatório no seio do sistema colonial (MELLO E SOUZA, 1986, p. 76-84 – grifos da autora).

Nesse entendimento, porquanto perdurava uma estrutura de produção latifundiária e colonial no nosso país, o Brasil permanecia como um purgatório de homens criminosos. Daí ser a fuga de Norato para a floresta a fim de purificar-se do crime cometido, uma reminiscência dessa ideologia ainda colonial, mas que fora propagada com imensa força pela teologia jesuítica, a *teologia justificativa*, em nossa terra.

Nessa transfiguração, também estão as inúmeras descrições da mata. Ela sempre é vista como um templo barroco, excessiva de traços e contornos, luzes e sombras num pendular jogo de contrastes, vasta em altura e cores. O próprio pai Norato assume aspecto religioso: o narrador confere-lhe cinco epítetos: faquir, asceta, monge, anacoreta, anátema. Destes apenas o nome monge é repetido, não uma, mas cinco vezes, atestando, como veremos mais abaixo, que a sua devoção purgante assume aspectos claramente religiosos. Assim nos é apresentada a floresta:

Lá por cima penduravam-se bambolins de fios de sol, catleias se abriam em gritos coloridos. *Em baixo o solo podre, humoso, mole, cheio de cobras, escorpiões, centopeias, mosquitos*. Paus se erguiam como para escorar os céus. Cipós amarravam troncos, estorciam-se em orgasmo frenéticos para beber o sol que os jatobás e aroeiras e tamburis tapavam. Apertavam os madeiros. Chupavam-lhe o sangue, a alma. Matavam-nos e tomavam-lhes o sol depois. *Havia uma política porca, uma luta brutal pela vida, humanamente brutal*. Outros brotos apontavam. A claridade era muito distante, rastejavam como cobras e iam beber o fogo que escorria de um vão de folhagem. Se a luz mudava – mudava-se também o ramo cobarde [...]. O velho rumava por entre o labirinto sombrio dos troncos musguentos [...]. E ali, entre os troncos imemoriais, à luz azinhavrada e doentia que a mata coava, como se fosse um fundo de mar, *tinha o velho um ar asperamente sagrado de profeta e demônio* [...]. À boquinha da noite, pai Norato foi à mata. Havia sol nas grimpas, mas embaixo já estava meio escuro. Ele viu um punhado de candeias lá no alto – eram sumarés. Sob a quietude úmida de vitrais, Norato sumiu [...]. Do alto escuro da mata pendiam flores roxas, amarelas, vermelhas, que alumiam a noite como velas [...]. E a mata inteira se iluminou – os troncos, os paus podres, as folhas, o solo, os pirilampos, os corós de fogo – tudo ardia numa luz violácea (ÉLIS, 1959, p. 250-257 – grifos nossos).

Nas citações acima há três elementos importantíssimos para a compreensão do conto: O primeiro deles é a forma em que é tratado o chão da mata. Caso raríssimo em sua escrita, aquilo que é natural é tratado por Élis como podre, sujo, venenoso. Em Bernardo, a natureza é sempre bela, é sempre incógnita, às vezes cruel e bruta, é sempre o Outro lado – aquilo que não é civilização, que não é humano, onde reside, o mais das vezes, o mágico –, mas raríssimo é ver nos discursos bernardianos a natura como venenosa, como mortal.

A descrição é sensória, sensações respaldadas pelas aliterações /s/ /m/ e pela assonância /o/ que enriquecem estilisticamente a frase – *o solo podre, humoso, mole, cheio de cobras, escorpiões, centopeias, mosquitos* –: é tátil (podemos sentir, sob nossos pés a moleza e a podridão do solo); podemos sentir o cheiro daquilo que morre, do que está podre, em grande contraste com a imagem de templo da floresta *claro-escuro*, com luzes, flores, com brotos nascentes, isto é, uma floresta resplandecente de vida, mas que no âmago está morta e podre.

Essa podridão é também o seu próprio renascimento, pois aquilo que é podre torna-se humoso e dá origem a nova floresta, encerrando, portanto, este barroco jogo de vida e morte em que está subentendido este ciclo de ressurreição.

Por fim, nessa descrição, o solo é perigoso, contrastando com as altas copas vivazes: a cada passo o ser humano, altamente frágil, pode deparar-se com um bote certo de uma cobra, a picada peçonhenta de um escorpião escondido na podridão do chão ou de uma centopeia rastejante no humos mole, ou ver-se encarcerado por nuvens de mosquitos carregados de doenças.

Ora, nossa compreensão é que essa descrição da floresta é uma prolepse do próprio enredo. Pai Norato recebeu da floresta o poder de curar, lá se deparou com os elementos primordiais da existência, como as próprias trevas, e delas aprendeu os grandes segredos e mistérios²⁵.

Mas o mesmo poder santo que recebeu e usa para curar, é o poder demoníaco que usará para matar as únicas pessoas da terra que lhe deram carinho: o seu afilhado e sua família. No seu poder de vida está implícita, desta feita, também uma potência de morte, afinal Norato na floresta, que era o seu purgatório, tornou-se, enfim, o clérigo (monge) da

25 *Sabia onde ficava o ninho da noite, mãe das sombras. Ela roncava no papo feito jiboia e de tarde a gente podia vê-la crescer em ondas concêntricas, em vibrações proteiformes até tomar conta da terra, do céu [...]. Quando as sombras sacudiam as asas viscosas no seio da mata, os olhos de pai Norato pegavam a crescer* (ÉLIS, 1959, p. 249-250).

mata, e portanto o guardião da vida que lá impera, após um ato de morte (o crime cometido aos 18 anos).

Nesta esteira, podemos compreender o porquê de tão paradoxalmente *o velho* ter *um ar asperamente sagrado de profeta e demônio*. Ora, o que nele é divino também é demoníaco, pois ambos estão situados na esfera do sagrado, embora em polos diametralmente opostos. Laura de Mello e Souza também estudou esta dualidade do sagrado nas terras de Santa Cruz. Marca exemplar de nosso sincretismo, o mesmo sagrado pode servir a Deus e ao demônio, sem prejuízo da fé:

No universo da cultura popular e da religiosidade sincrética, estavam dadas as duas possibilidades: ora Deus levava a melhor, ora o Diabo. Daí o dito popular de acender uma vela a Deus, outra ao Diabo [...]. No cotidiano da colônia, Céu e Inferno, sagrado e profano, práticas mágicas primitivas e europeias ora se aproximavam, ora se apartavam violentamente. *Na realidade fluida e fugidia da vida colonial, a indistinção era, entretanto, mais característica do que a dicotomia*. Esta, quando se mostrava, era quase sempre devida ao estímulo da ideologia missionária e da ação dos nascentes aparelhos de poder, empenhados em decantar as partes para melhor captar as heresias. O que quase sempre sobreandou foi o sincretismo religioso [...]. A complexidade de uma formação social que pressupunha simultaneamente o escravismo e o cristianismo puxava a colônia para as imagens infernalizadas – Satã no papel de confirmador de Deus. O Inferno eram as tensões sociais [...]. Mistura espantosa de religiosidade, ocultismo, curas mágicas e, de certa forma, satanismo [...]. Se Deus era cultuado d'aquém e d'além-mar, Satanás também o era, reinando ainda nas vagas e turbilhões oceânicos. Numa época em que o Sistema Colonial articulava boa parte das terras do globo, é natural que sonhos, anseios, desejos, projeções imaginárias refletissem sua importância [...]. A tendência a inverter os ritos da Igreja constituía um dos traços ligados à intervenção do Diabo na vida humana [...]. Já as orações para fins amorosos, muito comuns na colônia, constituíam prática universalmente conhecida. Tratava-se de um ramo da magia ritual em que era irresistível o poder de determinadas palavras divinas, e sobretudo, do nome de Deus. Mas lançavam mão também do conjuro de demônios, dominando-os sem adorá-los [...]. A existência do diabo era a prova máxima da existência de Deus [...]. O diabo esteve historicamente ligado ao monoteísmo; os primeiros hebreus não sentiram necessidade de personificar o princípio maligno, atribuindo sua influência a deidades rivais. Com o triunfo do monoteísmo, entretanto, tornava-se necessário explicar a presença do mal no mundo, já que Deus era tão bondoso (MELLO E SOUZA, 1986, p. 140; 149; 180; 190; 214; 230; 249 – grifos nossos).

A dualidade barroca entre divino e diabólico está também contemplada na visão que as pessoas têm de pai Norato. Após o infanticídio cometido, a mãe acusa Norato do crime, este se defende afirmando que a morte foi culpa de picada de cobra. A esposa tenta explicar ao marido o acontecido, mas ele não acredita: ambos têm opiniões contrárias sobre o velho Norato, para a mulher ele era o *cão dos infernos*, para o marido o padrinho era *santo*:

– Qui jararaca, qui nada, *coisa ruim*. Ocê é o *cão*, viu. Vô contá tudo pro meu marido. Deixê ele chegá, porqueira. Sai daqui, *peste dos infernos* [...]. A mulher contou tudo ao marido, que ele estava se adiantando com ela, com umas conversas esquisitas... – Mas num pode, muié, *ele é santo*. Ele nem quando moço num tinha fogo (ÉLIS, 1959, p. 254).

Como ser sagrado – o velho era profeta e era demônio –, portanto, conhecedor do esconderijo da noite, pai Norato era enfim o monge de corpo alquebrado e de olhar poderoso deste templo/ purgatório que é a floresta brasileira, templo magnífico onde impera a vida e, paradoxalmente, repleto de potência de morte.

O terceiro elemento que nos chama atenção nas citações que destacamos das descrições da mata/ templo é o fato do narrador tratar as relações vegetais – parasitárias em muitos casos, e simbióticas em outros menos – como uma relação de política humana (*Havia uma política porca, uma luta brutal pela vida, humanamente brutal*). Ora, ironia exemplar, principalmente porque aquilo que move Norato para o seu fim não é a política humana, mas a natureza humana: as necessidades sexuais há tanto reprimidas que explodem violentamente e de forma assassina. Desta forma, a natureza humana de Norato é antecipada pela política humana das flores e dos cipós, que como vampiros violentos chupam a seiva e a alma dos troncos que os apoiam.

Podemos ler esta passagem de duas formas opostas, mas não excludentes entre si. A primeira seria de âmbito puramente estrutural: os cipós, assim como Norato, matam quem os alimenta, tomando-lhes o sol (da mesma forma que Norato tencionava tomar a esposa do afilhado). A relação dos cipós com os troncos é sexual, orgástica, justamente o tipo de relação que Norato pretendia ter com a afilhada e que lhe fora negada, levando-o a matar novamente.

A outra leitura possível é ver esta passagem como referência simbólica à política nacional da ditadura Vargas. Na necessidade de disfarçar o seu engajamento escritural, como nos alerta Gilberto Mendonça Teles, o autor transfigura a luta vegetal pela vida na luta brutal da política brasileira, na qual os instrumentos de repressão ditatorial caçavam e trancafiavam homens.

Assim, a floresta, descrita estilisticamente de modo poético na feição de uma catedral barroca, é a transfiguração discursiva desse Brasil atrasado três séculos. Não à toa este neobarroquismo bernardiano: reavivando o Seiscentismo para simbolizar uma região nacional que ainda permanecia presa ao século XVII em pleno século XX.

Norato criminoso: Assassinato, Infanticídio, Estupro e Incesto

Norato refugia-se na floresta após ter cometido um crime: esfaqueou um rapaz numa briga. Na floresta purga o seu crime através da debilitação do corpo e da supressão da libido. Porém, ao conhecer a esposa do afilhado a libido há tanto tempo reprimida, desperta violenta. Não resistindo aos seus desejos, pai Norato, que controlava o cio das bestas, ameaça a afilhada: *Aí a mulher estava enxaguando umas roupas, quando o velho deu-lhe um toque. – O sinhô, padrinho, com essas besteiras... meu marido teve confiança. – Oê decede. Do contrário seu fio morre* (ÉLIS, 1959, p. 253).

A afilhada não cede aos perniciosos desejos do padrinho, resultando no mais terrível crime cometido pelo poderoso pai durante o conto: o filho não conhece a nova manhã. Pai Norato cumpre a sua ameaça de forma misteriosa, mas a mulher não tem dúvidas que o asceta fora o real responsável pela morte.

Assassinatos de crianças eram, no nosso período colonial, atribuídos às bruxas, uma herança europeia. Na verdade, todas as formas de morte infantis, sobretudo as causadas por negligência parental eram atribuídas às bruxas, como descreve a historiadora Laura de Mello e Souza:

Tensões manifestavam-se também em infanticídios, reais ou imaginários. Na Europa, uma das crenças mais generalizadas no que dizia respeito a bruxas era sua atuação como assassinas de crianças [...]. No século XVII, no ducado de Luxemburgo, um número muito grande de crianças morria em decorrência da falta de cuidados dos pais, que tinham ambos de prover ao sustento da família [...]. Numa época de crise, atribuir mortes deste tipo a bruxas talvez correspondesse a mecanismo aliviador de tensões e de culpas. O pânico do infanticídio perdurou na mentalidade popular. Crianças doentes e raquíticas eram tidas como chupadas pelas bruxas [...]. No final do século XVI, Joana Ribeira foi acusada na Visitação da Bahia de embruxar uma criança (MELLO E SOUZA, 1986, p. 201-203).

Há nas mortes destas crianças descritas nos autos da Primeira Visitação na Bahia (*apud* MELLO E SOUZA, 1986), na nossa época colonial, uma grande similaridade com a morte descrita por Élis do menino embruxado por pai Norato (*Roxo, duro, malhado*) (ÉLIS, 1959, p. 254): *O recém-nascido começou então a adoecer “e fazer-se negro”* (MELLO E SOUZA, 1986, p. 202 – grifos da autora).

É, então, uma reminiscência ideológica colonial ainda presente no discurso bernardiano, uma lembrança de nosso grande atraso histórico, em que bruxaria ainda era culpada, em plena vigência do século XX, da morte de crianças por simples ausência de condições sanitárias satisfatórias.

Mantendo essa equivalência entre pai Norato e cobra peçonhenta, Élis nos narra a forma com a qual o velho arquiteta, meticulosamente, o assassinato do afilhado: Norato entra na floresta e toma de uma onça o fígado ainda quente do veado que esta abatera, demonstrando o seu grande poder de controle das feras. De posse do fígado, o monge dirige-se ao outro ponto do mato:

Perto do rego, erguia-se um cupim feito peito de moça donzela. Uma boipeva saiu de dentro num pulo. Enroscou-se em bote, batendo a labareda da língua. Ele atirou-lhe o fígado, em que a bicha deu uma porção de botes, dentadas, enrodilhando-se nele (ÉLIS, 1959, p. 255).

Depois de tantos botes e da enorme quantidade de peçonha depositada no pedaço de carne, Norato, de posse deste fígado fatal, utiliza-se de rodoleiros para que, ao se alimentarem do fígado, ficassem impregnados de veneno. Por fim, joga um dos rodoleiros no afilhado, que morre logo depois:

Rodoleiros cor de casca de ferida braba saíram tontos, em movimentos lerdos, desceram por um lado, por outro e fincaram o bico na mão dele [...]. O anacoreta, aí, destampou a cabaça e sacudiu-a em cima do fígado babujado. Os animaizinhos, em movimentos tardos, fincaram os bicos na carne, para largar quando estavam redondinhos. Recolheu de novo as bolinhas para dentro da vazilha, arrolhou, botou no piquá e lá se foi no seu passinho ligeiro, pelo trilheiro tortuoso. Daí a três dias a cabaça chiava num som seco, irritadiço. Os “mundices” queriam sair para comer [...]. – Num foi mais vê a gente, hein? – falou ao afilhado e disfarçadamente deixou cair-lhe na calça grossa de algodão cru um rodoleiro esperto, seco, horripilante. O velho despediu-se. De noite, num couro de boi, esticado, duro, jazia o afilhado. Inteiriçado na sisudez impenetrável dos cadáveres (ÉLIS, 1959, p. 255-256 – grifo do autor).

A afilhada então estava sozinha. Pai Norato matara seu filho e seu marido, não havia mais ninguém para protegê-la. Na mesmíssima noite da morte do afilhado, o velho vai dormir, sem ser convidado, na casa da viúva. A sua presença, seus olhos brilhantes na escuridão pesada aterrorizava a jovem sozinha. Finalmente ela consente, chamando pelo velho de forma carinhosa, mas existia lá com ela uma outra presença, que na escuridão, dentro da noite, a protegia:

A mulher chorava, aos gritos. – Taí, sá dona, intãoce foi o véio? – perguntou sereno o monge. Ocê levantô um farso, minha fia. A noite sufocante de silêncio tinha um cheiro de defunto. Na escuridão do rancho, os olhos de pai Norato atraíam irresistivelmente *e um medo ruim sojigava a mulher*. Sentia no ambiente *a presença invisível do marido a defendendo*. – Padrinho. Naquela noite, pai Norato achegou-se ao jirau da mulher e ela não se opôs (ÉLIS, 1959, p. 256 – grifos nossos).

A única forma que podemos encarar esta cena é como um estupro. O ato sexual não foi concretizado a partir do desejo e do consentimento da mulher, mas do medo, *um medo ruim que a subjugava*, sob esta ameaça tácita de morte que o padrinho representava. Este é o terceiro crime que Norato comete contra esta mulher (sem contar todo o assédio que ela precisou passar nas mãos do velho): mata-lhe o filho, o marido e agora a estupra por intermédio de ameaça psicológica.

Nesta esteira, Norato comete um último crime, não diretamente contra a afilhada, mas contra a civilização: o incesto. A relação familiar não é consanguínea, mas, ainda assim, é familiar: Norato era padrinho (pai substituto/ pai espiritual) do marido. Quando se entra espiritualmente numa família, que nas sociedades arcaicas são extensas, muito próximas ao formato de clã, passa-se a pertencer sanguineamente àquela família (assim, o genro pertence à mesma família sanguínea do sogro). Por este motivo a esposa chama Norato de padrinho, e é chamada, inclusive pelo narrador, de afilhada.

No seu livro *Totem e tabu* (1913), Sigmund Freud discorre a sua hipótese de como teriam surgidos os primeiros esboços de clãs e, a partir destes primeiros agrupamentos humanos, os germes das sociedades modernas:

Nas sociedades mais primitivas há apenas um vínculo que une incondicionalmente e sem exceção: o da comunidade de clã (*kinship*). Os membros dessa comunidade respondem solidariamente uns pelos outros, um *kin* é um grupo de pessoas cujas vidas se acham tão ligadas, que podem ser vistas como partes de uma vida conjunta. Havendo o homicídio de alguém do *kin*, não se diz: “o sangue desse ou daquele foi derramado”, e sim: “o nosso sangue foi derramado” [...]. *Kinship* significa, portanto, participar da substância comum [...]. Inicialmente a *horda paterna* é substituída pelo *clã fraterno*, garantido pelo laço de sangue. A sociedade repousa então na culpa comum pelo crime cometido [o assassinato do Pai pelos Filhos]; a religião, na consciência de culpa e no arrependimento por ele; e a moralidade, em parte nas exigências dessa sociedade e em parte nas penitências requeridas pela consciência de culpa (FREUD, 2013, p. 139-140; 152 – grifos do autor).

Ora, uma norma basilar de qualquer civilização humana é tomar o incesto como crime abominável. Ao cometer deliberadamente um incesto – ao contrário da afilhada que foi coagida a se submeter –, Norato comete um crime contra a civilização, destrói o mundo, portanto.

O incesto é a primeira instituição social, imposta pelo pai primevo sobre seus filhos, segundo a hipótese de Freud, e que levaria a união dentre os irmãos contra o pai e ao primeiro crime, cuja culpa seria responsável pela formação de nossa moralidade:

Sabemos, no entanto, que [esses pobres canibais nus] estabeleceram por meta, com enorme cuidado e penosa severidade, o impedimento de relações sexuais incestuosas. De fato, toda a sua organização social parece servir a tal propósito ou estar ligada à sua realização [...]. Em quase toda parte em que vigora o totem há também a lei de que *membros do mesmo totem não podem ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar*. É a instituição da *exogamia*, ligada ao totem [...]. É interessante notar que as primeiras restrições geradas pela introdução de classes matrimoniais afetaram a liberdade sexual da geração mais nova, ou seja, o incesto entre irmãos e entre filhos e mães, e que somente medidas posteriores suprimiram o incesto entre pais e filhas (FREUD, 2013, p. 8; 10; 125 – grifos do autor).

Pai Norato cometeu o crime dos crimes. O assassinato do afilhado que lhe deu mão e abrigo – e, em nenhuma religião ou narrativa mitológica, aceita-se impunemente aquele que transgredir às leis da hospitalidade, seja ferindo o hóspede ou o hospedeiro –; cometeu infanticídio; estupro, atentando contra o corpo, a consciência e a dignidade da afilhada; mas ao cometer o incesto, Norato desintegra a sociedade, pois desfaz o seu tabu original. Segundo Freud:

“Tabu” é uma palavra polinésia cuja tradução nos apresenta dificuldade, pois já não possuímos o conceito por ela designado [...]. O significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro” [...]. A nossa expressão “temor sagrado” corresponde frequentemente ao sentido de “tabu” [...]. Vamos resumir que compreensão do tabu obtivemos ao equipará-lo à proibição obsessiva do neurótico. O tabu é uma proibição antiquíssima, imposta do exterior (por uma autoridade) e voltada contra os mais fortes desejos do ser humano. A vontade de transgredi-lo continua a existir no inconsciente; aqueles que obedecem ao tabu têm uma postura ambivalente quanto ao alvo do tabu. A força mágica a ele atribuída remonta à capacidade de induzir em tentação; ele age como um contágio, porque o exemplo é contagioso, e porque o desejo proibido desloca-se para outra coisa no inconsciente. Expiar a violação do tabu com uma renúncia mostra que na base da obediência ao tabu se acha uma renúncia (FREUD, 2013, p. 12; 30 – grifos do autor).

Quem transgredir contra o tabu, tornando-se, em si, um impuro, deve ser punido severamente. Freud mostra que o tabu é punido de duas formas, uma punição psicológica e outra social:

O inocente infrator [de um tabu] fica profundamente deprimido, aguarda sua morte e então morre de fato [...]. O mais singular é que quem chega a violar uma proibição dessas adquire ele mesmo a característica do que é proibido, como que assumindo toda a perigosa carga [...]. Se alguém chegou a satisfazer o desejo reprimido, em todos os membros da comunidade se animará esse desejo; para sofrer essa tentação, o infrator invejado tem que ser despojado do fruto de sua ousadia, e não raramente a punição dá aos seus executores a oportunidade de, sob justificativa de expiação, perpetrar o mesmo ultraje por sua vez. Este é, afinal, um dos fundamentos do

sistema de punição humano, e tem por pressuposto – corretamente, sem dúvida – que os mesmos impulsos proibidos se acham tanto no infrator como na comunidade que se vingam (FREUD, 2013, p. 16; 70-71).

Após dois assassinatos, o extermínio da vida infantil, o atentado contra a hospitalidade, o estupro e, finalmente, o incesto, a vingança era demandada para que o mundo voltasse a ser ordem. A floresta que deu tanto poder a Norato, cobra-lo-á pelas faltas irremediáveis, pois ela é Purgatório, onde os pecados são limpos e os crimes punidos inexoravelmente.

O marido invisível, até mesmo aos olhos brilhantes do asceta, continuava em presença protegendo a esposa. Logo após a morte de seu filho, o afilhado não podia crer que o padrinho *santo* pudesse cometer tal crueldade, sobretudo, porque Norato não possuía *fogo* sexual (ÉLIS, 1959, p. 254). Mais tarde, porém, na época de sua morte, contudo, já acreditava na versão de sua companheira.

A sua morte e sua presença espiritual poderiam explicar o que acontece a seguir: No dia seguinte ao estupro da afilhada, Norato volta, à boca da noite, para a mata. Lá se encontra com uma suçuarana, porém o que pai Norato não sabe é que, ao quebrar o seu celibato, Norato quebra também sua relação com a mata, e perde o seu poder, mormente o olhar de controle das feras:

A suçuarana esturou grosso e marchou agachadinha para ele. Siderou-a com olhar duro de anátema. Correu um frêmito de gozo no fio do lombo da fera. Tremeu-lhe o dorso de veludo. O rabo elétrico movia-se sem parar e ela espreguiçou-se, abrindo a bocarra vermelha num bocejo mau. Cada vez ficando mais escuro, agora uma massa preta. Pôs-se a arranhar troncos, amolando as unhas, fazendo cavacos saltar longe. Depois, só duas tochas de fogo vieram andando pras bandas do homem, que suave, tremia, arquejava [...]. Veio mansa, ronronando para ser alisada e de sopetão (*sic*), quando o velho a estava alisando, foi aquele pincho. Assentou-lhe as patas na goela, rasgou, puxou as carnes com a dentuça afiada e faminta. Dilacerou-lhe o ventre e em seguida arrastou aqueles molambos lá para a grota. Plantou esse bagaço no chão fofo, cobriu de folhas secas e fugiu num coleio bambo do lombo luzidio (ÉLIS, 1959, p. 256-257).

A onça, num primeiro momento, numa atitude que talvez sirva de disfarce para aproximar-se do velho, estremece de gozo. Mas logo, pai Norato percebe que há algo de errado e, finalmente, treme de medo diante do poder destrutivo da floresta. Norato percebe que ele não tem mais o domínio, o controle, e num *supetão* é destroçado pela fera, restando-lhe nada mais do que molambos e bagaços.

O inusitado não está no fato de um homem ser morto por uma onça (o que é, na verdade, presumível), mas em não ser devorado. A suçuarana esconde o corpo de pai Norato na mesma gruta em que viveu por três décadas e só conhecida, entre os humanos, pelo afilhado²⁶.

Toda a ação da onça lembra um rito fúnebre, o corpo do velho é *plantado no chão* (imagem no que nos remete a um enterro) e *coberto de folhas*. Por fim, a fera simplesmente *foge* do seu crime (uma morte traiçoeira).

Nesse sentido, podemos ler a onça como o afilhado metamorfoseado. A presença invisível do marido que protegia a mulher, retorna na forma potente de onça para vingar a esposa.

Acostamo-nos, nesta esteira discursiva, nos mitos tupinambá: O ritual antropofágico relembra a vingança de uma família sobre o genro. O genro matara o cunhado que, aproveitando-se de sua ausência, cometeu incesto com a própria irmã. Ultrajado, o genro (Ajuru, “Papagaio”) pede auxílio ao grande caraíba Sumé, seu parente.

De Sumé, um dos grandes heróis civilizadores dos tupi, que ensinou o cultivo da mandioca e a fabricação da farinha, descendem todos os animais predadores, como a onça suçuarana, sendo Sumé o próprio jagaretê (onça-pintada). Sumé auxilia o seu parente, dando-lhe a ibirapema (a espada de madeira dos índios brasileiros) (MUSSA, 2009).

Ora, se o genro retorna para vingar sua esposa, nada mais próprio que retorne como um descendente de Sumé, que civilizou os homens também nas artes de matar. Pois Sumé é o predador, e a vingança a única forma de manter a coesão social de uma civilização primitiva:

Na verdade, o sistema [canibal] tem um objetivo muito mais alto: o de eliminar do mundo o conceito de mal [...]. O desejo de vingança é absolutamente natural – existia no Velho [o demiurgo criador], que destruiu a primeira humanidade quando se sentiu traído. Todavia, tal conceito implica logicamente a admissão de que o ato a ser vingado é um ato *negativo*, um ato *mau*. Quando um tupinambá matava, sabia que fazia o mal, porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o

26 É importantíssimo fazermos uma aproximação neste momento com o texto de Euclides da Cunha: *Um único [arraial], talvez, se destaca [...], o de Bom Jesus da Lapa. É a Meca dos sertanejos. A sua conformação original, ostentando-se na serra de grimpas altaneiras, que ressoam como sinos; abrindo-se na gruta de âmbito caprichoso, semelhante a nave de uma igreja, escassamente aclarada; tendo pendidos dos tetos grandes candelabros de estalactites; prolongando-se em corredores cheios de velhos ossuários diluvianos; e a lenda emocionante do monge que ali viveu em companhia de uma onça – tomaram-no objeto predileto de romarias piedosas, convergentes dos mais longínquos lugares, de Sergipe, Piauí e Goiás* (CUNHA, 2007, p. 250). Sem dúvida há um paralelismo claro entre o fictício Norato e o lendário monge: ambos viviam em furnas escondidas com a companhia de onças. No caso desta última, por ser uma fuma montanhosa sertaneja, podemos inferir que se trata de uma onça-parda, não de uma jagaretê. A influência desta lenda em Goiás pode ter inspirado, em partes, o conto de Bernardo Élis.

canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo (MUSSA, 2009, p. 73 – grifos do autor).

Assim, por ter cometido um crime contra a civilização e por ter quebrado o seu pacto não declarado com a mata (o celibato), pai Norato precisava receber a vingança. E esta vingança já se anuncia bem antes: Para matar seu afilhado, Norato rouba a carne de uma onça, e é de uma onça que receberá a vingança.

O fígado roubado era de veado, no rito antropofágico tupinambá, Suaçu (“Veado”) é o cunhado incestuoso que foi assassinado pelo genro, Ajuru. Assim, estamos novamente diante de uma nova prolepse: metaforicamente, a onça que matou o veado representa o afilhado vingando-se do padrinho.

Pai Norato, que inicia o conto como criminoso, transforma-se em santo, volta a cometer crimes (e com maior grau de maldade, usando os poderes mágicos que recebeu da floresta para fins escusos, e contra aqueles únicos seres humanos que lhe tinham como família), e, por fim, termina como vítima da justa vingança do afilhado/ onça/ floresta. A vingança, tomada aqui como único meio de extinguir o mal, é mais um elemento de denúncia deste mundo arcaico e anômico que é o sertão goiano.

Bernardo Élis utiliza-se, como podemos compreender, do *mito do bom selvagem*, do filósofo francês Jean-Jaques Rousseau, que pregava que em estado de natureza o homem é bom, mas a sociedade o corrompe. No seu *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1755), comenta o pensador:

Os homens nesse estado [de natureza], não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral nem de deveres conhecidos, não podiam ser bons nem maus, nem tinham vícios nem virtudes [...]. Sendo os laços da servidão formados exclusivamente da dependência mútua dos homens e das necessidades recíprocas que os unem, é impossível sujeitar um homem sem o pôr antes na situação de não poder passar sem outro homem; situação que, não existindo no estado de natureza, deixa cada um livre do jugo e torna vã a lei do mais forte [...]. Resta-me considerar e aproximar os diversos acasos que puderam aperfeiçoar a razão humana deteriorando a espécie, tornar um ser mau fazendo-o social e, de um termo tão distante, conduzir enfim o homem e o mundo ao ponto em que os vemos (ROUSSEAU, 2001, p. 73; 88; 89)

Isto é, sem a presença da propriedade privada, mesmo a desigualdade natural entre os homens (força, vigor etc.) não criaria entre nós os laços da escravidão e da violência sistemática, só a sociedade civil sujeita pessoas a outras pessoas. Ora, quais são as ações

mágicas que vemos pai Norato realizando? Encontro de objetos pessoais perdidos, cura de gado: elementos ligados a propriedade, ainda que modestas.

Ao voltar ao convívio civil no rancho de propriedade do afilhado, depara-se com a afilhada, no que podemos induzir que ela, num sertão patriarcal e anônimo, também seja mais uma propriedade do masculino cobiçada pelo padrinho²⁷.

Dessa percepção, podemos analisar toda a crítica que Bernardo Élis faz ao lugar social da mulher, como uma propriedade sexual no Brasil sertanejo e arcaico de Goiás do início do século XX.

Magia: Imagens de uma religião sincrética

Pai Norato era um homem muito requisitado nas cercanias da mata. Homem necessário num mundo agrário anômico e sem recursos. Seus préstimos para a população constituía de curas, benzeduras e adivinhações. Era também o meio de vida desse clérigo da floresta, são desses pequenos sortilégios e rezas donde tira o seu sustento o monge sertanejo: *Vivia disso: beberagens contra o gálico, benzeduras, responsos, fechamento de corpo, etc* (ÉLIS, 1959, p. 251)...

Esse conjunto de procedimentos mágicos converge para esta visão de religião sincrética nacional, um catolicismo *sui generis* no qual conviviam caracteres cristãos europeus, espiritualismo autóctone e elementos africanos, alguns de raízes iorubá outros de origem muçulmana. Nesse entendimento de nosso sincretismo, vejamos as seguintes passagens do conto:

Um som rouco de trocano africano – dum-bu-gundum – dum-bugudum. O velho rumava por entre o labirinto sombrio dos troncos musguntos [...]. Tornava a reboar o tantã do tronco, num ronco rouco, generoso, que subia pelo alto feito um fumo sagrado. Pai emergia à luz policroma (ÉLIS, 1959, p. 250-251).

Este era o modo pelo qual as pessoas da região encontravam pai Norato quando dele necessitavam: um toco morto usado de instrumento africano. Desta forma, nós vemos como se

27 O sistema judaico-cristão arvora-se num código de leis sociorreligiosas conhecido popularmente como “Os Dez Mandamentos” – embora os judeus denomine-as como as 613 leis, de acordo com a quantidade de letras presentes na passagem –. O último mandamento (ÊXODO 20, 17) é explícito: *Não cobiçarás a casa do teu próximo; não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma do teu próximo*. Apenas o catecismo católico romano, dentre os cristãos, a partir de sua própria numeração, separa o “9º Mandamento”: “Não cobiçar a mulher alheia”; do “10º Mandamento”: “Não cobiçarás os bens alheios”.

dá esse sincretismo mágico/ religioso brasileiro no nível discursivo: Norato era pai (padre) celibatário, monge das florestas virgens e autóctones, e respondia às necessidades de seu rebanho através de um elemento de origem autóctone/ africano (o tronco-tantã). Nessa religiosidade professada por esta sociabilidade sertaneja não há elementos puros, ou católicos, ou africanos, ou indígenas, estão todos ligados de modo indissolúvel na mentalidade dos povos desta região.

A primeira habilidade mágica de Norato demonstrada pelo narrador é a sua habilidade divinatória. Necessidade importantíssima num mundo de poucos recursos, onde ninguém poderia dar-se o luxo de perder qualquer objeto sequer, mormente aqueles que tenham qualquer valor (tanto financeiro quanto sentimental):

Na boca do mato, na aguada, um homem: – Pai, vim pidi um responso pro sinhô. Meu anê de aliança se perdeu. – Pôde í, fio, ele é de aparicê de novo [...]. 1 dia, 2, 3, 4, – uma semana inteirinha sem comer, sem beber, sem falar. E mediunicamente o suplicante era conduzido ao lugar onde jazia perdido o anel (ÉLIS, 1959, p. 251).

Ora, as habilidades de adivinhação eram altamente privilegiadas na nossa época de colônia. Usadas sobretudo na busca de tesouros escondidos (MELLO E SOUZA, 1986), também eram usadas para encontrar objetos mais pessoais, mais íntimos.

Largamente difundida por todo o ocidente cristão, a prática de adivinhar foi, entretanto, frequentemente associada ao diabo [...]. Aos adivinhadores locais vinham pois se juntar os da metrópole: indivíduos que [...] *atendiam às necessidades concretas de sua comunidade através de adivinhações* [...]. [Procuravam] objetos, dinheiro, animais e escravos desaparecidos por meio de adivinhações [...]. *As orações usadas para a obtenção de fins concretos ligavam-se antes à religião folclorizada do que à magia ritual ou à feitiçaria*. Trazia um certo sabor de crença na especialização dos santos, ridicularizada por Lutero [...]. As populações do ocidente cristão recorriam a elas com naturalidade, e só passaram a olhá-las com temor quando os aparelhos de poder identificaram-nas com crimes contra a fé (MELLO E SOUZA, 1986, p. 157-158; 162 – grifos nossos).

Adivinhações também eram elementos importantíssimos na religião tupinambá. No mito tupi, inclusive, existia um espírito especializado para o fim divinatório, o espírito *Uiucirá*²⁸:

Souberam que esse grande caraíba [Andejo] podia se comunicar com Uiucirá, o espírito que prevê o futuro [...]. O Andejo era recebido numa taba, com muita homenagem, para invocar as respostas de Uiucirá [...]. Deitado na rede, invocou

28 Usaremos como referência dos mitos tupi a restauração destes mitos empreendida por Alberto Mussa (MUSSA, 2009).

Uiucirá. E logo se ouviram uivos e assobios, como flautas, acompanhados por um turbilhão de vento – que acusavam a presença do espírito (MUSSA, 2009, p. 53-54).

Estamos diante, novamente, desse nosso sincretismo religioso de que falamos. Temos presente, portanto, a *religião folclorizada* europeia e o espiritualismo tupinambá²⁹ numa mesma passagem do texto. Vejamos como há um paralelismo quase perfeito entre o processo divinatório de pai Norato e o processo empreendido pelo caraíba mítico Andejo – as únicas diferenças entre os dois processos é o jejum de Norato, um sincretismo católico diante do grande banquete indígena –:

Depois, entrava na gruta. A gente até cuidava que um toco de pau sem galho e sem folha lá dentro. 1 dia, 2, 3, 4, – uma semana inteirinha sem comer, sem beber, sem falar (ÉLIS, 1959, p. 251).

Ergueram para ele uma cabana nova, onde ninguém residira, e lá puseram uma rede de algodão e muitos alimentos: farinha, carnes, frutas e legumes. Depois de ter ficado nove dias sem mulher e de ter sido lavado por uma virgem, o Andejo foi solenemente conduzido pelos habitantes para dentro da cabana (MUSSA, 2009, p. 54).

A outra faceta mágica de Norato são as benzeduras. Os pequenos criadores de animais precisavam da ação do pai para que não perdessem as poucas reses que possuíam e fossem levados para a miséria total nesta região já muito pobre e de poucas alternativas, lhes restando apenas a solução mística: – *Ôi, tio, minha vaca tá morre num morre, cum uma bicheira. Ele se virava para as bandas onde devia estar o animal, benzia, clamava, transfigurado e fanático. Não sei, mas a vaca sarava mesmo* (ÉLIS, 1959, p. 251).

As benzeduras são ainda hoje muito utilizadas, provavelmente porque estas práticas foram pouco perseguidas pela Inquisição no Brasil, diferentemente das curas humanas (afinal, o gado era importantíssimo para a economia colonial e, portanto, para a metrópole, já o ser humano não era tão importante economicamente³⁰):

29 Mesmo cientes de que a população autóctone da região de Goiás é tapuia (tantas vezes assim referida pelo próprio Bernardo Élis em muitos de seus textos), isto é, de origem não tupi, acreditamos que o processo de colonização que se iniciou e permaneceu por muitos séculos, vinculado ao litoral, onde viviam os povos americanos de tronco tupi, legou à nossa ideologia e à nossa mentalidade os mitos e crenças dos povos dessa região. Afinal, é muito comum os brasileiros de modo geral se identificarem, por exemplo, como *tupiniquim*, isto é, os tupi de regiões bastante específicas, como São Paulo, que eram inimigos não só dos tapuio, presentes no sertão goiano, mas também dos tupinambá da região do Rio de Janeiro.

30 Não podemos desconsiderar a força que o tráfico negreiro tinha na nossa estrutura econômica, mas a compra e venda de seres humanos e a espoliação de suas liberdades e força de trabalho existiam em função da produção de bens, sendo, assim, reificados como meio de trabalho, expulsos e extorquidos de suas humanidades. Também devemos considerar que o processo de colonialismo do sertão (área retratada por Élis) se caracterizou pela produção de gado e baixo uso da mão de obra escrava que só se fez sentir com grande presença nas áreas da cata de ouro (Ávila, 2000).

Benzer animais era comum às sociedades europeias desde a Alta Idade Média [...]. Intensamente praticada, constituía tentativa de poupar animais importantes à economia de subsistência [...]. Nos tempos coloniais, a documentação fala muito pouco dos benzedores. Fica difícil dizer se realmente eram escassos ou se a Inquisição, as devassas episcopais e os demais poderes se importavam pouco com eles. Como o hábito de benzer perdura ainda hoje entre nós, a segunda hipótese parece ser a mais provável [...]. Uma longa tradição, portanto, justificava seu ato e diminuía sua culpa [...]. Desempenhava, portanto, função extremamente útil à comunidade (MELLO E SOUZA, 1986, p. 183-185).

As curas respondem pelo último aspecto da importância social de pai Norato. O papel do curandeiro, desde a época pré-cabralina, era central na existência das nossas populações primitivas. No conto “Pai Norato”, é nesta passagem sobre as curas que Élis deixa transparecer a denúncia do nosso atraso disfarçada na opacidade da magia e da religiosidade sertaneja:

De manhã, o velho quis ir embora [da casa do afilhado]: – Não, padrinho, assunta bem: se o minino adoecê, *adonde a gente i buscá um recurso prele. A gente sozinha toda a vida nesse oco de mundo* (ÉLIS, 1959, p. 252-253 – grifos nossos).

Ora, o que o texto nos esconde, revelando por sua verossimilhança negativa? Devido ao atraso no sertão de Goiás, não existiam estruturas governamentais de saúde pública. Nossos patrícios sertanejos viviam ainda, portanto, em plena era colonial. Como não existiam veterinários nem médicos, os cidadãos eram obrigados a recorrer a fontes místicas para manter a subsistência e a própria saúde. Não existiam *recursos* aos quais poderiam recorrer, pois estavam isolados da civilização, *sozinhos num oco de mundo*. Na concepção de Mello e Souza (1986, p. 185): *Adivinhações, curas mágicas, benzeduras procuravam responder às necessidades e atender aos acontecimentos diários, tornando menos dura a vida naqueles tempos difíceis.*

Portanto, configuram-se como verdadeiras e fortes denúncias da anomia e subdesenvolvimento brasileiro. A magia discursiva, como oposta à empiria, constituía uma solução para as mazelas sertanejas. Como não existia governo no sertão, como só havia pobreza e doenças, o misticismo transforma-se na grande cura dessas mesmas mazelas que a magia disfarçava e denunciava num só ato sincrético.

Uma das características mais marcantes do chamado Realismo Mágico é a utilização dos mitos como substrato e matéria narrativa. Este mito é estruturado de forma naturalizada na composição discursiva, mesmo que, à primeira vista, os elementos metaempíricos pareçam contradizer a realidade.

Um dos animais mais presentes em todas as mitologias é a cobra. Seja no mito judaico-cristão (*Gênesis* 3, 1; *Apocalipse* 12, 9; 20, 1-2); seja no panteão africano com *Oxumaré*, o arco-íris; temos *Quetzalcoatl*, a serpente emplumada e herói civilizador maior do panteão asteca; a serpente também faz-se presente na mitologia egípcia (*Apep* ou *Apófis*); na Suméria, temos a deusa suprema *Tiamat*; as *Nagas* do hinduísmo e do budismo; *Yamata no Orochi*, dos mitos japoneses; *Jormungand*, a serpente de *Midgard*, na mitologia nórdica; nas narrativas greco-romanas temos a *Pítom*, o *Caduceu* e o *Ouroboros*.

Neste sentido, as serpentes representam sempre a dualidade de destruição, pois possuem a peçonha mortal, capaz de matar ao mínimo contato, mas também de vida, graças à sua capacidade de renovar-se, de trocar de pele e, deste modo, de possuir um corpo novo, ressuscitar.

Seu poder ctônico, de animal rastejante e marinho, está ligado às águas subterrâneas, ao mesmo tempo seu corpo, alongado, flexível e forte, que lembra o arco-íris, remete-a às chuvas, o que a torna um ser celeste, muitas vezes representada como emplumada: o dragão (CIRLOT, 1984, p. 521-526).

Nos mitos brasileiros, a cobra é de altíssima importância e ligada aos elementos naturais. Como *boitatá* (“cobra-de-fogo”) é o fogo-fátuo, a chama flutuante que brota da terra. A *boiuna* (“cobra-grande”) é a cobra da água, a força elemental das cheias.

