

MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO NA LITERATURA REGIONALISTA DE BERNARDO ÉLIS: “A VIRGEM SANTÍSSIMA DO QUARTO DE JOANA”

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro¹

RESUMO: O presente artigo aborda a opressão e aviltamento de personagens femininas na literatura brasileira em um período no qual a autoria feminina não era acentuada no cenário literário e artístico: o ocaso do Romantismo e as primeiras décadas do Modernismo. Ainda mais instigante torna-se a questão ao fazermos incursão pelo interior do Brasil e pinçarmos obras que dialogaram com aspectos muito próprios da escrita europeia dos oitocentos: o fantástico. Autores como Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis passearam com bastante desenvoltura pela literatura fantástica europeia e compuseram narrativas que deixam explícitos temas como medo, horror, morte, espaços hostis e soturnos e toda uma ambientação que nos remete aos romances ingleses e alemães do século XIX. Objetiva-se, portanto, perscrutar esses pontos de contato entre as narrativas regionalistas brasileiras e as narrativas europeias fantásticas, a partir de análises do conto “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” (1975). Trata-se de um trabalho analítico, cuja metodologia pauta-se em pesquisa bibliográfica que será devidamente referenciada ao longo do texto.

Palavras-chave: Literatura Brasileira – Literatura Comparada - Gótico

Gothic manifestations in Bernardo Elis’ regionalist literature: " Joana’s room blessed virgin "

ABSTRACT: This article discusses the oppression and alienation of female characters in Brazilian literature in a period in which the female authorship was not marked in literary and artistic scene: the decline of Romanticism and the early decades of Modernism. Even more provocative is the incursion in Brazilian hinterland and choose works that dialogued with very specific aspects of the eighteenth European writing: the fantastic. Authors such as Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos Monteiro Lobato and Bernardo Elis toured easily through European literature and composed narratives that make explicit themes such as fear, horror, death, hostile and gloomy spaces and a whole ambiance which brings us to the nineteenth-century English and German novels. This work intends to scrutinizing these points of contact between Brazilian regionalist stories and fantastic European

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás. Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Este artigo faz parte do projeto de Tese: “Um ser tão assombrado: manifestações do Gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo”, sob orientação do Profº Drº Flavio Garcia e coorientação do Profº Drº Alexander Meireles da Silva, com financiamento da agência de fomento FAPERJ. fabianna_bellizzi@yahoo.com.br

narratives, from the analysis of the short story "Joana's room Blessed Virgin" (1975). It is an analytical work, whose methodology is fully referenced in the text.

Key-words: Brazilian Literature - Comparative Literature - Gothic

Introdução

O Gótico é um sofisticado barbarismo. É a paixão pela vida algemada ao simbolismo da morte. É um amor cínico. É o casamento de extremos como a morte e sexo. Usa a escuridão para iluminar. Acredita que toda a obrigação é em vão, e que toda a vaidade é uma obrigação. É a compulsão de fazer a coisa errada por todas as razões corretas. É a ânsia nostálgica dos dias negros de um passado que nunca existiu. O Gótico nega a realidade ortodoxa e tem fé no fictício. É o diabólico, o sinistro, o anormal.
Gavin Baddeley. *Goth Chic*.

Em hebraico o nome *Joanã* significa “Javé doou” (CLAUDINO, 1992, p.82) – ação que se evidencia ao longo da narrativa “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”: a personagem Joana doa sua dignidade e sua vida. Personagem principal do conto, Joana é castigada pelas condições em que vive: agregada da fazenda de um coronel e condenada a um casamento, por arranjo, com o coveiro da cidade. Vivendo em condições subumanas por conta dos problemas do campo, Joana representa uma das várias personagens de Bernardo Élis que compõe a coletânea *Caminhos dos Gerais*, publicada em 1975.