Afastando-se das grandes águas do norte nacional, o sertão brasileiro também volta-se para a serpente como elemento divino e mítico, representante da morte, na figura sobrenatural da Moça Caetana que traz em si a cobra coral, a víbora assassina, como nos narra o escritor paraibano Ariano Suassuna, no seu *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* (1971):

Entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pelos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce

e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho e uma Cobra-coral servia-lhe de colar [...]. Era a terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras [...]. Na minha linguagem, nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões. Ora, além dessa fidelidade brasileira e sertaneja, sempre achei essa história de representar o Espírito Santo por uma pombinha, meio afrescalhada. Fique logo claro que o Espírito Santo não tem nada com isso: a cula é de quem inventou! Essa história da “pombinha” não tem nada de Profecia-sertaneja, é frescura desses Profetas aveadados do estrangeiro! É por isso que, no meu Catolicismo Sertanejo, o Espírito Santo é um Gavião, bicho macho e sangrador, e não essa pombinha que sempre me pareceu muito suspeita. Segundo nossas crenças, Sr. Corregedor, foi a Onça Malhada do Sol Divino que nos fez, a mim e ao Mundo, segundo sua própria imagem [...]. Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita [...] – uma Cobra cujo veneno passava a ser, para nós, o óleo sagrado, necessário para unir-nos ao Divino para identificarmo-nos com ele, para nos tornarmos também divinos (SUASSUNA, 1972, p. 241; 464).

Na narrativa do ficcionista, dramaturgo e poeta paraibano, a serpente mantém os seus caracteres barrocos de dubiedade. A antítese de sensualidade e fatalidade é o elemento mais marcante na descrição da Moça Caetana, parte mulher parte jaguar, adornada de gaviões e da Cobra-Coral como colar, a *sagração heráldica e armorial* da morte, *Cobra cujo veneno trazia a morte e a união com o Divino*.

No tocante à região de Goiás, há uma cobra mitológica da maior importância para os povos dos rios das regiões próximas à bacia amazônica, é o mito da *Cobra Norato*, transformado em poema épico por Raul Bopp, no livro *Cobra Norato* (1931). De acordo com Othon Moacyr Garcia,

O mito da Cobra Norato, mito etiológico sincrético de origem amazônica, na sua feição de símbolo de fecundação, de símbolo de poder criador ou gerador, de símbolo de nascimento ou de maternidade, ideias que lhe são implícitas ou que dele decorrem pelos seus acidentes – digamos, ecológicos, como águas e árvores e toda a paisagem de um modo geral – (GARCIA, *apud* HOUAISS, 1975, sem página).

Este mito, famosíssimo na região Norte, sobretudo na região banhada pelo rio Tocantins como o Pará, narra a lenda de uma índia que, ao engravidar da Boiuna, dá a luz a duas cobras, um menino chamado Norato (Honorato em algumas versões), de ações benéficas,

e uma menina chamada Maria Caninana, que age maleficamente³¹. Por serem cobras, a mãe solta-os no rio Tocantins, onde viverão o resto da vida.

Nas suas representações mitopoéticas, o escritor paraibano Ariano Suassuna, também reaproveita a figura mística da serpente Maria Caninana como divindade tapuia-cariri no seu romance *O rei degolado ao sol da onça Caetana* (1977) para configurar tanto uma divindade sertaneja quanto um estado de espírito emocional, sem deixar de mencionar a cobra suprema, a serpente da morte Caetana:

A Morte Caetana representada pelos Cariris sob forma de Serpente. Quando ela aparece enrolada sobre si mesma, é também “figura” da sabedoria divina e da imortalidade [...]. Estremeci, e posso dizer que senti estremecer comigo, na raiz do sangue da minha alma, aquela Divindade tapuia que costuma se apossar dos nossos ossos nos momentos de perigo, Escurina Tremarária, a filha sertaneja do divino Pavor! Mas também, naquele tempo, eu tinha, já, passado por meu momento de unção e sagração da Pedra do Reino, de modo que já podia reagir. Fiz apelo à Divindade contrária, à sangrenta mulher-guerreira que se chama Furiana – ou Maria Caninana – e, graças a Deus, senti meu sangue correr melhor (SUASSUNA, 1977, p. 13; 70 – grifo do autor).

Configurando o seu caráter dubio de símbolo e mito, a serpente da Morte é também a serpente da imortalidade, da sabedoria, já intuída pelos índios Cariri do desértico e pedregoso sertão paraibano. Maria Caninana, por seu turno, se vista como maligna, como contraparte do irmão, é também a *mulher-guerreira*³², a *Furiana*, que traz coragem aos homens que por ela invocam e os impele a reagir às injustiças dos poderosos, como D. Pedro Dinis Ferreira Quaderna, o narrador de Suassuna, que tem que reagir ao inquérito do Corregedor.

A relação de Goiás com o Pará é extremamente paradoxal, como demonstra Bernardo Élis em uma série de crônicas: apesar da proximidade geográfica e da riqueza econômica do Grão-Pará e da sua falta de produtos alimentícios, os dois estados não se aproximaram nem culturalmente, nem financeiramente:

31 Temos, no imaginário popular e na nossa mitologia, o mal ligado novamente ao feminino, como a Lilith e a Eva dos judeus ou a Pandora dos gregos. Bernardo Élis, no entanto, ao voltar-se ao mito da Cobra Norato, vai colocar os atos malignos nas escolhas do masculino, invertendo a tendência cultural.

32 Neste sentido, Maria Caninana junta-se à figura da *donzela guerreira*, tão comum na tradição ocidental. Cf. GALVÃO, 1998; OLIVEIRA, 2005.

Da memória se erguem os mitos que embalaram minha infância, oh Belém do Grão Pará [...]! Também meu pai, poeta, de colete colorido por cima da camisa de punhos de celuloide, na flor dos vinte anos, viajou pelo Araguaia-Tocantins-Xingu-Amazonas, quando o século apontava nadando em borracha. Saía do miolo do Brasil, a ex-capital de Goiás, em tropas de bestas carregadas de mercadorias adquiridas no Rio de Janeiro, indo até Aruanã, onde comprava batelões, contratava embarcações, e lá se ia o poeta rio abaixo trocando mercadoria por bolas de borracha até entrar em Belém do Pará [...]. Era meu intuito evidenciar o relacionamento cultural entre Goiás e Pará, que me parecia intenso. Feita uma pequena pesquisa, o constatado foi que o relacionamento entre ambos era quase nenhum [...]. E é uma pena (ÉLIS, 1986, p. 56-57; 59)!

Pelas crônicas bernardianas, “Belém do Pará”, “Ainda mais uma vez Belém do Pará”, “Rios de Goiás, Rios do Pará”, escritas inicialmente como uma única conferência para o Conselho de Cultura do Pará, constantes no volume *Jeca Jica – Jica Jeca* (1986), podemos perceber que há uma clara tentativa do povo goiano de aproximação financeira do polo cultural e econômico que era Belém do Pará, principalmente pelo fato que antes da criação do estado do Tocantins, Goiás e Pará eram fronteiriços, dividindo o mesmo rio Tocantins (por onde nadava a mítica Cobra Norato), que nasce no centro de Goiás e tem sua foz em Belém, e é o rio da maior bacia hidrográfica brasileira, pois também recebe em si o outro grande rio goiano, o Araguaia:

O Pará é uma unidade de cultura diferenciada caracterizada por uma produção intelectual valiosa, por cozinha típica, por costumes e hábitos adaptados às condições ambientais peculiares herdados dos indígenas e dos portugueses. Ao lado do Rio Grande do Sul, da Bahia e do Nordeste forma um panorama de características genuínas [...]. Diante disso, é o caso de interrogar: por que manancial de cultura tão precioso não alimentou Goiás, subindo através do Tocantins e Araguaia? Seria impedido pelas corredeiras dessas caudais? Seria a diferença cultural que nos aproxima mais do Maranhão, Piauí e Bahia? Seria o despovoamento do norte goiano [...]? Uma explicação poderia ser a distinta divisão de classes sociais que marca a sociedade do Pará [...], quem emigra do Pará é o homem culto, de hábito citadino arraigado por uma cidade (Belém) portadora de tradição urbano das mais sólidas do mundo português. Talvez isso explique a ausência de paraense na parte rural de Goiás [...]. Mas quem sabe o Pará não carecesse de nada que o norte de Goiás produzisse, como bovinos e mantimentos [...]? No tempo que um bovino custava em Belém 120\$000 por cabeça, custava em Goiás apenas 20\$000, diferença de preço, capaz de algum lucro [...], no curro de Belém comumente se abatiam reses importadas de Buenos Aires [...]! Feitos os cálculos, as mercadorias importadas por Belém ou exportadas por essa cidade pagavam metade do frete pago pelo caminho do Rio de Janeiro e São Paulo, além de certas mercadorias serem menos caras no Pará. E começou a peleja dos goianos pela navegação dos rios Tocantins e Araguaia, com o objetivo de alcançar o oceano [...]. O limite de Goiás com o Pará era marcado pela pavorosa Itabocas, duas léguas de cachoeiras e rebojos e canais que um batelão descia em apenas algumas horas, mas que em compensação levava talvez um mês para subir, deixando saldo de mortes e naufrágios (ÉLIS, 1986, p. 59-60; 61-62).

Os produtos alimentícios como feijão, açúcar e mormente a carne produzidos em Goiás eram muito mais baratos do que os produtos importados pelos paraenses, mas, ainda assim, preteridos. No entanto, o caminho hídrico do Tocantins – rio transfigurado em vários relatos de Élis e em que nadava o mítico Cobra Norato –, era o caminho preferido para os goianos para a exportação e importação de produtos, mesmo que fosse o mais perigoso para tal empreitada.

Como não ver, então, a ligação discursiva entre o pai Norato da mata goiana de Bernardo Élis e o mitológico Cobra Norato do rio Tocantins que nasce no centro e percorre todo o norte do estado de Goiás? Nesta perspectiva, o autor recorrerá várias vezes à imagem de cobras e serpentes no decorrer da narrativa, corroborando a metaforização mitologizante entre os dois Noratos: o pai da mata e a Cobra do rio, como podemos ver nos trechos a seguir:

[A noite] roncava no papo feito jiboia e de tarde a gente podia vê-la crescer em ondas concêntricas, em vibrações proteiformes até tomar conta da terra, do céu [...]. [Os brotos] rastejavam como cobras e iam beber o fogo [...]. Saíam labaredas que nem cobras, estirando-se pelo chão, fazendo desenhos horríveis nas paredes (ÉLIS, 1959, p. 249-250; 252).

Não podemos olvidar, na leitura dessas passagens, a ligação intrínseca entre a escuridão, que no conto apresenta-se como um ente-pássaro que ronca como uma jiboia (ÉLIS, 1959): *ninho da noite, mãe das sombras* (p. 249); *as sombras sacudiam as asas viscosas* (p. 250); *a escuridão pesava nos ombros* (p. 252); e a luminescência, representada como um ente-cobra: *saíam labaredas que nem cobras* (p. 252)³³.

Temos, então, uma nova imagem, exatamente no centro do conto, após o infanticídio e da expulsão de pai Norato do rancho pela afilhada, que representa este jogo barroco de *chiaro-escuro*, esta luta incessante entre a ave-escuridão e a luz-cobra: *Lá adiante uma acauã*

33 Neste jogo transfiguracional e simbólico, o rio é representado como gato manso e cantador: *O rio era aquele gatinho manso que passava lambendo graveto, lambendo a pedreira, carregando as folhas secas, no fundo da casa. O rio era aquele cantador de viola* (ÉLIS, 1959, p. 253). Neste sentido, temos a inclusão do terceiro elemento deste triângulo de amor-traição-morte: o marido-afilhado-onça. A suçuarana (do tupi, “semelhante ao veado”, também chamada de jaguaruna, “jaguar preto”), embora conhecida como onça-parda e de puma (*Puma concolor*, antigamente *Félis concolor*), não é uma onça verdadeira, isto é, uma pantera, mas a maior espécie de gato que temos no planeta. O felino-rio corresponde ao fluxo, à passagem do tempo, ao eterno retorno, à vida-morte (carregava folhas secas, gravetos mortos etc., por um lado, e a voz do cantador, como imagem de vida, no outro), consequentemente, à vingança.

brigava com cascavel (ÉLIS, 1959, p. 254). Este acontecimento tão ínfimo no conto, exatamente no seu centro, indica a mudança completa da narrativa. Logo após esta cena, pai Norato vai arquitetar o assassinato do afilhado, este vai passar a acreditar na companheira, os últimos crimes serão perpetrados e o monge será destruído pelas forças naturais.

Em certa medida, a cena corresponde, mitologicamente, ao abuso que será cometido contra a afilhada, como podemos compreender dos conceitos simbólicos dos embates míticos entre serpe e águias: *A serpente vencida e cravada na cruz, o princípio ctônico e feminino dominado pelo espírito, é também figurado miticamente pela vitória da águia sobre a serpente* (CIRLOT, 1984, p. 525). A luta entre a acauã com a cascavel era a luta do princípio feminino contra o princípio masculino. Élis, no entanto, inverte a simbologia mitológica: a ave de rapina, representante do masculino, da luz e da razão, deslocada para a zona da escuridão, e a serpente peçonhenta, normalmente ligada ao feminino, ao úmido e às trevas, ao que está escondido, ao inconsciente, deslocada para a zona luminosa, num embate de vida e morte.

Esse momento é essencial para nossa compreensão: quem é a serpente que luta contra a acauã? A nosso ver, é o próprio feiticeiro da floresta³⁴. Após o assassinato da criança, pai Norato mente ao tentar defender-se da acusação da afilhada: *Amanheceu nevoentamente e o menino estava morto. Roxo, duro, malhado. – Ah! padrinho, foi o sinhô. – Eu não, uai, foi jararaca. – Qui jararaca, qui nada, coisa ruim* (ÉLIS, 1959, p. 254). Não sabemos que tipo de morte a criança sofreu, podemos apenas inferir que tem similaridades com a morte causada por serpentes. Existe, portanto, um paralelismo entre pai Norato e a jararaca – que, de certa forma, é como Norato se autodefine, ele ameaçou e cometeu o infanticídio, depois culpa a cobra, ora, ele próprio é a jararaca³⁵, nesse sentido –.

Esse discurso do feiticeiro só pode ser compreendido como uma confissão às avessas. Para constranger sexualmente a afilhada, o asceta ameaça ao filho: *– Ocê decede. Do contrário seu fio morre* (ÉLIS, 1959, p. 253). Após a recusa da mulher e da morte do menino,

34 A luta do feminino contra a serpente é também uma herança judaica-cristã, na qual encontramos a Punição de Javé contra a Serpente: *Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar* (GÊNESIS 3,15).

35 No ritual Antropofágico, a sogra/ mãe é a Muçurana (*Cloelia cloelia*), uma serpente ofiófaga, isto é, devoradora de outras serpentes, principalmente da jararaca de quem é imune ao veneno. Muçurana, no ritual, é a corda com que se amarra aquele que será sacrificado. O fato do Padrinho ser a peçonhenta jararaca transfigura-se em mais um elemento do mito: a mulher será a corda que o prenderá à morte.

qualquer tentativa de fugir da responsabilidade é simplesmente vã. Neste caso, acusar a jararaca da morte da criança é acusar-se de jararaca.

Nesse nosso caminho interpretativo, observamos que nos poderes de vida do monge (curas e benzeduras) há uma potência de morte associada; da mesma forma que ao poder de morte da serpente (a sua peçonha) está associada uma potência de cura (a enorme quantidade de remédios que a medicina moderna é capaz de produzir a partir da peçonha das cobras).

Na luta entre a acauã e a serpente, não conhecemos vencedor. Pai Norato recebe o augúrio da floresta, seu templo e Purgatório, mas é incapaz de interpretar corretamente. Sua morte está completamente anunciada, no entanto, no momento em que planeja a morte do afilhado. De forma simbólica, descreve o narrador a cena:

Perto do rego, erguia-se um cupim feito *peito de moça donzela*. Uma boipeva saiu de dentro num pulo. Enroscou-se em bote, batendo a *labareda da língua*. Ele atirou-lhe o fígado, em que a bicha deu uma porção de botes, dentadas, enrodilhando-se nele. Com pouco ela foi-se soltando, afrouxando os anéis lubricamente, vagarosamente. A barriga *brilhou* que nem prata *candente*. Tímida, langue, foi se metendo no buraco do cupim. Ficou somente um pedaço de fora, como se fosse um pus grosso escorrendo de um tumor que veio a furo (ÉLIS, 1959, p. 255 – grifos nossos).

Temos, novamente, a aproximação da serpente com a luz, sua língua ameaçadora, bailava como chamas, assim como os olhos do velho têm o dom de brilhar como tochas. Ao contrário das outras feras que, como veremos adiante, seduzidas pelo olhar do pai, sentem o prazer orgástico vindo deste, a boipeva tem seu gozo na mordida, na destruição, e só após despejar muita peçonha no fígado de veado que será usado para matar o afilhado, a víbora sensualmente, *lubricamente, languidamente* entrega-se e relaxa o corpo³⁶.

Com o gozo de morte, a boipeva retorna ao cupim do qual saiu num pulo tão veloz, mas não completamente, deixa-se ver ainda, como uma doença, como um *tumor purulento*. O cupim, descrito como *peito de moça donzela*, configura os desejos incestuosos de pai Norato pela afilhada. A serpente, que é o próprio pai, como pus de tumor furado, por sua vez, é uma prolepse do destino do velho: a morte terrível.

36 Não nos furta a imagem da boipeva ao do órgão sexual masculino. No caso do conto, o orgasmo masculino toma forma de destrutiva peçonha, pois está associado ao estupro.

A floresta, portanto, dá ao seu monge duas profecias do resultado do caminho pelo qual está trilhando: a luta da acauã e da serpente; a imagem da boipeva como doença mortal. No entanto, o faquir prefere entregar-se ao crime para satisfazer seu violento desejo sexual há tanto tempo reprimido, e, para isso, causa dois assassinatos, duas mortes utilizando-se de cobras: jararaca e boipeva³⁷.

Assim, corrobora-se o elemento mitológico que Élis incorpora no seu discurso diegético, a cobra como símbolo sagrado da morte – e também da vida, da ressurreição –, da *Moça Caetana* e da *união com o Divino*: pai Norato, dotado de tantos poderes mágicos para fazer benzeduras, curas contra doenças como o *gálico* – a sífilis, doença causada pelo sexo –, por causa de seu violento descontrole perante seus desejos sexuais, o homem *santo*, *profeta* e *demônio*, converte-se num assassino e estuprador inescrupuloso.

Como Cobra Norato, a personagem bernardiana alcança os dois polos simbólicos da serpente. Como um ofídio que troca de pele e renova-se, torna-se outro ser, o jovem que esfaqueou um adversário numa rixa desapareceu para que surgisse o pai da floresta; este mesmo homem-cobra despe-se de sua pele clerical e assume o aspecto de jararaca: peçonha pura e assassina.

O elemento mitológico é, portanto, a medula central que estrutura a narrativa, dando-lhe existência e profundidade humanas e uma coerência interna orgânica necessária para ligar os símbolos e as metáforas que o autor elabora entre si, permitindo que as denúncias contra os crimes e as mazelas perpetrados no patriarcalismo agrário do sertão goiano tome aspecto universalizante a partir dos fragmentos de realidade que se confrontam tão amargamente com este sagrado tão físico, tão patente.

A besta indomada: mulher-bicho e libido

A afilhada que, assim como o seu marido e seu filho, é anônima, representa, por processo metonímico, todas as mazelas a que estão submetidas as mulheres nos confins ermos do sertão goiano: ausência de saúde pública, isolamento, fome, estupro. Simbolicamente, é a única mulher em todo o conto, o que reforça esta leitura: ela é sozinha não só

37 Cobra-chata em tupi, animal que, por imitar o padrão de escamas da jararaca e pela enorme agressividade que apresenta quando intimidada, leva a população a acreditar, erroneamente, que é peçonhenta.

discursivamente, mas estruturalmente também. No conto temos três personagens: pai Norato, o afilhado e a afilhada, mais o menino que é apenas citado.

Além destas quatro personagens, há mais três homens citados de passagem: o rapaz morto por Norato na primeira linha do conto, o marido que pede ao pai para achar-lhe o anel, e outro homem que pede a benzedura da vaca. No entanto, todos os animais mamíferos apresentados no conto têm atitudes femininas, e se relacionam com pai Norato de forma bastante sexual, obedecendo ao seu olhar sempre com expressões de gozo.

A escolha dos machos, por um lado, como possuidores de bens: Norato tem o poder, o afilhado o rancho, um homem tem o anel de aliança, outro a vaca; e das fêmeas como animálias ligadas ao prazer, ao sexo e ao gozo é extremamente representativo e simbólico: Transfigura o papel que representam o masculino e o feminino numa sociedade patriarcal e misógina como a sertaneja brasileira, moldada a partir de preceitos ibero-católicos de propriedade latifundiária herdada pelo primogênito e que enxerga no sexo e no prazer corporal, um pecado.

Vejamos a forma como as figuras femininas são descritas no conto, comparando, num primeiro momento, as características da canguçu³⁸ e da suçuarana com, num segundo momento, as descrições que temos da afilhada vindas do discurso indireto livre de pai Norato:

Se ela embalava o filhinho na rede, ele *resmungava um padre-nosso* para não ouvir o canto. Nas noites quentes, pesadas de mormaços, o resfolegar da mulher parecia que estava chamando o monge [...]. Uma canguçu de orelhas chatas o negaciava. Dentes arreganhados, o rabo batendo sem parar. O monge pregou-lhe os olhos: bichinho, bichinho, bichinho! E a bruta veio mansa, libidinosa, roçar nele o lombo num *frêmito histérico de mulher* [...]. Ele tapou os ouvidos. E ainda assim ouvia o resfolegar da *fêmea* [...]. Aquela mulher estava azucrinando ele. Já tinha amansado tudo quanto era *bicho*, só ela, a *diaba* [...] ... Pai Norato bebia no ar o cheiro da *fêmea* [...]. A suçuarana esturou grosso e marchou agachadinha para ele. Siderou-a com olhar duro de anátema. Correu um *frêmito de gozo* no fio do lombo da fera. Tremeu-lhe o dorso de veludo. O rabo elétrico movia-se sem parar e ela espreguiçou-se, abrindo a bocarra vermelha num bocejo mau (ÉLIS, 1959, p. 252-257 – grifos nossos).

De um lado, a canguçu é chamada de *mulher*, mas a afilhada, por outro lado, é denominada de *fêmea*, *bicho*, *diaba*, este último epíteto denuncia todo o sistema religioso cristão que desloca a energia libidinosa sexual para a perversão, vista como pecado; e a mulher como o instrumento demoníaco de destruição do caráter masculino.

38 Canguçu é a *Panthera onca*, a onça-pintada, significa, em tupi, “cabeça-grande”. Também é conhecida como jagaretê, “jaguar verdadeiro”, haja vista que o termo jaguar, “aquele que nos come”, pode ser aplicado também aos cães, já que os Tupi, não conhecendo este animal que foi usado pelos portugueses para atacá-los e devorá-los, assim os denominou.

Quando a canguçu e a suçuarana aproximam-se do monge e são alcançadas pela luz de cor violeta de seus olhos, os seus corpos estremecem em espasmos delirantes de orgasmos: o *lombo* é percorrido por um *frêmito*, os *rabos batem elétricos*, elas *amansam*, *espreguiçam-se*, *tremem*, *libidinosamente*.

O olhar de pai Norato, no entanto, não afeta a mulher, mas sua voz castiga o celibatário silvestre, a perturbação de sua voz na consciência do velho está configurada na construção frasal alicerçada na aliteração do /s/, como uma canção sussurrante e erótica no fundo de sua alma: *Nas noites quentes, pesadas de mormaços, o resfolegar da mulher parecia que estava chamando o monge*. Nesta percepção, a única forma de defesa que pai Norato tem contra a tentação da luxúria musical é *resmungar um padre-nosso*, na tentativa totalmente vã de afogar o desejo da carne na maré da religião.

No sistema misógino patriarcal, é de extrema importância que o masculino tenha a potência de *amansar* o feminino³⁹, que possa esmigalhar suas vontades, para que dessa forma tornem-se donos de seus prazeres, de seus gozos. Neste sentido, podemos perceber que, narrativamente, Norato tencionava igualar a afilhada às feras, que com seu olhar produzia *frêmitos* orgásticos.

Devemos tentar penetrar nas origens dos poderes sagrados de pai Norato, para que possamos compreender como este asceta consegue controlar as feras e o motivo pelo qual foi destruído pela onça que ele fez gozar, a suçuarana assassina que era, na verdade, a presença vingativa do afilhado:

Aprendeu a dominar as antas e as onças com seu olhar de faquir [...]. Quando as sombras sacudiam as asas viscosas no seio da mata, os olhos de pai Norato pegavam a crescer. Ao redor da gruta outras chamas passeavam lerdas, mortijas, ardendo: antas, onças, cobras, de tocaia. E os olhos arregalados do asceta *distilavam uma luz violácea que adormentava a bicharada* [...]. Desde cedo matou em si a *besta feroz* – a *libido*. Seu corpo mantinha-se *puro* de contatos femininos, fortalecendo assim a *porta mais fraca para a perdição da alma* [...]. Aquela mulher bolia-lhe com a castidade que há tanto tempo guardava. *Rugia* no seu subconsciente a *fera quase domada*, mas pronta sempre para atacar [...]. A escuridão pesava nos ombros, sujava a cara dos homens [...]. Não se contendo afinal, foi até o jirau e apalpou a afilhada. – Que isso, padrinho? Ele ficou sem jeito, os olhos feitos duas tochas de fogo [...]. O monge pregou [na canguçu] os olhos [...] – Hum, tô forte *ainda* [...]! Guiou com seu olhar morno os [rodoleiros] para dentro da cabaça [...]. Na escuridão do rancho, os olhos de pai Norato atraíam irresistivelmente e um medo ruim sojigava a mulher

39 Só a título de comparação e para sairmos do âmbito do latifúndio sertanejo e do colonialismo ibero-católico, poderíamos citar a famosa comédia de William Shakespeare, *A megera domada* (*The taming of the shrew*), em que o jogo de sedução de uma mulher independente é feito na forma de doma pelo seu marido grosseirão, Petrúquio. *Shrew* é musaranho, pequeno mamífero venenoso e glutão da Europa, capaz de matar animais bem maiores do que ele, daí sua comparação com a mulher independente (a “megera”): pequeno animal venenoso e mortal.

[...]. Os olhos do monge ainda [depois de morto] luziam mortiços, cansados, feitos dois morrões. Outras luzes ferozes, lívidas, passeavam aqui, acolá, entre os troncos atléticos. Acendiam-se, apagavam-se. E a mata inteira se iluminou – os troncos, os paus podres, as folhas, o solo, os pirilampos, os corós de fogo – *tudo ardia numa luz violácea* (ÉLIS, 1959, p. 250-257 – grifos nossos).

A habilidade sobrenatural mais importante de pai Norato, e a primeira a ser citada em seu conto, é o seu domínio sobre todas as bestas e feras da floresta, pois como monge da mata virgem, precisava mover-se por ela sem temê-la, cuidar e curar seus animais, até mesmo alimentava os gatinhos filhotes de onça suçuarana (ÉLIS, 1959, p. 250). Mas como seria possível para um humano dominar as feras com a própria vontade? O anacoreta utiliza-se da luz do seu olhar para induzir sensações orgásticas nestes animais. O mistério do gozo das fêmeas, é, neste conto, o feitiço maior de todos.

Para o pai, no entanto, o prazer era vedado. Ao adquirir a potência de dominar as fêmeas pelo olhar – de induzi-las ao prazer sexual –, ele, como masculino, vê-se fora da fruição gozosa, pois o controle, o *amansamento*, do feminino pressupõe a ausência da troca. Daí o destempero de velho diante da afilhada, pois esta, com vontade própria, ele não pode submeter, e, como toda mulher independente e insubmissa, é vista como demônio, *diaba*, portal do inferno.

A potência é a própria libido, que no caso do pai Norato encontra-se sublimada, transfigurando-se em força mágica. O velho recobre-se de impedimentos ideológicos cristãos em relação ao sexo e acaba por enganar a si mesmo. Como cria esta ilusão de si e de seu poder, acaba ainda por cometer os tantos e abomináveis crimes que cometerá.

O seu primeiro engano foi acreditar que tivera *matado a besta feroz da libido*, só para mais tarde perceber, ao sentir o primeiro toque de sua afilhada, que esta *fera quase domada rugia pronta sempre para atacar*. De besta morta para fera quase domada há uma distância enorme, e, portanto, a tomada de consciência de Norato de que não possuía mais o controle sobre os seus desejos – e que talvez nunca o tivera – foi uma verdadeira queda de Narciso.

Sua reação a essa autodescoberta foi terrível e extremamente patriarcal: culpa a mulher por sua própria fraqueza. Na presença de um ser, de um corpo que lhe ameaçava a *castidade que há tanto tempo guardava*, Norato simplesmente decide por ceder e, ao fazê-lo, *apalpa* diretamente a mulher, como se o corpo dela fosse objeto livre para uso. Como a sua decisão é guardar a castidade, isto é, reprimir e não fruir a libido, ao ceder, ao permitir que a *escuridão que sujava a cara dos homens*, tão cheia de desejos, também lhe suje, o pai trai a floresta. Não que esta tenha-lhe cobrado celibato como um templo cristão, mas é o que ele oferece-lhe.

É nessa compreensão do desejo e do prazer sexual como pecaminoso, que o afilhado enxerga o seu padrinho como um homem *santo*, pois nele está ausente, desde a época em que era jovem, o *fogo* da libido: – *Mas num póde, muié, ele é santo. Ele nem quando moço num tinha fogo* (ÉLIS, 1959, p. 254). Esta chama libidinosa que alimenta a vida erótica humana transferiu-se, em forma de luz, para os olhos hipnóticos de pai Norato: No primeiro assédio à afilhada, quando a ataca ainda dormindo, os *olhos* do velho brilhavam *feitos duas tochas de fogo* (nesta descrição, podemos inferir a mudança da cor dos olhos, de violeta para carmim) e ainda assim nenhum efeito teve sobre a vítima, como os efeitos que produzia nas fêmeas das matas.

Mais tarde, quando a estupra, *os olhos de pai Norato atraíam irresistivelmente* e a única sensação que conseguiu produzir na moça não foi de orgasmo, mas a sensação de *um medo ruim* que a *sojigava*, pois como ser humano, dotada de arbítrio e de escolhas, a demanda forçosa por sexo não passa de mais um jugo, uma escravidão sexual dentro da escravidão social a qual estava submetida.

A mulher mantém-se, nesta perspectiva ibero-cristã, como fonte do pecado, numa separação barroca de corpo e alma. A *pureza* masculina só poderia ser obtida se o corpo se abster do *contato feminino*, neste distanciamento do outro, pai Norato buscou *fortalecer a porta mais fraca para a perdição da alma*, no entanto o que o perdeu foi sua própria violência, seu descontrole, sua incapacidade de respeitar o espaço e o corpo da afilhada.

O que perdeu a alma de Norato e destruiu seu corpo foi acreditar que a mulher é como outra fera que se amansa e controla e domina, que se usa e se toca ao bel prazer, foi acreditar que poderia abusar dela, da família, ameaçá-la, matar-lhe o filho e o marido porque tinha poder. Num mundo anômico como o sertão latifundiário brasileiro, quantas mulheres são obrigadas a se submeterem aos caprichos e desejos libidinosos dos poderosos: coronéis, capatazes e capangas? A relação de poder desigual entre a mulher e o proprietário (da magia, da terra, da arma) obriga-a a humilhação, a entregar-se sempre nesta espécie de estupro presumido, pois é obtido por coação do poder, não por consentimento, e só uma presença espiritual poderia guardá-la no momento e vingá-la *a posteriori*.

Só a certeza no sobrenatural pode dar à população mais frágil e desamparada socioeconomicamente alguma forma de conforto ante a barbárie. A afilhada, por exemplo, só no momento em que finalmente *[sentiu] no ambiente a presença invisível do marido a*

defendendo (ÉLIS, 1959, p. 256), é que teve coragem de chamar e aguentar o assassino, a cobra peçonhenta e pernicioso que adentrara o seu lar.

A libido de pai Norato expressava-se em forma de *luz violácea* dos seus olhos, em forma de chamuscas de frêmitos *histéricos* e hipnóticos, refletindo que esta fera, a libido, não poderia ser morta ou domada, mas que ela toma vários aspectos, entre eles uma força mágica e que, retransfigurada em coito, perde-se: pai Norato é capaz de induzir a suçuarana ao gozo com a luz de seus olhos, mas não mais de dominá-la.

As sombras do chão da mata deram essa luz aos olhos de Norato, um brilhar que lembra o olho das feras – como os dos felinos e das serpentes nas trevas, refletindo o mínimo de luz no ambiente –. No escuro a luz de seu olhar tinha mais força e brilhava violeta, junção do vermelho da libido sexual reprimida e do azul da calma racional: *um símbolo de ascensão da força, desde a região dominada pelo sexo até a do pensamento – ideia que cabe explicar por simples aplicação do simbolismo do nível, tomando o coração por centro* – (CIRLOT, 1984, p. 524). Esta luz não o abandona nem depois da morte, mas transfere-se, pouco a pouco de volta para a mata que brilha com a mesma luz violácea que era a marca personalíssima de seu imenso poder de asceta.

A onça, por sua vez, também possui um impulso mágico contra o monge: a presença do marido instando a vingança contra tudo que foi feito para a sua mulher – a desonra da hospitalidade, o assassinato do filho e do marido, o estupro, o incesto –. A fêmea, portanto, o ser que mais sofre em todo o conto, é também a força que destrói o monge pecador, pois floresta é feminino, a natureza é mãe.

A vitória de pai Norato sobre a fragilidade da mulher atrai sobre si a vingança das trevas, da floresta, da mata, da onça suçuarana com sua bocarra negra – negra como as trevas fêmeas e opostas à luz masculina dos olhos do pai – e de todos os princípios ctônicos e fêmeos da *natura*.

Em “Pai Norato”, Bernardo Élis reutiliza e reatualiza discursivamente elementos de nossa religiosidade sincrética. Nesta esteira, procuramos empreender uma leitura deste texto de forma que possamos ver a denúncia *acentuada, por contraste, das situações dramáticas* dos ermos e das Gerais brasileiras, isolados dos grandes centros e das benesses estatais (infraestrutura, educação e, mormente, a saúde pública) e atrasadas sócio-historicamente do resto do ocidente.

Estilisticamente líricas e barrocas, as descrições da floresta brasileira constituem elemento importantíssimo na compreensão desse grande sentido do conto, assim como as adivinhações, as benzeduras e as curas. Todas elas nos guiaram em direção à denúncia que Bernardo Élis faz do nosso atraso social e do nosso subdesenvolvimento econômico: as sociabilidades sertanejas ainda permaneciam historicamente nos séculos XVI.

Nesse mesmo intuito, lemos a morte de Norato como uma metaforização da ausência de estruturas legais de justiça, por isso a vingança do afilhado/ onça transfigura-se numa reelaboração do mito tupinambá do primeiro rito antropofágico, e a eliminação imediata do mal como a única defesa que a mulher obteve na anomia sertaneja: depois de destruído, o padrinho não poderia mais ameaçar nem mais molestar a afilhada.

3.2 A cruz e o chicote: o sagrado no mundo patriarcal do conto “Uma certa porta”

O conto “Uma certa porta” narra o último dia de estadia de um tropeiro numa pensãozinha do interior de Goiás, uma das regiões mais pobres do país. Vizinha ao seu quarto, está hospedada a belíssima Luci e sua sogra. Sobre esta narrativa, comenta Gilberto Mendonça Teles no livro *O conto brasileiro em Goiás: Dá as necessárias dimensões da evolução do autor, não só pela adoção de uma técnica de simultaneísmo de ações, como, notadamente, pelo apuramento do estilo, a mobilização de maior soma de recursos expressivos* (TELES, 2007, p. 68).

O conto abre-se com o Monólogo Interior do narrador, que na madrugada desperta com o som do violento coito dos cavalos que estavam na pensão. No calor da madrugada, o narrador (Nicolas) percebe que sua vizinha também está acordada, incomodada pelos sons dos amores selvagens debaixo das janelas.

Na tarde deste dia, Nicolas e Luci encontram-se debaixo de uma limeira. No diálogo entre os dois, dá-se a entender que Luci estava interessada em manter uma relação extraconjugal com Nicolas. No momento em que o narrador pretende seguir Luci, a imagem do pai portando um chicote na mão e uma cruz dourada no pescoço surge-lhe, proibindo-o de seguir em frente, instando-o a obedecer aos ditames religiosos que lhe ensinara.

À noite, Nicolas deseja entrar pela porta de Luci, mas sua dúvida não o permite. Na sua indecisão, o seu quarto é invadido pelos companheiros, tornando impossível o seu encontro com Luci. Totalmente frustrado e decepcionado, a imagem do pai (fantasma ou

alucinação?) ressurge-lhe diante dos olhos, repreendendo-lhe novamente, obrigando-o a rezar antes de deitar.

Humilhado, ainda tem de ouvir o pai rir-se de seu extremo *respeito humano* e comentar com um dos companheiros presentes no quarto sobre a covardia do filho em não se encontrar com a bela Luci. Às cinco horas da manhã, é despertado pelos camaradas para seguir viagem de volta, corre para ver a porta de Luci, mas já estava trancada.

A doma dos cavalos e a vulva indomável em “Uma certa porta”

A cena de abertura do conto nos coloca num caldeirão de sensações e percepções. Utilizando a técnica de fluxo de consciência, o narrador nos deixa dentro dessa ebulição de desejos que vêm à tona através dos sons causados pelos cavalos que, nos estábulos, copulam com ferocidade e barulho. Estas percepções não estão apenas citadas no texto, mas materializadas no discurso na forma de aliteraões e paronomásias, como podemos ver nos seguintes exemplos:

Rinchos e relinchos parece que aproximam e nitriam e bufavam pateando a tropeada na calçada ainda apagada na distante madrugada, tão orvalhada, tão neblinada. Mas, e a candeia no quarto vizinho? Havia bufos e raspos na rua, onde os animais escaldantes freíam luxúria de amor e mordida na nuca da égua fogosa ou nas núbeis potrancas lascivas [...]. Rugindo, raspando, os cascos batiam em frente à pensão e vinham e iam: grunhiam, gemiam, um quase rincho principia, mas cortou-se no estertor do orgasmo da poldra nova e sadia que chegava e já fugia e refulgia sob o peso do garanhão trepado em fogo na anca núbil. Coices e coisas e ais e suspiros e a quentura da noite esquentada pelos corpos enormes e possantes possuídos de fome, a fugir, morder, babar (ÉLIS, 1965, p. 96).

Ora, esse caldeirão de sons serve para representar a ausência de um pensamento linear do narrador. Ele é todo percepção e imaginação superexcitada pelo sonho do qual desperta: seus desejos já estão à tona. Nos seus sonhos, o narrador, metaforizado como cavaleiro, luta incessantemente contra um cavalo e é vencido, jogado ao chão:

Entre um pulo e um coice, eriçando a crina, o cavalo corcoveia, mete a cabeça entre as patas, sacode os freios, um relincho e outro pincho, eis que vou às nuvens e a sela me foge, refoge o estribo e me estrepo e me atrepo, me agarro no vento: em baixo são pedras e patas e pedras e pontas de puas. – Uf! (ÉLIS, 1965, p. 95)

O sonho representa, no nosso entendimento, o homem conduzido pelos seus desejos e que é derrubado por eles. A queda representaria, nesta nossa perspectiva, a impossibilidade de viver estes desejos. Portanto, o sonho configura-se como prolepse do enredo: Nicolas não consegue realizar os seus desejos com a bela Luci.

Sobre este parágrafo inicial do conto bernardiano, volta-se também Gilberto de Mendonça Teles, abordando exclusivamente estes aspectos formais por nós também observados, mas sem adentrar em maiores significações humanas do trecho:

Basta uma leitura mais em profundidade para se descobrirem nesta mostra da *microestrutura* do texto os elementos linguísticos e estilísticos comprovantes destas observações, dentre os quais: a simetria dos segmentos melódicos da frase, a traduzir o movimento rápido e diferentemente repetido de um cavalo empinando-se; a rima ou repetição rítmica de conjuntos fônicos (*foge-refoge, estribo-estrepo-atrepo, relincho-pincho*), a intensificar e localizar dentro da ação geral as ações e os movimentos particulares; e, finalmente, o jogo verdadeiramente cinematográfico de aproximação e afastamento da imagem (objetiva *zoom / zoom*), conseguido literariamente pelo antigo recurso da aliteração que, entretanto, aqui se atualiza na repetição léxica e na alternância de consoantes explosivas, surdas e sonoras, logo depois dos dois pontos, numa oração de efeitos admiráveis pela dinamização não somente da imagem visual, mas também da imagem sonora das patas no chão e do movimento seguido, repetido, do galope do cavalo (TELES, 2007, p. 69 – grifos do autor).

Os sons externos, portanto, invadem os sonhos de Nicolas, transformando os cavalos em representações simbólicas dos seus desejos sexuais reprimidos há longo tempo: como logo descobriremos, o tropeiro sofre os longuíssimos vinte dias de solidão conjugal.

A primeira impressão, portanto, que temos é que esse fluxo diz respeito apenas ao narrador de primeira pessoa que nos traz o discurso, engano proposital produzido pela perícia do autor Bernardo Élis. Como saberemos mais tarde, as mesmas sensações, os mesmos calores e desejos sexuais provenientes da percepção auditiva dos cavalos também estão na consciência da mulher que dorme no quarto ao lado do narrador.

Nicolas logo percebe que, no vizinho, há alguém também despertado, incomodado pelos sons sexuais dos animais: do lado de fora brota um gemido de gozo. E a luz da vela bruxuleava sensualmente, despertando imagens feminis na mente do narrador-protagonista: *Mas no quarto vizinho eram sombras que dançavam: no teto pintou-se uma sombra: uma coxa? Molgou-se, fletiu-se, sumiu-se. Súbito, era um peito, (lá fora um hum) ou um ventre, tão livre, tão lento, eram lesmas, eram coxas, oh que coxas* (ÉLIS, 1965, p. 96)!

O narrador logo se dá conta de quem está lá, a belíssima Luci, jovem conhecida sua da cidade em que também morava Nicolas. Bela e difamada. Quanto a Luci, o narrador utiliza de uma metáfora do campo semântico equino, a sua *vulva é indomável*, como indomável era o cavalo do seu sonho:

Também no quarto ao lado a chama como que parou. As sombras cochilavam, se aprumavam tesas. Talvez cochilasse por uns segundos, no quarto ao lado, a bela que ali dormia, jovem de vinte e poucos anos, casada, mas cujo marido andava ausente de suas carnes, comprando cereais pelas fazendas – latifúndios do município. Ali ao lado cochilava seus seios sem homem aquela bela mulher que eu conhecia da cidade em que eu morava e também ela. Bela mulher de indomável vulva, de quem, se dizia, outros homens provaram e gostaram e saíram contando pelas esquinas da cidade tão pequena quão bisbilhoteira (ÉLIS, 1965, p. 96-97).

Luci, configura-se como o cavalo indomável do sonho de Nicolas. É a força sensual que não pode ser controlada, domada, na sua plenitude selvagem e viva, sem arreios, freios ou sela e que derruba, inexoravelmente, o seu cavaleiro que acredita ter o domínio sobre tal potência.

Em outro sentido, podemos tomar Luci como o *topos* da mulher adúltera, neste caso, o cavaleiro derrubado é o próprio marido traído pela mulher cuja vulva não tem doma, isto é, cujos amores dão-se com quem ela quer, e não pode ser controlada pelas amarras da sociedade misógina onde vivem.

Dessa perspectiva é que podemos compreender o imenso uso do intertexto no conto bernardiano, desde Machado de Assis na estrutura: o narrador sisudo, casmurro, interessado numa possível infidelidade feminina; como também uma referência ao famosíssimo conto “Missa do Galo”, em que um adulto revisita sua adolescência tentando decifrar se as ações da dama com quem travou diálogo a sós se configuravam num jogo de sedução, da mesma forma que Nicolas não consegue decifrar se realmente Luci estava interessada nele.

Neste sentido, podemos reinterpretar todas as falas de Luci quando finalmente ela tem a oportunidade de comunicar-se com Nicolas. De seu lugar privilegiado no futuro em relação à diegese, o narrador comenta em relação ao seu próprio ponto de vista: *Tal frase [de Luci] chegou ao meu ouvido num tom de voz diferente. No momento, percebi a diferença, mas não soube interpretá-lo. Hoje sei que era de carinho* (ÉLIS, 1965, p. 103).

Luci teve um momento de empatia com Nicolas que, de todas as angústias do isolamento, confessa que o que mais lhe perturba é a ausência da esposa, mas o homem daquele momento histórico interpreta como lascívia

Há citações diretas de Edgar Allan Poe (*never more*, ÉLIS, 1965, p. 99), além dos versos de Frederico Garcia Lorca, que não só irrompem como citações, mas interferem diretamente no fluxo da consciência do narrador, característica de grande recorrência em nosso corpo literário, a exemplo de Machado de Assis:

No peito o coração batia acelerado e a emoção me punha as mãos frias, um tremor pelo corpo. Como estaria Luci dentro do quarto, deitada na cama nua ou nua debaixo das cobertas, ou vestida com alguma roupa muito fascinante? El anemidón de su enagua me sonaba com El oído, como una pieza de seda rasgada por dez cuchillos [...]. Agora, por exemplo, parece que ouvi um ruído de passos. Não seria Luci? Também podia ser Ferapoldo chegando, ou a sogra. Ou eram passos na rua. Ora, na rua! Na rua, nem de dia passava gente, quanto mais de noite! “Aquella noche corrí/ El mejor de lós caminos,/ Montado em potra de nácar/ Sin bridas e sin estribos” (ÉLIS, 1965, p. 109-111).

Ora, qual seria a potranca, sem rédeas e sem estribos na qual cavalgará (ou pretende) Nicolas? É a bela Luci. A jovem é, ao mesmo tempo, a égua orgástica na cena de abertura, é o cavalo dos sonhos, é a imagem mental na mente de Nicolas, transfigurada na metáfora dos versos do poeta e dramaturgo espanhol: é nela que o narrador pretende, naquela noite, percorrer o melhor dos caminhos.

Percebemos sempre a transferência da mulher-sujeito para o lugar de mulher-besta, animalia desprovida de racionalidade e, por causa disto, movida pelos instintos libidinais que acometem todos os seres vivos. Ao macho da espécie humana, nessa formação ideológica cristã patriarcal e misógina⁴⁰, é facultado o direito de relacionar-se sexualmente com quantas pessoas quiser; mas, à fêmea, este direito não é só negado, é proibido, e as mulheres que buscam gozar de seus próprios corpos são tratadas com opróbrio e ojeriza social, como a própria Luci deste conto⁴¹, e, por este motivo, são tratadas como prisioneiras matrimoniais:

Por essa [por falarem que ela tivera relacionamentos extraconjugais] e por outras, a bela era agora quase prisioneira do marido que a deixara num quartinho de pensãozinha de interior. Para vigiá-la, para sujigá-la, para que suas carnes e seus suspiros não se repartissem, com ela vivia e dormia a mãe do marido, mulher magra e cheia de muitos olhos, óculos, binóculos e uma corneta acústica a fim de ampliar os ruídos e aguçar seus ouvidos não já bastante finos (ÉLIS, 1965, p. 97).

40 Neste sentido, o cristianismo legou à língua portuguesa uma de suas palavras mais feias: *fornicação*.

41 Bernardo Élis já trabalhara com temática semelhante, as personagens Zefa e Anastácia do romance *O tronco* (1956). Ver, a este respeito, RIBEIRO, 2010, p. 75-82.

As questões referentes à vida conjugal de Luci, por sua vez, serão sempre um motivo de discussões e das piadas misóginas dos homens que estão morando na pensão durante esses vinte dias de isolamento, que se divertem gracejando sobre sua vida sexual:

A bela Luci, cuja beleza enchia a pensão e o ócio dos que ali se hospedavam. Era assim que todas as tardes para a pensão vinha o médico do lugarejo, homem jovem e cheio de basófias (*sic*), barbeado, de terno limpo, o automóvel inútil em cidade tão pequena, que ficava até noite alta buscando oportunidade de ver Luci e com ela falar. Também na pensão havia viajantes e choferes, todos famélicos de mulher, cujas atenções giravam eternamente em torno de Luci, de sua beleza, de sua vida conjuga. – Era ou não fiel ao marido [...]? – Essa zinha morava na rua dr Ambrósio Lima, número 216, vizinha do Olinto Dias, que vocês todos conhecem e que é muito meu amigo. O Olinto viu e sabe de tudo. Ele viu o dr. Benedito Rodrigues do Carmo entrar na casa dela depois da meia-noite, quando o marido viajava [...]. – Entre os braços não é vantagem, – gracejava o Joaquim. Quero ver é entre as pernas. – Que bruto! – pensava o jovem que comia com a cara metida (quase) no prato, como querendo ocultar o rosto da torpe contingência de ter que alimentar-se. Comia sem força de vontade, num desfastio, ouvindo aturdido a conversa. No fundo do ser, desejava Luci e a possuía a todo o instante na sua imaginação de tímido. Ouvia a conversa, senti-a profundamente e sonhava com Luci fugindo com ele num carro muito chique, morando juntos numa casinha com jardim na frente, cheia de pássaros e cortinas nas janelas. Quando Benevides dava seus suspiros ao ver Luci, o jovem mudava de cor: era como se o insultassem naquilo que ele possuía de mais sagrado (ÉLIS, 1965, p. 99-100).

O nosso entendimento é que este comportamento configura o patriarcalismo no Brasil, herdado do colonialismo português que se aclimatou na nossa terra, transfigurando-se, de maneira mais patente, nos nossos sertões mais longínquos e agrestes. É um machismo inerente à nossa formação ideológica, portanto. Ao homem é permitida a liberdade sexual, mesmo que esta liberdade implique em infidelidade conjugal – nenhum dos pretensos amantes de Luci (nada nunca comprovado) é criticado, ao contrário, são louvados –:

Esta atenção dispensada por Luci a mim, por via da sogra, criou em torno de minha pessoa uma espécie de resplendor. Passei a ser olhado com inveja. Odorico achava que eu já tivera relações com ela: – Você não me engana, seu barra. Esses tipos metidos a sisudos, como você, são danados (ÉLIS, 1965, p. 101)!

Os homens da pensão parecem sempre competir pelas atenções de Luci, como numa festividade que teria o sexo da bela jovem como prêmio. A mulher, que até este ponto não se pronuncia, existe como objeto, não como sujeito: prova incontestada da misoginia sertaneja (brasileira? Ocidental?). Porém, se por este prisma a mulher-objeto corresponde ao seu lugar-social de inferioridade dentro do patriarcalismo latifundiário, o conto, por outro, constrói-se como um contralugar: ora, os mesmos desejos, as mesmas paixões, a mesma sensualidade

avassaladora que impulsiona os sonhos e alimenta a insônia do narrador masculino são os mesmos que movem a desperta vizinha da porta ao lado. Se a *persona* social da mulher é de inferioridade e vista sempre como objeto sexual no nosso paternalismo agrário estrutural, sua *persona* interior iguala-se ao do homem: como seres humanos são ambos movidos por suas paixões, por seus desejos, por suas libidos.

Assim, partindo dos conceitos estabelecidos por Sigmund Freud da tripartição do sistema *consciente-inconsciente* em *ego*, *id* e *superego*, compreendemos os cavalos neste conto como metáfora do id humano, onde estão contidas as nossas paixões. Como animais puramente instintivos não haveria uma repressão interna aos seus desejos. Assim, como *imago* da libido das personagens, representam as pulsões sexuais das mesmas:

É fácil de ver que o ego é a parte do id que foi modificado por influência directa do mundo externo, por intermédio do perceptivo-consciente; em certo sentido, é uma extensão da diferenciação superficial. Além disso, o ego procura trazer a influência do mundo externo para que actue sobre o id e suas tendências, e procura substituir pelo princípio da realidade o princípio do prazer que reina sem peias no id. No ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe à pulsão. O ego representa aquilo a que podemos chamar a razão e o bom senso, em contraste com o id, que contém as paixões (FREUD, s.d., p. 25).

Por conseguinte, as percepções da realidade obtidas pelo ego de Nicolas – os sons equinos vindos de fora da pensão – transmutam-se, nos sonhos do narrador, numa representação de suas pulsões sexuais, suas saudades da companheira, ele, como todos os outros homens presentes na pensão, tão *famélicos de mulher* (ÉLIS, 1965, p. 99).

Essa utilização da metáfora que relaciona a pulsão sexual, o desejo da carne, a sensualidade do corpo, à fome, configura a mulher, o objeto deste desejo *famélico*, no pasto dos homens sertanejos, dos peões, tangerinos e almocreves presos naquela estalagem pela cheia das águas do rio.

Igualando as personagens, invertendo as posições ontológicas e estruturais entre as protagonistas, Nicolas pode ser visto também como um cavalo, o fato de passar a tarde inteira sonhando acordado, imaginando amores com Luci, iguala-o ao animal, nesta inversão, é Luci quem o cavala, quem o controla, é ela quem deve abrir a porta para o relacionamento:

– ‘Cês já viram gente dormir andando? – interrogou o Odoreco. – Ah, isso é mentira. Já ouvi contar, mas não creio. – Pois eu já vi [...]. – Não acredito. O único bicho que dorme caminhando, dizem, é o cavalo. Assim mesmo, olhe lá! *Agora me chamaram*. Tinha certeza que me haviam chamado pelo nome, claramente. Só poderia ser Luci (ÉLIS, 1965, p. 111 – grifos nossos).

Quando termina o diálogo dos jogadores de carteados no quarto do narrador-protagonista, o novo parágrafo abre-se, num novo monólogo interior, com o sucinto: *agora me chamaram*. Obviamente, somos remetidos à imaginação do narrador que talvez ouvira Luci chamando-o (nunca saberemos), numa clara demonstração da crença na onipotência do pensamento: ela o quer, o seu desejo alcança a mente de Nicolas.

A posição frasal da oração, no entanto, torna-a ambígua: sua mente pode ter criado uma ligação com o fato de dormir caminhando – sonhar acordado consigo mesmo –, é como se a conversa se referisse ao próprio Nicolas, e ele, inconscientemente, se desse conta do fato: é ele o cavalo.

A isso corresponde, novamente, à cena de abertura, o homem inveja a liberdade sexual dos animais, e o seu desejo era poder relacionar-se, com total liberdade e fúria orgásmica, com a *potranca* que era Luci. Igualam-se, desta feita, como animais movidos por suas *glândulas*, como *bestas que se chamam*, que se procuram. Ambos são cavalos, quebrando o discurso misógino do patriarcalismo não no nível do enunciado, mas no nível da estrutura que decai para um naturalismo cru, ao definir-se, o narrador, como *homem ausente de mulher*, aproximando-se a algumas passagens do conjunto textual produzido pelo autor maranhense Aluizio Azevedo⁴²:

Até sua voz era outra ao me dizer: – De primeiro ainda se podia dormir, mas agora... Nesse ponto, como sentisse dificuldade em expressar seu pensamento, interrompeu o sopro da voz e, derramando os olhos nos meus, perguntou: – Ouviu esta noite? Não obstante desconexa, apreendi tão profundamente a intenção da frase, *captei-a com toda a minha carne e com todas as minhas glândulas de homem ausente de mulher*. Foi de tal forma inteligível sua pergunta que *senti medo*. Me senti enleado por aquele olhar doce que, mais do que qualquer outra coisa, era um apelo, um convite, um chamado, *primário grunhido de besta chamando besta*, rudimentar gesto biológico, mudo e irracional, provindo dos sombrios mistérios da espécie (ÉLIS, 1965, p. 104 – grifos nossos).

Ao perceber que Luci também sente os mesmos desejos que ele, que ela também tem corpo, que tem glândulas, Nicolas supõe, no entanto, como representante deste patriarcalismo rural, imediatamente, que a revelação dos seus sufocantes desejos físicos é uma confissão, uma confissão de infidelidade: *Sentia que não sabia o que fazer. Bem contava o Odoreco que ela era infiel* (ÉLIS, 1965, p. 104).

42 Sobre a obra naturalista de Aluizio Azevedo, conferir BOSI, 1978; CANDIDO, 1993; SODRÉ, 1982.

Se por um lado, portanto, quando o discurso indireto do narrador sobre Luci reafirma a misoginia brasileira, inferiorizando-a como ser humano, igualando-a a uma égua que um garanhão pretende cobrir num coito bestial, ruidoso e sem peias; por outro lado, o discurso direto do narrador sobre si mesmo e o discurso direto de Luci quando esta tem, finalmente, o direito de falar por sua própria voz, revelam que, na verdade, ambos são seres humanos, cujas libidos levam-nos para os mesmos desejos, numa intenção de liberdade absoluta, sem os estribos e chicotes sociais e morais (mormente os religiosos do pecado do adultério) impostos por esta mesma sociedade patriarcal em que vivem.

A misteriosa impenetrabilidade da porta semicerrada

Sozinhas, isoladas nos confins do sertão, as personagens homem e mulher sentem as ausências dos seus cônjuges nos seus corpos, o desejo aflorando, os suores, os calores, as longas e intermináveis noites, a presença de um outro ente do outro lado da parede, logo ali, numa porta adjacente, mas uma outra porta, não uma porta permitida, pois, embora longe de seus amados, entregar-se às pulsões sexuais com outrem não lhes é lícito: vai de encontro aos preceitos cristãos da monogamia e da santidade do casamento; o pecado da fornicção.

Desejo muito mais ilícito quando esses casais são conhecidos, famílias próximas que se visitam e têm relações. Além disso, esta proximidade aumenta a intimidade, criando tanto uma atmosfera de cumplicidade – afinal, ambos têm interesse em um possível segredo sendo mantido e selado a sete chaves –, quanto um provável desejo latente alimentado por longos anos: *Ela era bela, tinha lá suas aventuras, como comentavam, mas sua sogra era amiga íntima de minha esposa e eu não queria complicações. Vivia bem com minha cara-metade e isso me bastava* (ÉLIS, 1965, p. 101).

De Luci, como mulher, o que se diz na rua é tomado como verdade, porque seu lugar social é de desconfiança, Nicolas, por outro lado, é um *pater familias* (“pai de família”), sua posição social é inquestionável. Os homens na pensão dirigem-se a ele como *seu Nicolas* (ÉLIS, 1965, p. 106). Desta forma, é de suma importância evitar *complicações*, qualquer coisa que possa prejudicar seu casamento ou manchar seu bom nome.

Como vimos, nos sonhos do narrador, as mulheres – e mais precisamente, Luci – são metamorfoseadas em éguas. Nos seus sentidos, ao perceber a presença acordada de Luci, o protagonista transfigura a mulher jovem em *poldra nova* e, neste sentido, transforma-se em

garanhão trepado em suas ancas núbéis: Grunhiam, gemiam, um quase rincho principia, mas cortou-se no estertor do orgasmo da poldra nova e sadia que chegava e já fugia e refulgia sob o peso do garanhão trepado em fogo na anca núbil (ÉLIS, 1965, p. 96).

É, portanto, uma imagem certamente misógina em relação ao ser mulher: ao ver-se como o macho dominador, dono do harém, senhor da tropa que pode trepar na égua e na poldra e delas tirar os gemidos e estertores orgásticos: o sonho de potência masculina. No entanto, o som, o festejo sexual emudece, com o secretamento do prazer animalesco, como se igualassem ao sexo humano feito às escondidas entre paredes, o sexo animal começa a tomar ares de pecado: *Gemem e bufam em segredo, como se praticassem secretamente seus sagrados rituais de amor oculto e pecaminoso, na calma segurança de quem vive e morrerá amanhã* (ÉLIS, 1965, p. 97).

O segredo, o silêncio sexual anima a imaginação de Nicolas que invenciona *lascívia* – um valor humano – para os animais. Para o protagonista, o sexo humano, não reprodutivo, *lascivo*, a partir de sua perspectiva religiosa, é o caminho certo para condenar *eternamente o corpo* ao inferno: *Porque os animais não fizessem barulho, eu inventava cenas terríveis para o amor deles. E os mais sutis ruídos eram interpretados como manifestações de uma lascívia tão danada que seria capaz de matar ou arruinar eternamente o corpo* (ÉLIS, 1965, p. 97).

O narrador deixa transparecer, por esse motivo, pelos fios diegéticos do seu discurso inconsciente, a presença fortíssima da cruz dourada do seu pai na sua formação ideológica. É esta formação ideológica cristã que abomina o sexo como uma relação humana pecaminosa e desloca o feminino para uma posição de inferioridade em comparação ao masculino:

Mas se os animais se dissolveram na quieta acidez noturna, em nossas carnes insones e jejunas o desconforto da fome, o incômodo ardor do *sexo* inaplacado e *feroz*, cobrando em duro protesto seu tributo. Além, os animais saciados no apelo da *reprodução* cochilavam e pastavam na *incauta pureza dos inocentes*, mas cá na pensão havia a *nossa incontornável danação*, a *nossa sensualidade* despertada, excitada, estimulada e por fim jogada ao léu (ÉLIS, 1965, p. 98 – grifos nossos).

Mantendo a metáfora da fome – os equinos pós-coito pastam confortavelmente –, o narrador vê-se vítima desta besta feroz que é o sexo, que quanto mais faminta, mais voraz, mais ardente. Todavia, a construção ideológica do discurso narrativo não abandona a voz de Nicolas, o bestial sexo *reprodutivo* dos animais é *puro e inocente*, mas nos seres humanos, a *sensualidade*, o amor, a relação prazerosa, fruto apenas da vontade da fruição dos corpos, é vista como *danação*.

Este contraste antitético é corroborado no nível linguístico pela construção aliterada dos períodos. O período voltado aos animais é composto sonoramente pelas rudes consoantes /t/, /d/, /p/, /b/, mimetizando, onomatopeicamente, os golpes rudos dos cacos dos animais no chão, seus saltos e escoiceamentos. Ao passo que no segundo período, as sibilantes dominam, passando-nos a imagem sensorial da letargia pós-coito. É neste período que a descrição passa a transformar-se em digressão e, neste jogo diegético, em que o caos externo converte-se no caos interno, que se verte toda a sua ideologia inconsciente.

Esta é uma visão muito específica do sagrado cristão-católico trazido para nós pelos portugueses no nosso processo colonial e que, entre muitas outras coisas, além de *danar* o corpo, condena, sobremaneira, a sensualidade feminina.

Na continuidade diegética desta relação sensualidade-danação, a relação do cavaleiro-cavalo/potranca como ego-pulsão sexual é ampliada por uma nova metáfora, agora a sensualidade é também vista ora como um *toureiro* ora como um *touro furioso*, numa luta incessante do indivíduo contra as *vozes cavaleares* dos desejos e das paixões dominantes:

A nossa sensualidade despertada, excitada, estimulada e por fim jogada ao léu como um *toureiro* que no último lance deixasse a arena. Restava-nos rolar por sobre as colchas suarentas e lutar para *dominar o touro furioso* que pelos pastos da fome sempre voltava a divisar no fundo da noite as *vozes cavaleares* e os sons de suas carícias brutais, ou de enxergar nas sombras vizinhas coxas, peitos e ventres (ÉLIS, 1965, p. 98 – grifos nossos).

A fome sexual permanece, o touro enfurecido em vistas do toureiro fugitivo, o cavalo que escoiceia e derruba seu cavaleiro; todas estas imagens metafóricas e analogias sertanejas relacionam o sexo ao bestial, ao baixo ventre, aos impulsos pélvicos e a uma febre doentia: *E como era úmida a quentura do ar abafadiço! E como nos ouvidos as artérias latiam e como um braseiro profundo queimava as pernas e os rins* (ÉLIS, 1965, p. 98)! O próprio ar remete-nos às descrições biológicas do sexo feminino, e o narrador, no seu respirar, sofre profundamente esta angustiosa fome.

A sensualidade, as relações sexuais, as fruições gozosas são, a partir do discurso narrativo de Nicolas, construídas dentro da visão ideológica do sagrado cristão como uma negatividade, um mal para a alma, pois fazem bem ao corpo.

A profissão do narrador é significativa nessa nossa compreensão textual: tropeiro. Como tropeiro, leva vida de cavaleiro, sendo levado no lombo do cavalo e conduzindo

bovinos: bois, vacas e touros – animal cuja função no sistema agropecuário é apenas reprodutiva –.

Assim, nesse entendimento dos cavalos e dos touros como metáforas do id das personagens, qual o sentido do cavaleiro? Ora, como senhor destes animais – sempre considerados de alta estirpe pela tradição –, o cavaleiro é o domador destas pulsões. Cavalgar o seu próprio id também seria dominá-lo.

Cavalgar também é ser levado por, isto é, ser carregado pelos seus desejos e sua libido. Portanto, compreendemos o tropeiro/cavaleiro como uma representação dúbia, ambígua, dialética: domina, mas é carregado pelas suas próprias pulsões.

A configuração simbólica do cavaleiro, sobretudo o cristão, é, portanto, a do indivíduo que consegue domar e controlar os seus desejos e seus impulsos sexuais em prol da castidade. No entanto, este cavaleiro, principalmente o errante, vive na Busca, procurando não só glorificar o seu próprio nome, mas também ao da Dama por quem luta⁴³. Ao sonhar – território da liberação do inconsciente – na queda do cavalo, Nicolas torna-se o cavaleiro fracassado, o cristão que falha e entrega-se à sensualidade.

Essas imagens equinas nos fazem voltar ao tema do patriarcalismo brasileiro. Os cavalos podem representar tanto as pulsões de Nicolas quanto o objetivo dessas mesmas pulsões: a mulher (*indomável vulva*). Da mesma forma, no entanto, que o cavaleiro é derrubado pelos seus próprios e incontroláveis desejos, é também derrubado o marido pela esposa infiel.

A própria imagem do homem como cavaleiro e mulher como cavalo (besta) com arreios, cela e freios, é a imagem máxima da misoginia estrutural da nossa sociedade brasileira. A reação de Nicolas, como masculino num mundo patriarcal, foi sentir medo diante de uma mulher que apresenta desejo e que, de alguma forma, mesmo que tímida, consiga expressá-lo. Esta concepção entra em conflito com seu espírito atormentado e assustadiço de cristão que racionaliza os desejos, procurando sempre explicá-los e expiá-los:

Mas por acaso não seria uma conspiração da tarde, do arco-íris, do que se passou na noite anterior? Não seria o caso de estar eu desde há vinte dias longe da esposa? *Talvez se nunca tivesse ouvido dizer que Luci era infiel*, talvez então não notasse nela qualquer vislumbre de infidelidade. *Mas havia sua fama de mulher amorosa e*

43 A título de exemplo, poderíamos citar obras dos ciclos cavalarianos da Artur ou de Carlos Magno, mas, preferimos dois de mais fácil verificação: o episódio dos *Doze de Inglaterra*, narrado por Luís Camões em *Os Lusíadas*, e o próprio Dom Quixote, do romance homônimo de Miguel de Cervantes, que faz suas andanças em prol de sua amada fictícia, Dulcineia.

havia a tarde e havia os amores cavaleares e mais um cheiro estranho de coisa podre (ÉLIS, 1965, p. 104 – grifos nossos).

O próprio narrador justifica a ações de Luci pela fama que se cria sobre ela, através da fala de uma personagem masculina, *o reservista de primeira categoria Irineu Batista: Nunca vi mulher bonita que não inventassem maroteira pro riba dela* (ÉLIS, 1965, p. 100); criando uma aura de incerteza ao redor das palavras, dos gestos, dos olhos, do timbre da voz da jovem que recebe e não consegue interpretar.

Na sua mente, uma mulher com desejos é *um convite, um chamado* permissivo a seu corpo, o que demonstra a incapacidade do misógino masculino em respeitar a privacidade da interioridade feminina. Insiste o narrador no seu afã, já esquecido de sua cara-metade:

– Ah, você também ouviu, não foi [...]? Iria agora tirar a *prova da intenção que animava essa jovem e fogosa fêmea. Não podia ser mera fantasia de minha imaginação* [...]. Senti o coração aos pulos, o sangue latejar nas têmporas e uma bambeza morna pegou a tomar conta de meus nervos. Luci entregava-se inteirinha naquele olhar, envolvendo-me de uma ternura mansa e tranquila, dessa tranquilidade que dá a firmeza de uma resolução tomada [...]: – Pode alguém dormir com aquilo! Nesse ponto, retirei meus olhos dos dela e, encabulado, *achando que alguém nos pudesse estar vigiando* [...], percebi que ela se achegava às minhas costas e [...] dizia quase ao meu ouvido: – Perdi o sono. Foi só o que disse, mas o disse penosamente, quase soluçando. Seu hálito era de fogueira e em segredo ciciou: – você também se levantou, não foi? Você percebeu que eu estava acordada. – LUCI, O' LUCI – gritou a sogra da porta da cozinha (ÉLIS, 1965, 104-105 – grifos nossos).

Com os sentidos alterados desde a noite anterior pelos sonhos inquietos e pelos sons cavaleares, o febril ataque às têmporas, os nervos que nunca se concentram, as pernas sempre frágeis, a imaginação é sempre uma possibilidade fortíssima na mente reprimida de Nicolas. Ele mesmo falha em seu jogo. Ao tentar ir ao fundo das intenções de Luci, na perspectiva discursiva do narrador, a jovem *entrega-se* num olhar *terno e tranquilo*, o que resulta num recuo embaraçado, *encabulado*, do narrador. Sua timidez, ou integridade moral, tem origem extremamente pragmática: *alguém poderia estar vigiando*. Para o pai de família, as aparências são essenciais e são anteriores e ulteriores ao desejo.

No discurso do narrador, mesmo o fortíssimo desejo sexual amargado por uma ausência tão longa, é posto numa posição altamente desprivilegiada. No mundo patriarcal, o pai de família deve primeiro ater-se aos *deveres*, obrigações sociais para com os seus e para com o trabalho. O *pater familias* deve também atentar para os filhos, criá-los, mantê-los, educá-los. Por fim, sua atenção volta-se à mulher, sua *cara metade*, a quem dedica todo o

erotismo de suas *glândulas* antes da chegada de Luci, mas que se encontra em último degrau de sua atenção familiar: *Regressava ao trabalho, à minha cidade, aos meus hábitos, à minha mulher e aos filhos [...]. No outro dia, seria Goiânia, meus deveres, os filhos, a mulher, ah, a mulher, após umas férias conjugais de 20 e tantos dias* (ÉLIS, 1965, p. 99-101).

Então, é de sua posição de chefe patriarcal que Nicolas encontraria Luci naquela tarde, mas será apenas na sua rememoração futura que começará a compreender os sentidos mais profundos das ações daquela mulher bela e solitária, vigiada por todo o lugar pela sogra como que pelo cão de guarda do Inferno, obrigada a seguir o marido por todo o interior goiano quando este sai a comprar arroz.

Mas, naquela tarde, a percepção do narrador é extremamente fugaz: *Foi num átimo, mas percebi que dela emanava uma velha e tranquila intimidade, um doce abandono, um ar que convidava a confissões e confidências tão íntimas que fariam de nós dois cúmplices* (ÉLIS, 1965, p. 104). O que realmente queria Luci? Uma aventura sexual? Talvez. Nem mesmo o narrador pode nos garantir isso. A única certeza que nós podemos inferir é que esta jovem mulher queria apoio.

Queria alguém que pudesse conversar e compreendê-la, que entendesse o que seria sofrer com aqueles equinos e a ausência do corpo do cônjuge. Luci queria confidenciar o que é ter uma vigia aos seus calcanhares diuturnamente, religiosamente, a sensação de não ter a confiança do marido, de ficar presa numa pensão pobre e longe de tudo, onde era impossível obter qualquer fruição.

Diante da incapacidade patriarcal do protagonista de perceber as necessidades de intimidades femininas que vão além do coito, o homem perturba-se. A sua angústia é constituída pelo dilema do desejo contra a culpa, *id versus superego*, erotismo e repressão religiosa⁴⁴.

Ao ter seu desejo despertado pelo diálogo com a jovem, Nicolas é admoestado de sua intenção pela aparição sagrada do pai. Esta visão religiosa impele-o ao terror e à culpa, paralisando-o. Nesta sua indecisão, questiona a sua própria falta de ação, sua incapacidade de pegar a mulher pela mão e seduzi-la como fazem os poetas dos livros que tanto gosta de ler: *Porque teria Luci de ir-se justamente quando tudo começava a começar? E porque não me deliberava a tomá-la pelas mãos e dizer-lhe: não vá, Luci. Vamos viver com a tarde, vamos*

44 Mais a frente, quando nos voltarmos mais detidamente sobre o pai do narrador-protagonista, nós definiremos a nossa compreensão dos conceitos de *superego* e *ego*.

brincar no arco-íris e quando a noite vier convidarei as estrelas a te contar seus segredos (ÉLIS, 1965, p. 106).

Há um paralelismo tácito nas repressões patriarcais sofridas pelos protagonistas: a jovem vai-se sequestrada pela sogra, o homem fica paralisado pela visão do pai, questionando-se, em sua timidez, por que não age, por que não falar-lhe? A imposição física que a mulher sofre de outra mulher é tão castradora quanto a contenção psicológica que o homem sofre do fantasma. Os dois monstros (o Cérbero e o fantasma) impõem o mesmo a ambos: o respeito, por demanda externa, ao casamento.

Podemos ver, nos trechos abaixo, como a moça é descrita como uma prisioneira da velha Dona Alice, uma verdadeira carcereira que subjuga seus desejos e seus *suspiros*, cheia de olhos e ouvidos para buscar quaisquer gemidos. Como figura, Luci é uma representação metonímica das mulheres desta burguesia patriarcal das pequenas cidades interioranas nacionais, sempre vigiadas pelos olhos e línguas alheias, vítimas de fofocas e indiscrições, enquanto os seus maridos têm liberdade – e são, no mais da verdade, incentivados, como demonstrado no arremate do conto – a ter uma vida extraconjugal ativa, desde que secreta e hipócrita, pois, caso contrário, atrapalharia, como veremos mais a frente, o lucro:

A bela era agora quase prisioneira do marido que a deixara num quartinho de pensãozinha de interior [...]. Para vigiá-la, para sujigá-la, para que suas carnes e seus suspiros não se repartissem, com ela vivia e dormia a mãe do marido, mulher magra e cheia de muitos olhos, óculos, binóculos e uma corneta acústica a gim de ampliar os ruídos e aguçar seus ouvidos não já bastantes finos (ÉLIS, 1965, p. 97).

A falta de coragem do masculino denota uma forte repressão de um homem que, para ser um pai de família, foi ensinado, sob o chicote e a cruz, a portar-se de tal e qual maneira, recalçando qualquer afeto que se distinga do modo de agir esperado do patriarca familiar. Neste sentido, enche-se de dúvidas o narrador. Ele tenta encontrar significados em cada gesto, em cada movimento, olhar, palavra e ação da jovem Luci, a fim de descobrir se houve mesmo, ou não, um convite. E quanto mais investiga, mais se depara com a possibilidade de sua própria fantasiação de homem tímido e perseguido pelos seus próprios hormônios sexuais: *Que queria ela com aquele olhar? Seria um convite, seria uma promessa ou um desejo ardente de aproximação e apoio [...]?* *Porque não me deu esperanças nos dias anteriores e só agora, naquela derradeira tarde? Não estaria eu fantasiando* (ÉLIS, 1965, p. 107)?

Entretanto, a sua timidez, a sua covardia de homem recalçado pela religião, permitem que o pai de família, o patriarca rural e tropeiro, homem de respeito e culturalmente erudito,

Nicolas, racionalize todos os acontecimentos a partir de várias perspectivas, e na sua *lógica* de homem macho descobre que poderia cometer o *delito*:

Podia ser que tudo residisse pura e simplesmente na minha imaginação. Seria resultado da noite sem dormir, da excitação dos amores equinos. Mas havia uma lógica em oferecer-se Luci naquele último instante: não teria que defrontar com o incômodo corpo de delito de seu delicioso crime (ÉLIS, 1965, p. 107).

Deste modo, Nicolas assemelha-se a um personagem machadiano, Bentinho, com seu jeito introspectivo, considerado *sisudo* (ÉLIS, 1965, p. 101) pelos demais homens, isto é, um casmurro, o que nos permite classificá-lo, de acordo com a terminologia proposta por Georg Lukács, exposta no seu ensaio *Teoria do romance* (1920), como um autêntico representante do romantismo da desilusão, isto é, um indivíduo problemático muito mais voltado para os volteios e interlúdios da própria alma do que para a ação propriamente dita:

Aqui existe mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma [...]. A elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação (LUKÁCS, 2009, p. 118-119 – grifos do autor).

A alma do romântico da desilusão não é apenas um elemento subjetivo onde se recolhe, é um universo próprio e autônomo onde vive. O recolhimento psíquico não é mais escolha da personagem, é o sintoma da sua derrota contra o mundo externo. A *problemática* desta tipologia narrativa reside no fato de que todas as normas sociais – e, no caso de Nicolas, as leis da Igreja impostas a chicote e colete pelo pai – recalçadas, aquilo que Lukács chama de *segunda natureza*, em oposição aos desejos e ideologias inerentes à personalidade individual, a *primeira natureza*, oprimem de tal sorte a personagem que esta torna-se incapaz de agir, de realizar seus desejos.

Nessa possibilidade, sem dúvida, reside a problemática decisiva dessa forma romanesca: a perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica. Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de

segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma (LUKÁCS, 2009, p. 118-119).

A diegese narratológica tende, portanto, como vimos no texto de Élis, a fluxos descontínuos de pensamentos, a mergulhos na alma, às digressões analíticas, o que impede a progressão da ação. Por todo o conto, Nicolas encontra-se parado observando: observando os cavalos, observando a tarde, observando Luci, observando os homens jogando baralho, observando se *Ferapoldo* retornara e se a porta permanecia aberta; e dorme e dorme e sonha de olhos abertos (como um cavalo), deixando-nos com enormes lapsos temporais: *Ora, bolas, seu Nicolas. Vai fazer lá o mesmo que fazes aqui. Vais assuntar o tempo. Não é isso que estás fazendo* (ÉLIS, 1965, p. 106)?

Essa posição de Lukács é corroborada pelas palavras de Mikhail Bakhtin, no texto “A pessoa que fala no romance”, do livro *Questões de literatura e estética: A teoria do romance* (1975), que também percebe, que já no século XIX, há um movimento de introspecção do narrador, sobretudo o narrador-protagonista que, perdido em suas próprias digressões, torna-se incapaz de agir:

A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. É verdade que o romance do século XIX originou uma variante muito importante onde o personagem é apenas uma pessoa que fala, incapaz de agir e condenado à palavra despojada: aos sonhos, aos sermões passivos, ao didatismo, às reflexões estéreis [...]. Esse personagem que não age é apenas uma das variantes temáticas do herói romanesco (BAKHTIN, 1988, p. 136).

Incapacidade de agir, sonhos, reflexões estéreis, são todas características próprias de Nicolas, mas, por isso mesmo, como temos acesso a grande quantidade de discurso provindo deste narrador, nós entramos em contato direto com as camadas mais profundas de sua ideologia. Podemos perceber, desta forma, estas estruturações típicas do romantismo da desilusão na passagem abaixo, em que o narrador-protagonista volta-se e revolta-se com a mesma frase. Chega a uma conclusão, para segundos após contradizer-se. E nesta digressão inútil, nada faz, perde sua capacidade de agir e sua chance de encontrar-se com Luci:

Como dissera ela mesmo? “Leopoldo TALVEZ chegue esta noite”. Não havia nisso um aviso? Claro que sim. Luci avisava que a sogra não a vigiaria no quarto aquela noite, caso o marido não chegasse... Ora, só mesmo um idiota para não entender o convite de Luci. Depois, o olhar dela, a sua agitação... Mas será que ela disse mesmo que o marido TALVEZ chegasse? Seria essa a frase? Ah, como a sogra

gritava, como eu me sentia *atemorizado* por tudo. Sempre a minha eterna e intolerável *emotividade* (ÉLIS, 1965, p. 107 – grifos nossos).

Este mergulho em si mesmo vai transfigurando o narrador, dando-lhe profundidade, permitindo que descubra o Outro, como perceberá, no momento em que narra, a necessidade de Luci por companheirismo. A maior marca desta saída de si para encontrar-se com a alteridade dá-se na transformação da voz narrativa de uma *visão com*, para uma *visão por trás* (POUILLON, 1974), isto é, o narrador abandona o seu egocentrismo em primeira pessoa para uma onisciência em relação ao *médico do lugarejo, homem jovem que ficava até alta noite buscando oportunidade de ver Luci e com ela falar* (ÉLIS, 1965, p. 99).

Podemos ver esta evolução na cena abaixo, durante um comentário ocorrido entre os choferes, viajantes e todos os tropeiros estacionados na pensão, que falam da esposa de Leopoldo, dos seus desejos de tê-la *entre as pernas* (ÉLIS, 1965, p. 100). A sua reação é a esta oração é imediata:

– Que bruto! – *pensava* o jovem que comia com a cara metida (quase) no prato, como querendo ocultar o rosto da torpe contingência de ter que alimentar-se (*sic*). Comia sem força de vontade, num desfastio, ouvindo aturdido a conversa. *No fundo do seu ser*, desejava Luci e a possuía a todo o instante na *sua imaginação de tímido*. Ouvia a conversa e *sentia-a* profundamente e *sonhava* com Luci fugindo com ele num carro muito chique, morando juntos numa casinha com jardim na frente, cheias de pássaros e cortinas nas janelas. Quando Benevides dava seus suspiros ao ver Luci, jovem mudava de cor: era como se o insultassem naquilo que possuía de mais sagrado (ÉLIS, 1965, p. 100 – grifos nossos).

Este conto, “Uma certa porta”, cuja visão narrativa é com o protagonista, que narra tudo a partir de suas próprias memórias de um evento do passado poderia ter tanto conhecimento da profundidade da alma de outra *persona*, como se fosse um ente onisciente? Como poderia Nicolas saber o que o jovem médico *pensava, sentia e sonhava, no fundo do seu ser, na sua imaginação de tímido*? Como pode um ser penetrar tão profundamente no segredo de outro ser, e mesmo assim não conseguir compreender nada do que quis dizer-lhe, naquela tarde, Luci?

Nicolas, na verdade, esteve sempre projetando os seus desejos recalcados sobre Luci no jovem médico. Haja vista que nunca pôde voltar o seu olhar consciente para a moça, esposa de seu amigo, e nora da amiga de sua mulher, projeta no médico – única pessoa na cidadezinha que talvez corresponda-lhe em *status* – os seus pensamentos *fornicadores*, por assim dizer, em relação à moça. Desta feita, o que o médico pensava, sentia e sonhava, com a

cara enfiada no prato de comida, era o que, no fundo de seu ser, Nicolas sonhava, sentia e pensava, com a cara enfiada no livro, *na sua imaginação de tímido*.

Assim, continua, por este motivo, a admoestar os seus defeitos, reconhece-os francamente: *temor e emotividade*. Preso na nebulosidade de sua digressão, incapaz de decidir-se entre o desejo e a moral, o homem problemático sofre. Neste sentido, grita consigo mesmo como se repetisse uma frase do seu pai: *Que teria dito? Ora, que importância tinha sua afirmação! Meu mal era a delicadeza, a atenção em excesso* (ÉLIS, 1965, p. 108). Como um verdadeiro patriarca rural, Nicolas não deveria dar ouvidos, dar *atenção* a ninguém. Afinal, que importância tem o que diz uma mulher? O seu lugar é de senhor, o dela é de vulva domável.

Podemos ler esta indecisão problemática na passagem abaixo. Decidido finalmente em adentrar o quarto de Luci e amarem-se, Nicolas dirige-se a sua porta. Mas, diante da possibilidade de finalmente realizar seu desejo e, por assim dizer, cair em tentação, o peso da culpa atinge-o somaticamente: o protagonista *sufoca*, sua cabeça dói. É a certeza do seu crime, do seu pecado, do sexo ilícito que ainda cometerá. Porém racionaliza e encontra mais um subterfúgio para prorrogar ainda mais, covardemente, a fruição do gozo dos seus corpos: *Num relance vi que a porta [de Luci] estava semicerrada. Imediatamente senti uma sufocação na garganta e o sangue latejar-me nas têmporas: está esperando por mim. Tão logo, porém, outra suposição brotou: será que o marido chegou* (ÉLIS, 1965, p. 109)?

A porta *semicerrada*, convidativa, impenetrável. A certeza de Nicolas do desejo de Luci por seu corpo é obnubilada pela *suposição* da chegada do marido. Logo a frente, repete a covardia, no escuro, na solidão, decide, torna-se *grande e conquistador*, imagem de virilidade e máscula presença, imagística impregnada de ideologia machista. Na hora de agir, porém, vem a *segurança*, as *deliberações* temerosas e débeis, em nada condizente com o espírito viril e decidido que há pouco apossara-se do protagonista:

No escuro, na solidão da pensão senti-me um grande, um irresistível conquistador, um amoroso de força; cheguei a levantar-me e dirigir para o corredor, no propósito de entrar no quarto e acabar com aquilo de uma vez. *Por segurança, contudo, tomei outra deliberação* (ÉLIS, 1965, p. 109 – grifos nosso).

Na certeza da inexistência de um impedimento ao seu desejo, o narrador procura por mais um bloqueio, ficando assim, saltando de justificativas a justificativas, num exercício de

esconde-esconde de sua própria covardia, moldada a partir dos preceitos religiosos obrigados pela cruz dourada do pai:

Retornei ao quarto e agora tinha convicção de que Leopoldo (ou Ferapoldo como gracejava o Joaquim) não regressara de viagem. Mas e a sogra [...]? Tal raciocínio me acovardou, sobretudo pelo ridículo que escondia. O conquistador pego de surpresa com as calças nas mãos, de chapéu na cabeça. Ferapoldo com o revólver em punho e eu de joelhos, seminu, o Joaquim rindo, o reservista de primeira categoria dizendo coisas... *A incerteza, o desejo, o temor* criaram em mim uma *angústia dolorosa* (ÉLIS, 1965, p. 109-110 – grifos nossos).

Tão logo cria a suposição da presença da sogra-Cérbero, o cão de guarda da fidelidade de Luci e amiga íntima de sua esposa, sua cara-metade, sua imaginação produz a vingança do marido traído. Mas esta não vem da morte, mas da humilhação pública: para o respeitável pai de família rural, perder seu prestígio, perder sua honra, é pior que a morte.

Nesse sentido, três sentimentos concorrem para a sua *angústia*: o *desejo* carnal, do sexo, do prazer (o seu id); o *temor* adulterino, do pecado, da fornicção (o superego); e a *incerteza* (a percepção racional, o ego) tanto das situações – se Luci realmente o deseja ou não, se Leopoldo chegou ou não, se a sogra foi-se ou não –, quanto de si mesmo, se deve ou não deve entregar-se ao desejo ou permanecer firme e fiel às suas crenças.

Diante de tantas incertezas, uma única coisa fixa na sua percepção: *No entanto, lá continuava a desgraçada da porta semicerrada, muda, de uma misteriosa impenetrabilidade. Miserável* (ÉLIS, 1965, p. 110). O mistério da porta que não lhe dava respostas, nem fechava de vez, encerrando os seus desejos, nem abria-se por completo, eliminando qualquer dúvida. Mas neste estágio de *semi*, exigia uma ação de Nicolas, que ele escolhesse, que seu arbítrio fosse para invadir aquela porta e amar com Luci – arriscando os encontros fortuitos com Leopoldo e a sogra –, ou abandonasse de vez qualquer tentativa e permanecesse fiel à sua esposa.

A verdade é que Nicolas acaba por decidir-se pela fidelidade matrimonial, mas não pela força de caráter, mas pela fraqueza, porque é incapaz de agir. Como o romântico desiludido que é, mergulha cada vez mais no universo de sua alma, de suas incertezas e angústias e torna-se inativo, até que a porta finalmente fecha-se ao raiar do dia.

A moralidade do protagonista na verdade era moleza de atos, uma moleza de tal sorte que, para cada ação, sentia uma enorme necessidade de explicar todos os pormenores, como se um crime cometesse; como um cristão em necessidade eterna de confissão; como uma

criança eternamente diante do pai de chibata, exigindo-lhe a verdade e os detalhes desta: *Era um dos meus erros esse de querer explicar aos outros os meus atos. Era falta de segurança, era temor do julgamento alheio* (ÉLIS, 1965, p. 110).

A conclusão de Nicolas é aceitar o pressuposto misógino sobre Luci: ela é uma mulher malfalada e, portanto, não merece qualquer tipo de consideração de sua parte. Como a jovem não recebe sua empatia, o homem agradece a presença dos jogadores de cartas em seu quarto que o impedem de invadir a porta semicerrada de Luci.