Élis descortina o interior de Goiás imprimindo aos seus personagens, com bastante veracidade, a dura realidade em que o homem do campo vivia em consequência do sistema latifundiário cafeicultor que ganhava força no Brasil no início do século XX. A Joana do conto em questão estandardiza, de forma profunda e violenta, a cruel relação que persistia no campo brasileiro à época: a relação de suserania e vassalagem.

Considerado por muitos críticos como autor de uma literatura marcada pelo protesto e pela denúncia, Élis esmera-se por criticar as mazelas e auguras que marcavam o homem dos sertões de Minas Gerais e Goiás, levando Afrânio Coutinho a considerá-lo como duro e impetuoso, e que “[...] pouco se deixa seduzir pela descrição paisagística, indo diretamente aos fatos, às criaturas ou aos acontecimentos. O homem, socialmente falando, é que é o objeto de sua visão, de sua análise [...]” (COUTINHO, COUTINHO, 1986, p.290).

Tal fato será constatado, ao longo deste trabalho, no conto em análise. Joana vive à mercê dos mandamentos de seu patrão, o coronel Rufo, que emblematiza a figura dos coronéis latifundiários que além do poder econômico detinham poder político. Ao engravidar

de Dedé, filho do coronel, Joana é obrigada a se casar com o cozeiro, que tinha fama de comer bebês. Intercepta-se, novamente, o discurso que revela forte crítica social presente nas narrativas de Bernardo Élis, ao se deflagrar personagens e populações sertanejas “[...] vitimadas pela ignorância e pelo pauperismo, mergulhadas na superstição” (COUTINHO, COUTINHO, 1986, p.290).

Interessante observar que ao trazer para suas narrativas temas como superstição, medo e assombração, Élis dialoga com as narrativas góticas anglo-americanas e europeias dos séculos XVIII e XIX, que, sob vários aspectos, relacionavam a superstição e mesmo a barbárie a um tempo de atraso que não mais condizia com a incipiente Europa industrializada. Tal fato será devidamente abordado ao longo deste trabalho.

Portanto, a abordagem teórica e analítica empreendida neste trabalho levará em consideração elos que nos levem à presença do medo nas narrativas regionalistas brasileiras, especificamente nas narrativas de Bernardo Élis, que tanto fomentou uma produção voltada para as camadas sociais castigadas e estigmatizadas do interior de Goiás.

Pressupostos teóricos e analíticos

“Joana estava agachada num canto da sala de chão úmido, com o cadáver de uma criança nos braços. Ambos sujos de sangue. A criança roxa, escangotada, em cuja boca aberta a mulher metia a pelanca dos peitos murchos” (ÉLIS, 1975, p.91). Essas são as primeiras linhas do conto “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, fornecendo já os indícios de uma narrativa que se preza pela densidade, pelo impacto e pelo incômodo.

Testemunha de uma época em que o quadro da miséria e da resignação social se agravava cada vez mais, quando o Brasil estava longe da reforma social, política e econômica no campo, Bernardo Élis expõe, em suas narrativas, as mazelas e dificuldades do homem do campo no Brasil, fugindo do regionalismo estereotipado, caricato e redutor do Romantismo.

Considerado por muitos como introdutor do Modernismo em Goiás, o autor “não se deixa dominar por esquemas apriorísticos, embora permaneça com o mesmo objetivo: caracterizar a situação social e psicológica do trabalhador rural goiano” (ABDALA JR., 1983, p.3). Élis adentra em um terreno pouco explorado pelos escritores regionalistas de sua geração, perscrutando, de forma laboriosa, os níveis psicológicos de degradação e humilhação a que uma pessoa pode chegar. Os episódios engendrados nas narrativas de Élis estão sempre em contato com aspectos da vida social no campo,

[...] onde as personagens são sempre os párias, indigentes, loucos, agregados miseráveis, enfim, toda uma galeria de personagens neonaturalistas,

teratológicas, com suas taras e problemas, numa visão macabra e terrível do mundo, como se não houvesse, nunca, para o homem pobre a esperança e a beleza da felicidade material, porquanto a outra felicidade, aquela que mais se identifica com a natureza do espírito, esta parece completamente alheia à obra de Bernardo Élis. (TELES, 2007, p.70)