Quanto ao Leopoldo, este sim, que é seu amigo, também pai de família, que também põe os deveres a frente das necessidades da esposa, merece consideração; a sogra de Luci, D. Alice, amiga de sua mulher, e protetora da moral matrimonial desta jovem, também tem a consideração do narrador. Nenhuma linha, no entanto, é dedicada à companheira de Leopoldo ou à sua *cara-metade*, a nenhuma delas, Nicolas dedica consideração:

Para que tanto cuidado com uma mulher falada [...]. Afinal de contas, talvez até fosse melhor aqueles homens ali me atrapalhando. Vamos que eu me aventurasse, que Luci me recebesse. Na verdade, Leopoldo era meu amigo, a sogra de Luci, amicíssima de minha mulher... Um encontro amoroso não é coisa que se contenha nos frágeis limites de alguns segundos de vida (ÉLIS, 1965, p. 112).

O narrador, nessa digressão, revela uma verdade para si mesmo. Um encontro amoroso é realizado em breves momentos, uma relação amorosa, no entanto, firma-se na construção diária de companheirismo. Todavia, a culpa do *delito*, personificado pelo espírito paterno, acompanha-lo-á para sempre, e deste monstro terrível, jamais fugirá.

Quanto a Luci, o seu encontro fortuito, de brevíssimos segundos, não conseguiu levar o protagonista a sentir por ela empatia e consideração, pelo contrário. Na sua mente, da descrença nos ditos populares, a jovem caiu na total mancha da fornicção adulterina.

A esposa, por sua vez, a sua *cara-metade*, com quem o pai de família vive há anos, também não recebe consideração alguma, o oposto, na verdade, na primeira ocasião que lhe surge, intende o marido, pai de família e modelo de cristão, a traí-la.

O problema de Nicolas é, como o próprio confessa, sua covardia, sua atenção aos ditames externos de sua religiosidade. A sua decisão não é baseada numa firmeza ética, isto é, numa escolha de vida do que lhe é certo ou errado, *a primeira natureza*, no dizer de Lukács: nem se rende ao desejo, nem defenestra as intenções adúlteras; mas, frouxamente, vagueia pelas duas veredas, ora rende-se ao desejo libidinoso, ora acovarda-se e encontra desculpa para não o fruir.

O leitor vai vagueando os movimentos mentais da narrativa, em certo grau, é como se o fluxo discursivo se configurasse como o movimento do trote equino no zigue-zaguear pelas campinas das Gerais. Por ser incapaz de decidir-se, Nicolas é, como cavaleiro, como condutor de tropa, incapaz de conduzir-nos por um fio narrativo coeso, daí tantos contrapontos, daí os jogos de indas e vindas dialéticos, de afirmações e contradições.

Nessa compreensão das técnicas narrativas de Bernardo Élis, podemos observar que quanto mais o narrador se debruça a comentar a beleza e a vida adúltera de Luci, mais, na verdade, nos revela da hipocrisia misógina e adúltera da vida patriarcal sertaneja.

Em nome do Pai

Após a noite cavalgar na qual os seus desejos explodem, Nicolas encontra-se sentado, observando o belíssimo entardecer sertanejo. Sua mente viaja no tempo, revisitando o passado, mormente a infância. Num primeiro momento, devemos observar que *o quadro de infância*, configura-se numa prolepse, adiantando-nos do futuro surgimento da imagem do pai, ao mesmo tempo em que surge como uma fuga infantil, para um lugar onde o narrador não teria necessariamente proteção, mas repressão:

Era um quadro de infância: a tarde diáfana empurrava imensos horizontes, após dias e dias da cinzenta impertinência da chuvinha cruviana. Quando o sol declinou, estendeu-se no céu a aliança do arco-íris, por cima do verde dos campos. Talvez nem tudo fosse assim belo se eu não tivesse, como tinha, de voltar no outro dia, muito cedo, para Goiânia. Por fim, regressava ao trabalho, à minha cidade, aos meus hábitos, à minha mulher e aos filhos (ÉLIS, 1965, p. 99).

Como frisou Bernardo Élis, em entrevista a Benjamin Abdala Júnior, a educação infantil sertaneja é permeada por uma religiosidade baseada na teologia do medo: o medo do inferno, sobretudo: *Minha infância foi muito atormentada com os problemas de pecado, do inferno* (ÉLIS, 1983, p. 6). Se a infância é atormentada pelo terror, o bucolismo da tarde se transfigura, na verdade, num verdadeiro engodo: o narrador vai culpá-la pela sua dúvida em relação às atitudes de Luci:

Mas espere aí, vamos devagar, que havia a inquietude da tarde: sim, tarde bonita, *de arco-íris armado na testa feito mocinha namorada*, tarde de verde, de muito verde, de muito inseto voejando e batendo as azas (*sic*) multicores, tarde de sabiá cantando em surdina no morrer do dia, tarde em cheiro de pau podre, de folha podre, com sariemas cantando pelos espigões solitários. E mais: essa seria a derradeira

tarde naquele buraco, como dizia Luci [...]. Sentia que não sabia o que fazer. Bem contava o Odoreco que ela era infiel. *Mas por acaso não seria uma conspiração da tarde, do arco-íris, do que se passou na noite anterior?* Não seria o caso de estar eu desde há vinte dias longe da esposa? Talvez se nunca tivesse ouvido dizer que o Luci era infiel, talvez então não notasse nela qualquer vislumbre à infidelidade. Mas havia sua fama de mulher amorosa e havia a tarde e havia os amores cavaleiros e mais um cheiro estranho de coisa podre (ÉLIS, 1965, p. 101; 104 – grifos nossos).

O pai surge destruindo todo esse bucolismo da tarde, transfigura-se, na verdade, em todas as imagens possíveis da repressão religiosa. Surge assustador, como toda teofania, saturado de poder, ao crente sobra a noção do *ganz andere* (ELIADE, 1995, p. 16), que ali em sua frente está uma potência completamente diferente da sua existência, e percebendo a sua própria nulidade diante do poder do pai, esconde sua face e procura desaparecer diante do poder que se manifesta:

– LUCI, Ó LUCI – gritou a sogra da porta da cozinha. Percebi que Luci ia deixar-me, ia pôr termo talvez à minha única oportunidade, pois que ela me dava as costas e seguia para onde a chamavam. Dei um tranco, mas do fundo de minha mais tenra infância surgiu um homem de colete, com uma cruz e um chicote na mão, rosto chispando censura e seus olhos cresceram e por mais que eu tapasse o rosto, seus olhos me devassavam. Escondi-me atrás de moitas de bananeiras, tranquei-me no fundo do porão, mas a cruz e seus olhos sempre me seguiam e por mais que eu me esforçasse não deixava nunca que meu desejo crescesse a ponto de seguir Luci (ÉLIS, 1965, p. 105).

Poderíamos comparar o desenvolvimento do ritmo narrativo no trecho acima com o ritmo da marcha de um corcel. Quando as intenções sensuais do narrador vão se ampliando, encontram um primeiro obstáculo, a voz da sogra instando-a a entrar. Ao tentar pará-la, sua mente é invadida pela imagem do homem de colete, cruz e chicote.

Diante desta visão, a mente de Nicolas para de *tranco*, à semelhança de um cavalo segurado firmemente pelos freios por um cavaleiro poderoso. Paralisado de frente a tal poder, o narrador viaja num verdadeiro mergulho espaço-temporal: revisita a sua infância, quando o poder do seu pai mostrava-se absoluto e incontestado, tencionando, tolamente, esconder-se de seu controle, sem nunca lograr êxito.

Mesmo agora, depois de adulto, o tropeiro continuando sem lograr êxito na tarefa de esconder-se do pai e, ele mesmo, chefe patriarcal de família, revisita também a fazenda do seu avô, onde sofreu a pressão religiosa imposta pelos patriarcas familiares:

– VENHA LOGO, LUCI, – gritava a velha, cujo vulto era a figura de meu pai segurando numa das mãos a cruz e na outra o seu grande e rutilante chicote de

muitas pontas. O vulto cresceu, tomou conta do quadro da porta, projetou-se sobre a tarde, apagou o arco-íris, descoloriu o céu e os campos e quando tomei tento de mim era a noite, era a terra molhada e peganhenta de lama, com seu tempo exausto e inútil. No ar boiava o vago, velho e incerto perfume que existia no quintal da casa de meu avô, quando de minha adolescência, odor que jamais pude identificar, mas que era um cheiro de coisa germinando, de clara de ovo, cheiro genésico e sensual. Pelas moitas, pelas grotas, pelas touceiras de tinhorão a noite se aninhava e gemia com riscos de pirilampos (ELIS, 1965, p. 106).

Na mesma casa onde cresce e descobre os primeiros impulsos sensuais, onde o cheiro germinante e reprodutivo toma conta de todo o ambiente, lá foi Nicolas refugiar-se na sua memória vagante. No entanto, a única imagem possível na casa do avô é a reprodução do sistema patriarcal de que o narrador não escapa – basta lembrar as imagens do discurso misógino que permeiam o seu dito –: Lá os cheiros o levam aos seus desejos amorosos que lhe despertam na adolescência, mas é lá também onde está o pai, armado de cruz e chicote, nesta ordem: religião e opressão, pureza moral e submissão paternalista.

Nicolas culpa a própria tarde pela sua percepção dos possíveis convites de Luci, afinal a tarde era *uma mocinha namorada*, como Nicolas acreditava que Luci também era, mas o poder do pai é tão grande que destrói completamente esta tarde, desfaz o bucolismo e o arco-íris, transforma tudo em noite. Portanto, podemos compreender o aparecimento do pai como *imago* do pai terrível. Esta imagem religiosa que surge para um homem do século XX, que ao contrário de alguns dos seus companheiros de pensão, mostra-se extremamente culto (lembramos as citações de Poe e Garcia Lorca nos originais), corresponde ao surgimento das hierofanias em todos os povos, como atesta Mircea Eliade:

Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade [...]. Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente (ELIADE, 1995, p. 17-18 – grifos do autor).

Da mesma forma, podemos revisitar este pai como *imago* do superego (ou ideal do ego), como explicado por Freud. Assim, como representante tanto dos caracteres mais elevados do espírito humano quanto do sentimento de culpa, surge este pai repressor, pregando a fidelidade aos grandes preceitos morais.

Isto leva-nos de volta à origem do ideal do ego; pois por detrás dele está escondida a primeira e mais importante identificação do indivíduo, a sua identificação com o pai na sua pré-história pessoal [...]. O super-ego não é simplesmente um resíduo das primeiras escolhas objectuais do id; ele representa também uma formação reactiva energética contra essas escolhas. A sua relação para com o ego não se esgota no preceito: “Deverias ser assim (como o teu pai)”. Engloba também a proibição: “*Não podes ser* assim (como o teu pai) – ou seja, não podes fazer tudo o que ele faz; algumas coisas são prerrogativas dele” [...]. O ego infantil da criança reforçou-se para levar a cabo o recalçamento, erguendo esses mesmos obstáculos dentro de si próprio. Para fazer isso, foi como que buscar forças emprestadas ao pai, e esse empréstimo foi um acto extraordinariamente importante. O super-ego mantém o carácter do pai, e quanto mais forte era o complexo de Édipo e quanto mais depressa sucumbiu ao recalçamento (sob a influência da autoridade, ensinamentos religiosos, da escola e das leituras), tanto mais rigoroso será mais tarde o domínio do super-ego sobre o ego – sob a forma de senso moral ou talvez de sentimento inconsciente de culpa [...]. Como substituto de um anseio pelo pai, ele contém o germe de onde evoluíram todas as religiões. O autojulgamento que declara que o ego está aquém do seu ideal produz o sentimento religioso de humildade para o qual o crente apela no seu anseio [...]. a tensão entre as exigências da consciência e os actos efectivos do ego é experimentada como um sentimento de culpa (FREUD, s.d., p. 31; 34-35; 37-38).

Nesse sentido, podemos compreender dois elementos importantíssimos na representação do pai: a cruz dourada e o chicote nas mãos. O chicote é o instrumento de domaçaõ, dominaçaõ e sujigaçaõ das bestas. Assim, quando o narrador decide acompanhar Luci e entregar-se aos seus desejos libidinosos, é o chicote paterno que o impede, impondo-o o controle de suas pulsões.

O chicote também é representante do patriarcalismo rural. É uma ameaça imposta: uma promessa de uma surra gigantesca que o pai aplicará ao filho caso este desobedeça. O filho, novamente iguala-se a um cavalo, mas não na sua pureza sexual, mas na submissãõ ao sistema latifundiário: é um escravo inconsciente das necessidades econõmicas do homem: ou obedece-lhe ou chicotadas no lombo; da mesma forma, porta-se o pai no nosso sistema patriarcal, ou obedece-lhe ou chicote.

O pai aparece como uma representaçaõ dessa repressãõ dos desejos ilícitos, um verdadeiro espelho distorcido da própria culpa da personagem. Não nos resta dúvidas, a

própria sogra de Luci, que está lá como vigia da fidelidade da nora⁴⁵, transmuta-se no pai, a mulher que está lá para reprimir Luci, metamorfoseou-se no repressor do narrador.

Nesse sentido, voltamo-nos para as hipóteses de Sigmund Freud expostas em *Totem e tabu*, nas quais o médico austríaco e pai da psicanálise investiga as relações intrínsecas entre o totem e a figura paterna, e a posterior transformação do totem em Deus.

Num primeiro momento, devemos reconhecer o imenso poder que a figura paterna tem sobre a criança. Para o filho, o pai é um ser de *poder pleno*, do qual decorre uma ambivalência, para usar um termo freudiano, de sentimentos, por um lado há a *desconfiança em relação ao pai*, por outro, a *estima por ele*. Isto é, numa atitude que podemos perceber nos crentes modernos – e no narrador-protagonista do conto de Bernardo Élis –, a adoração e o temor ao pai estão intimamente ligados à adoração e ao temor a Deus:

O modelo que o paranoico reproduz, no delírio de perseguição, está na relação da criança com o pai. Na ideia que o filho tem do pai, este normalmente possui tal plenitude de poderes, e vê-se que a desconfiança em relação ao pai está intimamente ligada à imensa estima por ele. Quando o paranoico designa alguém de suas relações como seu “perseguidor”, coloca-o assim ao lado do pai (FREUD, 2013, p. 47 – grifo do autor).

Não é difícil perceber, então, como um homem de boa cultura erudita e socialmente importante como Nicolas, passe a ser perseguido pelas visões do pai, um fantasma terrível de cruz, colete e chicote a ameaçá-lo e contê-lo contra os seus desejos e agir contra o nono mandamento da Igreja Cristã: *Nas psicanálises de pessoas neuróticas que sofrem – ou sofreram na infância – de medo de fantasmas, com frequência não é difícil desmascarar esses fantasmas como sendo os pais* (FREUD, 2013, p. 64). O mesmo caso aplica-se às fobias, mormente no que concerne à fobia aos grandes animais. O medo infantil, sobretudo o medo paralisante que permanece nos adultos, são sempre o medo do pai, *deslocado para um animal*:

45 A sogra é chamada de Cérbero. Bernardo Élis usa essa citação com inusitada força hilariante: – *Era ou não fiel ao marido? E a sogra? Dizem que é para vigiá-la, você crê? Qual! Mas contudo... então é um Cérbero! – Cérbero? Não: deve dizer-se cérebro, não será? – Ora bolas! Cérbero. Você não conhece a mitologia grego-latina? Sim senhor; Cérbero, cão de três cabeças que guarda a porta do inferno. – É como me dizia o mestre Ferreira: é indispensável conhecer o latim. Ah, indispensável* (ÉLIS, 1965, p. 99). Ora, qual é a verdadeira indispensabilidade de se conhecer o latim num mundo de analfabetos? Talvez apenas para acompanhar a missa dos domingos, que ainda era rezada pelo padre de costas. A própria confusão causada pela citação, no entanto, constitui-nos uma resposta para a questão, ali ninguém conhecia a mitologia greco-latina. Por outro lado, Élis utiliza-se dessa passagem para reafirmar a misoginia brasileira: ora se a sogra é o Cérbero, qual o inferno que ela guarda? Luci obviamente. Estamos retornando para a imagem da mulher como a condutora do pecado, aquela que conduz o homem à perdição, portanto, a mulher seria a própria porta do inferno.

Alguns casos dessas fobias referentes a animais grandes mostraram-se acessíveis à análise, e assim entregaram ao pesquisador seu segredo. Foi o mesmo em cada caso: quando as crianças examinadas eram meninos, o medo concernia ao pai, no fundo, tendo sido apenas deslocado para o animal (FREUD, 2013, p. 132).

Desta forma, podemos compreender todos os temores de Nicolas que o paralisavam, que o impediam de visitar a porta de Luci, que o obrigavam a explicar todas as suas ações a terceiros como um garotinho que necessita dar respostas ao pai para tudo e, principalmente, explica o terror paralisante do homem feito, Nicolas, pai de família, homem respeitado, diante daquela figura, daquele fantasma, que poderia ser nada mais do que uma alucinação, mas que tinha o poder pleno de transmutar a tarde namoradeira em trevas e desfazer o arco-íris do céu, porque o pai elevado, o deus, tem poder sobre a terra e o céu:

O sistema totêmico foi, digamos, um contrato com o pai, em que este concedia tudo o que a fantasia da criança podia dele esperar, proteção, cuidado, indulgência, em troca do compromisso de honrar sua vida, ou seja, não repetir contra ele o ato que havia destruído o pai real [...]. A religião totêmica desenvolveu-se a partir da consciência de culpa dos filhos, como tentativa de acalmar esse sentimento e de apaziguar o pai ofendido, mediante a obediência *a posteriori* [...]. O exame psicanalítico do indivíduo mostra, com toda a ênfase, que para cada pessoa o deus é modelado no pai, que a relação pessoal com Deus depende de sua relação com o pai carnal, que oscila e se transforma com ela, e que Deus, no fundo, nada mais é que um pai elevado. Nisso, como no caso do totemismo, a psicanálise recomenda darmos crédito aos crentes, que chamam Deus de pai, assim como chamavam o totem de ancestral (FREUD, 2013, p. 151-154 – grifos do autor).

Assim, a figura do pai é a figura do Deus. O pai do patriarcado rural, controlador, repressor, dono de terras, cativos e gente, mandatário de leis e senhor da fúria, é a própria visão do “Deus terrível” bíblico⁴⁶, sem nenhuma parcela de amor ou piedade, que é retomado por Castro Alves em “Vozes da África”; é o Deus da cruz com chicote na mão: “Ou obedece esta, ou terás a outra”.

Ao que resta a Nicolas, ou a qualquer outro ser humano, formado dentro de tão impositivo sistema religioso? Ou a obediência assustadiça diante da ameaça punitiva do inferno, cuja prévia são as surras de chicote do pai, ou aquela rebeldia vigiada de Luci que, por não conseguir introjetar a cruz, tem sempre o seu vigia e látego – a sogra –, em seu encalço⁴⁷.

46 O “Deus terrível” é o Deus de Isaque, pai de Jacó, patriarca semita que mudaria o seu nome para Israel, sendo, portanto, o ascendente de todos os israelitas. “O Deus terrível de Isaque” é o termo usado por Jacó quando negocia com o seu sogro (uma espécie de ameaça velada), Labão, que o perseguia por ter fugido de suas terras. GÊNESIS 31,42 e GÊNESIS 31,53.

47 Num belíssimo jogo lógico, os homens da pensão chamam a sogra de Cérbero. Correspondendo, como já afirmamos, a uma determinada visão misógina e cristã, a mulher, portanto, causa do desejo erótico masculino, é o Inferno em si. Além do mais, o nome de Luci é extremamente importante neste

Na cena final, quando todos os jogadores estão dentro do quarto impedindo que Nicolas visite a porta ao lado, onde Luci estaria sozinha, talvez esperando-o, este vê seu pai novamente. Finalmente, submete-se, totalmente, aos desígnios paternos. Desta submissão surge uma aparente igualdade entre estas duas personagens, filho e pai.

É a primeira vez em que o narrador trata com seu pai como se este fora um igual, ou, para ser mais fiel, é tratado como um igual pelo pai, sem colete, sem chicote, sem cruz; justamente quando desiste de encontrar-se com Luci e manter-se, religiosamente, fiel à sua esposa: *Homem, pensando bem, preferível é viver em paz com a família, criar os filhos inteligente e sadios, que no final das contas tanto faz a gente comer em prato de barro como em prato de ouro* (ÉLIS, 1965, p. 112), rendendo-se aos ensinamentos paternos para a construção de uma família cristã monogâmica, não importando o *prato* em que se mata a fome sexual, cujo objetivo central é a reprodução, criação e a educação de filhos dentro dos preceitos cristãos tradicionais que aprendeu:

Assim ensinava aquela mulher a S. João Batista, ou foi S. João Batista que o ensinou à mulher? – Nenhum, nem outro – me disse meu pai assentado, para minha surpresa, ali no quarto, no seu tamborete velho. Meu pai estava sem colete, sem gravata, e conversava numa intimidade que nunca possuíu para comigo. Tratava-me ali de igual para igual. – Nem um nem outro, – dizia ele rindo. Quem disse isso fui eu e por falar nisso, você vai dormir sem rezar? Isso não foi o que eu te ensinei (ÉLIS, 1965, p. 112).

Por isso, o fantasma do pai de Nicolas, como a imagem dual do patriarcalismo rural brasileira tem certeza, o adultério não é bom, porque evita a única coisa que importa no sistema capitalista, impede o lucro: – *Olhe, você está desejando a mulher do próximo. Isso não leva ao céu [...]. Não leva ao céu e atrapalha ganhar dinheiro, – reafirmou meu pai* (ÉLIS, 1965, p. 113). Ao ter finalmente se submetido aos preceitos educativos do seu pai, este não precisa mais impor-lhe a cruz e o chicote, a tanto custo introjetados.

posicionamento da mentalidade cristã do narrador-protagonista, pois Luci, assim como o seu masculino Lucas, é o diminutivo de Lúcifer – “portador da luz” – que, no imaginário cristão moderno, seria o nome do anjo que se rebelou contra Javé, Satanás, portanto. O que vai de encontra à Vulgata Latina de S. Jerônimo que usa o termo lúcifer – em referência a Vênus ou ao amanhecer – no Novo Testamento três vezes, e todas elas referindo-se a Jesus como a “Estrela da Manhã” (2 PEDRO 1, 19; APOCALIPSE 2, 28; APOCALIPSE 22, 16). A Igreja Católica Romana, por sua vez, possui pelo menos dois santos com o nome de Lúcifer: São Lucas Evangelista e São Lúcifer da Sicília. Ora, e quem seria Satã? Se Jesus corresponde ao Verbo, ao Logos, à Razão (JOÃO 1, 14), Satanás é a tentação, o desejo e as necessidades do corpo: *Nem só de pão viverá o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus* (MATEUS 4, 4).

No entanto, Nicolas ainda sente-se envergonhado de realizar a obrigação católica de rezar antes de dormir, de fazê-lo diante de tantos homens, de tornar-se motivo de piada; o pai, ao contrário, ri-se dele mais uma vez pelo seu imenso *respeito humano*:

– É verdade, meu pai, mas eu não posso rezar com o quarto assim cheio de gente...
 – Uai, porque não? – Eles vão caçoar de mim, que hoje não se usa mais rezar nem para dormir, nem para comer – deve rezar, – dizia meu pai cheio de carinho. *Você não reza respeito humano. Você tem respeito humano demais...* Que riam, que riam!
 – E uma gargalhada estrondosa tomou conta do quarto, tomou conta do mundo: era o Joaquim escondido debaixo da cama e rindo, rindo, rindo (ÉLIS, 1965, p. 112 – grifos nossos).

O grande temor de Nicolas, sua timidez, sua emotividade, eram frutos deste respeito humano, surgido desta educação caipira moldada a partir do alto rigor cristão. Mas como patriarca, cujo lugar social encontra-se tão acima dos demais ali presente, seu respeito e seu temor só pode dever-se a Deus, o pai elevado, assumindo, por completo, o seu lugar de pai de família e senhor da terra.

A grande ironia desse catolicismo rústico brasileiro é a sua existência paradoxal: por um lado, exige uma aparência de moral fortíssima que paralisa as ações do narrador: Deve-se rezar, mesmo quando dentro duma multidão. Por outro, o machismo da sociedade cobra do homem que se comporte justamente como um garanhão, dormindo com todas as mulheres possíveis, mesmo que isso se caracterize como pecado:

Meu pai dirigiu-se a [Joaquim]: – Olhe, você está desejando a mulher do próximo. Isso não leva ao céu [...]. – Quem está desejando a mulher do Ferapoldo é seu filho, esse virtuoso rapaz aí da cama. Eu me senti envergonhadíssimo perante meu pai. Tentei esconder-me, mas notei que meu pai ria muito também, dava fortíssimos tapas nas costas do Joaquim e lhe dizia que eu não queria conquistar ninguém. – Ele está vigiando a porta do quarto dela – dizia Joaquim. – Ora, a porta está aberta, ela está lá dentro esperando pelo meu filho, ele sabe disso, mas está enganando vocês, a mim e a si próprio... Meu filho não quer saber de Luci, mas sim dos versos de Garcia Lorca (ÉLIS, 1965, p. 113).

Assim, o homem deve portar-se dubiamente, ora aceitando os preceitos religiosos impostos pelo pai, ora portando-se como um patriarca rural, pondo diversas mulheres em sua rede/ cama. Para Nicolas, essa dubiedade mostrava-se impossível, o seu temor religioso mostra-se maior que os seus desejos, acaba, por fim, *portando-se como é*: um crente obediente aos mandados da sua fé (ÉLIS, 1965, p. 113).

Por este prisma, nós compreendemos a aparição do pai como uma espécie de hierofania, manifestação do sagrado para o narrador Nicolas. Diante deste sagrado, há apenas o terror para o homem. As imagens equinas representam, portanto, as imagens dos desejos proibidos pela religiosidade de Nicolas, e o pai, por sua vez, surgiria como a repressão ao desejo imposta pelo paternalismo patriarcal sertanejo que constitui nossa formação ideológica.

Diante da impossibilidade de determinar se a imagem paterna corresponde verdadeiramente à imaginação, ou a uma alucinação ou até mesmo a um fantasma, erige a ambiguidade discursiva necessária para a criação da atmosfera mágica do conto, mas sem perder, contudo, suas características realistas.

A pensãozinha tão zinha

Ao despertar, em plena madrugada, graças ao estertor sexual das bestas no pátio, Nicolas, ainda zozinho, procura uma porta, não há porta, escuta ao longe o silvo de uma locomotiva, então se dá conta de onde realmente se encontra: *Estava em minha cama, na pensãozinha de interior, tão mofina* (ÉLIS, 1965, p. 95).

Mofino quer dizer muitas coisas dentro de um mesmo campo semântico: fraco, doente, débil. Um homem mofino, verdadeiro achincalhe num mundo viril, é homem sem honra, sem compostura, sem masculinidade, sem potência. Que cidadezinha é essa? É Qualquer uma, como tantas outras do sertão de Goiás e que se encontram perdidas nos caminhos e descaminhos, nos ermos tão vastos do coração das Gerais. Cidadezinha, *tão zinha*, encontrável pelos caminhos e estações de tropas de bois e muares, das esmeraldas goianas e do ouro mineiro, e de toda esta riqueza do sertão do Oeste, ao Sul do São Francisco, em que o narrador-protagonista encontrava-se preso há mais de vinte dias devida às cheias dos rios.

Cidadezinha tão zinha encontrável também pelos sertões nordestinos, pelos caminhos do couro, do algodão, da rapadura, do cacau e das pedras preciosas. Cidadezinhas tão zinhas, ilhotas cercadas de latifúndios por todos os lados, onde a pobreza impera, a fome é sazonal, o analfabetismo e os sezões endêmicos.

Nestas cidades, nos caminhos de tropas, há sempre uma casa de pensão, um pequeno pouso onde dormir e comer, equidistantes de quaisquer civilizações, único lugar onde recorrer a uma comida quente decente – como o que vai, todas as noites, o médico da cidade lá

procurar –, a café, ou simplesmente uma cachaça ou cerveja com carteadado, único divertimento da cidade – o que buscam os homens ali presos –.

A pensão é, também genérica, iguala-se em pobreza de recursos – e de detalhamento descritivo – a tantas outras pensõezinhas tão zinhas pelos sertões espalhadas. O quarto também é vagamente descrito, pois é vagamente percebido pelos olhos de Nicolas, muito mais interessados nas sombras de coxas, ventre e seios projetados no teto do quarto contíguo que lhe é permitido perceber pela meia parede que separa os cômodos e não chegam até o teto: *O telhado chato, caibros e ripas em xadrez, as grandes telhas coloniais irregulares [...]. Até meia altura sobem as paredes nuas e onduladas; daí para cima é o domínio comum da luz do quarto vizinho, onde a candeia boceja com as trevas e os morcegos* (ÉLIS, 1965, p. 96).

Leopoldo, o marido de Luci, andava pelas *fazendas – latifúndios do município* (ÉLIS, 1965, p. 96) comprando arroz e outros cereais. Assim como Nicolas, Leopoldo é um representante de uma burguesia citadina da cidade de Goiânia, nova capital projetada do estado de Goiás. Embora com *status* de capital projetada, nos seus primeiros anos, Goiânia era uma cidade pequena e vazia, como descreve o próprio Bernardo Élis quando migrou para a cidade recém-fundada para lá trabalhar no serviço público:

1939 se abriu promissor. Estava em Corumbazinho quando recebi um telegrama do professor Venerando de Freitas, prefeito de Goiânia, convidando-me para exercer as funções de secretário da Prefeitura, sob a condição de bem servir [...]. Naquele tempo, as construções eram tão raras e ralas, que do Grande Hotel se avistava a casa de meu parente [...]. Naquele tempo, dos fundos do Grande Hotel escorria um rego de águas servidas que descia a rua Sete, atravessava a Av. Anhanguera e lá se ia rua abaixo [...] tendo que passar em frente ao atual Parthenon Center, que ao tempo era um terreno baldio no qual se realizava uma feira, local destinado ao Mercado que aí ser erigiu posteriormente. Nesse ponto havia um lamaçal, provocado tanto pelo tal esgoto do Grande Hotel, como pelas chuvaradas janeireiras; e eu dei um escorregão, pererequei e terminei por cair assentado na poça de podriqueira [...]. Estava, por tal forma, batizado pela vermelha lama de Goiânia (ÉLIS, 1986, p. 22-24).

Como podemos perceber, há uma relação simbiótica entre a pobreza local da pensãozinha tão zinha, isolada no centro de grandes latifúndios. Ora, nós sabemos exatamente o que Leopoldo foi fazer em lugar tão isolado do mundo, num *buraco, como dizia Luci* (ÉLIS, 1965, p. 101), mas o que lá foi fazer Nicolas, vindo da mesma cidade, amigo de Leopoldo, cuja esposa era amiga íntima de D. Alice, sogra de Luci? Em nenhum momento o narrador pensa em seus próprios deveres lá, naquele lugar – porque ali, naquela pensão, só de passagem, nada tinha de obrigação –, mas sua intenção é voltar para casa imediatamente, a sua repulsa à cidade, por mais que transpareça certo carinho à dona da pensão no seu discurso,

é claríssimo nesta passagem: *Deixaria para não rever never more, a pensãozinha tão zinha, tão familiar, com sua dona tão roceira e doméstica* (ÉLIS, 1965, p. 99 – grifos do autor).

Aparentemente, como burguês, interessado em ganhar dinheiro e fazer lucro, estacionar mais de vinte dias naquele vilarejo trouxe-lhe forte prejuízo. Desta forma, a nossa inferência de que Nicolas é tropeiro, pois não andava a fazer comércio de cereais, como Leopoldo e sua passagem só ficaria obstruída por tanto tempo se necessitasse atravessar a cavalo, pois a estrada era acessível a carro, pois o conto dá a entender que muito presente na pensão o possui, desde o médico da cidade que tem um *automóvel inútil em cidade tão pequena* (ÉLIS, 1965, p. 99), assim como *também na pensão havia viajantes e choferes* (ÉLIS, 1965, p. 99). Se havia tantos viajante e choferes, e Nicolas não se incluía entre eles, só poderia ser o dono da tropa de bestas, e se voltava para casa com elas – e por isso encontrava-se impedido pelo transbordo do rio –, grande prejuízo teve naquela região onde nada se produz: *Porque (sic) não pegar algumas [pencas de limas] e levar para os meninos? Afinal, não lhes levava nada, que a região era pobre. Bem que quisera comprar queijo ou requeijão ou doce de leite, mas sabe que ali não produziam coisa alguma* (ÉLIS, 1965, p. 102)?

Ao contrário dos homens ali estacionados, nem ele, nem Luci estavam acostumados com tamanha pasmaceira, com tamanho vazio de vida, com falta de existir. Porém, aquele viventes que com Nicolas conversavam representavam bem este aspecto metonímico desta microcidade, representante de tantas e quantas cidades perdidas pelas regiões agrárias do país, longe de quaisquer comodidades e confortos, onde só há um prazer: o namoro:

– Pois eu, Odorico, eu fui criado (e nascido também) numa cidade tão pequena, tão feia e tão triste como esta. Havia um sabiá assim triste, havia arco-íris de tarde e algumas vezes de manhã. Havia igualmente jaboticabeiras que ficavam carregadinhas de frutas e que o pessoal todo ia comer no próprio pé. Nesse tempo os sabiás cantavam e a gente namorava perdidamente as moças que comiam jaboticabas (ÉLIS, 1965, p. 102).

Nessa pasmaceira e monotonia, nessa ausência de fruição de corpos, que numa tarde, a sós, encontrar-se-ão Luci e Nicolas, próximos de uma árvore, não de uma jaboticabeira, carregadas de frutas pequenas e doces, mas de uma limeira de enormes e viçosos pomos agridoces – porque o prazer do namoro infantil é um: doce, quase inocente; o de hoje pode ser de frutos bastante azedos – a colher e a chupar-lhes o sumo.

A sós, Luci confessa que não suporta mais aquele *buraco*, Nicolas pede-lhe cuidado porque o *pessoal ali é muito bairrista* (ÉLIS, 1965, p. 103), mas, assim como o narrador, a

nossa protagonista também demonstra um carinho, uma afetuosidade a dona da pensão, de certa forma, é uma rejeição ao sertão, mas um amor ao sertanejo, um sentimento ambivalente que demonstrou também Euclides da Cunha ao se deparar com as gentes sertanejas de Canudos: *A dona da pensão nem sabe o que fazer para agradar... Mas não suporto a pasmaceira, a monotonia. Você veja: nenhum cinema, nem missa* (ÉLIS, 1965, p. 103)!

Nesse fim de mundo, lugarejo tão isolado onde ninguém aparece passa: *Na rua, nem de dia passava gente, quanto mais de noite* (ÉLIS, 1965, p. 110)! Além das possibilidades dos encontros amorosos, que para Luci só seriam possíveis sem os olhares caninos de sua sogra, não haveria possibilidade de vida, o tempo passava como uma agonia. Luci que age, Luci que vive, pois, mesmo aprisionada no mesmo quarto ao lado da mãe do seu marido, nós somos levados a entender que ela se toca, dá prazer a si mesma, que geme, que se contorce, enquanto Nicolas só sofre e sonha e se afunda em desejos e pensamentos de pecado. Para Luci, missa é um evento social, não para a alma para o corpo, para movimentar-se, para encontrar vida, para encontrar gente, para fazer a mente sonhar, por isso vem depois do cinema.

Em semelhança a Luci, Nicolas, burguês citadino, aquela cidade é insuportável: *Isso aqui é de matar* (ÉLIS, 1965, p. 103). A sua pobreza, a sua ausência de produção, a sua falta de bens de comercialização, nada oferecia, era só atraso. Para um tropeiro, o fim do mundo: lá não havia leite. Na sua enumeração de produtos que gostaria de levar aos filhos, três derivados: queijo, requeijão, doce de leite. Como levar e vender gado – equino, bovino – a região que não produz leite? O sertão foi colonizado a partir da criação de gado, a ausência desta produção é a ausência de civilização, portanto.

Não haver missa, por sua vez, é como encontrar uma região no Brasil onde não chegou o catolicismo, onde não havia repressão sexual, onde o sexo corria livre como entre as bestas, pois o primeiro gesto do colonialista europeu foi aqui rezar missa, assim como, ao fundar quase todas as cidades, fazê-las ao redor da Igreja Matriz e das Missões. Desta forma, é como se o enredo se passasse no limite civilizatório brasileiro, no mais ermo dos nossos descaminhos.

Nesse sentido, quem eram aqueles homens – pois a parte Luci, D. Alice, a esposa de Nicolas, a dona da pensão, e a negra meio boba da cozinha, nenhuma outra mulher é sequer mencionada no conto – que por ali passavam, quem eram aqueles viajantes, que tantos choferes por ali estacionavam para o carreado com cerveja no Policarpo?

Um dos indivíduos que mais nos chama atenção é *o reservista de primeira categoria Irineu Batista* (ÉLIS, 1965, p. 100), herói de guerra, combatente do *front* do túnel: *Foi no tempo da revolução de 32, na frente do túnel* (ÉLIS, 1965, p. 111). O túnel refere-se ao Túnel da Mantiqueira, que ligava os estados de São Paulo e Minas Gerais. Na revolução Constitucionalista de 1932 em que São Paulo e aliados, como o Rio Grande do Sul e o estado do Maracaju – dissidência do Mato Grosso, que depois tornar-se-ia o Mato Grosso do Sul –, o túnel tornou-se um famosíssimo *front* de batalha em que as tropas paulistas jamais foram derrotadas. Eis os níveis de detalhamento satírico que temos desta personagem magnífica – o único homem que defende Luci sem desejá-la, sua simplicidade ideológica é transparente, ele, herói de guerra, é um homem de *boa fé* –:

Irineu Batista, brasileiro, mineiro, casado, vacinado e reservista de primeira categoria do exército nacional, gordo e comilão, de uma invencível boa fé, – não acreditava em nada do que se propalava [...]. – Veja aqui o que tenho nas mãos, – me segredava o gordo Irineu Batista, reservista de primeira categoria do glorioso exército nacional [...]. – É: grande jogo... Formidável... – respondi rindo. Ah, o riso! Grande jogo! – O reservista de primeira categoria estava que não cabia em si: – Vou eles para [...]. – Vão correr, ora se vão... com um jogo desse, menino, meu divino... – repetia o homem em voz baixa como quem reza (ÉLIS, 1965, p. 99-100; 107-108).

A primeira descrição dele, para se criar o efeito satírico e hilariante, não é feita nos moldes tradicionais, mas imita uma carteira de reservista, trazendo os adjetivos que respondem às categorias de identificação comum de qualquer carteira: nome, nacionalidade, naturalidade, estado civil etc. Deste ponto, o protagonista repetirá apenas mais duas informações sobre o jogador de cartas apaixonado: primeiro, o orgulho de ser reservista e de ter lutado pelo exército, não pelos paulistas; e segundo, a sua obesidade. Ora, o livro é de 1965, um ano após o golpe civil-militar que depôs João Goulart. Irineu Batista, reservista de primeira categoria, configura-se como uma sátira ferrenha aos *gloriosos* militares que estão no poder: gordo, comilão, bonachão, jogando cartas e bebendo cerveja com o destino do país, pergunta ao latifundiário: este jogo que eu jogo está bom? A burguesia citadina e rural, sem pensar muito, sem compreender as regras do jogo, dizem de bate-pronto: *formidável*. E o militar ri: *Vou eles para...*

Por outro lado, como já afirmamos acima, ele é o único homem que apresenta boa fé, isto é, que defende o gênero feminino, que questiona as provas e veracidades das difamações que espalham sobre Luci, algo que nem mesmo o leitor de Federico Garcia Lorca pensará em

fazer, pois das dúvidas e incertezas, passa a recriminação da jovem, mas nunca a defende categoricamente.

Quanto mais pensa em Luci, mais o burguês citadino desfila seu ódio quanto àqueles homens. Começa por descrever suas ações másculas e brutas, como de trogloditas que se espancam e riem, antíteses perfeitas do protagonista, que é homem de pensamento e sonho, que não sabe jogar carteadado e se afunda nos livros: *E riam e se atiravam ponta-pés e davam enormes murros nas costas uns dos outros* (ÉLIS, 1965, p. 106).

Diante do espetáculo bárbaro e violento protagonizado pela masculinidade local, Nicolas, ao perceber o grande contraste existente entre ele e estes outros com quem compartilha o sexo, mas nada mais têm em comum, questiona: *Que homens, que seres eram aqueles que ali estavam esguelando e se insultando* (ÉLIS, 1965, p. 107)?

E talvez por isso o pai de família, homem importante, irrite-se tanto com sua situação, ao sentir-se obrigado a dar explicações e justificativas a todo tempo de seus atos e, principalmente, para um grupo de pessoas a quem ele acreditava que não compartilhavam consigo o mesmo nível ontológico, e qual não foi sua surpresa ao notar que ninguém, nenhum destes outros homens realmente se importava com as explicações que ele dava, com suas justificativas: – *Querem saber de uma coisa? Estou morrendo de sono. Vou mas é embora para a pensão, – disse eu. Levantei-me e, para meu espanto, ninguém se mexeu, ninguém protestou, ninguém tentou deter-me* (ÉLIS, 1965, p. 108).

Em mais uma tentativa fútil de conseguir um impedimento externo para o seu encontro com Luci, no caso ter o seu retorno para a pensão admoestado e cerceado pelos companheiros de carteadado, resultou inútil. Muito provavelmente, num esforço de indução interpretativa, podemos ver aqui, que ao contrário da formação ideológica repressora de Nicolas, que foi preparado para assumir a posição de poder patriarcal e devia obediência confessional total ao chicote e à cruz do pai de colete, a ideologia destes homens, nascidos e criados em cidadezinhas tão zinhas como esta, onde não havia missas, mas jabuticabeiras namoradeiras, um homem deve agir, tomar as rédias, sem fraqueza ou temor.

Para o nosso herói romântico desiludido, o mundo era diferente. Esses homens, esses seres, assemelhavam-se muitos mais a animais, às bestas, do que a homens como ele. Quando invadem o seu quarto, impedindo-o de vez de visitar Luci, ruidosos, como as animálias da noite anterior, *pornográficos* como os cavalos, assim o narrador os descreve na invasão do seu quarto: *Por essas alturas, já se ia a tropa acomodando e comentavam os lances do jogo, daí*

descambando para histórias pornográficas (ÉLIS, 1965, p. 110). O termo tropa é deveras importante, pois dá a nítida compreensão do lugar social que Nicolas coloca aqueles homens: não são seus iguais, são tropa, cavalos, muares, bestas a serem conduzidas pelo seu chicote de tropeiro .

A sua imagem ideológica sobre os trabalhadores sertanejos é extremamente clara: *Jogadores odiosos, lorotas bestas, vida besta, espera besta, aqueles pobres diabos a se contarem coisas destituídas de qualquer valor, simplesmente com o intuito de burlarem o tempo, de darem a si a ilusão de que estão vivos* (ÉLIS, 1965, p. 111). Estes *diabos bestas e odiosos* não chegam a ter nem sequer vida, mas uma *ilusão besta* preenchida por suas *lorotas pornográficas*, tentando preencher e *burlar o tempo*. O ser existe no tempo, dele não pode escapar, para Nicolas, o que preenche o tempo destes homens, logo as suas vidas mesmas, não possuem *quaisquer valores*.

Ora, que maior crítica à ideologia patriarcal latifundiária brasileira do que não fazê-la, mas assimilá-la e deixar que se expresse livremente, em toda a sua riqueza lírica, como fez com maestria inigualável Machado de Assis? A aproximação com Bentinho não poderia ser mais feliz: O casmurro, isto é, sisudo como Nicolas, e sonhador – também como nosso herói – narrador-protagonista machadiano que também se volta ao passado para contar a sua história de amor com Capitu, mas em segundo plano, assim como vimos com nossa leitura deste conto bernardiano, o que vemos acontecer com Bento Santiago é a sua educação sócio-sentimental, ou mais precisamente, ideológica, num patriarca brasileiro.

Da mesma forma que acontece com a crítica que faz à misoginia patriarcal, a relação de poder no mundo dos latifúndios é transfigurada discursivamente pela ausência de crítica. A denúncia é feita justamente pelo não panfletário, assumindo a voz do burguês citadino que também é tropeiro, com relações profundas com o latifúndio desde a época de seu avô fazendeiro, o pai de família estabelecido e respeitado pelos trabalhadores, viajantes e choferes da cidade tão pequena e isolada, o que torna o texto muito mais eficiente, tanto como obra estética, quanto como documento ético.

Numa mão fantasmagórica do seu pai, a cruz que condena todo o sexo, todo o prazer corporal e, conseqüentemente, aprisiona a mulher com uma sogra magra e canina, cheia de olhos e ouvidos para captar quaisquer gestos, gemidos e desejos. Noutra mão alucinógena do patriarca, o chicote que lacera as costas de cavalos e bestas, escravos, ex-escravos,

trabalhadores do eito e filhos desobedientes que fogem de seu olhar atento e escondem-se entre as plantas que cheiram a vida e potência erótica.

E o colete fechado deste pai, abre-se só uma vez, para recepcionar o filho como o novo senhor, o novo patriarca latifundiário sertanejo. Pois não bastava ser um pai de família respeitado e conseguir manter seus negócios e ganhar dinheiro, precisava mostrar virilidade machista na busca de mais e mais mulheres – mesmo que a fornicção seja pecado, desde que não seja descoberta não traz vergonha ao bom nome – e, sobretudo, pensamento de classe: pensar nos negócios, pensar no lucro; pensar em mulher malfalada como tal: uma mulher, uma vulva semicerrada a espera; pensar nos trabalhadores como bestas, como tropa.

Quando esses pensamentos finalmente tomam conta da mente do narrador-protagonista, finalmente o pai abre-lhe o colete, tira a gravata, deixa o filho entrar no seu coração, são, finalmente, *dois iguais*, que podem conversar: o filho finalmente é o pai⁴⁸.

Nesse sentido, voltemo-nos um instante para o título do conto: “Uma certa porta”. O termo é repetido, durante o texto, pelo menos sete vezes (ÉLIS, 1965, p. 95; 98; 106; 109; 110; 113). O seu sentido metafórico imediato é certo, a porta representa a vagina feminina, mais precisamente de Luci: *a porta semicerrada [...] de uma misteriosa impenetrabilidade* (ÉLIS, 1965, p. 110). A *impenetrabilidade* da porta não nos deixa dúvida, portanto, do referencial da imagem, como também o seu aspecto de semicerrada, pois abre-se ao desejo e consentimento feminino. O que não há é mistério. A porta não se penetra por fraqueza moral de Nicolas, que nem se decide pelo adultério, nem pela fidelidade matrimonial. O único mistério é como os homens ainda são capazes de enganar-se.

Em outro sentido, ao chegarmos à nossa conclusão, percebemos que esta *porta* assume outro aspecto metafórico e, mais precisamente, o simbólico: é o portal da iniciação. É a porta que Nicolas precisa passar para, finalmente, assumir, de fato, além do direito que já tinha e praticava, o lugar do pai no estamento social ao qual pertence.

Nós somos, enfim, obrigados a seguir os movimentos incertos e tímidos de sua mente, assim, vagueia como um cavalo perdido, ou, para usar uma imagem mais lírica e exata do movimento mental do narrador: *O candeeiro velho cambaleava feito um bêbado, vai não vai*

48 O tema do filho que deve seguir os passos do pai pode ser encontrado no conto “A terceira margem do rio”: [Nosso pai] Espiou manso para mim, me acenando de vir também por uns passos [...]. O senhor [pai] vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar; do senhor; na canoa!... (ROSA, 1976, p. 27-32). Também é um dos temas centrais de *Pedro Páramo*: – ¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? – oí que me preguntaban. – Voy a ver a mi padre – contesté (RULFO, 1986, p. 66). Notadamente, estas narrativas são todas realizadas a partir de uma visão com o protagonista-filho, neste sentido, mormente nas obras bernardiana e de Rulfo, a relação ambígua da criança com o fantasma do pai, como vimos em Freud, é extremamente significativa.

(ÉLIS, 1965, p. 111). Seu discurso vai não vai como um bêbado, ora iluminando certos aspectos ideológicos da estrutura latifundiária brasileira, ora iluminando outros, graças à profundidade técnica, o seu conteúdo de verdade, no dizer de Adorno, assume verdadeiro valor estético, ético e universal.

3.3 *Prinspiava* pela incerteza: A ambiguidade na construção de “Joãoboi”

Bernardo Élis constrói a estrutura do conto “Joãoboi” (*Apenas um violão*, 1984), a partir de um jogo de incertezas, procurando, assim, obnubilar os sentidos profundos da trama. Ao iniciar o conto, Bernardo Élis descreve uma fuga de bois, fazendo-nos imaginar que haveria uma grande investigação de roubo de gado feita pelo patrão.

Os vaqueiros logo para se esquivarem deste desaparecimento dos animais, põem a culpa em Joãoboi, injúria proferida por Nacleto, um cabo-verde, isto é, novato na profissão, e aceitado de pronto por todos os vaqueiros, com exceção de Nastaço, o mais chegado ao caboclo⁴⁹. O patrão, a fim de evitar novas fugas, exige a presença do cafuzo para levar o gado da fazenda até o Fumal.

A estória é cortada para cozinha. As cozinheiras mexeriqueiras começam a trazer boatos e mais boatos sobre Joãoboi, enquanto preparam os mantimentos para a partida dos tropeiros ao amanhecer. Desenrola-se, a partir de então, o verdadeiro foco da narrativa: a configuração do Outro indígena a partir da perspectiva de várias personagens.

À partida, ao raiar do sol, entre neblinas e lusco-fusco, as mulheres da cozinha veem, à contraluz, Joãoboi correndo entre o gado e os vaqueiros colados aos seus cavalos, transformar-se num boi.

A Língua do boi: gente, bugre e bicho

Na estrutura discursiva do conto, há uma separação ontológica nítida entre a classe dominante, representada pelo patrão, e a classe dominada, os trabalhadores camponeses em geral, mulheres e homens, que não se misturam de forma alguma. O narrador, voz, por assim

⁴⁹ Joãoboi é, indiscriminadamente, chamado de tapuio, bugre, caboclo e cafuzo. Manteremos, por motivos meramente estilísticos, os quatro termos como sinônimos, pois nem mesmo o narrador, nem as personagens diferenciam a etnia exata de Joãoboi. A única certeza que temos é que o protagonista possui fortíssima ascendência indígena, e é, sobre esta certeza, que arvoramos a nossa análise do conto bernardiano.

dizer, dominante no discurso narrativo, por sua parte, assume quase sempre o registro dos trabalhadores.

O registro do patrão, assim, é impenetrável ao narrador deste conto, assumindo quase sempre o discurso direto, mantendo-se as aspas como marca de seu pensamento e o travessão como marca de sua fala. Ora, se por um lado, o discurso direto permite uma melhor compreensão do caráter e da verdade interior da personagem, cria, em relação ao narrador, um distanciamento neutro que o discurso indireto transformaria em posse: o narrador controlaria o dizer da personagem.

É, discursivamente, uma inversão na estrutura textual em relação aos valores da estrutura social; nesta, o patrão – ou os *donos dos sertões*, no dizer de Nelly de Almeida (1970, p. 48) –, enquanto dono do seu próprio dizer, torna-se dono também do dizer dos trabalhadores: obriga o capataz a confessar a vergonha da perda do gado na frente de todos os vaqueiros, ordena que um vaqueiro cante a moda de viola que humilha o trabalho de todos, e se alguém recusar-se a falar, convocaria o próprio cantador para que o opróbrio fosse generalizado.

Eis os versos do canto: *Quem quisé tocá seu gado/ Chama um vaqueiro daqui,/ Que saino desse lado/ Nunca que chega daí;/ O gado que sai contado/ Dana logo pra sumi* (ÉLIS, 1994, p. 119). Zeca-vaqueiro, capataz deste metonímico patrão anônimo que, por isso mesmo, ganha ares metonímicos: representa todo um universo coronelista e latifundiário que detém o poder físico e econômico, porque é dono dos meios de produção rural; ao ouvir novamente este canto, é de tal forma humilhado que se revolta com os colegas que riem da cantiga:

– Ocês tão se rino! Apois nós tudo devia é de tá chorano, que isso é uma desmoralização para mim, pro Clódio, pro Nastaço, pro Lôro, pra todos nós que somos vaqueiros velhos, pai de família, de bigode e barba prinspiando a ruçar. Eu vou dizê procês, se o Violeiro cantar isso na minha frente, por Deus do céu, que eu tampo um trem na viola dele que é pra ele nunca mais estuciar uma ofensa dessa (ÉLIS, 1994, p. 119)!

Ora, qual a única arma que tem o pobre contra o patrão? A astúcia, e o riso carnalizado configuram-se num dos poucos modos de sobrevivência do pobre diante do latifúndio. Zeca-vaqueiro era o oposto do de Tonico-violeiro⁵⁰, sua fala era submissa ao do patrão, pertencia-lhe; a voz do Violeiro, astuciosa, risonha, era livre e, desta maneira, como

50 É de se notar, no entanto, a semelhança dos seus nomes: Diminutivo+Profissão. Assim, o José que trabalha como vaqueiro e o Antônio que trabalha como violeiro transformam-se em tipos, o chamados “personagens de costume”, no dizer de Johnson, ou “personagens planas”, no de Forster (CANDIDO, 1976, p. 61-62).

um verdadeiro *trickster*, um malandro, um Pedro Malasartes⁵¹, usa a inteligência – o “quengo”, a chamada “quengada” – para enfrentar o latifúndio, não pelas armas, mas pela desmoralização.

Ao patrão todos os vaqueiros devem obediência e, pelo menos uma vez por ano, a sua figura distante e incerta aparece na fazenda, reúne todos os trabalhadores e recebe os pormenores da produção, dos dividendos e lucros do arroz, do milho, do feijão e do gado. A sua paciência, a deferência em ouvir o capataz Zeca-vaqueiro em todos os detalhes, em jantar consigo e, principalmente, na utilização do riso como sua forma principal de controle dos seus trabalhadores, caracterizariam, este patrão, como um *bom patrão*.

O *bom patrão*, de acordo com Roberto DaMatta, é caracterizado por conceder *liberdade, proteção, consideração e conselhos* ao trabalhador, isto é, o *bom patrão* é *paternalista*, cuja relação com seu empregado está baseada na lógica do *favor*. O *mau patrão*, por sua vez, caracterizar-se-ia por ser o *capitalista puro*, que segue apenas a lógica da *lei do mercado* e das *ligações impessoais e legais dos contratos*, que *não dá descanso, não empresta dinheiro, não arranja médico, só quer saber de negócio* (1997, p. 287). Então, o bom patrão é o do favor, o mau patrão, o do contrato. É no primeiro grupo que se encontra o patrão de Zeca-vaqueiro, de Nacleto, de Clódio, Nastaço, Lôro, de Rosária e de João boi também.

Dois elementos são importantes na caracterização deste patrão. A primeira é o seu eterno estado de passageiro: assim como sua estadia na fazenda é incerta, sua posse da mesma também é incerta: fora de seu pai, hoje é sua, um dia poderá chegar nas mãos de um herdeiro seu não citado no conto ou até mesmo ser vendida, pois a Sicupira é, para ele, apenas propriedade geradora de lucro, lá não é fixo:

A presença do patrão era denunciada pelo ronco da caminhonete “Chevrolet” e pelo clarão da lâmpada “petromax” que ele mesmo acendia durante a permanência na fazenda, o que era muito incerto. Hoje, por exemplo, ele ali estava, e agora, debruçado na janela, ouvia o burburinho do gadame, no passo que os empregados ficavam da banda de fora, assentados pela calçada de frente da casa (ÉLIS, 1996, p. 117).

A incerta presença física do patrão no próprio latifúndio, como podemos ver neste primeiro trecho, está associada à utilização de meios tecnológicos importados, em contraste

51 Sobre a tipologia do malando e do *trickster* de forma geral, ver “Dialética da malandragem”, In: *O discurso e a cidade* (CANDIDO, 1993). Sobre Pedro Malasartes, ver “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”, In: *Carnavais, malandros e heróis* (DAMATTA, 1997). Ao Pedro Malasartes, Bernardo Élis dedica uma crônica sobre acontecimentos policiais de Goiânia no início da década de 1980: “Malasartes, almas-penadas, vizinhos”, In: *Jeca Jica – Jica Jeca* (ÉLIS, 1986).

gritante com o modo de produção arcaico dos ermos geralistas transfigurados pela narrativa bernardiana, o que demonstra não só a riqueza e a posse de diversos bens, como a inadequação daquele homem àquele lugar.

Na mesmíssima cena, encontramos o patrão dentro de casa ouvindo da janela seus pertences: o gado. Os empregados do lado de fora, provavelmente palreando, cria um jogo simbólico perfeito: eles estão colocados espacialmente e, como metáfora, socialmente, a um passo de distância entre a gente da casa e o curral, marcando o interstício ente latifundiário e o bovino. Portanto, nesta nossa compreensão analítica, o patrão não ouvia só os bichos quando escutava, da janela, o *gadame*, mas no rol de seu gado encontramos também os trabalhadores do eito.

Outro elemento que caracteriza o bom patrão de Zeca-vaqueiro e João boi é o seu riso eterno que usa para controlar os trabalhadores de seu latifúndio e que estes bem compreendem que não é de alegria, mas uma forma de expor *franqueza e energia sem agravos: O patrão era homem risão que tudo fazia debaixo de seu sorriso, embora fosse bicho enérgico e franco nas suas palavras, tendo na brincadeira a forma de proferir franquezas sem agravar ninguém* (ÉLIS, 1996, p. 118).

Zeca, depois de prestar contas de toda a produção agrícola, demora para relatar a vergonha da perda do gado, esperando que os outros vaqueiros saiam para que possa falar a sós com o patrão, este, percebendo o atraso, questiona-o na frente de todos, trazendo-lhe opróbrio, mas com um sorriso no rosto: – *E a cantiga do Tônico-violeiro, meu compadre Zeca* (ÉLIS, 1996, p. 118)?

Diante do vexame, diante da vergonha, Zeca gagueja, o que leva ao riso e à gargalhada geral da peãozada: *uma falta de preceito mode a presença do patrão e o xavi do pobre do Vaqueiro* (ÉLIS, 1996, p. 118). Este discurso está tão estilizado que nos faz crer que na verdade seja o pensamento de algum trabalhador horrorizado com a falta de educação dos companheiros que gargalharam, como o Clódio, e, por isso mesmo, ele é bem mais revelador, pois a primeira consideração deste pensamento é com a *presença do patrão*, uma espécie de divindade sazonal que chega e merece maior deferência do que tudo, em segundo lugar fica a humilhação do capataz, o que é, na realidade, uma desmoralização para todos eles.

Como o capataz é incapaz de revelar a cantiga na frente de todos devido a vergonha, o patrão mostra todo o seu poder de mandar e Zeca-vaqueiro é obrigado a utilizar o seu *poder de fraco*, isto é, o *poder de obedecer*. Zeca, no entanto, não exerce de forma plena este poder,

que só se realiza em plenitude se esta obediência for *malandra*, *oportuna* e *sagaz* com a capacidade de *destruir a opressão* (DAMATTA, 1997, p. 294).

O patrão, na sua severidade risonha, *brincalhona*, força a humilhação final do Vaqueiro, afirmando que mandará convocar o próprio Tonico-violeiro para que o cantador apresente a sua cantiga na frente dele e de todo o pessoal:

Brincalhão, porém, como sempre, o patrão prosseguia dizendo que tava na tenção de mandar chamar o cantador pra ele fazer o descante ali na frente do pessoal. O Vaqueiro ouviu e entendeu, na forma do velho ditado – bate na cangalha pro burro compreender. Pois o patrão bateu e ele entendeu – entendeu que o patrão queria uma explicação do caso e uma certeza de que um erro de tão grande calibre carecia remédio correspondente (ÉLIS, 1996, p. 118).

O riso do patrão faz com que Zeca-vaqueiro perceba quem é, realmente, na estrutura social: um burro de carga. Para o patrão, todos são gado: bois, muares. O que Zeca deveria fazer é carregar bem a sua cangalha; dar notícia de todos os acontecimentos, pois o patrão, mesmo distante, mesmo ausente, tem o conhecimento do que se passa no seu latifúndio, como uma divindade mercantil que é; e jurar, para esta divindade agrária que dirige uma caminhonete “Chevrolet”, para que ela tenha *certeza* que erros assim jamais ocorrerão.

Zeca-vaqueiro, burro acangalhado, submisso por completo ao patrão, esconde-se no escuro – lembrando a forma mágica com que João-boi sempre anda nas sombras, sem se revelar –, e tenta defender-se, *explicar* o porquê da *maçada*, tentando negar o *direito* do patrão de saber e o seu *dever* de contar:

Do escuro, veio a voz de Zeca-vaqueiro tentando explicar que o patrão tava no direito dele de invocar aquele caso porque o dever era de ele Zeca-vaqueiro já ter contado, mas aquela maçada era tão estúrdia que ele até ali não achara jeito de encarrear o assunto. Por isso, foi muito bom o patrão ter tocado no caso (ÉLIS, 1996, p. 118).

Na fala do capataz acima, assimilada pela voz do narrador através do discurso indireto livre, podemos observar a forma subserviente do vaqueiro perante o patrão, dando diversos volteios argumentativos, quase tautológicos, na tentativa vã de fugir da vergonha – se tinha que falar do assunto, preferia que fosse em particular, mas não um vexame público –, chegando até mesmo a agradecer ao fazendeiro por *ter tocado no caso* e dado-lhe todo aquele enxovalho.

Diante da humilhação *estúrdia* de Zeca-vaqueiro, o patrão, sempre risonho, acredita que, para acabar com aquela vergonha, só chamando o cantador para expor tudo, mas decide, por fim, obrigar Nastaço a declamar a copla *no exato*. Não é, portanto, somente Joãoboi que é gado, todo o sistema latifundiário brasileiro transforma o seu trabalhador, o vaqueiro, num subtipo específico de gado: o muar, o bovino... o humano – aquilo que Euclides da Cunha denominou, tão sabiamente, de *servidão inconsciente* (CUNHA, 2007, p. 156) –.

Massa de manobra e de controle, o povo pobre das áreas sertanejas é destituído, nesta compreensão, de sua humanidade por uma classe dominante que os divide e os inquire – como no inquérito do patrão presente neste início do relato –, cuja visão de mundo fechada é representada por uma mente bloqueada até mesmo para o narrador que nela não penetra.

Nesse entendimento, o patrão é, por um lado, socialmente dominante do falar dos dominados, enquanto o narrador onisciente, por outro lado, senhor de todas as vozes textuais, ao manter distância discursiva deste patrão, ao passo que se aproxima, através do discurso indireto livre, e assimila-se, funde-se e, por assim dizer, torna-se um trabalhador (um vaqueiro ou uma cozinheira), acaba por inverter o lugar social entre dono e cativos, pelos seus lugares discursivos na centralidade textual: estes tornam-se os dominantes da linguagem.

Ao utilizar-se, predominantemente, de seus registros de falares regionais e tomando como perspectiva ideológica as suas mentalidades, mormente do lugar do feminino, torna-os dominantes em relação ao que chamaríamos de registro normativo que pertenceria ao falar patronal. Nesta perspectiva, tanto o latifundiário quanto a norma linguística, como forças sociais dominantes, são relegadas, na narrativa, a segundo plano estrutural pelo uso do falar predominantemente regional do narrador e de sua aproximação ideológica com a população agrária.

Há um terceiro falar, um outro excluído entre os excluídos, um trabalhador abaixo dos outros trabalhadores, aquele que fala como bovino, como bicho, como bugre: Joãoboi. E o que seria este terceiro falar? Há o falar dominante dos privilegiados que possuem a educação formal: a norma; há o falar dos trabalhadores que nada possuem, nem a alfabetização; o terceiro falar é este misto de tupi⁵² e português, portanto uma não língua de gente, da mesma forma que Joãoboi é tratado, pelos seus iguais vaqueiros, como um “não gente”.

52 Ou Macro-Jê, ou outra família linguística ameríndia não identificada. Não há nenhuma referência a uma língua autóctone específica no conto. Joãoboi é chamado de tapuia, isto é, não-tupi, como os Goyá, nação indígena que nomeia o estado do autor, mas vive na serra da Igbitira, que é um vocábulo de origem tupi, e também é alcunhado de igbicuara, outro termo de origem tupi.

Joãoboi é um igbicuara, isto é, morador da serra do Igbitiba, e vive só, cuidando do gado, cuidando tão bem desta animália, que ela se afeiçoa ao seu vaqueiro, afeiçoa-se tão fortemente que foge para segui-lo, não podendo ser resgatada de volta para a boiada para ser levada direto ao Fumal.

Não podemos definir ao certo, através do conto, onde seria a região em que a narrativa se passa. O termo Fumal, uma fazenda de fumo, para onde levarão o gado, pode remeter a diversas regiões do Brasil Central, tanto em Goiás, quanta na Bahia ou no Piauí, por exemplo. A nossa solução seria precisar onde encontraríamos a serra da Igbitiba. A região que encontramos cuja nomenclatura mais se aproxima a esta palavra, que em tupi significa “terra vermelha”, é o distrito Ibitira, do município Rio do Antônio, sul da Bahia.

O termo Igbicuara (“buraco na terra”, em tupi), usado no texto normalmente como “morador da Igbitiba”, no entanto, é que nos traz problema maior, pois pode referir-se, na verdade, ao município do centro-sul baiano, Ibicoara. Estes municípios encontram-se na mesma mesorregião, relativamente próximos entre si (cerca de 150 km de distância um do outro) e quase vizinhos do estado de Minas Gerais. A distância para Goiás, todavia, é bem considerável para uma viagem de tropa de gado, ainda mais quando o próprio narrador afirma que: *Para a fazenda do Fumal, que até nem era longe nenhuns nada; dali no Fumal era obra de quatro leguinhas ou seja ãa jornada* (ÉLIS, 1996, p. 122).

Obviamente, o conto narra um espaço geográfico extremamente reduzido, pois a serra da Igbitiba também ficava entre as duas fazendas, o que fazia o gado fugir durante o percurso para voltar para o antigo lar de Joãoboi. Então, por estes dados que conseguimos, não podemos precisar se a região citada no conto é realmente este sul baiano, ou uma terra ficcional baseada em dados empíricos do sertão de Goiás⁵³ que Bernardo Élis utilizou para promover sua crítica ao processo de segregação indígena, como também da reificação do trabalhador agrário.

Essa demarcação de morador de serra, de vivente de mata, homem de grotta, que podemos traçar através do espaço em que vive o protagonista, ao lado dos diversos epítetos que recebe: caboclo, cafuzo, bugre, tapuio; permite-nos traçar o perfil social de Joãoboi da forma como ele é visto pelos demais, isto é, em relação aos vaqueiros, às cozinheiras e ao patrão. Isto é, tudo o que sabemos de Joãoboi são incertezas trazidas por outrem, frutos do

53 Antes da formação do estado do Tocantins (1988), o norte de Goiás, seu sertão mais propriamente dito, os Ermos bernardianos, fazia divisa com o sul baiano. O conto, publicado em 1984, dá indícios de ocorrer muitas décadas antes.

preconceito social contra o trabalhador do campo e racial contra o indígena. Em caminho inverso, permite traçar os perfis sociopsicológicos destas humanidades justamente pelo que sabemos do que dizem do outro.

A variação de cada falar, portanto, é uma marca utilizada, o mais das vezes, como justificativa de preconceitos: aqueles que falam como nós contra aqueles que falam diferente de nós, ou para ser mais exato: “nós todos” e “nós outros”. Dentro de uma mesma comunidade de “nós”, haverá sempre aquelas párias tratadas sempre como “vós”, que vivem em seus próprios guetos e possuem quase sempre um registro variacional linguístico próprio, com seu próprio vocabulário, com sua própria fonética, etc. No caso do conto, é João boi que vive afastado numa grota da serra cujo falar é dessemelhante.

Para o patrão, no entanto, não há diferença entre João boi e os outros vaqueiros. Para ele, são todos *homens* iguais, *gente* igual, são todos cativos, são todos gado. É-lhe estranho que os demais vaqueiros não permitam, mesmo que o velho cafuzo sempre tenha lhes pedido para participar das tropas, que este os acompanhe: – *Então, por que não deixaram este homem ir com as vacas, gente?* – perguntou o patrão (ÉLIS, 1996, p. 120).

Para os trabalhadores do latifúndio, todavia, sua presença é insuportável. Diante deste impasse, o patrão exige a presença de João boi na viagem para evitar novas fugas de propriedades. João boi, por sua vez, não fala para o leitor, não temos acesso ao seu discurso, este é falado para nós, imitado pelas mulheres.

De acordo com as cozinheiras, o velho vaqueiro não fala, muge. Se, ao patrão, é dedicado exclusivamente o discurso direto, separando-o completamente da voz diegética do narrador; e aos vaqueiros e às cozinheiras o narrador funde-se várias vezes; a João boi temos um discurso indireto o mais distanciado possível, pois este não nos vem mediado pelo narrador, mas pelas outras personagens.

De acordo com Rosária, João boi mora numa casa lá na serra assim descrita pela cozinheira: *Diz que o retiro dele sempre foi mesmo que ver morada de bicho* (ÉLIS, 1996, p. 125). Vemos, nesta frase proferida pela cozinheira, o tamanho da alienação⁵⁴ sofrida por João boi, que toma tais proporções que passa a transformá-lo em *bicho*, em que há uma separação ontológica entre os indivíduos a partir de seu lugar social, pela qual poderíamos inferir num silogismo simples, porém longo: nós somos gente, nossa casa não é semelhante a

54 Para a compreensão do que chamamos de alienação, consultar: *Manifesto do partido comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels; e *Manuscritos econômico-filosóficos*, também de Karl Marx.

dele, a casa dele é semelhante a casa de índio, índio é bicho, logo a casa dele assemelhasse a casa de bicho.

Sua nascença, seu andar, tudo isto ajuda a jogar João boi na obscuridade nevoenta da incerteza. Névoas e neblinas, luzes, vultos e ofuscamentos, elementos visuais e semânticos que serão essenciais na compreensão deste belíssimo conto de Bernardo Élis, elementos com os quais o autor goiano ocultará a real *persona* deste herói que timidamente vai se esgueirando pelos cantos e sombras da narrativa.

João boi não era tratado como outro vaqueiro, mas como Outro entre os vaqueiros, um igbicuara. Pior que ser bicho-boi, João boi era diferente dos homens, pois era índio, e assim o aceitava ser, vivia como tal, mas fazia o seu serviço melhor que os demais vaqueiros companheiros de funções e trabalho.

A sua ascendência fala alto, e essa aceitação do que ele é, causa estranheza a Rosária: *Água se pegava na grotá. Roça dele era anexo no pé-de-serra, uma rocinha feiosa, xuja de mato, espraguejada, que nem roça de tapuio, que o João boi o que é é descendente de caboclo, isso, sim* (ÉLIS, 1996, p. 125). A partir deste momento, nós conhecemos como deveria ser a voz de João boi, *na sua língua estúrdia, cheio de curvaturas e embaixadas* (ÉLIS, 1996, p. 126), pelo que é ouvido e retransmitido por Rosária – aquela que sempre transmite mais preconceito em relação ao tapuio –, *imitando* um mugido.

A voz que seria de João boi lembra o da velha que dizem ser a ex-companheira do vaqueiro, essa que falava mugindo como ele, assim relatado pela mulher, como pode ser observado no trecho abaixo, caracterizando-se pelo prolongamento específico das vogais, sobretudo das nasais. Este falar-mugido lembra uma influência forte do nheengatu, com suas vogais nasais e dobradas:

Ela ouviu a vozonha dele que não era de gente não, dava imitação assim de um berro de marruás erado – ocê figura na sua mente um boi falando, comadre nhá Veva. – Cruz, gente, olha cuma estou arrupiada! – Depois, ele falou ansim – e Rosária arremedava o sotaque de João boi – sus Cristo, patrão – mas o “sus” era suuuuuuss e o “Cristo” era ciiiistoooo – sem tirar nem pôr o berro de um boi erado, curraleirão velhento e enfezado: – adoôôôô onde drumiiiiii? No que o bugre proferiu, no sufragante a vacada que até ali estivera aquietada no curral [...] ao ouvir a vozona dele essa vacada se alvoroçou, mexeram-se (ÉLIS, 1996, p. 126-127 – grifos do autor).

O vaqueiro cafuzo, no entanto, não é aceito entre os demais vaqueiro para a dormida, por isso é separado, por ordem do patrão, onde dormiriam os demais homens e João boi que

dormirá no paiol como uma rês: *O chefe deu as ordens ao Clódio que Joãoboi haverá de dormir no paiol, num meio-de-couro ali estendido, pois que ocê pensa que os demais vaqueiros consentiam em dormir junto com igbicuara? De jeito nenhum* (ÉLIS, 1996, p. 127)!

A fala da velha também é relembrada por Rosária como comparação à fala mugida do ex-marido. Mas como esta fala é intermediada pela cozinheira de relativa má-fé em relação ao caboclo, não podemos nunca saber ao certo o quanto há de exagero, de falseamento, fantasia, ou o quanto de verdade traz em seu discurso memorialista:

Por fim, delatou, lá naquela língua dela que até pra falar ela dessabia. Contudo, falava do jeito do Joãoboi mesmo, falava mugindo e berrando: – Euuuu fiiiio num tiiiive nãõõõõ – cada vez que soltava ãa palavra, os bois no curral ou no pasto por perto respondiam mugindo também e aconteceu de alguma vez alguns até vinham de trote para o rumo do pé-de-capitão adonde demorava a mulher (ÉLIS, 1996, p. 128).

O que nos parece claro, na verdade, é que a forma do falar de Joãoboi é uma justificativa ideológica para a alienação sofrida pelo indígena. Seria, de acordo com a fala de Rosária, uma prova não (só) de sua ascendência autóctone, mas que era descendente de uma vaca também, pois como vaca mugia e deveria, com isso, comprovar ser um boi bicho (bugre).

A velha, que se acredita ser a ex-companheira de Joãoboi, teria, segundo Rosária, desaprendido a falar, a comer *como gente*, pois comia *imitando tatu ou tiú* (ÉLIS, 1996, p. 128), falando como que mugindo, da mesma forma que o próprio Joãoboi. Veva, no entanto, lança dúvidas sobre tais relatos, através do discurso indireto livre, o narrador revela o que esta outra cozinheira pensa, mas não diz:

Será que a comadre Rosária não achava que aquilo tudo era falso que levantavam no coitado! Para ela o que se dava era que o Joãoboi gostava por demais das reses que ele criava, tratando delas como se fosse gente de casa, irmão ou parente e por via disso o gado ficava tão apegado com ele e era por causa dessa amizade que o povo acabava maldando e inventado tanta coisa estúrdia (ÉLIS, 1996, p. 129).

Veva apresenta um discurso solidário voltado ao bugre, observando a maldade que lhe dirigiam e os falsos que lhe criavam. Para a sua relação com os animais, a cozinheira é certa, a diferença de Joãoboi para todos os outros vaqueiros é que ele tratava o vacum como *gente de casa*, como parentela – enquanto ele mesmo não era tratado, pelos companheiros de profissão, como gente, mas como bicho –. Talvez por este motivo, quando Joãoboi fala, o

gado muge em resposta: há uma relação íntima e fraternal entre o humano e estes animais que devem ter se acostumado a crescer ouvindo, no diário, o som carinhoso e gentil de sua voz.

Ao final do conto, o narrador muda completamente o seu registro, passando para uma linguagem bem mais normativa, justamente na passagem em que se volta mais à descrição: *No lusco-fusco ainda mais fusco do que lusco, com a neblina branqueando o córrego abaixo, os vultos das reses desenhavam-se em negro, e os cavaleiros em vultos passavam tinindo as ferragens dos arreios, daqui prali, falando à vacada* (ÉLIS, 1996, p. 130). Excetuando-se o imediato grito dos vaqueiros aos animais (o que mostra que não era só João boi que tentava se comunicar com os bichos, mas o único realmente eficiente na interação), os três penúltimos parágrafos do conto seguem este caminho.

Com essa mudança estilística da linguagem, o narrador afasta-se completamente do objeto narrado, sua linguagem vai mais ao padrão normativo, até retornar à forma regional ao retornar ao fluxo mental das personagens em: *Rosária divulgou o recorte*. A partir deste período, o narrador volta a observar o mundo a partir de uma visão por trás desta personagem.

Algumas palavras extremamente recorrentes no conto serão reutilizadas nestes parágrafos finais, tais como *lusco-fusco*, *neblina* e *principiar*: *a seca principiava a ressequeir* (ÉLIS, 1996, p. 130). *Lusco-fusco* e *neblina* (agora escritas na forma dicionarizada, não nas formas regionais de *lusque-fusque* e *leblina* que até então o autor vinha escrevendo) dão sentido óbvio ao texto de opacidade da visão, de ver, mas sem nitidez, da ambiguidade que marcam os elementos mágicos, não como elementos de terror gótico e noturno, mas realistas e diurnos. A metamorfose de João boi é matéria de linguagem ambígua: *gente como gado*. A metáfora, o símile, tomado como denotação – o que nós podemos chamar, como vimos, de *Lei da semelhança* –.

Interessante notar também que apenas uma única vez, o narrador usa a palavra *principiar* escrita desta forma. Ela é utilizada três vezes no *corpus*, inclusive iniciando o conto, mas a forma utilizada é a vertente regional *prinspiar*, o que torna seu retorno ainda mais significativo. Ao nosso entender, como retomaremos na conclusão desta análise, o autor volta o seu olhar a uma crítica ao princípio do desaparecimento dos povos nativos brasileiros, principalmente os tapuios do Brasil Central.

O conto bernardiano termina com estas sete palavras: *sertão de gado e gente feito gado* (ÉLIS, 1996, p. 130). O vocábulo *sertão*, em português, significa, tão somente, o oposto a litoral, no Brasil, no entanto, a palavra *sertão* absorve sentidos múltiplos, tanto de ordem

mítica e mágica, quanto de ordem sócio-histórica, pois o sertão brasileiro, ao contrário do litoral que enriqueceu com a predação do pau-brasil, do plantio da cana-de-açúcar, do cacau, etc. e viu nascer a indústria, foi forjado através da cata de ouro e pedras preciosas e, mormente, da criação de gado. O sertão brasileiro é o sertão do gado.

Mas também é o sertão de gente feito gado, pois é tratada feito gado: João boi, alienado de tudo: posses, parentela, tribo, contato humano, a humanidade mesma lhe é negada pelos seus iguais, é jogado a dormir, por ordem do patrão, entre bois e vacas, mas trata-as melhor do que é tratado pelas pessoas.

Zeca-vaqueiro que, como Rosária, devia se achar gente, devia se achar homem, era só mais um burro com cangalha nas costas, sentado na calçada da Casa Grande, enquanto noticiava ao patrão – que apreciava o som de todo o seu gadame falando – sobre o arroz, o milho e sobre o feijão. No bem da verdade, só há um homem neste enredo todo:

De fato, *homens* são todos aqueles que ficam no alto das hierarquias, abrangendo tudo e somando em suas pessoas todo o sistema social. Os *homens* são, assim, denunciados por seu cargo e posição social. Todos os outros são, pela lógica da categoria, *fêmeas* ou *meninos*, na dupla oposição dos sexos e idades, pois diante do líder e do patrão tudo deve ser a um só tempo inferior e complementar (DAMATTA, 1997, p. 315 – grifos do autor).

O bom patrão, que come com Zeca-vaqueiro, que chama João boi de homem, mas condena-o a dormir no paiol para alegrar os demais cavaleiros, que dá tanta liberdade para seus trabalhadores, enquanto vigia-os de longe, aparecendo apenas sazonalmente de supetão para cobrar-lhes o lucro da produção da terra que lavraram, é justamente aquele que bate sorrindo na cangalha, e todos os burros entendem.

Com este movimento discursivo, criam-se duas atmosferas, uma realista: a nossa – dos leitores –, com esta visão tumultuada das coisas misturadas às sombras e neblinas e luzes do arrebol; e outra mágica – das personagens – de como Rosária, a partir de suas crenças e preconceitos pessoais, verá os *recortes* desses homens e reses, e, principalmente, de João boi, garantindo, assim, a preservação da ambiguidade do discurso narrativo através apenas da linguagem e da forma como o autor trabalha os diversos discursos das personagens, deixando-nos com a pergunta final: houve ou não a metamorfose?

Enquanto isso, Tonico-violeiro continua cantador.

A cunzinha: lugar de mulher adulta e de mulher menina

No mundo patriarcal do latifúndio nacional, há um lugar marcado na hierarquia social para a mulher sertaneja: a cozinha. É neste ambiente que, no conto “Joãoboi”, nós sempre as encontramos circunscritas, fixadas, quase que presas: Rosária, Veva, Nhã e as suas meninas. Juntas, trabalhando há três dias, estão desde o anoitecer da chegada dos vaqueiros laborando incansavelmente, passam a noite toda acordadas limpando a casa e preparando a comida dos tropeiros para a viagem que farão conduzindo o gado.

Enquanto trabalham, conversam, e o assunto principal é o vaqueiro recém-chegado à fazenda Sicupira, Joãoboi. Quase todo o conhecimento que, como leitores, temos sobre Joãoboi vêm, desta forma, através desta boataria feminina que percorre a madrugada, pois: *Nastaço, que era seu [de Joãoboi] conhecido velho, muito embora ninguém não conhecesse bem o Joãoboi, aforas a Rosária que, lá na cunzinha, junto com a Veva, a Nhã e o picumã cuidavam dos serviços caseiros apertados* (ÉLIS, 1996, p. 122-123).

A lista de quem cuidava dos *serviços caseiros* é deveras significativa, as três mulheres são auxiliadas pelo picumã. Picumã vem a ser teia de aranha suja de fuligem, muito comum em cozinhas com fogão a lenha. A metáfora do auxílio masculino do picumã no trabalho doméstico é uma alusão tanto da ausência masculina neste ambiente, quanto da forma com que estas mulheres trabalhavam: incansáveis, mas repetidamente, como aranhas. Produzindo os mesmos alimentos, limpando os mesmos cômodos e pratos, como as aranhas que são obrigadas a fazer e refazer, por toda a vida, o mesmo padrão de teia. Ao lado do vaqueiro burro de carga, temos, então, a cozinheira como uma aranha tecelã, presa às lides da casa, fixada ao espaço da cozinha como um aracnídeo que não pode se desfazer de sua teia/ lar suja da fumaça que sai da lenha do fogão.

A serviceira, pois, não para, depois de limpar a casa, as mulheres tinham que alimentar os homens, lavar os pratos, dar comida aos cachorros barulhentos, preparar as refeições para a viagem dos tropeiros, sem parar jamais o incessante vai e vem dos seus serviços domésticos. Para pôr em ordem tanto trabalho, Rosária foi obrigada a pedir o auxílio das comadres vizinhas que esquecem temporariamente os seus lares em favor da amiga – e, consequentemente, do patrão –, desalojando as filhas da anfitriã dos seus quartos:

No trivial, a Rosária sozinha dava conta da serviceira da fazenda, mas agora tinha pedido do adjutório das duas comadres, as quais estavam ali em desde três dias, aforçadas para o diabo desse gado seguir seu destino e poderem elas retornar a sus ranchos, nos quais a serviceira estancada estava reclamando presença de dona-de-

casa [...]. Ao tempo que as meninas filhas da Rosária choramingavam cambando de sono e preguiça, reclamando de nha mãe que carecia de arrumar a cama para elas dormir, que com a presença das comadres os cômodos tinham sido alterados, mas que as meninas falassem baixo que isso podia agravar as comadres que ali estavam com prejuízo dos serviços lá delas nas suas casas e essas meninas com inconveniências, ora pois (ÉLIS, 1996, p. 123)!

Existe, portanto, entre as mulheres, um espírito de sororidade, de solidariedade mútua, em que as comadres vêm em prestação de socorro uma das outras e, por este motivo, era preciso ter cuidado com as *inconveniências* das meninas, a fim de evitar desagrvos com as outras *donas de casa*. As meninas além de caracterizadas como inconvenientes, também são descritas como preguiçosas, isto porque elas, mesmo ainda crianças, já devem auxiliar à mãe e às vizinhas no trabalho doméstico de limpar e preparar comida. O sono, desta forma, configura-se como um escape da *labuta* da madrugada:

Mas Rosária exigia que as meninas, até que fossem dormir, dessem uma demão na labuta, que não deixassem de lavar os pés na bica, depois do que, que rezassem o padre-nosso e a salve-rainha e também o creindeuspadre, por via de uma premissa que não e d'hoje ela havera feito pra Nossa Senhora da Conceição que era madrinha de ambas as duas filhas dela (ÉLIS, 1996, p. 123).

Dessa maneira, as mulheres meninas são ensinadas e habituadas à *labuta* doméstica desde cedo, tendo os seus destinos ligados à cozinha já na tenra infância. Ao homem é facultada a escolha de tornar-se vaqueiro, de viver solto em viagens sobre o lombo de um cavalo, mas a estas meninas, cujos serviços já foram tão logo definidos pela mãe, não: hão de repetir e reproduzir, como pequenas aranhas, o mesmo modelo social em que lugar de mulher é na cozinha.

Outra característica que a mulher adulta transmite para as mulheres meninas é a religiosidade. Este elemento de crença é extremamente carregado com o poder mágico da fé de um lado, juntamente a posse das Palavras de poder das rezas e orações em prol dos seus Santos e suas Santas, e, por outro lado, de preconceitos contra sistemas religiosos diversos.

A prova da fé a que essas meninas estão submetidas é o fato de terem sido prometidas à Nossa Senhora da Conceição, isto é, a imagem arquetípica da religiosidade cristã católica da maternidade e, deste modo, por *semelhança*, de proteção à gestação e ao parto. Recorrer a essa santa para a proteção da maternidade é uma forma cristã medieval de feitiçaria, buscando a intervenção das potências sobrenaturais, através do poder das palavras contidas nas suas

orações, para interferir no nosso mundo natural, no caso, dentro do campo semântico da concepção: obtenção da gravidez, parto seguro, maternidade.

A presença dessa religiosidade em Rosária, que a transmite às suas filhas, é o elemento essencial para que se desenvolva o mágico, pois é através dela que temos acesso às imagens de João-boi como homem deformado, feiticeiro e transformador, e, por causa do prisma preconceituoso do seu lugar social e de sua religião, a cozinheira sempre observará estes elementos mágicos pelo viés negativo.

Todavia, não é só sobre a etnia ou as deformações de João-boi que Rosária e suas comadres conversam, pelo contrário, a maior parte do assunto destas mulheres é sobre a sexualidade do vaqueiro, desde a pretensa zoofilia do pai, Nhô-boi, com a vaca guajupá; até o idêntico e incerto desejo do filho, João-boi, pelas vacas, descrevendo-lhes as formas, a pelagem, a cor, o que seria corroborado por sua falta de desejo pelas fêmeas da espécie humana. Este assunto sexual, no entanto, era dito sussurrado, com um extremo cuidado para que as duas meninas de Rosária, que fingiam dormir, não ouvissem conversa de adulto: *Enrolavam cumbersa mode desorientar as meninas e não permitir que elas entendessem certas coisas porque menina mulher é muito curioso demais de certas proveniências que só devem de ser entendidas ao seu devido tempo* (ÉLIS, 1996, p. 123).

Veva, sempre muito mais solidária ao vaqueiro João-boi, e tendo já ouvido falar dele através de Nastaço, não aceita a tese de zoofilia e do nascimento encantado tão defendidos por Rosária, fazendo-lhe contrapontos e ponderações:

Ela dizia que o Nastaço, que era amigo do igbiculara, para o Nastaço ele era um homem de coração grande em demasia e que tratava o gado do mesmo jeito que tratava uma gente e era por isso que o gado gostava dele tanto que até parecia que era pegadio de namoro e querer-bem de casados (ÉLIS, 1996, p. 125).

Existe a preocupação muito forte nessas mulheres, como podemos observar nas nossas citações, em relação a quem João-boi endereçava o seu *querer-bem*, como também o fato do vaqueiro não ter mantido vínculo amoroso com o seu cônjuge lhes causava tremendo espanto. Estes comentários tão voltados à sexualidade do tapuio, dominam praticamente toda a conversa entre as mulheres e, conseqüentemente, a narrativa.