Daí que podemos falar, seguramente, do impacto que o leitor sente ao ler o conto “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”. Ao adentrar no terreno obscuro e pantanoso da mente humana, Élis expõe de forma grotesca o aniquilamento da capacidade de escolhas e decisões de suas personagens. Ironicamente, o autor contrapõe a situação de barbárie à qual Joana está submetida – com um bebê morto em seus braços, com a fala do médico, que na sua arrogância assim expõe o estado de saúde de Joana: “O médico logo disse que era um caso liquidado, que ela estava louca e com uma febre tão alta que não poderia resistir por muito tempo: - era um caso de alienação mental dos tecidos aracnoides do encéfalo” (ÉLIS, 1975, p.91).

Após esta constatação “cientificamente estúpida” (ÉLIS, 1975, p.91), o delegado, na presença do médico, percebe que Joana era a moça que o coronel Rufo (pai do médico) criara em sua fazenda. O diálogo travado entre as autoridades (médico e delegado: ciência e política) deixa entrever o desapareço do médico em relação à vida de Joana:

O doutor ainda fitava o corpo seco da mulher agarrada à criança, quando de repente ele começou, vagarosamente, silenciosamente, a escorregar, num gesto traiçoeiro, deixando o cadáver da criança escapular de seus braços. Parecia haver-se cansado daquela posição e querer deitar.

O doutor afastou-se cauteloso. Podia saltar um salpico de sangue no seu linho. E quase abstraído, falou para dentro de si:

- Essa pequena era um colosso!

Foi quando o delegado entrou na conversa:

- Você é que soube aproveitar, seu sacana!

Agora a mulher estrebuchava molemente, como uma chama que se estivesse apagando num sepulcro.

E o doutor via-a novinha, toda nua, trêmula, gemendo de luxúria, na sensualidade brutal de seus amores clandestinos. (ÉLIS, 1975, p.92)

Chama atenção, neste excerto, a atitude do médico nos últimos minutos de vida de Joana. Salomão Jorge na obra *A estética da morte* (1944, p.263) analisa a postura de um médico diante da moléstia e do paciente que agoniza, defendendo que tal profissional não mede esforços para afastar a morte ou ao menos atenuar o sofrimento do enfermo, qualificando-o, inclusive, de herói abnegado. O médico de Joana está longe deste perfil. Ele sente asco e se afasta de Joana para não sujar sua roupa de sangue. Ainda mais aviltante é a situação de Joana, quando o narrador descreve a forma como o médico a observa: trêmula, gemendo de luxúria.

Merece destaque, neste ponto, breves incursões em um tema do qual as pessoas não se sentem à vontade para abordarem ou analisarem, ficando circunscrito às manchetes

policiais e à literatura psicanalítica: a necrofilia. Muitos acreditam que se trata de uma perversão que acomete uma exígua parcela de pessoas. De acordo com Erich Fromm,

O termo ‘necrofilia’, amor ao que é morto, tem sido aplicado geralmente a apenas duas espécies de fenômenos: (1) necrofilia sexual, o desejo manifestado pelo homem de estabelecer relações sexuais ou qualquer outra espécie de contato sexual com o cadáver de uma espécie de fêmea; e (2) necrofilia não-sexual, o desejo de manipular, de se aproximar e de examinar pela visão dos cadáveres e, particularmente, o desejo de desmembrá-los (1987, p.435).

Por outro lado, escritores já há algum tempo vêm abordando o tema em suas narrativas. No Brasil podemos citar Álvares de Azevedo nos contos “Bertram” e “Solfiere” que fazem parte da obra *Noite na Taverna* (1855). Há que se destacar, contudo, que Azevedo fazia parte da corrente literária ultrarromântica. Influenciada pelos ideais de Lord Byron, um dos melhores representantes da vertente gótica na Europa, o Ultrarromantismo no Brasil perfilava em suas narrativas temas como o amor por mulheres mortas, enovelados por uma atmosfera de erotismo e sedução.