Pela perspectiva das falantes, no entanto, há uma nítida separação de assuntos para mulher menina e mulher adulta, o que nos diz muito sobre a proibição sexual a qual a mulher é submetida no mundo do patriarcalismo rural. Com a sua liberdade sexual interdita, o

conhecimento da matéria amorosa dá-se *ao seu devido tempo*, isto é, no momento em que a menina transforma-se em moça donzela e deve se casar. A ciência da vida erótica deveria ser repassada, de acordo com Rosária, por uma mulher mais velha e mais experiente para a moça, ou aprender-se-ia na prática com o marido:

Apois ela referia que tava inteirinhazinha como saíra da casa dos pais em antes do casamento [...]. Diz que de começo a moçona tão vistosa ficou naquela tristeza de desgosto, mas moça donzela você sabe como é, ela não entendia direito como é que essas coisas eram de verdade. E quede mãe ou tia ou amiga experimentada para ensinar, para dar uma palavra de aviso, para explicar que a vida de um homem e de uma mulher tem aquelas coisas que nós tudo sabe como é, mas que tem de ser explicado direitinho pelos mais velhos (ÉLIS, 1996, p. 128).

A ex-companheira de João boi, como nos é relatado por Rosária que a conheceu ainda criança, quando a velha foi acolhida por sua mãe, amargurava a enorme tristeza de nunca ter tido filho, ou, para sermos mais precisos, de jamais ter sido tocada sexualmente pelo marido. Este caso da suposta ex-companheira de João boi é importantíssimo para a nossa compreensão da importância da cozinha como o lugar marcado da mulher na sociedade patriarcal sertaneja: *De tão desamparada, nhá mãe concedeu ela viver ali no relento, por debaixo do pé de capitão, sem fazer nada que nem cunzinhar ela não sabia mais* (ÉLIS, 1996, p. 127).

Ou seja, como não sabe cozinhar, a mulher torna-se inútil na sociedade e perde sua vaga na casa, não podendo adentrar nela, deve viver no *relento*, sob as árvores como bicho do mato que é, como uma *bugra*, uma aborígene. Infantilizada, sem saber cozinhar, comendo grilos, mel, gafanhoto, coco, brotos e raízes do cerrado que só ela e animais sabiam encontrar, a mãe de Rosária, *morrendo de pena da coitadinha, começou a ensinar aquela velha a fazer de novo o pelo-sinal e a rezar a santa-maria, como que era menininha de cinco anos* (ÉLIS, 1996, 127-128).

Nhá mãe faz um prestigioso papel de cristianização da tapuia, ensinando-a a falar a língua de gente, educando-a para rezar, a comer comida de panela, como se fosse uma *menininha de cinco anos*, isto é, reestruturando o seu modelo mental de *cunzinha* na velha. Se a *bugra* reaprender tudo o que esquecera como mulher, talvez possa ter a permissão de voltar para o mundo doméstico. Rosária não nos informa dos destinos destas duas senhoras: nhá mãe e da moçona vistosa, ligadas pelo laço de solidariedade da mãe que *concedeu* que a *velha*, que nem mesmo sabia cozinhar, pudesse morar no *relento* do seu *terreiro*, *sem fazer nada em troca* (ÉLIS, 1996, p. 127).

A moçona que fora vistosa e desejadíssima transformara-se numa donzela idosa e *com o tempo nhá mãe pegou a entender bem a língua esquisita da bugra* (ÉLIS, 1996, p. 128). É, a partir de então, que a mãe de Rosária começaria a ter compreensão dos depoimentos desta *bugra*, transmitindo para a filha as informações da estrutura do rancho e a vida sexual de Joãoboi como conhecemos.

O caboclo vivera com a moça vistosa na mesma casa, mas dava mais cuidado aos bois, dormia com as vacas, ao ponto de levar uma ou outra de sua preferência (como a *novilha baia*) para dentro do rancho, nas noites frias, para consigo lá passarem a noite, deixando a sua companheira *inteirinhazinha* – como se o sexo realmente pudesse causar alguma espécie de *merma* nas mulheres – (ÉLIS, 1996, p. 128-129).

Rosária, contudo, utiliza-se de uma informação que teria sido prestada pela *bugra* a sua mãe como prova cabal e irrefutável da sua insinuação de que Joãoboi mantinha relações sexuais com as suas novilhas mais belas, assim como, antes dele, seu pai, Nhô-boi, tivera com as vacas: *Joãoboi lá se ia com [a novilhona baia queimada] para o curral, adonde permanecia té que o frio da madrugada pegava a molhar o lombo dele e da sua novilha, quando aí ele se recolhia pro rancho, mas trazia ela pra junto dele* (ÉLIS, 1996, p. 129).

Mesmo assim, com toda a importância dada à vida sexual do vaqueiro, a interdição religiosa ao sexo que se impõe ao feminino faz-se sentir no discurso de Rosária. Tudo o que ela fala é cochichado para evitar que as filhas ouçam, pois o assunto sexual não é assunto para menina, nem para donzela:

Isso carecia de falar cochichado que as meninas você pensa que elas tão dormindo? é baixo! Elas tão é de orelha espetada, que menina mulher é curioso sem termo e muito disfarçado, muito intimadeira. Aquela manha toda delas não é por nada daquilo de lavar os pés e arrumar a cama nenhuns nada, o que elas estavam querendo era chamar o cuidado dos vaqueiros e botar sentido na conversa dos mais velhos, isso sim. Ah, então cê pensa que nós também num fomos menina nova também um dia, hem (ÉLIS, 1996, p. 129)!

A interdição do assunto sexual encontra-se num extremo formalizado pelas mulheres adultas e casadas, “mães de família”. No outro extremo está a curiosidade infantil. Rosária configura a própria infância feminina pelo viés da intromissão: a menina mulher é *curiosa, disfarçada e intimadeira*. É notório como a fala da mãe está carregada de discurso patriarcal, alegando para as suas filhas o caráter da desfaçatez, da preguiça e da falsidade, afinal, fingiam

dormir apenas para fugir do trabalho e para escutar melhor a conversar dos *mais velhos*, pois sabiam que enquanto estivessem presentes, as conversas não progrediriam.

Nesse sentido, Rosária usa a si mesma como paradigma de julgamento das próprias filhas e da infância feminina de modo geral no sertão patriarcal brasileiro: *nós também fomos menina nova também um dia*. A cozinheira, de seu lugar social, isto é, diante do fogão rústico de lenha, sentencia às filhas a repetirem seu caráter e suas ações de menina, e, como consequência, a repetirem seu destino de *cunzineira*, assim como Rosária repete o de nhá mãe.

É bem verdade que a cozinha pode ser um espaço extremamente libertador, mas no que concerne a existência psicossocial de Rosária, Veva, Nhã, é todo o mundo que lhes é dado e permitido. São seres altamente integradas ao espaço em que se encontram, pequenas aranhas trabalhadeiras, a repetirem sempre o mesmo serviço, presas sempre às mesmas paredes e prontas a transmitirem à próxima geração de mulheres, a ideologia do seu lugar no mundo: a *cunzinha*.

A aporia do tempo: o velho João boi

A forma como a narrativa ficcional se apropria dos símbolos mitológicos dentro de um ambiente realista, transfigurando-se num diálogo intertextual das representações sociais com a cosmogonia mítica, é um dos principais vetores do que chamamos de realismo mágico. Uma das características principais do mito é a forma como transcorre o tempo. Contrariamente à perspectiva de linearidade temporal do mundo materialista burguês ocidental e moderno, o tempo mítico é cíclico, isto é, fechado em si mesmo e dado a repetir-se, abolindo o acaso⁵⁵.

As suas vidas tendiam a se repetir em ciclos de fados fechados: O pai do patrão foi fazendeiro, o filho também é latifundiário. Nhá mãe foi dona-de-casa e cozinheira, Rosária é dona de casa e cozinheira, e já prepara as suas duas filhas para que sejam também donas de casa e cozinheiras. O velho Nhô-boi foi o vaqueiro mais famoso dessas terras, seu filho João boi é o vaqueiro mais famoso dessas terras. O tempo cíclico, neste caso, seria a característica mítica do conto. Parece-nos, pois, que o tapuio é uma força sobrenatural, sempre existente que, ao mudar de forma, torna-se eterno e perene.

55 Em *Cem anos de solidão*, todos os dias são quarta feira.

A própria presença sazonal do chefe em sua propriedade seria uma comprovação textual que estas pessoas, trabalhadoras e trabalhadores da fazenda Sicupira, do Fumal e de toda a região, estavam presos a um regime de vida cíclico, repetindo as mesmas ações diárias, os mesmos eventos anuais: plantio, colheita, ensacamento dos grãos, transporte do gado, visitação do patrão.

O patrão, quando surge, traz a tecnologia multinacional para o sertão, o que poderíamos utilizar numa tentativa de datação da sua ação. Sua presença é denunciada pela caminhonete “Chevrolet” na fazenda. Esta máquina nos levaria ao final da década de 1920, pois a primeira fábrica GM no Brasil foi instalada em São Paulo em 1925. O segundo elemento denunciante de sua existência no sertão seria a lâmpada “Petromax”, que era acesa na fazenda apenas quando o chefe lá estivesse. Esta lâmpada de origem alemã, um candeeiro abastecido a gasolina, diferentemente das candeias alimentadas a azeite utilizadas pelas cozinheiras, tornou-se popular no Brasil a partir de 1929.

Portanto, 1930 deve ser o ano mínimo para a datação da narrativa, pois todos os empregados já estavam acostumados com as tecnologias importadas do patrão que viam uma vez ao ano, não lhes causando estranheza, pelo contrário, era uma das marcas caracterizadoras do latifundiário que lhes anunciava não só a sua presença cíclica, mas a diferença social entre eles.

O confronto entre essas marcas históricas e os comentários biográficos sobre o protagonista é o elemento insólito, instaurador da incerteza que estrutura a construção contínua de uma aura de distanciamento mítico sobre Joãoboi, impossibilitando uma precisão exata dos seus anos.

João está lá, vivo, mas parece que a contagem da sua idade não bate. A datação é tão cifrada dentro do texto que sua inverossimilhança não é perceptível a uma leitura mais desatenta. O patrão traz-nos, a este respeito, dois pensamentos assazes pertinentes da personalidade de Joãoboi e sobre a sua aparência física, quando se lembra:

“Hum, Joãoboi, sim, que o conhecia das casas velhas! Quer dizer, conhecer, conhecer mesmo, não podia afirmar que conhecesse. Ouvia falar muito dele, assim como quem fala da serra da Igbitira, ali de vista, que a gente estava vendo toda hora, sabia que existia, sabia que no alto dela tinha mangabeira, cajueiro, cagaiteira, os bichos – lobo, raposinha, guaxinim, mas deixava pra lá, não ia até ela, não trepava nos seus altos, não cuidava de conhecê-la por amiúde, nem apanhar as mangabas e cajus (ÉLIS, 1996, p. 120).”

O patrão *ouvira falar* de João boi desde *as casas velhas*, mas conhecê-lo, verdadeiramente, seria impossível, pois o tapuío era como um ente mágico, cuja existência fugidia não poderia ser captada por inteiro. A comparação que o latifundiário faz com o bugre é realmente importante. Ao mesmo tempo em que o compara aos animais – e, como vimos, os trabalhadores são todos bichos em relação ao *homem bom patrão* –, a alusão que o patrão faz dele é, na verdade, aos animais selvagens de bom faro e boas presas (*lobo, raposa, guaxinim*), o que o separaria, em nível ontológico, dos animais domésticos: burro de cangalha e aranha de cozinha.

Além desse símile do reino animal, há outras duas comparações: uma com as árvores e outra com a própria serra da Igbitira. Desta forma, como o patrão não via importância econômica na cata das mangabas e cajus, nem na caça dos pequenos bichos predadores da serra, observa-os de longe, abandonando-os à própria sorte, assim faz com a mata e seu único morador, João boi.

Ao compará-lo, no entanto, primeiramente à própria serra, o patrão adentra no espaço limítrofe entre o social e o mítico, pois a terra e os seus morros são, a um tempo, isolados em relação às fazendas, mas eternos e perenes, e assim deveria ser, em chave comparativa, João boi em relação aos homens.

Continuando em seu percurso mnemônico, fugindo da seara do que *ouviu* falar sobre o vaqueiro, volta-se o patrão para as duas vezes em que *viu* o *cafuzo*, um conjunto de lembranças envolto em uma dialética evocação emotiva:

“João boi – lembrava tê-lo visto em menino, num dia que passava mais o pai. O cafuso delicado, tímido, quase que entrou no mato para ceder todo o caminho para os nossos cavalos, na passagem estreita do mato, respondendo o cumprimento de cabeça baixa, o chapéu na mão, tão respeitoso. Me lembrava. Um homem grosso, disforme, catuzado pra frente com coisa que queria apoiar-se com as mãos no chão... Outra vez ele passou ao longe, pelo curral, sempre na postura catuzada, abanou o chapéu num cumprimento subserviente, mal se equilibrando nos pés. – É os pés – diziam. – Tem uma merma lá nos pés lá dele... – Mas que merma? – Pé de pesunho – boquejavam. Quem sabe? Um defeito, um aleijão, por isso só anda no diário de calçado borguezim, tal e qual homem palaciano. Você já viu gente pobre de botina no seco e molhado (ÉLIS, 1996, p. 120-121)!”

Com uma nova inversão das imagens cristalizadas pela tradição, em que o ser imortal é o eternamente jovem, João boi é o eternamente velho: o catuzado. Catuzado vem a ser justamente um homem envelhecido, abatido, cheio de calos. Mas este significado existe em analogia ao primeiro significado da palavra, catuzado é o gado vacum inutilizado. Ora, ao

adjetivá-lo assim, o patrão une, num só termo, o social, o mágico e o mítico: é o trabalhador calejado e subserviente; é o homem-boi, o transmorfo; é o imortal, eternamente velho.

A lembrança, ato de buscar algo na memória, do fazendeiro é construída a partir da ambiguidade e contradição. Num primeiro momento, ao observarmos a conduta, por assim dizer, de bicho do mato, como se convencionava chamar as pessoas tímidas, sobretudo as sertanejas, de João boi em relação ao patrão menino e ao seu pai, nós temos o *cafuzo* caracterizado como: *delicado, tímido, tão respeitoso*.

Ao fim dessa caracterização psicológica, segue-se novamente o mesmo verbo, *lembrava*, mas agora isolado, num período extremamente sintético, em conjunção com o objeto direto *me*, como uma ação reflexiva, uma construção menos emotiva, portanto, já que não evoca mais a segurança e o poder da figura paterna, e mais social e ideológica, a partir de traços externos. Por este novo prisma mnemônico, o chefe vai refazer a figura de João boi através dos traços externos de *grosseria, disformidade*, um homem *catuzado* e *subserviente*, a corcunda que se transforma em reverência.

É uma transformação completa que João boi passa na mente do patrão: o delicado transforma-se em grosso, o tímido em disforme, o respeitoso em subserviente. A atitude, no entanto é a mesma: cabeça baixa, chapéu na mão, afastando-se para dar passagem total aos homens. Entre as duas memórias, muitos anos deveriam ter se passado. A primeira, na estrada, transcorrida durante a meninice do fazendeiro ao lado paterno, e a segunda, no curral. João boi era o mesmo velho nas duas ocorrências.

É nessa segunda lembrança que o patrão começa a absorver o que se diz sobre o bugre. Na primeira memória, a cabeça abaixada era sinal de timidez; na segunda temos, através do latifundiário, um homem estudado, detentor de tecnologia estrangeira, as primeiras figurações de João como homem-boi a partir do seu gesto subserviente de tirar o chapéu diante de seu poder agrário: *queria apoiar-se com as mãos no chão, mal se equilibrando nos pés*.

Imediatamente lembra-se de um diálogo entre pessoas incertas sobre estes pés sempre calçados – e a estranheza do fato de pobre estar sempre calçado, coisa de rico, de *homem palaciano* –: *tem uma merma lá nos pés de pesunho (sic) dele*. Descobrimos, através deste diálogo memorado pelo patrão, a origem do andar *catuzado* de João boi: uma redução (*merma*) nos seus pés que lhes deu a aparência de pé de porco (*pezunho*), causada, como saberemos mais tarde, por uma febre aftosa que o vaqueiro adquiriu do convívio com os bovinos.

O confronto ideológico do patrão entre a crença do mundo rural no qual conviveu desde criança e a crença no empirismo racional, tentaria reproduzir o nosso próprio confronto entre mágico e realidade: ele vê Joãoboi como um bicho do mato, que mora entre os bichos selvagens da serra: lobo, raposa, guaxinim; vê o seu andar quase de boi, sabe de seus pés de casco, ouve as estórias dos trabalhadores, mas como homem estudado não quer acreditar nelas, quer achar uma lógica materialista e burguesa: *Quem sabe? Um defeito, um aleijão.*

Com isso, nós recebemos as primeiras informações sobre Joãoboi e a sua relação com o seu meio, pois ele é um homem dividido entre o João, o vaqueiro da fazenda Sicupira, e o boi da serra da Igbitira; o homem calejado e abatido pelo trabalho duro, e o boi inutilizado pela aftosa.

Com a ordem direta do patrão para que Joãoboi participasse agora sempre das troparias, este é chamado no seu rancho para a viagem. Os preparativos duram três dias, o caboclo só chega no anoitecer do último dia, depois que todos os vaqueiros já jantaram, isto é, não compartilha o alimento com eles. Durante a preparação do mantimento dos tropeiros para a viagem, em plena madrugada, Nhã, a terceira cozinheira presente na discussão sobre nossa personagem em questão, inquire Rosária sobre qualquer relacionamento amoroso de Joãoboi, esta responde que *fazia um tempão danado* (ÉLIS, 1996, p. 124) que o vaqueiro esteve com alguém:

– Dez anos, será, comadre? – *Pro tempo dele, dez anos era ontem...* vou te contar procê. Ocê num conhece a Nhaca da Bili? Pois a Nhaca da Bili era piquitinha do tope de minha filha mais nova quando desse casamento e em hoje a Nhaca já é visavó. Ih, num é d'hoje (ÉLIS, 1996, p. 125 – grifos nossos)...

O relato acima, dá a Joãoboi um estatuto de tempo quase bíblico, como na famosa contagem dos anos para o Deus cristão: Para Joãoboi, *dez anos é ontem!* De acordo com Rosária, Nhaca de Bili, era uma menina pequena do tempo do casamento do cafuzo, no momento do diálogo, já se transformara em bisavó. Com isso, talvez possamos colocar, pelo menos, meio século entre a data do casamento e o momento em que transcorre a ação, provavelmente no decênio de 1880.

A partir dessa informação, Rosária utilizar-se-á do argumento de autoridade, arvorando-se na sua idade, haja vista ser bem mais velha que suas companheiras de labuta doméstica, para poder dizer o que quiser sobre Joãoboi: – *Olha, comadre, cê ainda é moderna e não sabe* (ÉLIS, 1996, p. 124). A cozinheira, assim, proferirá várias afirmações imprecisas

sobre o vaqueiro. É o caso, por exemplo, do trecho: *Diz-que – é o povo que conta – lá viveram muitos e muitos anos de vida* (ÉLIS, 1996, p. 125).

Esse *povo que conta*, mesmo sendo afirmado categoricamente no conto que ninguém realmente conhece João-boi, é usado para transferir a culpa do testemunho da cozinheira para o social, assim, nem o narrador em terceira pessoa, nem a personagem, responsabilizam-se pelo dito, que é jogado para sujeitos indeterminados. Neste sentido, Rosária caracterizará João-boi como um excluído, um alienado por vontade própria, que fugia do contato humano, o que levou a sua companheira à tristeza e solidão, transformando-a também num bicho bugre: *João-boi nunca ia no comércio, quase não dava o ar da graça nos terços e pagodes, de tal forma que o povo até que esqueceu da mulher dele* (ÉLIS, 1996, p. 125-126).

Da mesma forma que a convivência com o gado transformou João em boi, a convivência com o marido transformou a *moçona vistosa* e desejada numa velha tapuia que comia como um tatu (ÉLIS, 1996, p. 128)⁵⁶, abandonada e esquecida pela própria família, isto é, o *povo que conta*, é o mesmo *povo que esqueceu da mulher*, que por coincidência, apareceu um dia, já muito velha, na casa de Rosária menina.

Assim, esses familiares, esse *povo esquecido*, ao se referirem à parenta casada, falavam da moça como a um *ente* encantado que, mesmo que estivesse vivo, não mais existia nas suas realidades físicas: *Falavam assim como quem fala de um ente que se foi para um lugar longe demais – Rio de Janeiro, a Corte* (ÉLIS, 1996, p. 126)...

A referência à Corte, desfeita na última década do século XIX, é essencial, pois nos revela que, à época do casamento, ela poderia ser um lugar distante fisicamente, mas que se poderia alcançar, existente temporalmente, corroborando a perspectiva que o casamento se deu no decênio 1880.

56 Pelo menos desde o famoso soneto de Gregório de Matos: “Aos principais da Bahia chamados os Caramurus”, há uma relação imagética e simbólica entre o nosso índio que seria, segundo o poeta, o *tatu* e o seu descendente caboclo, o caramuru: *descendente de sangue de tatu*. Esta imagem-símbolo persiste em nossa literatura e cultura em geral na figuração do camponês e do pobre brasileiro como um todo, normalmente pelo viés da negatividade, como é o caso da expressão de Rosária; do primeiro Jeca-tatu de Monteiro Lobato; do adjetivo “peba”, proveniente de tatupeba (“tatu achatado” em tupi), ou papa-defunto, pela crença popular de que come cadáveres, e que, em grande parte do Nordeste, significa “coisa de pouco valor”. Poucas vezes o tatu nos aparece como um quase positivo, como em *Vidas Secas*: [Fabiano] estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia saíria da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem [...]. Precisavam [os meninos] ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira (RAMOS, 1996, p. 24). Ser tatu, ser calejado e duro, e passar estas características aos filhos, é, assim, a única forma de sobrevivência do pobre, já que se tornar *homem* seria uma alternativa de transformação social não vislumbrada, embora desejada, pela personagem Fabiano. Para finalizar esta breve amostragem da relação do tatu com o brasileiro, basta lembrar que o animal símbolo da Copa do Mundo de Futebol no Brasil em 2014 foi justamente um tatu, o que não foi recebido com aprovação total pelo público brasileiro.

A duração desse casamento solitário também é incerto; para utilizar as palavras de Rosária, o *povo diz* que teria se prolongado por muitos anos, até que uma idosa chega na casa da mãe desta cozinheira quando ela era ainda uma menina, pedindo por água e descanso: *Passado uma ternada de anos, um dia chegou na porta do retiro de nhá mãe ãa velha que pediu ãa água mode matar a sede [...]. Que pergunta, que pergunta, nhá mãe fica sabedora que a dita cuja era a moçona vistosa que casou antigamente com o João boi* (ÉLIS, 1996, p. 127).

Dessa forma, percebemos como os dados históricos, mais realistas, ajudam na aproximação dos anos, os biográficos atrapalham: Rosária, a mais velha das cozinheiras, conheceu a ex-companheira de João boi quando menina. A *véia Zuza*, mãe biológica ou de criação do vaqueiro, contudo, foi contemporânea da tia de Veva (ÉLIS, 1996, p. 124), o que seria impossível, haja vista que se isso fosse verdade, João boi não seria tão mais velho que Veva, e talvez até mais jovem que Rosária. Além do mais, se Zuza e a tia de Veva fossem contemporâneas, Nhaca de Bili seria mais velha do que as duas. Ora, Nhaca de Bili era meninoca quando João boi se casou, mas, ao mesmo tempo, é mais velha que sua mãe.

Mesmo que entre a tia de Veva e a velha Zuza haja uma diferença gritante de idade, dificilmente esta tia poderia ser mais velha que Nhaca de Bili, o que nos faz ponderar se alguém está mentindo sobre o assunto, ou realmente estamos num mundo onde o tempo não é linear, mas completamente cíclico.

Nhô-boi, pai do João boi, por exemplo, era ainda famoso, e muito. A distância temporal de sua existência, no entanto, é enorme, afinal o próprio filho casara-se no tempo do Império, e a sua nora é uma velha – que talvez já esteja até morta, pois era velha em relação à mãe de Rosária –. Quando os dois se casam, vão morar no rancho que fora do velho pai, portanto, tudo nos leva a crer que Nhô-boi já não mais vivia na época do matrimônio do filho. É verdadeiramente de se espantar o fato de como podem ainda saber quem fora o velho Nhô-boi, um índio que vivia enfurnado no seu pobre rancho no alto da serra, o mesmo que hoje vive o filho, que morrera, provavelmente antes de 1890.

O espanto é ainda maior se comparado com a própria nora que fora, em poucos anos, olvidada pelos familiares quando virou bugra ao casar-se com João boi. Não nos parece plausível, por mais famoso que tenha sido um vaqueiro em vida, por mais diferença na hierarquia social que exista entre a mulher dona-de-casa e o homem vaqueiro e famoso numa sociedade misógina e patriarcal, que, numa comunidade agrária, com poucos recursos

documentais, sua memória tenha se perpetuado por tantas décadas. Estas contradições temporais estão tão enviesadas no fio do texto que se torna praticamente invisível, mas constitui o mito que dá sustentação ao encantamento do texto.

A intemporalidade narrativa direciona-nos, portanto, para o sobrenatural. Desta feita, podemos acreditar que Nhô-boi não existe, afinal, Nhô não é nome, é pronome de tratamento (corruptela de senhor), boi não seria sobrenome, mas alcunha. As mesmas qualidades de grande vaqueiro famoso têm o pai e o filho; compartilham o mesmo amor pelos animais; seriam acometidos, de acordo com a crendice popular, pela mesma perversão sexual; ambos carregam as mesmas características físicas; são definidos como velhos e nunca surgem na mesma cena. Ao bem da verdade, tudo o que se pode ser usado para descrever e caracterizar Nhô-boi, pode-se dizer de Joãoboi.

Se a serra da igbitira é um mundo mágico cuja existência transcorre fora de nossa temporalidade materialista e burguesa, mas dentro de um tempo mítico e cíclico, de fados fechados na sua hierarquia social, de filhos que repetem eternamente as mesmas vidas de seus pais. Joãoboi seria o próprio pai repetido.

Por obras de feitiços, com os quais o bugre seria capaz de mudar de rosto. Ou, como um transformador, Joãoboi poderia rejuvenescer e, com isso, passam a acreditar que o novo corpo é o filho do primeiro.

Ou Nhô-boi é simplesmente imortal, o sempre velho, escondido nas matas e nas sombras, quase invisível, e é a nova geração, que nunca consegue vê-lo *no exato*, que julga que o atual Joãoboi é filho do antigo Joãoboi dos tempos dos seus pais e avós.

Joãoboi, o Maíra

É na nossa percepção do uso da magia como meio de sedução, de manutenção amorosa e preservação afetiva, de proteção do corpo e de luta por liberdade, que nós nos voltamos para a presença da feitiçaria no conto de Bernardo Élis, “Joãoboi”. Primeiramente, vista pelo prisma da demonização da religiosidade autóctone, a feitiçaria é o indício que levará à culpabilização de Joãoboi pela incompetência dos demais vaqueiros em conduzir o gado:

– Culpa do Joãoboi [...]. No de repente o dito do cabo-verde [Nacleto] como que estalou na cabeça do Zeca-vaqueiro, que exclamou: – Uai, num é que o cabo-verde

tá com a razão! E o Clódio ponderou que de vera o *Joãoboi era muito suficiente de promover aquela atrapalhação*, mas que carecia falar com cotela, que *o igbicuara era cheio de parte*. Conveniente espiar se não houvera alguém por perto de esculca... No que se ergueu e foi por ali sondar o escuridéu [...]. – Qual, larga de mão, gente – retrucou o Nastaço – larga de mão esse igbicuara que veve lá no seu pé de serra lá dele sem estrová ninguém. Deixa pra lá o coitado! – Estrová, ele estrova – prosseguiu o cabo-verde – tanto que aquele gado já estava até na boca do cantador, tudo por *artes do Joãoboi*. Eu não quero ficar desmoralizado (ÉLIS, 1996, p. 120 – grifos nossos)!

Mesmo com a tentativa vã de Nastaço de defender Joãoboi, os vaqueiros preferem aceitar a ideia de Nacleto e culpar o bugre que vive sozinho na serra, a ficarem *desmoralizados*, afinal, desde o tempo da Inquisição colonial, *acusações de feitiçaria refletiam tensões entre os próprios escravos*. Assim, a acusação de alinhamento ao capeta, por parte do odiado caboclo, não seria nada estranho, pois os elementos que os levam à convicção da sua culpa são as *artes* mágicas e em *partes* com entidades que vivem no escuro e que, segundo Clódio, vigiam para ele.

É nessa aceitação geral dos poderes taumátúrgicos do protagonista, que encontramos, de acordo com uma voz anônima em discurso direto que relata a última das três viagens de tropa em que o gado fugiu do grupo para retornar para a serra onde Joãoboi morava e onde nasceu e foi criado. A única explicação para tal comportamento é, justamente, o sobrenatural:

Foi entrar na capoeira da Vitalina essa vacada até parece coisa que viu o capeta – garrou a correr, entrar no mato, investir contra os vaqueiros, elas tão costeadas, e de repente, quede o gado? E isso sem ter havido nada [...]. Só mesmo podia ser artes do capeta ou de gente com poderes, pois aqueles homens eram vaqueiros velhos na lida, conhecedores das manhas, lêndas e tretas de toda espécie de boi para se deixarem confundir dum jeito tão estúrdio (ÉLIS, 1996, p. 121-122).

Esta fala sem autoria revela-nos muito sobre o controle de Joãoboi sobre o gadame, pois foi para o seu rancho na serra para onde os animais fogem, e que seria, no discurso dos vaqueiros, de origem demoníaca. Joãoboi é marcado, então, como um homem de poder. Como feitiçeiro, seria quem causava aquela humilhação aos vaqueiros, talvez como uma vingança por não permitirem que ele levasse suas crias ao Fumal.

A feitiçaria, no entanto, não tem fins apenas violentos, mas, sobretudo, para o entrelaçamento amoroso. A partir desta finalidade, é interpretada pela personagem Rosária a forma pela qual Joãoboi seduz e casa-se com uma *moçona vistosa, sacudida, meio puxada na cor, mas bonita de encher as vistas* (ÉLIS, 1996, p. 125).

Há, para a formação ideológica da cozinheira, uma incongruência entre os termos do seu discurso, marcada pela conjunção adversativa *mas*. Apesar deste aparente defeito visual óbvio (a cor escura, *puxada*, da pele), as demais qualidades físicas (*vistosa, sacudida, bonita*) tornavam a noiva de João boi objeto de desejo sexual e alvo de diversas investidas masculinas que tencionavam casar-se consigo. Dentre todos os pretendentes, a moça anônima – quiçá inexistente – decidiu casar-se com o bugre, o que, para Rosária, constituía mais uma *incerteza* em relação ao vaqueiro: *Diz que tinha um horror de gente pretendendo casar com ela e ela num nem gostava nenhuns desse caboco esquisito, mas parece – ninguém num sabe com certeza – que teve coisa feita e a coitadinha lá se foi mais o bugre* (ÉLIS, 1996, p. 125 – grifos nossos).

A explicação, apesar de incerta, encontrada para explicar a preferência da moça pelo *caboclo* – a personagem utiliza a etnia do protagonista como mérito de depreciação do seu sujeito –, e permite-a que acuse João boi de feiticeiro, como se fazia no Brasil durante os autos inquisitórios coloniais, quando vizinhos acusavam vizinhos de bruxarias e mandingas sem provas.

A enfeitiçada transfigura-se em *coitadinha*, vítima dos poderes demoníacos de João boi, Rosária expressa toda a sua consideração para aquela outra mulher, obrigada a viver com um feiticeiro: ela casou-se com um bicho. A ascendência de João boi torna-o, portanto, bicho e feiticeiro. Filho de índio, vivente da mata, morador da serra e de grotas, come da terra, dorme com vacas.

Tudo o que Rosária conhece sobre o igbiculara depõe contra ele. Mas *ninguém pode saber com certeza*, afirma, categoricamente, a cozinheira. Na verdade, ela usa o casamento do caboclo para, a nosso ver, confirmar sua própria desconfiança em relação ao João boi. A partir desta confirmação, a cozinheira poderia justificar como o bugre poderia viver tantos anos, como ele poderia curar todas as feridas e mazelas do gado, como ele controlaria os bois e vacas e, mormente, explicar como é que João boi metamorfoseia-se em animal.

Só um feiticeiro poderia ter poder para abandonar a forma de gente e assumir a forma de gado. O que Rosária faz, portanto, é usar a lógica da *lei da similaridade*, ao criar uma separação ontológica entre gente e bicho (entre cristão e bugre), João boi fica no meio do caminho: um bugre que faz o *pelo sinal* e reza a *Ave Maria*.

A metáfora toma, como é norma do realismo mágico, estatuto de denotação, e a ação de Rosária de alienar o vaqueiro através da palavra é o que o transforma, efetivamente, de um

bicho-homem em um bicho-boi. Rosária, portanto, representaria a figura do dominado que reproduz o discurso do dominante, que alimenta e mantém o sistema de alienação e bichificação de seus semelhantes e de si mesma, pois não é só João que é boi, mas é um sertão inteiro que é constituído de gente como gado.

Contudo, a despeito da perseguição religiosa que pessoas como Rosária realizaram em nossa terra, a feitiçaria da conquista e da *preservação da afetividade* foi um dos tipos de magias mais importantes e presentes no nosso período colonial e se mantém até hoje viva em nossa sociedade, sobretudo, na forma de procissões, ritos e cultos para deidades e santos das religiosidades brasileiras.

Rosária, nesse entendimento, é o caso mais exemplar. Embora possa ser incapaz de perceber a própria feitiçaria praticada, o que fez, ao prometer as duas filhas à Nossa Senhora da Conceição, é um caso óbvio de aplicação da *lei da semelhança* com finalidades da *preservação da afetividade*, pois clama ao lado feminino e materno da divindade cristã, na forma da concepção miraculosa da Virgem, que garanta o nascimento das filhas. Em troca do efeito mágico, da graça alcançada, por assim dizer, Rosária repetirá para o resto da vida o mesmo rito de orações em prol da Santa, rito mágico que é ensinado, passado e reproduzido pelas filhas.

A preservação desse tipo específico de magia provavelmente comprove a força da fé humana no amor. Há, afinal, esta grande necessidade de encontrarmos o Outro, mantê-lo e preservá-lo junto a nós. Se ainda hoje, num mundo tão tecnocrático e burguês, ainda recorre-se tanto ao método mágico em busca do encontro afetivo, é um sinal de que há, aí, uma certa magia que faça com que todos estes sortilégios funcionem, talvez porque haja um envolvimento efetivo do sobrenatural nas causas, talvez pelo empenho desdobrado de quem busca a todo custo que a relação dê certo.

Outro poder de bruxo que encontramos em João-boi é o seu dom de metamorfo, de transformador. Existe entre os nossos autóctones uma crença no poder da metamorfose e que, entre eles, ao contrário do muito preconceito ao mágico que recebemos dos europeus – a metamorfose como maldição ou como efeito demoníaco das bruxas noturnas –, a transformação é um dom privilegiado que só os grandes caraíbas desenvolvem e que serve como prova de sua descendência.

O cafuzo transforma-se, *vira boi*, por vontade própria, então não há uma maldição, não há uma inferiorização do seu ser, mas numa mudança para um estágio de libertação da forma fixa de seu corpo, o que o caracteriza como um verdadeiro Maíra.

Sua origem étnica, seu dom mágico, sua pobreza extrema, seu rancho enfurnado numa grotta de serra, são todos motivos para sua extrema alienação. Seus companheiros de lida, de trato de gado, os vaqueiros, são todos, como ele, bichificados, mas o dom de mudar de forma libertaria João boi de sua prisão.

Seu amor aos seres vivos todos, herdado da cultura ancestral do seu povo, é visto, portanto, com maus olhos, como os cristãos veem com maus olhos aquelas bruxas que se transformam. Através da falácia perpetrada por Rosária, João boi, o bugre, é transformado em bicho. A sua metamorfose é certa, se não por ato mágico, mas por social. Seu lugar é fora da humanidade, excluído, vive entre vacas, com elas relaciona-se, os bezerros compreendem sua fala, mas a gente toda com quem é obrigado, em poucas ocasiões, a trocar a palavra, faz questão de não estar no mesmo lugar que ele, em evitar-lhe, em *virá-lo em bicho*.

Nessa compreensão, há uma crença popular que João boi adquiriu o poder de transformar-se em animal pelo *convívio*, as sequelas de uma febre aftosa que teriam destruído os seus pés e sua língua – o que explicaria, naturalmente, o seu andar e seu falar –, o que viria a se somar ao jeitão de vaca e de boi que adquiriu pelos inúmeros anos passados isolado de humanos, apenas com reses, comunicando-se com elas. A outra crença é que João boi seria talvez filho de um homem – o velho Nhô-boi famoso – com uma vaca. Rosária acredita num nascimento mágico, a cozinheira Veva, numa doença e num convívio que o metamorfoseará em bicho, mas creem, ambas, que João boi é homem-bicho:

– E os pés – diziam. – Tem uma merma lá nos pés dele... – Mas que merma? – Pé de pesunho – boquejavam. *Quem sabe?* Um defeito, um aleijão, por isso só anda no diário de calçado borzeguim, tal qual homem palaciano. Você já viu gente pobre de botinha no seco e no molhado [...]! João boi não andava que nem o comum das gentes não porque ele não pissuía *pé de gente não*, ele pissuía era *casco rachado tal qual casco de boi* [...]. O que sei é que o desinfeliz de tanto lidar com vaca e boi, de tanto viver com gado, acabou pegando o jeito de rês, acabou pegando uma peste aftosa que botou ele arrupiado de pele, febreiro, o linguão de fora por bem ãa quizenã e daí os pés dele se abriram em frieiras como assucede com boi, de modo que ele pra nunca mais pôde andar descalço. Foi o gado, foi de tanto viver com bichos, comadre, que *ele se virou um bicho-boi também* [...]. Ele nasceu foi de uma vaca, a qual ele mamou nela também e vevia lá no Retiro do pai dele, o velho Nhô-boi, que é lembrado de todos, o vaqueiro mais famanã de toda esta vertente da Sicupira de baixo. Por sinal que nunca que teve ãa mulher por este mundão daqui que dissesse “o velho Nhô-boi dormiu mais eu. Credo” [...]! Ah, mas isso é insona, que ãa tia minha conheceu a véia Zuza que era a mãe de verdade desse tal João boi.

Essa história, minha nega, de ser parido de ãa vaca é mas é a pura insona de mentira. Eu que aquerdito [...]. Que nhá Zuza era mãe de criação, era mãe que ensinou João boi a falar, a fazer o pelo-sinal e comer com as mãos [...] – mas quem pariu ele foi ãa vaca, a qual eu sei o nome dela e esse nome é guajupιά, curraleirona espácia, raça que hoje não existe mais, essa vaca morreu de velhenta no retiro do João boi, cuja caveira dela o filho agasalha lá na Igbicuara, na serra da Igbitira (ÉLIS, 1996, p. 121-124 – grifos nossos).

Minotauro moderno às avessas: a criatura da literatura clássica era filho de uma mulher com um touro branco, o do nosso autor é fruto de uma inversão do casal desta genealogia, o que implica a inversão das partes do mesmo: no clássico há a cabeça bovina, no moderno há os pés bifurcados (o homem, João, está na parte superior do corpo, o animal na parte inferior, daí o seu nome João-boi).

Quando o protagonista finalmente se transforma, o faz dentro da neblina, da luminosidade baia, durante a cavalcada da tropa. Euclides da Cunha em seu monumental *Os Sertões* (1902), compara o sertanejo, quando sobre um cavalo a um centauro⁵⁷: *Colado ao dorso deste, confundido-se com ele, graças à pressão dos jarretes firmes, realiza a criação bizarra de um centauro bronco* (CUNHA, 2007, p. 148). No realismo mágico, esta metáfora há de virar uma afirmação denotativa.

Eis que esses vultos de *centauros bizarros* misturam-se aos vultos de reses, num *fusco mais que lusco*, de um sol que já se levanta contra os olhos: *Também já eivinha clareando o dia* (ÉLIS, 1996, p. 130). A conversa das cozinheiras termina ante esta visão, ante este cheiro do *pisotear na poeira de bosta que a seca principiava a ressequir* (ÉLIS, 1996, p. 130), a nuvem de poeira e de bosta mistura-se a neblina, e através dela deve-se ver o cavalgar da tropa.

É neste confuso e convulso discurso sensorial, no qual os olhos veem senão cores, névoas e luminescências explodindo aos olhos de Rosária que nos é narrado o sobrenatural e insólito acontecimento: a metamorfose de João boi:

Quando a Rosária chegou à janela da frente da fazenda, lá iam as reses transpondo a porteira com seus *grandes corpos em sombra*. No meio delas, catuzado, numa carreira de boi, Rosária *divulgou o recorte* de João boi assim meio que arcado pro chão, o calombo da cacunda imitando um cupim e a modo que as duas orelhas

57 Graciliano Ramos também usa expressão bem parecida, embora não o termo *centauro* propriamente dito, ao tratar da união do vaqueiro com o seu cavalo em *Vidas secas: Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele* (RAMOS, 1996, p. 19). Na verdade, Fabiano guarda muitas similaridades com João boi: Ambos vivem num mundo cíclico e sazonal; repetem os mesmos gestos profissionais dos pais e os transmite para os filhos, no caso de Fabiano; Fabiano se considera um bicho; falavam com os animais, cavalos, bois, cães etc.; Usavam, para se comunicar, uma língua muito mais compreensível pelos bichos do que pelos seres humanos; Andavam trôpegos, João boi catuzado, Fabiano cambaio (cf. RAMOS, 1996, p. 17-20).

abanando à cadência do chouto, na cabeçona abaixada de sempre (ÉLIS, 1996, p. 130 – grifos nossos).

Rosária, através de vultos e sombras vê Joãoboi – ou, antes, reconhece o seu *recorte* naquela multidão misturada de formas: boi, cupim, orelhas. Antes um vaqueiro sobre o seu cavalo, agora uma rês. Rosária poderia estar apenas influenciada pela conversa/debate com Veva. Esta última nada vê. O narrador conta que apenas Rosária foi testemunha da magia. Porém, Rosária *divulgou o recorte de Joãoboi*, e fala enfim: – *Cruz!* – *disse ela a meia-voz para a comadre Veva que riscou na testa o pelo sinal* (ÉLIS, 1996, p. 130).

É um embate, portanto, de dois códigos míticos, a religiosidade autóctone, voltada para as transformações, e a religiosidade cristã voltada para as rezas e persecutória das religiosidades alheias. Mesmo no mundo patriarcal dos ermos das Gerais, onde o patrão é dono de tudo: do gado, de gente, da fala, e de *gente feito gado* – isto é, gente que vira gado e gente que é tangida a trabalhar feito boi no arreio do arado –, onde o sincretismo fez-se sentir devido à ausência dos órgãos censores que existiam no litoral, havia ainda a hierarquia dos elementos místicos: o conhecimento de ervas e de palavras que viessem para somar às orações cristãs eram aceitas, aquilo que se opunha ao código da Palavra – e como Joãoboi não dizia língua de gente –, mas pertencia ao corpo, era jogado ao campo do demoníaco.

“Joãoboi” não fora o primeiro texto de Bernardo Élis a tratar da temática indígena e, conseqüentemente, do extermínio das suas nações, da destruição de sua cultura e da exclusão social a que são submetidos os seus atuais descendentes. Muito pelo contrário, desde a sua primeira obra, *Ermos e gerais*, que apresenta elementos de origem indígenas como na narrativa “Pai Norato”, o autor, volta e meia, dirige o seu olhar em direção às questões dos nossos antepassados indígenas, como é o caso do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, do volume *Caminhos e descaminhos*, texto a configurar grande parte de nossas antologias dos melhores contos nacionais de sempre.

“Joãoboi”, foi publicado numa coletânea (*Apenas um violão*, 1984), contemporânea do único livro de crônicas de Bernardo Élis, *Jeca Jica – Jica Jeca* (1986). Nesta obra, o autor traz a lume o texto “Nossos heróis indígenas”, último escrito deste conjunto. Nesta esteira, podemos perceber que tanto o conto, “Joãoboi”, quanto a crônica, “Nossos heróis indígenas”, não só estão ligados entre si pela época em que provavelmente foram escritos, mas

compartilham também da mesma temática: o extermínio histórico indígena e o desaparecimento de sua cultura.

Na crônica, o escritor começa rememorando um poema de Humberto de Campos, “O papagaio dos Aturés”, para, a partir disso, comentar a diferença de tratamento que damos ao índio histórico e ao índio de nossas histórias ficcionais, com os quais nos identificamos e nos afeiçoamos. Neste sentido, lamenta o autor o horror da carnificina do processo genocida e etnocida que foi o colonialismo europeu:

O capítulo da história americana referente à extinção de indígenas é muito rico em exemplos, inclusive em Goiás, cujo próprio nome decorre de uma nação massacrada total e completamente pelo primeiro Bartolomeu Bueno [...]. Fico pensando nessas coisas no momento em que os jornais noticiam o fechamento definitivo da “Casa do Índio”, em Goiânia, atitude verdadeiramente lamentável, pois acarretará sérias dificuldades para os nossos já tão sofridos tapuios condenados ao desaparecimento. O motivo é a necessidade de reduzir despesas; mas, Deus do céu! e as mordomias (ÉLIS, 1986, p. 97)?

O governo militar que se findava, decide fechar a “Casa do Índio”, em Goiânia, a fim de cortar despesas, mantendo as próprias mordomias. Bernardo Élis acreditava que esta atitude aceleraria o processo de *desaparecimento* indígena, iniciado por Bartolomeu Bueno que promoveu o extermínio total e imediato da nação Goyá, de tal sorte que, hoje em dia, muitos acreditam que esta nação, na verdade, jamais existiu.

Assim, Élis, voltando para as suas memórias de infância, lembra-se da marcha dos tapuios em busca do *Papai-Grande* no Rio de Janeiro, busca que, provavelmente nunca alcançaram – uma espécie de caminhada a procura da Terra Com Males, por assim dizer –, pois, no meio do caminho, eram todos, homens, mulheres e crianças, destruídos pela fraqueza ao álcool, único presente que recebiam da burguesia branca:

No meu tempo de menino em Corumbá, cena de que me recordo vivamente, era a presença dos tapuios na cidade, grupos de 5 a 12 pessoas, sempre andando um atrás do outro, os homens vestindo apenas calças e as mulheres e meninos (raros) usando camisolões rotos e sujos. Estavam sempre de passagem para o Rio de Janeiro, aonde iriam pedir ferramenta e armas ao Presidente da República, o Papai-Grande para eles [...]. Entravam nas lojas e pediam tudo. Os comerciantes não podiam dar o que pediam e recebavam vinganças, motivos por que lhes davam cachaça, bebida tão do agrado dos tapuios, e em breve lá estavam eles – homens, mulheres e meninos – tombados nas calçadas entre vômitos, fezes e moscas, numa cena tão degradante que nos fazia acreditar que de outra raça seriam os heróis de Alencar e Gonçalves Dias (ÉLIS, 1986, p. 97-98).

Se a raridade das crianças nessas marchas já, em si, era um fato aterrador, saber delas bêbadas e caídas ao lado de seus pais, mães e avós, em estado *degradante*, mergulhadas entre *vômito, fezes e moscas*, causa-nos verdadeira ojeriza. Não obstante, o problema do álcool e das drogas ocidentais levadas pelos brancos para as aldeias, atualmente, é um dos maiores causadores de suicídio entre os jovens indígenas brasileiros⁵⁸.

A comparação do índio real com o índio ficcional causava espécie ao escritor na sua juventude. Na sua juventude (em torno da década de 1930, período em que calculamos em que se passa o enredo), o escritor chegou a conhecer alguns tapuios trabalhando em funções subalternas para famílias na cidade de Goiás, assim como João boi subalterno ao patrão:

Em Goiás conheci alguns tapuios em condições um pouco melhores, vivendo de carregar água para as casas de família. Se se embebedavam, não cheguei a saber. Nós, brasileiros, amamos nossos indígenas com o mesmo ardor com que os odiamos: a tragédia pessoal de Iracema ou Diacuí nos comove sinceramente, mas ficamos indiferentes ao extermínio de nações inteiras, como acontece a todo instante, e de que o fechamento da “Casa do Índio” de Goiânia é apenas um episódio. De cá fiquemos rezando para que nossos tapuios não voltem a povoar as calçadas das ruas atolados em vômitos, fezes e moscas, como antigamente (ÉLIS, 1986, p. 98).

Através da construção dos períodos da citação anterior, utilizando-se apenas de verbos no pretérito perfeito ao se referir aos indígenas que observou, podemos ler claramente que a visão de tapuios, seja nas andanças para o Rio de Janeiro, seja no trabalho de carregamento de água, é uma imagem do passado, desaparecida na neblina do tempo.

Por isso, conclui que o fechamento da casa do índio é só mais um episódio na história dos extermínios e massacres dos nossos ancestrais e que, desta forma, o caminho é que retornariam às calçadas *atolados em vômitos, fezes e moscas*⁵⁹.

Neste sentido, havia a necessidade de escrever sobre eles, pois se *odiamos os nossos indígenas e ficamos indiferentes ao seu extermínio*, nós também *amamos a tragédia* ficcional das personagens autóctones. Através desta compreensão do posicionamento ideológico de Bernardo Élis perante o aniquilamento das etnias e nações ameríndias, podemos voltar o

58 Mais sobre o assunto, cf. <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2012/03/13/alcool-e-drogas-causam-suicidios-de-jovens-carajas-dizem-liderancas>>.

59 O seu temor, embora não tenha se realizado completamente, não ficou tão distante da realidade. Como testemunho da selvageria e da brutalidade que ainda perpetraramos contra os nossos irmãos tapuios, podemos rememorar o cruel e torturante homicídio do pataxó Galdino Jesus dos Santos, que foi queimado vivo enquanto dormia numa parada de ônibus em Brasília por cinco jovens da classe média da cidade na madrugada de 20 de abril de 1997. O líder indígena teria ido à capital federal participar de manifestações do dia do índio e reivindicar a recuperação da sua terra, uma nova marcha à Terra Com Males para ver o Papai-Grande, como as presenciadas por Bernardo Élis na sua infância.

nosso olhar para a criação ficcional da figura do bugre Joãoboi – mergulhado num enredo de boatos preconceituosos –, como a sua preocupação de denunciar o desaparecimento de nossos irmãos tapuios, tupis e outras tantas minorias étnicas.

A metáfora da extinção desses povos configura-se na própria metamorfose de Joãoboi. Ao descer, por ordem do patrão, a serra onde vivia como um animal selvagem, um bicho do mato (lobo, raposa, guaxinim), para poder, finalmente, acompanhar o gadame por ele criado em seu rancho até o Fumal, o vaqueiro vira mais um boi entre todos aqueles outros bois, vacas e novilhos pelos peões tangidos quase cegos pela neblina e pela luz do amanhecer.

Assim, a verdadeira metamorfose por qual passa o mais famanã vaqueiro da região, o velho bugre Joãoboi da serra da Igbitiba, é o seu processo de transformação em homem branco, isto é, a sua catequização em empregado do patrão. Joãoboi vira Zeca-vaqueiro, sai da mata para ser um burro com cangalha.

Enquanto isso, Tônico-violeiro continua cantando sem ser convocado pelo patrão, mas rindo-se dele.

3.4 Assombrações e pesadelos: Espíritos, possuídos e santos em “André Louco”

A novela “André Louco” foi publicada pela primeira vez no volume *Ermos e gerais* (1944), vindo a lume novamente na coletânea *André Louco* (1978), junto com a reedição dos textos “Uma certa porta” e “Ah, se chovesse”, ambos de *Caminhos e descaminhos* (1965), além dos inéditos “Sua Alma, sua palma” e “A lavadeira chamava-se Pedra”.

Em vários aspectos, “André Louco” configura-se como uma narrativa tradicional, cujo enredo desenvolve-se cronologicamente. Assumindo a postura diegética de narrador-testemunha, o autor torna-se capaz de narrar este enredo do qual, incidentemente, participa de forma relativamente distanciada, quase como uma terceira pessoa, mas, ao mesmo tempo, está livre para emitir opiniões pessoais e julgamentos de foro íntimo, pois continua sendo personagem dos eventos descritos.

Além do mais, salienta-se o fato da nossa testemunha ser um memorialista, isto é, de um adulto que demonstra erudição em várias passagens do texto, voltado para um momento bem específico da sua primeira infância: os últimos meses que André Louco passaria na cidade de sua meninice.

Embora o título da novela enfoque o personagem encarcerado por diversos assassinatos cometidos em surtos, por assim dizer, psicóticos, o verdadeiro protagonista do texto é o pai, João, do narrador. André torna-se uma força motriz, um vetor da natureza que ajusta e organiza a vida social da cidadezinha tão pacata e tristonha. Seus gritos, seus risos ensandecidos, suas fugas, rasgam a pasmaceira do lugar e cria novos padrões de comportamento.

O enredo inicia-se com mais uma fuga de André Louco da carceragem, arrastando ruidosamente a pesada corrente presa aos seus pés pelo chão, alertando o povo de sua passagem, remetendo-nos às estórias de almas penadas que devem carregar os grilhões de seus pecados no pós-morte.

Depois de abatido e preso novamente para ser amarrado a uma estaca de madeira no meio da praça pública ao relento, ao sol e à chuva, enquanto se reformava o cárcere arrebitado, a narrativa salta para o seu passado.

Nesse salto, nós ficamos sabendo da adolescência de André e de como sempre fora violento e incontrolável. Uma vez, no que poderíamos considerar seu primeiro surto, após uma bebedeira, o jovem espanca o delegado, os *bate-paus* (espécie de rufiões armados, contratados pelo município para fazer cumprir a violência pública na ausência de polícia constituída) e começa a atirar a esmo, acabando por ferir, através de um ricochete, os *peitos de meio metro da negra Angelina Baiana*. Seu ataque só tem fim quando o negro valentão metido a herói, Antão, acerta-o, às escondidas, com um golpe certo.

No sítio do pai, proibido de voltar a cidade por causa da *peitaria* de Angelina, André ajudava os irmãos a carregar as sacas de milho no carro de bois quando surta novamente, com gritos medonhos e furando os bois com ferrão (pau ferrado, espécie de azagaia usada para controlar ou derrubar bois enfurecidos, também chamado de zarguncho), o carro dispara barranco abaixo, destruindo-se, André some.

A partir de então, começa a sua onda de assassinatos: primeiro de um menino ainda de colo, deixado em casa por seus pais aos cuidados de sua irmã mais velha, enquanto trabalhavam no sítio; logo após, ele estrangula uma senhora de idade que fora lavar roupa no rio. Durante vinte dias, depois deste último crime, fora perseguido e, só com muito custo, e com *bate-paus* extras contratados apenas para pegá-lo, fora possível contê-lo.

A narrativa então volta-se para João, pai do narrador, relativamente próspero comerciante da cidade. Sua relação com a esposa, D. Josefa, a Zefinha, sua relação com a

vizinhança – e seu horror aos empréstimos, juntamente à sua incapacidade de negar qualquer coisa, mesmo com a maior má vontade de dá-los –, com as autoridades, com o coronel, com os criminosos – chegando a defender um, no tribunal, por assassinato –.

Foi caso de Pedro, que matara um homem num mutirão e seria condenado a trinta anos sem a intervenção do pai do narrador. Para toda a comunidade, João fez passar a mensagem que fazia isso por simples espírito humanitário, e a si mesmo chegou a enganar, até ser questionado pelo coronel, que seria jurado do caso, e a quem fora pedir por seu cliente – prática comum na época, segundo o narrador – quanto receberia pela defesa. Indignado, o pai sustentou que certas pessoas agem por simples boa vontade, mas a verdadeira indignação surgiu porque percebeu a realidade: o pagamento que receberia para defender seu Pedro era a consciência limpa.

Pedro havia ido à sua casa suplicar-lhe como jurado do seu caso – prática comum na época, como dissemos, o preso estava, inclusive, sendo levado, de casa em casa, pelos bate-paus –, mas D. Josefa que costurava na varanda, ao ver aos seus pés um homem de joelho grita atemorizada, acreditando que fosse André Louco. Com o grito da esposa, João sai da loja contígua à casa para defendê-la, leva-a para dentro e ao ouvir da mulher que o homem na porta a mataria, não pensa duas vezes, vai até a varanda, pega o dito pela gola, joga-o no chão e chuta-lhe o rosto.

Passado o susto, Zefinha explica ao marido que, na verdade, aquele homem era um réu que veio pedir-lhe clemência. Envergonhado de ter humilhado o homem na frente dos bate-paus, convida-o para jantar em sua casa e decide defendê-lo, conseguindo reduzir sua pena para três anos.

Ao lado dessa cena de construção da personagem do pai, temos a sua relação com o médico alemão que visitava a cidade, que funciona, estruturalmente, tanto para demonstrar a sua erudição – os passeios a cavalo entre os dois, as conversas científicas, as discussões em línguas estrangeiras –, quanto para definir a sua personalidade perante a sociedade.

João pede para que o médico que consulte a sua esposa, porque era a moda do momento estas consultas, mesmo acreditando que ela não tenha nada. Ao ser cobrado pelo preço de tabela da consulta, e não um preço de amigo como era de se esperar no sertão, envergonha-se de pedir abatimento do valor exorbitante cobrado pelo alemão, cinco contos de réis, algo que todos na cidade fizeram, mas como era próximo do estrangeiro sentia impedido de barganhar.

O pai acaba por endividar-se para pagar o tratamento total e espalha pela cidade que fora cobrado um preço menor do que de todos os outros consultados, gabando-se de sua amizade com o médico europeu.

Até da sua esposa esconde a verdade, evitando, assim, que ela sintasse culpada ou humilhada por ter trazido grandes prejuízos financeiros ao marido. Desta forma, as cenas do médico e da defesa de Pedro, embora pareçam extemporâneas, servem tanto para definir a relação do pai com a sua comunidade, com a sua esposa (o carinho protetivo, no caso do preso, quando a protege fisicamente, e no caso do alemão, quando a protege moralmente) e sua relação com o coronel, pois, são as duas únicas vezes que o pai é obrigado a recorrer ao auxílio do poderoso que mandava em todos.

Para Pedro, foi pedir ao mandão local pelo seu cliente, no segundo caso, depois de usar toda a poupança para pagar ao médico e começar a ser cobrado pelas casas de comércio de São Paulo, pega um conto de réis emprestado ao latifundiário para saldar a dívida.

Atitude da qual também se arrependeria, pelas cartas de cobranças que o próprio coronel começa a lhe enviar – o que era comum, de acordo com o narrador, esta pressão psicológica do usurário com os seus devedores –. De certa forma, o narrador nos obriga a perceber que mesmo o seu heroico e rebelde pai, pequeno comerciante local que pagava todos os seus impostos, que não pegava emprestado, era, como todos naquela cidade, como todos os sertanejos, dependente, em alguma medida, da lógica do favor.

Nessa sua percepção de livre, porém dependente, parafraseando Silviano Santiago, sempre que João era contrariado, sempre que era obrigado a se humilhar ao coronelato, o pai ficava ranzinza, pregando contra o latifúndio, o atraso local e a favor do ateísmo, do cientificismo e do comunismo.

Num de seus acessos de rabugice, começa a defender a expulsão de André Louco da cidade e a sua devolução à família. Nesta época, o assassino foge mais uma vez, matando o menino que lhe levava comida.

Num gesto, a seu ver, heroico, mas mal entendido por todos na cidade que não tinham capacidade de compreender o tamanho de seu desprendimento, mantém as portas de sua loja aberta, enquanto todos se trancam em suas casas, afinal, *pagava imposto para tê-las abertas*. O Louco entra na sua loja, já acalmado pelo primeiro crime e senta-se no chão, onde é pego e amarrado pelo valentão Antão e os bate-paus locais.

Finalmente, João ganha adeptos suficientes para a sua causa. A gota d'água para a permanência de André na comunidade é quando, após invadir a loja de João, amarrado ao poste da vila enquanto reformavam novamente o *calabouço* que o mantinha preso, começa a ser adorado pelas beatas da cidade.

Com a confusão causada pelos bate-paus bêbados que tentam agarrar as rezadoras ao pé do Louco, elas são proibidas pelo coronel de continuar as *farras* de rezas. Desta feita, as beatas deslocam-se para a igreja local que não tinha padre para supervisioná-las. Quando o sacristão abria as portas para bater as seis horas da noite, entravam as beatas lideradas por Sá Maria Lemes.

Numa destas noites de rosário, um menino grita que André Louco se soltara. A correria espalha-se pela cidade. Antão, o valentão, sente-se puxado diversas vezes pela gola pelo assassino.

Quando a balbúrdia e o fuzuê generalizado começam a esfriar, descobre-se que foi um alarme falso, um trote de menino. Antão, para preservar sua honra de valentão, não acredita no carcereiro João Manuel que André Louco nunca saíra de suas amarras. Sá Maria culpa o filho de Mané Clemente. O filho de Clemente culpa Didi, filho de D. Belinha e do Juiz. A mulher do escrivão abortou do susto.

Cria-se nova confusão: João Manuel ri-se, vingativamente, da covardia de Antão que faz alusão à sua vida incestuosa com sua irmã, Maragã; Mané Clemente xinga Sá Maria por acusar seu filho de tudo que acontece na cidade; o Juiz culpa o filho de Clemente por colocar Didi no mau caminho. O jeito é livrar-se do Louco. A despedida do criminoso da cidade é assistida por quase todos, menos João que batalhara tanto para a expulsão do cujo, ele fica com pena de André.

A situação de preso no sítio de seus irmãos é ainda pior do que no calabouço público ou amarrado à estaca. Com a mesma corrente que usava na prisão atada ao seu pé, André ficava preso a uma árvore, nu. Ali, chafurdava-se na lama criada pela mistura de seus próprios detritos e a comida que lhe jogavam, divertindo-se matando cães e porcos que tentavam alcançar-lhe as sobras.

Sem asseio algum, seu corpo fica coberto de bichos-de-pé, dos dedos até as orelhas, formando verdadeiras *batatas*. Seu vigia era um sobrinho munido com um piraí (espécie de látigo, azorrague feito de couro cru) que, para quebrar a monotonia, espancava o tio.

Num desses espancamentos, enquanto o Louco mordia a bicheira de um pé, o menino se irrita por ser ignorado pelo tio, batendo mais e mais, até que André segura a correia, puxa o garoto e começa a estrangulá-lo. Os familiares conseguem salvar a criança, deixando o prisioneiro extremamente ferido.

Enquanto o prisioneiro estava desmaiado, uns baianos que, de passagem, estacionavam pelo sítio, aproveitaram o momento para ensinar aos familiares como se tratava pessoas como André Louco.

Primeiro costuram um colete de couro cru justo ao corpo de André, tirando a corrente que estava atada ao seu pé para pendurá-lo, através do colete, na árvore. O calor da cozinha, no entanto, secou e endureceu o couro, rasgando a pele de prisioneiro causando-lhe uma dor lancinante.

Sem tratamento das feridas abertas pelo colete, as moscas voam das carnes que secam nos varais para as chagas no Louco, logo seu corpo estava cheio de *corós* (larvas de besouro, o mesmo que tapuru, pão-de-galinha), como que coberto de *farinha de mandioca* de tanto ovos de mosca nele depositado.

Infeccionado, febril, os baianos administram um banho de creolina no corpo do Louco que, de tão frágil, só sentirá a agonia do remédio segundos mais tarde. Pendurado, *pingando pus, creolina, corós e podriqueira* é deixado pelos irmãos e suas famílias, assim como pelos baianos, pois vão todos rezar o terço em outro sítio.

Ao retornarem, encontram todos os vermes mortos, juntamente a André. Ao redor do seu cadáver dependurado, começa-se a rezar o terço em homenagem ao Santo André Louco, o mártir.

Enquanto rezavam para o novo santo popular, na cidade, a negra Joana, empregada da família do narrador, de quem este recebe tantas crenças populares assustadoras como curupiras, lobisomens e outras assombrações, escuta um tiro de carabina e profetiza que André Louco vem para vingar-se do seu pai, João, que o expulsou da cidade.

A hora da Maragã: Um mundo de curupiras, sacis e fantasmas

As crenças populares e mitos sertanejos são transmitidos para o jovem narrador e seu irmão através das narrativas assombradas e assombrosas da negra Joana, descrita pelo narrador-testemunha como possuidora de grandes beijos e de *rosto fouveiro* (ÉLIS, 1978, p.

3), empregada da família que cuidava da cozinha e da limpeza em geral, deixando o serviço de costura, normalmente, para a mãe, Dona Josefa, a Zefinha.

A escolha do adjetivo *fouveiro* foi de extrema felicidade do autor, pois este termo vem a significar uma tonalidade castanho-clara, ruiva; mas pode significar também pele ressequida, indicando o intenso e sofrido tempo de trabalho desta mulher, provavelmente sob o Sol. Além disso, assumindo tons metafóricos, *fouveiro* pode significar algo descolorido ou roupa desbotada.

Joana era a lavadeira da família, o processo de lavar vestimentas constantemente – o que leva para a consequente perda da cor dos tecidos –, transfigura-se, por processo de contaminação metonímica, no progressivo desgaste físico e envelhecimento da trabalhadora do lar da família que ganha tanta importância na voz do memorialista – nenhum outro personagem é descrito, mesmo com termos que denotam preconceito; o fato do adulto lembrar-se vivamente do rosto da empregada *negra*, como repetidamente frisa, também denota um carinho especial, uma saudade infantil –.

Outro sentido para *fouveiro* é de cavalo malhado com branco. Há, então, uma possibilidade de Joana carregar alguma marca ou doença na pele como o vitiligo, deixando-a malhada, desbotada, descolorida; a outra possibilidade é que seu rosto ressequido de tanto sol e calor de fogão, agora empalidecia com a velhice.

Na verdade, Joana, como tanta gente pobre nos ermos e nas metrópoles brasileiros, precisa trabalhar como um cavalo puxando carroça, arando o campo, carregando gente importante em suas costas, o que configura a bela metáfora de sua descrição física.

Quanto às crenças do narrador, a presença da religiosidade católica da mãe, com suas imagens de inferno e de paraíso, em contraste direto com o espírito cientificista do pai de um lado e do mito popular das crenças de Joana de outro lado, serão os elementos formadores da sua personalidade, sempre assustado com os espíritos e admirador dos meninos da rua, como os filhos de Valentim, que levavam a comida para os presos e não os temiam, ao contrário do jovem narrador que nutria verdadeiro pavor do cárcere e dos encarcerados. Neste impasse de ideologias, a criança fica *atormetada e assombrada*, como nos lembra Bernardo Élis, no seu comentário a cerca da *educação caipira*:

Minha infância foi muito atormentada com os problemas de pecado, do inferno... A educação caipira baseia-se muito no medo: o menino fica com temor 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. (ÉLIS, 1983, p. 6).

Em certa medida, Bernardo Élis traz parte de sua infância na construção do conto “André Louco”, sobretudo na forma de homenagem ao poeta Érico Curado, seu pai, metido entre o comércio e os sonetos, à sua mãe Marieta Campos Curado, e à empregada da família Rosa, tão cheia de causos de assombramentos e, à quem, Bernardo Élis dedica mais de um conto, como no caso de “Rosa”, constante no volume *Veranico de Janeiro* (1966).

O narrador memorialista do conto, dessa forma, volta-se para um momento muito específico da infância, em que era muito jovem, jovem demais até para compreender o significado da expressão *homem morar com mulher* (ÉLIS, 1978, p. 7).

À noite, quando o narrador e seu irmão mais velho são postos para dormir por Joana, esta fica a contar-lhes narrativas de assombrações e mortos, além dos crimes perpetrados por André Louco, prevendo sua nova fuga que seria seguida de novos assassinatos. Com as imaginações acesas de terror, os meninos escutam almas penadas e curupiras passando pelo telhado da casa:

Por que é que Joana não se calava? Não falava de outra coisa? Eu já estava ouvindo passos suspeitos na rua. O barulho da corrente de André Louco. A coruja do mato virgem, que passou cortando mortalha, não seria uma alma penada [...] O telhado da casa estalava no madeirame bichado. Joana falara que a cumeeira estava partida, selada e que não tardaria a vir tudo abaixo, a qualquer hora. Ou aqueles estalidos eram do curupira que de noite andava passeando pelo vigamento, brincando pelas ripas, pelos larós (ÉLIS, 1978, p. 7)?

Na passagem acima, podemos perceber que na mente do narrador havia uma dúvida criada pelo contraste do saber paterno, proveniente dos muitos livros que lê, e do saber popular, proveniente da boca e das experiências de Joana, e de seu profundo fatalismo, sempre cheio de maus agouros: *Ora, se evém [André Louco atacar a casa do narrador menino]! Evém, mas é feito uma cobra mandada. Seu pai que mandô botá ele no pote* (ÉLIS, 1978, p. 7).

Essas estórias, no entanto, assustam e *fascinam* o menino, que, apesar do medo, é incapaz de deixar de ouvir Joana: *Por que Joana não falava de outra coisa, gente? Era só contar coisas de arrepiar. Aquele assunto me desgostava, mas me fascinava. Queria abandoná-lo, mas o medo me levava a procurá-lo* (ÉLIS, 1978, p. 7).

A partir das narrativas populares de Joana, portanto, o narrador assume a existência de seres sobrenaturais como *almas penadas* e *curupiras*. A relação das almas dos mortos em punição sendo carregadas por pássaros⁶⁰, têm forte ligação com a mitologia indígena, um exemplo disso é o próprio saci – também chamado de Matintaperera ou Martim Tapererê –, que, além de ser uma entidade sobrenatural da cultura brasileira, também é um pássaro bastante comum de nossa fauna (*Tapera naevia*). O curupira também é um ente caçador, protetor das matas, principalmente dos bichos silvestres que punia os humanos que adentravam os territórios sob sua proteção:

Na mata, eram espancados até a morte pelo Curupira [...]. O Abaçai os destruía, penetrando no corpo deles. Às vezes, Maranguiguara, que são as almas separadas dos corpos, vinham anunciar a própria morte. Até os mortos – que, nessa época, não eram enterrados – se levantavam para perseguir os vivos. Todavia, nenhum espírito era mais terrível e despertava mais terror que os anhangas – que são as almas dos primeiros homens, mortos no incêndio. Ainda hoje, os anhangas vivem no fundo das águas. Mas às vezes vêm até a terra, invisíveis, ou aparecendo sob as formas mais estranhas, para atormentar, espancar e matar. E para fazer sexo, à noite com animais. Tomando a forma de teiús, fazem as mulheres dormir para terem relações com elas, gerando lagartos em vez de crianças. Naquele tempo, os anhangas devoravam os cadáveres, que ficavam espalhados pelo chão. E assediavam e estupravam as guajupias – a sombra, a alma pesada, que fica rondando o corpo. E também arrastavam as angueras – a alma mais leve, que fica dentro da cabeça – para o universo escuro das águas subterrâneas [...]. Foi Maíra quem primeiro salvou um homem possuído pelo Abaçai, amarrando seus pés e suas mãos e aplicando nele uma grande surra de açoite [...]. A anguera de Suaçu enviou um mensageiro, o Matintaperera. E o Matintaperera cantou, à noite, perto da taba de Nhandutinga. Muçurana, a mãe de Suaçu, compreendeu a mensagem: era a anguera do filho que pedia vingança [...]. As guajupias, que permanecem rondando as sepulturas, vivendo nas taperas, podem abreviar a vida das pessoas e impedir as chuvas (MUSSA, 2009, p. 36-37; 42; 45).

As anhangas – os capetas, no dizer popular cristão – são as entidades que atormentam e massacram o corpo humano, estupram as guajupias e assediam as angueras, levando-as para o submundo do frio, onde não havia prazer. Os abaçais são, por sua vez, os responsáveis pelas

60 A configuração da coruja como ave de agouro também está presente na mitologia nordestina, como podemos ver transfigurado na narrativa de José Lins do Rego *Cangaceiros: Uma coruja foi pousar em cima do joazeiro (sic). E banhada pela luz da lua mostrava os olhos abertos como se estivessem fixos nele [...]. A velha não pode ouvir este canto de coruja. Quando a gente era pequeno, ela dizia que aquilo era aviso de desgraça por perto [...]. Matar coruja era bolir (sic) nos mandados de Deus* (REGO, 1956, p. 81). Outro exemplo está presente no romance de Permínio Asfora, *Sapé* (1940): *Uma coruja chegou ao telhado da estrebaria que ficava atrás da casa-grande e deu um pio, como um sinal fatídico. Uma velhinha que pedia esmola e que chegara naquele momento disse, com medo: – Te esconjuro, misorave. Vai-te pras profunda, desenfiliz. Mió que tá cortando mortaiá! Bicha agourenta dos inferno! O pavão passou orgulhosamente para o poleiro, ostentando uma ventarola verde-luminosa com desenhos de safira. Solidarizando-se com o lindo quadro da natureza e apagando o borrão de impressão de ave agoureira. A mendiga, como filósofa, indagou, falando baixo, perguntando a si mesma: – Não sei como Deus fez uma coisa tão bonita que nem o pavão e outra tão feia que nem a coruja* (ASFORA, 2015, p. 36-37).

possessões e pelo enlouquecimento dos indivíduos. O exorcismo dos abaçaí era conseguido pela violência e flagelação do corpo do endemoniado, por assim dizer.

De certa forma, este espiritismo indígena é muito mais próximo à religiosidade popular de Joana ou ao dos baianos que auxiliam aos irmãos de André no seu exorcismo que é feito, ao bem da verdade, na base da reza e da tortura do que o cristianismo de igreja e santos de D. Josefa e Sá Maria Lemes.

Essa crença em entidades sobrenaturais entra em choque com os ensinamentos livrescos do pai, baseados no materialismo empírico e cientificista que este deixa transparecer sempre quando contrariado e de *veneta* (ÉLIS, 1978, p. 19) com o mundo: *Trovão, de primeiro, era Deus, hoje é eletricidade* (ÉLIS, 1978, p. 19). Este espírito antirreligioso também confronta-se com a fé cristã da mãe e dos vizinhos, mormente da beata-mor da cidadezinha, Sá Maria Lemes: *A religião é um mal, Sá Maria* (ÉLIS, 1978, p. 19).

De todas essas assombrações e entidades existentes no sertão e que percorrem a cidade acordadas pelos gritos de André Louco, a mais importante e assustadora é a mulher encantada chamada Maragã. De acordo com Joana, o casal incestuoso formado pelos irmãos João Manuel e Maragã estava amaldiçoado. O homem era o carcereiro e ourives da cidade, além de metido a mandingueiro, e para a empregada, um pactário:

Eu conhecia João Manuel. Tinha uma oficina de ourives mesmo na cadeia. Ia a nossa casa, às sexta-feiras da paixão, vender anéis de prata, muito eficazes contra quebrantos. Era muito bom, delicado. Joana contava que João Manuel morava com a irmã e por isso tinha parte com o demônio. A irmã dele era Maragã, habitava uma biboca perto da fonte do funil. – Por que será que morar com a irmã torna a pessoa excomungada (ÉLIS, 1978, p. 7)?

À sua irmã, no entanto, é facultada a maior pena pelo terrível crime do incesto: a maldição da metamorfose em cão. Como prisioneira da sua própria sina, escrava dos seus desejos pecaminosos, deve a mulher apenas vagar transfigurada em forma monstruosa.

Como irmãos pactários com o demônio, isto é, possuidores da pauta com o cão, só cabe ao feminino carregar o fardo do corpo do cão, pois a ela é recriminado o pecado do corpo, então só ela deve a maldição do lobisomem, enquanto o masculino fabrica e vende anéis de prata contra quebrantos – possíveis proteções contra a própria irmã-cônjuge –?

Por isso a mãe de ambos censura apenas a Maragã pelo crime incivilizatório, pela *falta de preceito*, praticado em conjunto que é o incesto. A mãe chegou ao ponto de prender a filha e de deixar o filho livre, para impedir que os dois dormissem juntos, mas este conflito

materno teve o pior dos finais: Maragã mata a própria mãe, e pelo matricídio será punida com a maldição do sabão, como nos é relatado por Joana:

“Maragã começô a morá mais o irmão e foi a mãe dela pegô a censurá essa falta de preceito. Bradava com ela todo dia, todo dia. Prendia a moça para ela não drumi cum o irmão. Um dia Maragã tava fervendo um tacho de sabão e a mãe foi bradá cum ela; cuja Maragã impurrô lá dentro e matô. Daí passô a morá mais João Mané”. Por isso, até hoje, se Maragã visse um tacho de sabão, podia ele estar no ponto de secar, a massa desorava, virava um godó fedorento. Chegava até a criar bichos (ÉLIS, 1978, p. 7-8 – grifos do autor).

Como culpados do crime do incesto que depõe contra a civilização, Maragã e seu irmão, são vistos como *excomungados*, isto é, fora da comunidade cristã que forma aquela cidade. São, ambos, pactários *do demônio*, *partidários do cão*, mas só a mulher carrega a sua marca maligna no corpo⁶¹: transformar-se no próprio cão nas noites de Quaresma, e correr atrás de cueiro sujo de menino novo pendurado nos varais das casas de família. *Na quaresma, ela virava assombração. Virava um cachorrão peludo, que percorria os quintais, depois da meia-noite, comendo cueiros sujos de obra de menino novo. – Num vê que na coeresma os cachorro, de noite, ficava latino tanto? Sabiam que ela não era cachorro que nem eles. Era o cão* (ÉLIS, 1978, p. 8).

De certa forma, a necessidade sobrenatural de Maragã de devorar as fezes dos recém-nascidos e crianças de colo, é uma forma indireta de punição social pelo seu crime de incesto, pois o seu relacionamento conjugal e fraterno deveria manter-se sempre infrutífero, a fim de evitar um filho que carregasse as marcas, tanto físicas, como deformações e doenças, quanto sociais, como os preconceitos, da consanguinidade dos pais; obrigando-a ao humilhante ato de

61 Sobre a mulher amaldiçoada pelo crime familiar poderíamos citar o conto “A benfazeja”, de Guimarães Rosa: *A mulher-malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão velha e feia, feito tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego [...]. Chamavam-na de a “Mula-Marmela” [...]. Furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos [...]. Se o que os há é apenas embruxar e odiar, loba contra cão, ojeriza e osga; convocam demônios? Ou algum encoberto ultrapassar; – posto o que também há: uma irmandade das almas más, alcateia e matilha? [...]. Ela não tinha filhos [...]. Feia, furtiva, lupina, tão magra. Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam* (ROSA, 1976, p. 109-117). Outro exemplo podemos encontrar em Pedro Páramo: *–¿Adonde fue su marido? – No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa [...]. –¿Míreme la cara! Era una cara común y corriente. –¿Que és lo que quiere que le mire? –¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo* (RULFO, 1986, p. 118-119). No texto de Rosa, há uma aproximação com o texto bernardiano na punição da mulher que se transforma em lobisomem, no caso, Mula-Marmela é a loba que deve carregar a culpa pela destruição do marido e do enteado, ambos cães de maldade. Já a irmã no texto de Rulfo é uma incestuosa, obrigada a viver como alma penada podre por fora e por dentro devido ao seu pecado, enquanto a alma do irmão não se reconhece podre pelo ato cometido. Estas três mulheres são inférteis.

alimentar-se dos dejetos de leite materno das outras mulheres consideradas mães de família aos olhos da comunidade.

Maragã, que não é julgada por um tribunal pelo suposto assassinato da mãe, é, de todos os seres, o mais aprisionado, confinada em uma alienante sociedade patriarcal, onde seu irmão pode ter emprego público, comercializar sua prata e conversar livremente nas calçadas de dia e à noite; sendo lembrado de sua vida incestuosa apenas quando um ou outro, como Antão, deseja insultá-lo indiretamente.

A mulher, pelo contrário, é obrigada a viver longe de todos, até mesmo do irmão-cônjuge, num buraco, na *biboca perto da fonte*, como se fosse realmente um animal de rua, uma cadela abandonada sem parentela, mãe, irmão, marido. Ela tornou-se, para aquela cidadezinha, o ente demoníaco, a *estrela do inferno*:

Na quaresma, quando os cachorros latiam daquele jeito, a gente podia olhar para as fechaduras das portas que veria os olhos de Maragã espiando para dentro das casas, à procura de cueiros sujos. Um olho brilhante, um olho luminoso, feito uma estrela do inferno (ÉLIS, 1978, p. 8).

Maragã é, talvez, uma das únicas assombrações que realmente tenha existência física na obra de Bernardo Élis. Joana está certa de tê-la visto, não havia neblinas, ou jogos de luz e sombra, não havia o sono, ou alucinações infantis, mas a plena certeza da empregada e a crença popular no *cão*:

Joana, quando eu era miúdo, tinha visto Maragã. era quadra de quaresma e o sino da igreja, meia-noite, batia o dobre fúnebre. Fazia um luar danado. Eu sofria muita dor de ouvido e chorava noite inteira. Quando foi uma sexta-feira (Maragã devia andar rondando medonha), mamãe mandou Joana lá fora, no quintal, buscar um pau de lenha para fazer fogo. O sino rolava na noite de agouro o seu dobre agoniado. Quando ela foi saindo, viu o buraco da fechadura que era aquela brasa. Depois, apagou-se. Aí ela abriu a porta um tiquinho e olhou. Tinha um cachorrão deste tamanho, de pé, tentando abocanhar os cueiros sujos estendidos no arame do terreiro. Joana fechou a porta e foi de novo deitar-se, não dando atenção aos chamados de mamãe (ÉLIS, 1978, p. 8).

À luz clara da lua, Joana pôde ver claramente a presença do cachorrão enorme de pé comendo as fezes nas fraldas penduras no arame. Ela tinha certeza que aquele cachorro era o *cão*, isto é, o demônio materializado, Maragã, certeza alimentada pela crença popular no seu pacto, crença tão impregnada naquela sociedade que se cunhou um termo bastante específico para se designar a meia-noite naquele vilarejo, a *hora da Maragã*, hora que esta mulher

poderia usar da escuridão do mundo anterior a eletricidade para poder sair de seu esconderijo: *Era muito tarde. Naquele tempo, dez horas era tarde a valer, pois daí a duas horas começava Maragã a passear pela rua. Meia-noite, então, era umas três horas mais tarde do que as meias-noites de hoje em dia, com luz elétrica* (ÉLIS, 1978, p. 38).

Com os olhos irradiando a luz vermelha do inferno – como vermelha era a luz dos bordéis e zonas de meretrício –, Maragã, expulsa e alienada completamente da comunidade em que vivia, era obrigada a sair de casa apenas depois do dobre agourento da meia-noite. De que recursos poderia viver uma mulher que não é aceita pela comunidade e permitida a sair de casa apenas à noite⁶²?

O mito do lobisomem, assombração e encantado de figuração especial na nossa cultura, também é utilizado como símbolo da exclusão social na obra do escritor paraibano José Lins do Rego, *Fogo morto* (1946):

[Sinhá] Nunca podia imaginar que o povo estivesse fazendo de seu marido um lobisomem. Era, sem dúvida, por causa de sua cor, do amarelo dos seus olhos. Disseram o mesmo, por muito tempo, do pobre Neco Paca que era um homem de tão bom coração. Somente porque ele andava de noite, com medo do sol, que lhe fazia mal à saúde. Zeca dera agora para fazer aqueles passeio à noite [...]. O que não podia ela suportar era que lhe falassem da filha. E do jeito que falavam era mesmo para matar um ente de desgosto. Podia ser que fosse cavilação da moça. Pobre Marta. Que já lhe ia enchendo a vida de alegria com as melhores, com a saúde que lhe voltava. Vinha uma língua miserável e inventava uma desgraça, com infâmia. Zeca gostava de sair de noite, de passar horas esquecidas, andando a pé pelos esquisitos, pelos lugares desertos. E o povo inventava a história do lobisomem. Quando era menina ouvia muito falar nestas histórias. Havia gente que tinha visto, que contava coisas destes bichos criados pelo demônio. A sua mãe falava de fatos terríveis passados lá para as bandas do Maravalha. Um homem corria de noite atrás de sangue humano para matar uma sede que era infernal. E como não encontrava pessoa viva, chupava os animais, matava os cavalos, ia deixando tudo virado com a sua passagem. A sua mãe acreditava neles. Quando latiam os cachorros, nas noites de escuro, ela se benzia, rezava uma ave-maria para que Nossa Senhora a defendesse de se encontrar com o malvado. Isto se dava com os homens que perdiam o sangue, que ficavam assim com a cor de seu marido. Era que o demônio soltava as suas feras no mundo, dava poderes de animal selvagem aos homens que eram seus escravos. O povo temia os amarelos, os que pegavam doenças como as de Zeca e de Neco Paca. Aquilo era amarelão do fígado que se curava com jurubeba. E por cima de tudo dera o seleiro para se perder pelos campos, para vagabundear pela estrada, pelos caminhos ermos (REGO, 1986, p. 117-118).

A metamorfose de Mestre Amaro em lobisomem é de fundo social e psicológica, a de Maragã é social e mágica. Não conhecemos a psicologia de Maragã, pois ela não é personagem da narrativa, como seu irmão, que tem cenas, falas; mas configura-se como um

62 Em algumas línguas e culturas, os termos *cadela*, *cachorra* e *loba*, podem ser utilizados como sinônimos de prostituta, como no caso do inglês: *bitch* – cadela, prostituta.

dos elementos mais importantes da diegese, pois é a maior assombração da cidade, que existia antes da chegada de André Louco e continuará existindo após a sua partida.

Como elemento social, a vida de Maragã serve como fábula moralizante para as jovens moças caipiras que queiram desobedecer às suas mães e se desviar do caminho social imposto pelo patriarcalismo latifundiário, uma espécie de Chapeuzinho Vermelho das gerais sem redenção.

Tanto Mestre Amaro quanto Maragã, todavia, recebem o mesmo tratamento proveniente da comunidade em que estão inseridos: são excluídos, obrigados a perambular pela noite a fim de obter um pouco de paz; as pessoas têm medo deles – Maragã *rondava medonha* –, associados sempre à figura demoníaca, como seus escravos; os cachorros são seus inimigos, denunciando-lhes a presença; em ambos também o elemento incestuoso está presente, pelo menos na maledicência popular.

João Manuel, por sua vez, o ourives mandingueiro, continuava a vender os seus anéis de feitiço na semana posterior a qual sua irmã andava solta por aí, comendo os cueiros sujos. Ela, como toda feiticeira noturna, possuía uma relação ambígua com a sociedade em que morava: era odiada pela comunidade, mas não podia ser expulsa, pois era, de alguma forma, necessária para aquele meio – se não podia mais produzir sabão, algum outro benefício de tolerância deveria trazer para a cidade –.

Os ermos patriarcais do sertão goiano são extremamente cruéis e brutais para a mulher desviante do seu modelo de conduta: a mãe de família e dona de casa, voltada para a reprodução e criação dos filhos, a manutenção diária do trabalho doméstico, além do auxílio necessário, quando possível, no rancho da família.

Maragã, como mulher desviada, como bruxa, é a *excomungada* – alcunha também recebida por seu irmão, embora este nada sofra de censuras diárias –, é *o cão*, a *estrela do inferno*. Seus olhos brilham com a intensidade de uma luz vermelha de terror, erotismo e pecado; na época do jejum cristão é obrigada a correr *medonha* como lobisomem e jejuar nas fezes do leite materno alheio.

Maragã é a expulsa, a assombração das assombrações: mulher sozinha, independente e incestuosa. O que poderia ser mais assombroso, e alienado, no patriarcalismo dos coronéis e beatas, do que esta conjunção de elementos assustadores?

Os ataques de fúria de André Louco, as suas fugas mais que constantes e seguidas sempre por mais uma morte, pois só os assassinatos pareciam-lhe trazer paz ao espírito possesso e atormentado, faziam crescer o temor religioso das pessoas da cidade onde estava aprisionado, mormente o das mulheres, como Dona Josefa que, quando o matador fugia, convocava Joana para consigo *queimar palha benta* e rezar a “*magnífica*”⁶³ (ÉLIS, 1978, p. 3; 24 – grifo do autor).

Nesta cidadezinha *desfalecida de atraso e trevas* onde o narrador passou a sua primeira infância, os risos, as gargalhadas, a gritaria *rouca* de André Louco *acordava assombrações e pesadelos* (ÉLIS, 1978, p. 5), despertando uma certa parcela da população, as beatas locais lideradas por Sá Maria Lemes, para um verdadeiro furor religioso.

Enquanto toda a gente ficava *arrepiada de medo* das assombrações despertadas pela voz do Louco, *Sá Maria Lemes foi a única que não arredou pé do largo da cadeia* (ÉLIS, 1978, p. 5). Quanto mais André Louco gritava e *urrava*, convocando os pesadelos para o povoado, mais a beata rezava pelas almas do purgatório, como confessa a líder das rezadeiras: – *Pra dizê a verdade, dona Josefa, [...] pra dizê verdade, depois que o louco veio para a cadeia eu fiquei ainda mais piedosa. Ele pega a urrá, eu saio da cama e vô é rezá. Rezo inté que ele se cale. Rezo polas almas que penam no purgatório* (ÉLIS, 1978, p. 5).