Os ultrarromânticos brasileiros, desprendidos das amarras que ligavam nossa produção literária ao que era ditado pela Metrópole portuguesa, passam a considerar a produção que vinha de outras partes da Europa. Em 1822 o Brasil se torna independente da Metrópole Portuguesa. Candido (2000, p.88), inclusive, menciona que no Brasil teria ocorrido uma pequena Época das Luzes, abrindo caminhos para a independência política e intelectual. As artes não passariam neutras por essa atmosfera, introduzindo esses temas em suas produções, conforme podemos atestar na literatura brasileira das primeiras décadas do século XIX:

A criação das Academias de Direito de Olinda e São Paulo veio dar um golpe rude nos laços intelectuais que ainda nos prendiam a Portugal. A influência francesa, que se exercia, clandestinamente, por intermédio dos enciclopedistas, passa agora a manifestar-se largamente em nossa vida cultural. Olinda (depois Recife) e São Paulo libertam-nos da tutela de Coimbra. Por outro lado, os jovens ricos, não se contentando em estudar em Recife e São Paulo, vão para Paris, trazendo no regresso a influência francesa em nossos usos. (BROCA, 1979, p.44)

Embora haja um hiato de quase cinco décadas separando a produção dos ultrarromânticos e de Bernardo Élis, há muito que se destacar da fase ultrarromântica na escrita deste autor. Influenciado por histórias de terror contadas pelas pessoas simples que faziam parte de seu convívio familiar – a empregada da casa e as caravanas de roceiros que compravam mercadorias no empório de sua família, desde muito jovem Bernardo Élis

escutava “histórias supersticiosas”, conforme o próprio autor descreve em entrevista concedida a Abdala Jr. (1983, p.4). Ainda nesta mesma entrevista, Elis lembra que

Com dez ou onze anos comecei a escrever quadrinhos e também um conto longo – copiando o “Assombramento” de Afonso Arinos. 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. [...] 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”. (1983, p.6)

Vale destacar, também, a influência da cultura paulista no estado de Goiás. Considerável influência na obra de Élis teve o autor mineiro João de Minas, cujas narrativas como *Em farras com o demônio*, *Nos subterrâneos de São Paulo*, *Jantando defunto*, serviriam como base para a escrita assombrada de Élis, porém com pinceladas regionais (ABDALA JR., 1983, p.7).

Subtrai-se, então, boa parte do caminho que nos conduz a um entendimento da escrita gótica em algumas narrativas de Élis. O tema da necrofilia, conforme visto em parágrafos anteriores, além do ambiente sombrio, caótico, negativo e depressivo presente nas narrativas de Élis, mantêm explícitos pontos de contato com as narrativas europeias góticas do século XVIII, “[...] quando a essência da narrativa gótica era a chamada literatura do pesadelo geralmente ambientada em castelos ou abadias, cujos labirintos eram o cenário ideal para as cenas de terror e crime nas quais, muitas vezes, intervêm forças sobrenaturais” (MENON, 2007, p.24).

Há que se notar que as primeiras manifestações do gótico se dão na arquitetura, no medievo século XII na França: “Os arcos ogivais, as abóbodas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes, de forma pejorativa, disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos [...]” (MENON, 2007, p.20). Em oposição ao estilo românico, aristocrático e monástico, a ascensão do estilo gótico foi um marco na história da arte europeia. Na Espanha, mais especificamente, muitas catedrais rendem-se ao novo estilo, e passam a exibir fachadas com arcos ogivais e vitrais atravessados pela luz, “[...] tudo feito em consonância com o misticismo e euforia do povo [...]” (MENON, 2007, p.21).