Era, de certa forma, uma disputa de manias: para cada grito, uma ave-maria, e assim por toda a noite, por todo o dia, enquanto André Louco suportasse urrar. Neste sentido, a descrição da corrente pesadíssima no pé do encarcerado transfigura-se metaforicamente: ainda que dentro do calabouço tem a corrente presa ao pé, mas esta não o impede jamais de fugir.

Escavou as paredes com os dedos até arrebentar-lhes as carnes e arrancar-lhes as unhas; soltou as barras da janela com as próprias mãos; mas o grilhão é completamente inútil

63 A *Magnificat* é uma oração católica importantíssima, muito usada em forma de canção, e serve como acrisolamento contra os pecados cometidos contra a pureza. Consiste na resposta que Maria, mãe de Jesus, grávida, dá à sua prima, também grávida, Isabel, mãe de João Batista (LUCAS 1, 46-56). Esta oração-canção também está presente no romance histórico de Afonso Arinos, *Os jagunços: D. Maria José, que já tinha debruçado a cabeça no ombro de uma de suas filhas, prostrada em modorra, depois de tantas emoções, ao ouvir o grito, despertou-se, ainda sem consciência, e caiu de joelhos outra vez, diznte do oratório, murmurando com voz trêmula o Magnificat* (ARINOS, 1985, p. 100 – grifo do autor).

para prendê-lo. Quando amarrado à estaca no meio da praça pública⁶⁴, o Louco é preso por cordas, não pela corrente; sua utilização seria, desta forma, acorrentá-lo a nada.

Serve, no entanto, de aviso ao povo de suas andanças, o ferro pesado batendo nas pedras das calçadas soava como espécie de sino fúnebre, avisando da chegada do matador perto das casas das famílias, que mais que rapidamente trancavam portas e janelas e começavam a rezadeira.

André é uma alma penada, por este prisma, arrastando as suas correntes de pecado, purgando os seus crimes, e quanto mais grita por eles, mais a beata Sá Maria Lemes reza pelas almas no Purgatório que são configuradas no prisioneiro acorrentado ao vazio pesado culpas.

Mas nem todos os cidadãos são movidos pelo furor religioso que assalta Sá Maria e as outras beatas. Os urros atizam os latidos dos cães da cidade que respondem a cada chamado de assombração de André, mormente à noite; o pai, seu João, que não consegue dormir, acaba por liderar a expulsão do Louco do povoado; até mesmo gente importante e poderosa como o mandão local, *o coronel que era quem receitava remédios, mandava no delegado, mandava no Juiz, no Promotor, na igreja* (ÉLIS, 1978, p. 8-9), aborrece-se com a gritaria.

A opinião do narrador-testemunha sobre André Louco fica, portanto, à mercê dos discursos dos entes domiciliares. De um lado há a beatice da mãe que convencida por Sá Maria Lemes e por sua própria *devoção com as almas e um medo emperreado de ficar louca [...], quando André abria a boca no mundo, ela se lembrava de Sá Maria Lemes e punha-se também a orar* (ÉLIS, 1978, p. 5).

De outro lado estava o espírito materialista de João: *Papai não achava aquilo muito bom* (ÉLIS, 1978, p. 5). Como uma terceira via ideológica, o menino e seu irmão encontravam a religiosidade popular de Joana que os punha para dormir falando de possuídos, fantasmas e assombrações.

Portanto, o temor cristão materno da loucura e do inferno, que se assemelham⁶⁵, soma-se ao temor popular das assombrações provenientes de Joana. Até mesmo João, quando se coloca de veneta contra o Louco, usa termos como *endemoniado* (ÉLIS, 1978, p. 23) e

64 Manter loucos amarrados durante momentos de surto, parece ser um procedimento normal nos ermos do Grande Sertão. Um exemplo de procedimento idêntico encontra-se em *Pedra Bonita: Na cadeia me contaram coisas medonhas. Lá estava um doido, um sujeito que tu falando com ele não dizia que era doido. Pois o homem só falava coisa certa. Mas tempo de lua amarravam ele. Os presos não podiam dormir pensando no doido* (REGO, 1973, p. 155).

65 Não seria a loucura uma espécie de inferno psíquico, e o inferno uma loucura espiritual? Da mesma forma que o cárcere e o purgatório católico irmanam-se: nestes ambientes deve um pecador pagar por seus crimes até que seja libertado para o “paraíso”?

endiabrado (ÉLIS, 1978, p. 35) para referir-se a André, acabando por dar razão, no olhar de seu filho, ao sincretismo das mulheres da casa.

O narrador, contudo, quando rememora esses eventos como um adulto, está muito mais próximo ideologicamente do pai do que das mulheres, chegando a usar, ao longo do texto, pelo menos oito vezes o termo *demente*⁶⁶ para referir-se a André Louco, o que denota um conhecimento técnico sobre o assunto que nem o próprio João apresentou.

Essa concepção técnica do narrador quando adulto, portanto, não é corroborada por nenhum indivíduo durante a sua infância na cidadezinha: *Para Joana, André Louco estava possuído do capeta* (ÉLIS, 1978, p. 39). Esta perspectiva da empregada estava alicerçada na visão do Dr. Quinca, que, segundo este doutor, *André tá com o demo no couro* (ÉLIS, 1978, p. 39), o *xujo* seria o espírito de Romãozinho⁶⁷:

Romãozinho era um espírito diabólico, que andava enchendo o sertão de estripolias. Joana contava. Joana contava que no dia que André Louco disparou o carro, foi porque se tinha encontrado com Romãozinho. Romãozinho lhe pedira para levar no carro uma trouxinha de roupa desse tamanho. – Pode botá, – disse André. Romãozinho pôs e o carro começou a rodar. Com pouco, no chapadão batido, os piões da roda entraram no chão, como se fosse em areia. Os bois fizeram uma força dos trezentos e não conseguiram arrastar o carro. Então André “garrou” a gritar, a ecar com os bois. Nisso Romãozinho retirou a trouxa e o carro disparou. Tinha ficado muito leve (ÉLIS, 1978, p. 39 – grifo do autor).

O diabo Romãozinho, que atormentava o sertão, teria sido a entidade que enlouquecera, segundo o diagnóstico médico do Dr. Quinca, o jovem André, talvez isto explicasse o seu prazer maligno de matar cães e porcos. Podemos ver, portanto, que há uma discrepância entre o pensamento encantado do médico e a terminologia técnica utilizada pelo narrador que recebera uma *educação caipira*.

Educação caipira que cria não só suas beatas e seus beatos, mas também seus próprios santos de romaria. O poder dos urros de André Louco de acordar assombrações e pesadelos, de fazer cantarem e latirem os cães, e de despertar religiosamente as mulheres do povoado vão se amalgamando de tal forma a torná-lo de assassino, de maldito, em santo, em figura de romaria.

66 Demente deriva do latim *de mens*, isto é, “fora do juízo”. No campo técnico, descreve processos patológicos cerebrais que acarretam a deterioração progressiva das capacidades mnemônicas e, sobretudo, cognitivas.

67 Romãozinho é uma criatura mítica brasileira. As narrativas sobre esta personagem contam sobre um menino filho de agricultores que nasceu com a qualidade da maldade, que tinha um verdadeiro prazer em torturar todos os tipos de seres vivos. Por ter arquitetado o assassinato da própria mãe pelas mãos ciumentas do pai, Romãozinho é amaldiçoado por ela a nunca mais morrer, vagando pela terra sem jamais envelhecer, pregando peças, assustando pessoas e atormentando os animais de criação.

Com André preso à estaca na praça da cidade e na ausência de um padre, isto é, de uma figura legitimada para conduzir os ritos religiosos e direcionar a fé sancionada, o culto popular começa por glorificá-lo, numa imagem que nos remete a um São Sebastião bronco:

Passou a ser um espetáculo concorrido esse de André estrebuchar no moirão, no meio do largo da cadeia. Sá Maria Lemes afogou-se em verdadeira orgia piedosa. Varava a noite perto do demente, ao pé da fogueira, rezando o terço. Reuniam-se mais velhas e ficava aquele zunzum confuso de rezas a noite inteirinha [...]. [Os bate-paus] vieram embriagados para perto de André Louco, onde Maria se atolava em sua orgia sacra. Chegaram e foram logo tentando beijar Sá Maria, levantando as saias das outras velhas [...]. O coronel proibiu aquelas farras de Sá Maria. Vai, ela se mudou para a igreja. Como não havia padre, resolveu Sá Maria, ela mesma, rezar o terço cada noite. Às ave-marias, quando Chiquinho sacristão abria igreja para tocar a ângelus, alimentar a lâmpada do Santíssimo, ela entrava, acendia logo duas velas, abria as portas. Com pouco chegavam outras velhas [...]. A igreja ia engolindo aquilo tudo. No fundo da nave, o olho rubro, misticamente sensual da lâmpada do Santíssimo, destilando sua luz fanática (ÉLIS, 1978, p. 40).

Se o prisioneiro toma ares de São Sebastião, Sá Maria transfigura-se em uma caricatura sertaneja de Santa Tereza d'Ávila, cujo fulgor gozoso acende-se no rosário de frente à fogueira e ao fálico moirão em que prendem o Louco, de tal sorte a atrair os impulsos sexuais e instintos estupradores dos rufiões bêbados.

Na nave da igreja sua *orgia sacra* intensifica-se, na rua, *atolada* no lodaçal de podridão de André, Maria era só mais uma beata, dentro do templo, diante da luz sensual do Santíssimo⁶⁸, a velha reveste-se de verdadeiro poder e importância, não era mais apenas o gozo religioso, a este somava-se o prazer da santificação que o seu lugar privilegiado ante ao altar lhe trazia: *Na igreja, Sá Maria Lemes bancava o padre. Ajoelhava-se junto ao altar. Só ela tinha esse direito incontestável. O sacristão, como sempre, fazia-se de sacristão* (ÉLIS, 1978, p. 40).

A confusão causada pela presença das beatas na igreja rezando pelas almas no purgatório ao som da gritaria rouca do Louco é o catalisador final para a sua expulsão da cidade e volta para o sítio da família, onde passará a morar com os irmãos – o pai não é mais mencionado –.

Na ausência paterna, André é deixado preso em condições ainda piores que no cárcere ou na estaca da cidade, enchendo o seu corpo de bicheiras. Depois da tentativa do assassinato do próprio sobrinho e algoz, ele é fortemente espancado e suspenso num colete de

68 Em um belo paralelismo, o olho místico rubro do Santíssimo é símile perfeito de seu par antitético que é o olhar rubro de estrela do inferno de Maragã. Luzes ópticas, místicas, sensuais e vermelhas, porém provenientes de polos opostos do divino: o sacro e o infernal.

couro, uma espécie de tratamento de tortura que lhe arranca a pele e rasga a carne, atraindo todas as moscas da fazenda.

Coberto, assim, desses insetos, seus ovos e larvas, André Louco prova, definitivamente, que era um homem possuído pelo demônio, não havia dúvidas: o *espírito das moscas* estava nele e este Belzebu tinha um nome: Antônio Conselheiro:

Toda a parte coberta pelo couro do colete, sem arejamento, virou uma postema só. As varejeiras que andavam esvoaçando pela carne seca de riba dos varais da cozinha e por cima dos pacotes de toicinho, preferiram botar seus ovos no corpo do demente. Ninguém cuidava dele. O baiano agora descobriu que havia em seu corpo um “isprito munto marvado demais”. Era o “isprito” de Antônio Conselheiro, de Canudos (ÉLIS, 1978, p. 48 – grifos do autor).

Para exorcizar este demônio, talvez ainda mais perigoso que Romãozinho, seria necessário muita reza e terços além de um cuidado extremo quando se abrisse a boca: é por lá que o capeta entra; se alguém bocejar, há de proteger a boca com a cruz⁶⁹:

O dia inteiro havia resmungo de rezas na casa dos irmãos de André, terços pelas vizinhanças. O baiano rezava assim para espantar o “isprito” maléfico e não permitir que ele, ao sair, entrasse noutra pessoa. Faziam-se procissões, de noite, de cruzeiro em cruzeiro, cantando. As mulheres deviam levar na cabeça uma laje. Quando alguém bocejava, era obrigatório fazer uma cruz na boca, cercar a boca com uma cruz, por que era no bocejo que o *xujo* entrava na alma (ÉLIS, 1978, p. 48 – grifos do autor).

A fazenda torna-se, assim como a igreja dias antes, um santuário de romaria atraindo vizinhos, procissões, mulheres carregando lajes na cabeça. Quanto mais as feridas de André abriam, mais as moscas aumentavam, mais as romarias e rezas; e não se lavavam as feridas, não se cuidava da infestação, até chegar ao ponto que a febre se tornou intratável. A cura, segundo os baianos, era simples: reza e benzedura. Mas como tirar tanto demônio e capeta de André Louco: Romãozinho, Antônio Conselheiro, Belzebu?

Quando certa vez os irmãos acordaram, foi com o corpo do demente fervendo de coró, feito um pacote de toucinho zangado. Aliás, foi a catinga desesperada da bicheira que chamou a atenção de uma das mulheres que vivia pitando agachada na beira da fomalha. Urgia remédio. O baiano, mais uma vez, salvou a situação: – Isso,

69 Semelhante *topos* aparece no conto “Assombramento”, de Afonso Arinos, texto que influenciou a escrita de Bernardo Élis: *Joaquim Pampa, fazendo cruzeiros na boca aos bocejos frequentes, por impedir que o demônio lhe penetrasse no corpo* (ARINOS, 2002, p. 24). Como a Palavra é sagrada, detentora do verdadeiro poder mágico, donde se sai a metonímia e a metáfora que controlam a natureza e as ideias que controlam a mente alheia, abri-la sem pronunciar dizer e sorver ar, deve realmente significar absorver as Palavras soltas do mundo, as ideologias não autorizadas, não legitimadas, não canônicas: demoníacas, por assim dizer.

na Bahia, é coisa simpre. É só benzê. Mais o coipo do infeliz tá intupido de demonho e num aceita reza. O mió mermo é ribá criolim (ÉLIS, 1978, p. 48).

A ideia do louco como possuído, como atormentado pelas forças demoníacas não é invenção poética de Bernardo Élis, nem mito exclusivo do sertão goiano, pelo contrário, corresponde a uma faceta da mentalidade espiritualista brasileira, provavelmente herdada dos nossos índios tão atormentados e assombrados pelos anhangas.

José Lins do Rego, ao voltar seus olhos para o mundo místico do sertão paraibano e para a religiosidade e as violências do banditismo social nordestino, também observa como esta crença de um homem, Domício, obsediado por um espírito mau, *a cabocla*⁷⁰ *da furna*, se desenvolve na zona setentrional do São Francisco:

Domício contou para Bento a história da furna dos caboclos. *O povo dizia que a mãe-d'água cantava lá no fundo da gruta*. Era uma cabocla bonita, de cabelo arrastando no chão. Não era como a mãe-d'água dos rios, com metade de corpo de peixe. Era toda mulher. Mais de um sertanejo tinha caído ali dentro da furna atrás da cabocla [...]. O canto era tão forte, que acordava gente a cem léguas de distância. *Quem ouvia este canto ficava de cabeça virada*. Precisava ter força de verdade para ficar senhor de si [...]. Domício lhe falava da *aparição* como se falasse de uma vaca do curral, de um pé-de-pau do Araticum, *com certeza absoluta da coisa* [...]. Nada, Bentinho, *isso não é coisa de Deus não*. Isso vem de outras bandas. A cabocla existe. Existe mesmo. Tu sabe, não é pra dizer besteira não: *acredito mais nela que em muito santo* [...]. De mulher Domício só lhe fala da cabocla da furna [...]. Só a cabocla da furna, a mãe-d'água, vivia na mente de Domício (REGO, 1973, p. 132-134; 151 – grifos nossos).

A obsessão sexual que a entidade da furna traz ao cangaceiro Domício Vieira, ex-cantador e ex-beato, só é saciada quando finalmente ele encontra uma encarnação do seu objeto de desejo assombrado, porém, esta encarnação, em si, é encantada, uma *doida*, e sua *doidice*, o seu encantamento, aparentemente contagia-se sexualmente através da culpa:

Depois foi a seca, e a retirada, o pavor da fome, e as histórias da Pedra Bonita. A presença dos mortos, dos inocentes, do avô que traía os romeiros. E Aparício, o irmão que puxara ao avô assassino. E as suas tristezas, os seus medos, as suas angústias de rapaz bobo correndo atrás das cantigas da *mulher do fundo da furna* [...]. Aquela mulher de cabelo comprido, aquela moça de carne cheirando a fumaça, não me saiu mais da cabeça. Tinha agora vontade de encontrar sempre outra, de matar uma fome como se fosse uma fome canina. Nas paradas da caatinga, nos lajedos, nas grotas de pé da serra só via mulher, só sonhava com mulher. Dei para suar frio de noite, dei para ter esmorecimento no corpo, *um quebranto de feitiço*. E só me contentava quando a gente chegava num lugar qualquer e eu matava a fome

70 Interessante notar que ambos os paraibanos José Lins do Rego e Ariano Suassuna, em obras com vinte anos de diferença entre si, utilizam-se de imagens de mulheres indígenas sensuais para simbolizarem a figura mítica da morte sertaneja: a mãe-d'água da furna e a moça caetana, respectivamente.

em cima de qualquer uma [...]. Mas eu é que sentia que tudo aquilo era *uma doença de verdade*. Eu sabia que era doença [...]. Nisto eu vejo andando para meu lado uma moça de cabelo comprido. Parecia uma visão. *Tive até medo de que fosse coisa de assombração* [...]. Tu não te lembra *daquelas minhas agonias com a cabocla da furna*, lá do Araticum? Pois aquela era a cabocla em carne e osso [...]. Era uma donzela. Ela tinha os olhos de negrume. Os olhos da moça se alumiam de fogo. Nunca vi tanta ganância para um homem [...]. Tinha comido uma doida! Aquilo me doía mais que o ferimento no peito. Era como se eu tivesse ofendido *a uma santa de oratório*. Tinha me espojado em cima de uma inocente, de uma pobre de cabeça, sem tino. Tinha sujado uma menina [...]. Foi aí que me lembrei de minha mãe, no Araticum, com medo de que *eu endoidasse*, quando me dava aquelas agonias [...]. Quando o fogo começou me deu uma *vontade dos diabos de matar e de morrer*. Briguei com tanta fúria que o negro Vicente me chamou para dizer: “– Eu nunca vi um homem com *o diabo no corpo*, e hoje eu vi.” Posso te dizer, Bentinho, que *só matar e morrer era o que contentava* [...]. Fiquei mole de corpo, parecia que tinham chupado meu sangue (REGO, 1956, p. 158; 164-167 – grifos nossos).

Dessa forma, Domício, que era inicialmente impotente sexualmente por causa de seu assombramento, torna-se um homem impotente para a vida, vampirizado⁷¹ para os sentimentos e pensamentos sãos, sua única alegria – a exemplo de André Louco – estava em causar morte e dor, sua única via de salvação seria a sua própria destruição, pois estava com *o diabo no corpo*.

O caso de Domício assemelha-se ao de André Louco. Como a única salvação para a alma daquele que está endemoniado é a destruição do seu próprio ser físico, as rezas tornam-se inúteis para salvar o prisioneiro, daí a necessidade de uma cura mais destrutiva.

O tratamento de creolina importada, nessa esteira, faz efeito, mata todos os seres vivos. Falta agora salvar a alma do santo e do mártir chamado André: matador de animais, crianças e velhas; expulso pelo bem e pela sanidade da cidade; torturado e abandonado pelos irmãos; morto pela salvação da alma dos familiares.

O baiano, especialista em mandingas, põe em sua própria boca uma medalha de São Miguel Arcanjo – o anjo general que liderou a expulsão de Satanás do Paraíso e o venceu numa luta deveria, portanto, pela *lei da semelhança*, expulsaria os demônios de qualquer corpo – antes que o corpo esfrie e libere por si só os *capetas e coisas ruins*.

Deixado para morrer dependurado enquanto a família rezava em outra freguesia, agora seu cadáver transfigura-se em objeto de culto, como o *mártir* do sofrimento sertanejo, André não só recebeu todas as culpas dos pecados locais, como também carregou todas as chagas dos crimes alheios, como um cristo geralista, *o filho de Deus*:

71 O tema da assombração vampírica é utilizada anteriormente por Rego em *Pedra Bonita*, no caso contado pelo cantador Dioclécio sobre o velho fazendeiro *corno* que lhe pede para continuar na fazenda como amante da sua esposa, desconfiado, o violeiro foge: *Qual, aquele velho era o demônio! Ele queria me pegar, me chupar o sangue e me levar para o inferno* (REGO, 1973, p. 59).

– As bichera tá tudo morta, – exclamou o baiano. E com elas, André. Santo André Louco, mártir, orai por ele. “Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois...” O baiano começou a tirar o terço, o pessoal ajoelhado na cozinha, debaixo do corpo do louco. O baiano tinha posto uma medalhinha de São Miguel na boca. Tinha certeza e convicção de que, quando o corpo pegasse a esfriar, aí é que os capetas e os coisa-ruim começariam a fugir do corpo do filho de Deus. – Cruz na boca, gente. “Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois (ÉLIS, 1978, p. 49 – grifos do autor).”

André, de Louco a mártir, de endemoniado a Santo. Este é o caminho seguido pela personagem que nomeia a narrativa, ainda que não seja a figura central do texto – centralidade que cabe ao pai, João –, mas que alimenta de fogo e vida aquela cidade de trevas e tristeza.

Sem o Louco e sua gritaria, a cidade fica entregue ao gramofone do dentista que *mastigava tristemente as músicas, enchendo a solidão da cidade. Umas músicas entojadas – “Sobre as ondas”; um disco de Patápio Silva – “Serenata de Schubert”, o “Meu boi morreu”* (ÉLIS, 1978, p. 46). A monotonia enterrava a cidade que morria em tristeza, não havia mais motivo nem para as rezas na igreja sem padre, o que se tornara a verdadeira razão de existir para as beatas locais: *Joana não podia, por hipótese alguma, perder o terço. Mal o sacristão passava, ela já ficava de orelha em pé irrequieta* (ÉLIS, 1978, p. 40).

Com a transferência do presidiário causador de tantas e quantas mortes, e sua corrente de alma penada, transfere-se também, paradoxalmente, a rezadeira para o sítio dos irmãos que agora passa a resplandecer de vida com visitas, passeios, romarias.

O texto “André Louco” deve possuir, realmente, alguns aspectos biográficos – muito mais no que tange à homenagem ao pai e à mãe do autor, e à Rosa –, desta forma, podemos inferir que logo a criança que se tornaria o narrador, deixará esta cidade sem perspectivas, porque seu pai desejava que os seus filhos obtivessem boa escola, o que não havia na região. A erudição do memorialista é patente na sua linguagem, no uso de vocabulário técnico, mormente na forma como obnubila certas verdades sobre as pequenas cidades do interior.

Por exemplo, de onde tira o seu sustento a mulher-cão Maragã, que *mora* com o irmão, mas não *habita* com ele? Quem daria emprego a uma mulher tão mal falada, pactária, incestuosa, assassina da própria mãe, que não pode nem fazer sabão? Que tipo de sustento teria uma mulher que só sairia à noite, com suas *luzes vermelhas do inferno*?

Outro caso é da *negra Angelina Baiana* que passeava pela cidade com seus vestidos com uma renda provocante pondo a mostra a sua *peitaria de meio metro*. Uma mulher negra

que, no início do século XX, num ambiente racista e misógino, fazia questão de expor seus dotes físicos pela cidade ao prazer dos homens e à revelia das mulheres poderia ser definida ou como uma verdadeira revolucionária cultural vanguardista em pleno ermo geralista goiano, ou uma pessoa obrigada a prostituir-se para sustentar-se.

Nesse mundo patriarcal e machista de honra e sangue, nenhum homem aparecer para vingá-la, nem pai, irmão, ou cônjuge, mesmo todos sabendo onde se encontrava o atirador é extremamente inusitado.

Foi necessária uma intervenção direta do poder maior, o coronel, na forma de carta, para se fazer justiça aos peitos de Angelina, André estava banido da cidade sem julgamento – apenas a ameaça do júri –, sem prisão, sem espancamento, sem vendeta; é muito extraordinário, a não ser que não houvesse alguém por ela.

Não nos parece sem propósito o fato de que o narrador use o termo *demente* apenas no seu discurso indireto. Uma das doenças causadoras de demência é a sífilis, muito conhecida no sertão como *gálico*, e de costumeira ocorrência no âmbito da prostituição. Que o primeiro surto de um demente tenha sido depois de uma bebedeira *na quadra da folia* (ÉLIS, 1978, p. 3), e que sua primeira vítima possa ter sido uma meretriz parece-nos unir os elementos.

Além dessas máculas no paraíso, por assim dizer, ao olhar da beatice – e talvez hipocrisia – das tradicionais famílias cristãs que poderiam ser essas possíveis ocorrências de prostituição na cidade, parece-nos que a violência, que as mortes, são ocorrências ocasionadas exclusivamente por André Louco.

Pelo contrário, além do encarcerado seu Pedro defendido por João e que tirou três anos de prisão por assassinato, um ambiente chave da narrativa é a cadeia. Por lá passava todos os dias o narrador vindo da escola e que via as pernas e as mãos dos presos que buscavam o sol. A cidade tão pacata, tão silenciosa e monótona, mas com a carceragem lotada de presidiários.

Na ausência de polícia institucionalizada, havia os bate-paus; o valentão local, Antão, estava livre para agir e demonstrar o seu *heroísmo* contra os criminosos. Os cidadãos todos podiam andar armados: além da faca de ponta que era, a bem-dizer, um item diário na vida sertaneja e que se subentende como componente do traje masculino, portar garruchas e manter, em casa, carabinas, era tido como comportamento normal, por isso João tinha que provar, através do testemunho de Josefa, diante de todos os amigos, que quando enfrentou André Louco não possuía arma alguma em casa, e não o contrário.

O relato do narrador, desta feita, volta-se para um sertão, para um Brasil, que convive com suas mazelas – configuradas em André Louco, por isso a necessidade de João em transformá-lo em bode expiatório, por assim dizer –, mas prefere não as enxergar por comodidade social e preceitos religiosos, o que torna mais fácil demonizar o marginalizado e excluído do que tratar do problema.

A existência numa comunidade de uma mulher bruxa, da mulher-cão; do louco, do encapetado, é um reflexo encantado da falta de oportunidades sociais para a mulher, da falta de educação e de saúde pública.

O lugar de onde narra também é sintomático. Como memorialista, volta-se a um mundo perdido: a época da inocência, época de curupiras, sacis, espíritos e maragãs. Época em que era confortado pela presença carinhosa da mãe e da velha negra da casa e, sobretudo, pelos poderes paternos, de um pai que às vezes combatia solitário contra o latifúndio.

A loucura e morte de André também, em certo grau, é a narrativa da perda do pai, de um pai do qual não pode se lembrar. Narrar é não esquecer, a demência, como perda das faculdades mentais, é se tornar, progressivamente, incapaz de se transformar em narrador. Desta forma, a personagem-título configura-se como um infans, um sem discurso, que só urra, grita e gargalha em sua própria estória. Em esteira diametralmente oposta, o narrador é um anônimo completo na tessitura mnemônica que constrói de sua própria infância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo procuramos realizar uma sistematização da teoria do mágico como elemento cultural e como categoria estética. A partir desta sistematização, buscamos historicizar a criação do gênero Realismo Mágico pelos autores latino-americanos e como este desenvolveu as suas características mais gerais no nosso continente: caracterização da América através de um contraponto entre mito e História; a observância dos aspectos culturais americanos; uma narrativa poética com base na metáfora; a visão do homem em seu aspecto meta-empírico a partir das técnicas aprendidas com os surrealistas.

De acordo com estas características mais gerais, observamos também como cada área desse nosso continente desenvolveu, cada uma, a sua especificidade dentro deste gênero conhecido como Realismo Mágico, termo cunhado pelo crítico de arte alemão Franz Roth nos anos 1920 para se referir ao Surrealismo: a região do Caribe, mais voltada para o maravilhoso; a região do rio da Prata, com seu olhar mais para o fantástico; e o nosso Brasil cujo Realismo Mágico é, parafraseando Ariano Suassuna, mais realismo do que mágico.

A partir deste percurso teórico, voltamos nosso olhar crítico-analítico para os discursos narrativos curtos do autor Bernardo Élis, introdutor do modernismo brasileiro em Goiás e, até a presente data, único escritor deste estado que é imortal da Academia Brasileira de Letras.

Élis se destaca por ser, ao mesmo tempo, o inicializador do Regionalismo moderno na região Oeste, isto é, a parte ao Sul do São Francisco, rio que divide e unifica o Grande Sertão nacional, região que engloba não só o seu Estado, como também Minas Gerais, Tocantins – que já fora o norte dos ermos goianos, tão tematizados nas obras bernardianas, como o romance *O tronco* (1956) –, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e o atual Distrito Federal.

Bernardo também é o reintrodutor do conto regionalista-sertanista, muito em voga no nosso Naturalismo, mas que fora esquecido pelos modernistas nordestinos de 1930 em favor do Romance neo-realista.

Bernardo Élis é, dessa forma, um autor cronologicamente filiado ao chamado Modernismo de 45, porém, esteticamente, muito mais próximo ao modernismo neo-realista de 30 que surgiu no Nordeste brasileiro e que, na década de 1940, entregava à nossa nação seus melhores frutos e algumas de suas maiores obras-primas, como *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego e *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado.

De acordo com essa nossa filiação estética da obra bernardiana, procuramos analisar quatro contos deste escritor: “André Louco” e “Pai Norato”, do seu primeiro livro de contos, *Ermos e gerais* (1944), “Uma certa porta”, do seu segundo volume, *Caminhos e descaminhos* (1965), e, finalmente, “Joãoboi”, da coletânea *Apenas um violão* (1984).

Embora os vinte anos que separam cada obra entre si impliquem numa evolução estética e de linguagem muito acentuada, mormente num escritor tão cioso de seu ofício, esses discursos textuais trazem, entre si, vários elementos de ordem formal e temática que unem os contos, como ficou patente no decorrer da nossa análise.

A presença de um elemento surreal num autor neo-realista, elemento percebido desde o princípio de sua publicação pela crítica, como por Gilberto Mendonça Teles e Nelly Alves de Almeida, permitiu-nos aproximá-lo do que vem se chamando, há setenta anos, de realismo mágico.

O nosso trabalho foi demonstrar que este surrealismo, na verdade, está configurado na crença sertaneja, na fé popular e no mito brasileiro, característica que dá verdadeira vida ao mágico latino-americano.

Nessa perspectiva ideológica de que na nossa América, como nos ensinou Gabriel Garcia Márquez, e, sobretudo, no nosso Grande Sertão nacional, o mágico acontece todo dia; e na esteira poética de assumir a metáfora como denotação, para que, assim, o mítico e o social tornem-se intercambiáveis, e o sobrenatural e o natural permaneçam contíguos; nós caracterizamos estes quatro textos bernardianos como pertencentes ao realismo mágico, e, desta forma, estabelecendo o escritor goiano como um dos inicializadores desta corrente estética no nosso continente.

Formalmente, há uma enorme evolução entre os contos. Os pertencentes ao livro *Ermos e gerais* que possuem uma estrutura, por assim dizer, tradicional, que segue os eventos narrados em ordem cronológica com início, meio e fim; enquanto “Uma certa porta” e “Joãoboi” apresentam uma narratividade mais complexa e moderna, usando de simultaneísmo narrativo, jogos de contraponto, monólogo interior.

No entanto, os narradores destes quatro contos formam um par distinto. A voz narrativa de “Pai Norato” e “Joãoboi” é a mesma, na verdade, o narrador mais comum na obra literária bernardiana: a terceira pessoa com visão por trás, que se utiliza do discurso indireto livre para sondar a psicologia das personagens.

Por sua vez, o “eu” que rememora a sua experiência passada em “André Louco” e “Uma certa porta” parece-nos até ser o mesmo: se a testemunha dos eventos do assassino demente e santificado é um adulto instruído que volta o seu pensar para a casa de seu pai na pequena e triste cidade de sua infância; Nicolas é justamente este homem instruído, que lê Edgar Allan Poe e Frederico Garcia Lorca nos originais, e que cresceu numa pequena cidade sertaneja antes de se mudar para Goiânia.

Ambos os narradores em primeira pessoa são adultos assombrados pelas sombras paternas e patriarcais, fascinados pelo imenso poder que estes fantasmas carregam em suas memórias afetivas.

Tematicamente os quatro contos elencados nesse estudo dialogam entre si perfeitamente, o que explica a escolha arbitrária por estes textos. Através deles, podemos demonstrar a presença discursiva de elementos culturais de nossa mitologia como o curupira, o saci, as cobras – mormente o Cobra Norato –, os fantasmas, as assombrações e encantados de forma em geral, como capetas, lobisomens, bruxas, transformadores, mandingueiros, feiticeiros, rezadores e beatas e beatos.

Nossa análise fez questão de demonstrar, todavia, que esses elementos mágicos e sobrenaturais existem por si sós, mas não excluem o social e o empírico, pelo contrário, reafirmam o histórico por força de negação.

A pobreza; os *descaminhos* – isto é, a corrupção, descaminho é como se chamava o desvio do imposto da cata de ouro e gemas preciosas devido pelas regiões das gerais, região onde se formou, na busca por esmeraldas, o estado de Goiás –; a violência institucionalizada do latifúndio como única forma de policiamento; a ausência de benfeitorias do estado como estradas, educação e saúde públicas; são pautadas pelas narrativas justamente porque não estão presentes diegeticamente nos contos e a solução para estas mazelas materiais (a dor, a fome, o medo dos mandões e das armas), pela falta de perspectiva de possibilidade natural de sua concretização, encontra-se na recorrência à intervenção divina.

Nessa esteira, voltamos a nossa atenção para as marcas textuais que nos possibilitou compreender estas marcas históricas imbricadas no discurso mágico, assim percebemos a ocorrência de quatro temas básicos nos contos por nós elencados: a existência do latifúndio como elemento que determina os lugares sociais sertanejos, criando relações de posse entre os indivíduos e de poder na sociedade; o lugar marcado da mulher nesta sociedade patriarcal e latifundiária, a outra do masculino e do marido: a sem posses, a sem desejos, sem corpo e sem

poder; a relação de exploração e reificação do trabalhador rural, metamorfoseado em animal cativo do latifúndio e, no caso da mulher, da cozinha da Casa Grande; a forma hipócrita e cruel para o feminino de como é tratado o sexo e a fruição gozosa dos corpos, permitida sempre ao masculino, mas considerada pecado se o prazer ou o desejo estiver relacionado ao sexo oposto.

Na observância desses elementos temáticos que unem os textos por nós escolhidos para a análise, podemos afirmar, por fim, que há uma terceira característica que os une além dos aspectos formais e de conteúdo, é o caráter ideológico destes discursos. Através deles, Bernardo Élis promove verdadeira denúncia das mazelas do campo, do sertão e do Brasil.

Como um escritor de protesto, para usar um termo emprestado de Francisco de Assis Barbosa (In ÉLIS, 1977), Bernardo sempre utiliza o seu poder de palavra para transformar em monumento a radicalidade da dor da humanidade brasileira e, com isso, tornar-nos, talvez, um pouco mais humanos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADOUM, Jorge Enrique. Realismo de outra realidade. In: *América Latina em sua literatura*. Coord. César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 201-214.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ALMEIDA, Nelly Alves de. *Análises e conclusões*: Estudos sobre autores goianos. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1985, v. 1.
- *Análises e conclusões*: Estudos sobre autores goianos. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1988, v. 2.
- *Estudos sobre quatro regionalistas*: Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Hugo C. Ramos, Mário Palmério. Goiânia: Imprensa da UFG, 1968, p. 9-150
- *Presença literária de Bernardo Élis*: antologia. Goiânia: Imprensa da UFG, 1970.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. *O neofantástico*: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. Disponível em: <www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/neofantastico.pdf>. Acessado em: <09/01/2014>.
- ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. Fortaleza: ABC, 2002.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 3 ed. São Paulo: Globo, 2007. P. 9 – 26.
- ATHAYDE, Tristão de. Vida Literária. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 29-10-1944.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 2001.
- *Histórias da meia-noite*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- *Contos escolhidos*. 5 ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- ASFORA, Permínio. *Sapé*: romance. Curitiba: Guaíba, 1940.
- *Sapé*: romance. 2 ed. João Pessoa: UFPB, 2015.
- ASTURIAS, Miguel Angel. *O papa verde*. Trad. Glória Rodriguez. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Org. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

ÁVILA, Affonso. *Catas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*. Rio de Janeiro: Graphia, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et alli*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARBOSA, Francisco de Assis. Romance de Protesto. In: ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

BARBOSA, João Alexandre Barbosa. “Linguagem & Metalinguagem em João Cabral”. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: perspectiva, 1974. P. 137-159.

BESSIÈRE, Irene. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. Trad. Biagio D’Angelo. s.d. Disponível em: www.4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf. Acessado em: <09/01/2014>.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2004.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BORGES, Jorge Luis. “Discussão”. Trad. Josely Vianna Baptista. In: *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. V1.

----- *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 3 ed. São Paulo: Globo, 2007.

----- *Obras completas*. Vários Tradutores. São Paulo: Globo, 1998. V1.

----- *O fazedor*. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: DIFEL, 1984.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CABRAL, Leonor Scliar. *Introdução à linguística*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

----- *A literatura e a formação do homem*. In: ----- *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. P. 77-82.

----- *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio; *et alli*. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. P. 51-80.

----- *Carta a Bernardo Élis*. 6-12-1967.

----- *Formação da Literatura Brasileira*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

----- *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

-----, *Dos novelas: El reino de este mundo; El acoso*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Alguém que anda por aí*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

-----, *Fora de hora*. 2 ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

-----, *Histórias de cronópios e de famas*. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUTRA E SILVA, Sandro; SÁ, Dominichi Miranda de; SÁ, Magali Romero (org.). *Vastos sertões: História e natureza na ciência e na literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ÉLIS, Bernardo. *Alma de Goiás: Obra reunida*. Vol 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987a.

-----, *Alma de Goiás: Obra reunida*. Vol 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987b.

-----, *Apenas um violão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

-----, *A terra e as carabinas*. Goiânia: R&F, 2005.

-----, *André Louco*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

-----, *Caminhos e descaminhos*. Goiânia: Livraria Brasil Central, 1965.

-----, *Chegou o governador*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

-----, *Ermos e gerais: contos goianos*. 2 ed. Goiás: Oiô, 1959.

- ÉLIS, Bernardo. *Jeca Jica – Jica Jeca*: crônicas. Goiânia: Cultura Goiana, 1986.
- . *Literatura comentada*: seleção de Benjamin Adbala Jr. São Paulo: Abril Educação, 1983.
- . *Marechal Xavier Curado*: Criador do exército nacional. 2 ed. Goiânia: R&F, 2005.
- . *O tronco*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- . *O tronco*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- . *Onde canta a seriema*. Goiânia: R&F, 2004.
- . *Os melhores contos*. Sel. Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1996.
- . *Seleta*. 2 ed. Org. Gilberto Mendonça Teles. Estudo e Notas Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.
- . *Veranico de Janeiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna*: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: UFPE, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Obras escolhidas*. Livro 27: Uma criança é espancada; Sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades e outros trabalhos. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . *Textos essenciais da psicanálise*. Vol III: A estrutura da personalidade e a psicopatologia. Trad. Inês Busse. Sintra: Publicações Europa-América, s.d.
- . *Totem e tabu*. Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira*: Um estudo de gênero. São Paulo, SENAC, 1998.
- . *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- . *Desconversa*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- . *Gatos de outro saco*: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- . *Saco de gatos*: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1976.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

HOBBSBAWM, Eric. *Rebeldes primitivos: estudos de formas arcaicas de movimentos nos séculos XIX e XX*. Tradução de Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

HOUAISS, Antônio. Nota introdutória. In: BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

-----. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KAFKA, Franz. *A metamorfose; Um artista da fome; Carta ao pai*. Trad. Torrieri Guimarães. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

LIMA, Herman. Bernardo Élis, grande regionalista moderno. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19-12-1965.

LINDOSO, Dirceu. *O Grande Sertão*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira (FAP), 2011.

LLOSA, Mário Vargas. *Batismo de fogo*. Trad. Milton Persson. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. 2 ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos Peregrinos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

-----. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. 20 ed. Rio de Janeiro: Record, s.d.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

-----. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. 3 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MENDONÇA, Wilma Martins de; RIBEIRO, Thiago Fernandes Soares. Colonialismo no grande sertão: os jagunços de Bernardo Élis. In: DUTRA E SILVA, Sandro; SÁ, Dominichi

Miranda de; SÁ, Magali Romero (org.). *Vastos sertões: História e natureza na ciência e na literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

MENDONÇA, Wilma Martins de. Literatura e conflito em os sertões. In: *Regionalismo e literatura*. João Pessoa: UFPB, 1990. (Caderno de Textos). PP. 29-38

-----. *Memória de nós: o Brasil no redemoinho do capital*. João Pessoa; Porto Alegre, RS: Editora Universitária da UFPB; Karioka Multimedia Produções, 2012.

MILLIET, Sérgio. Regionalismo. *O Estado de São Paulo*. 27-12-1966.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça: mito tupinambá restaurado*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. Trad. Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

-----. *Residência na Terra I*. Trad. Paulo Mendes Campos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo Oliveira. *Figurações da donzela-guerreira: Luzia-homem e Dona Guidinha do poço*. São Paulo: Annablume, 2005.

ORLANDI, Eni P. Boatos e silêncios: os trajetos dos sentidos, os percursos do dizer. In: *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos*. São Paulo: Pontes, 2001. P. 127-139.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

-----. *Os buracos da máscara: Antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

PAVAM, Rosane. Nós que o amávamos tanto: O escritor colombiano Gabriel García Márquez deixa um legado literário de mistério e simplicidade. In: *Carta Capital*. Ano XX, Nº 797. 30 de Abril de 2014.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: BRIK, O.; et alli. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski; et alli. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMA, Angel. *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana*. Trad. Eliane Zagury, Carlos Augusto Corrêa e João da Penha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 71 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Recordo, 1996.

REGO, José Lins do. *Banguê: romance*. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

-----. *Fogo morto*. 28 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

-----. *Menino de engenho*. 102 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

-----. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

-----. *Usina*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

RIBEIRO, Thiago Fernandes Soares. *Descaminhos gerais: a representação do jagunço em Bernardo Élis*. Mestrado em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2010.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

-----. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

-----. *Primeiras estórias*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

-----. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2002.

-----. “São Marcos”. In: RAMA, Angel. *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana*. Trad. Eliane Zagury, Carlos Augusto Corrêa e João da Penha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade*. Trad. Maria Lacerda de Moura. Edição eletrônica: Ridendo Castigat Mores, 2001. Disponível em: <<http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-jean-jacques-rousseau.asp>>. Acessado em: <26/07/2015>.

-----. *Do contrato social*. Trad. Rolando Roque da Silva. Edição eletrônica: Ridendo Castigat Mores, 2002. Disponível em: <<http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-jean-jacques-rousseau.asp>>. Acessado em: <26/07/2015>.

-----. *Emílio ou da educação*. Trad. Sérgio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. 4 ed. Madrid: Cátedra, 1986.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. Um mestre do fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião*. Seleção e estudo crítico de Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SPINOZA, Benedictus. *Ética demonstrada em ordem geométrica*. Trad. Roberto Brandão. s.d. Disponível em: <<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Espinoza/93539070-Baruch-Spinoza-Etica-Demonstrada-a-maneira-dos-Geometras-PT-BR.pdf>>. Acessado em: <25/07/2015>.

SODRÉ, Nélson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7 ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Intro. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *História do rei degolado nas caatingas do sertão: Romance armorial e novela romanesca brasileira; ao sol da onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

-----, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta: romance armorial-popular brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

TELES, Gilberto Mendonça. A síntese su/realista e Bernardo Élis. In: ÉLIS, Bernardo. *Os melhores contos*: seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1996.

-----, *O conto brasileiro em Goiás*. 2 ed. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

XIRAU, Ramón. Crise no realismo. In: *América Latina em sua literatura*. Coord. César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 179-199.