Advém daí o porquê de muitas narrativas góticas, em seus primórdios, ambientarem suas histórias em mosteiros, abadias e igrejas. Além de terem sido os primeiros prédios a abrigarem a arquitetura gótica, tais espaços ainda traziam a aura de obscuridade, medo e opacidade, elementos que não podem faltar às narrativas do gênero. No conto em análise, o

título da história já é capaz de sinalizar o leitor de que a narrativa perfilará temas misteriosos, surpreendentes e com considerável carga de superstição: “A Virgem Santíssima.”

Embora as narrativas góticas tragam o tema da superstição, Élis constrói seu texto engendrando o estilo das histórias assombrosas europeias com elementos próprios da cultura sertaneja, de raiz popular, mesclando superstição e religião – traços valiosos e muito cultuados para o homem do sertão goiano. Sobre a religiosidade em Goiás na virada do século XIX para o século XX, Leila Borges Dias Santos cita que:

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

Esta contradição entre o sagrado e o profano, também presente nas narrativas góticas, pontua as ações de Joana. Sob a cabeceira de sua cama repousa o quadro da Virgem Santíssima, e é no seu quarto que se dão os encontros clandestinos com o rapaz Dedé. Embora religiosa, “Dia de domingo, calçava chinelos feitos cá e ia à missa do Rosário, das quatro horas” (ÉLIS, 1975, p.92), Joana conduzia sua vida em desacordo com os preceitos religiosos de sua comunidade, que exigia a castidade de uma moça até o casamento - fato gerador da tragédia. Além disso, a cultura do sertão dizia que santos e imagens nos quartos deveriam proteger a vida das pessoas, porém, ao longo da narrativa percebemos o quanto Joana fora desprotegida e castigada até sua morte.

Após a cena inicial que retrata Joana agonizando, o autor utiliza-se da técnica do *flashback* para contar a história da personagem Joana. Desde cedo ela fora criada pelo coronel Rufo, que na verdade não a via como filha, mas como uma agregada que se prestava a serviços domésticos. Ao entrar na adolescência, Joana passa a encantar os homens ao seu redor, inclusive o coronel Rufo, que “[...] gostava de lambar com os olhos as pernas da menina, as suas formas, que esmurravam as vestes numa ânsia selvagem de espaço, de infinito” (ÉLIS, 1975, p.92). Muito exposto pela literatura gótica, o expediente da lasciva e sexualidade também aparece em Bernardo Élis. A Idade Média incumbiu-se de relacionar as mulheres com a perdição, fato que posteriormente fora bastante explorado pela literatura gótica europeia. Fatais, sensuais, eróticas e com forte carga sexual, as mulheres vampiro, por exemplo, seduziam os homens e os levavam para as trevas, comprovando seu poder de dominação e destruição. Já em terras brasileiras, nossa literatura “[...] serviu-se desse imaginário ligado à mulher e também produziu a sua série de mulheres fatais que povoam

narrativas ao longo do século XIX, como também durante o século XX” (MENON, 2007, p.111).

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

Joana empalideceu:

- Não *sinhô*, não foi o coveiro não. Deus me livre! Depois Dedé *falô* que vinha *casá ca* gente.

Bastou aquele nome para o velho ficar medonho:

- Tá *pono* culpa no meu filho, cachorra? Essas *cadela* são desse jeito.

Arranjam pança e vão por culpa em gente de casa. *Cê besta!* Meu filho vai casando com criadinha? Não se enxerga?

- Mas ele prometeu (ÉLIS, 1975, p.93, grifos nossos)

O coronel ameaça Joana caso ela leve essa “mentira” adiante: “Você tem que casar mas é com o coveiro e fique quieta, ouviu? Fique quieta! Senão te mostro” (ÉLIS, 1975, p.94). O coronel e sua conivente esposa, que participara de uma parte da conversa, sabem que Dedé era o autor de tudo, mas precisavam “[...] justificar-se perante si mesmos e suggestionar a menina, para não dar escândalo” (ÉLIS, 1975, p.94). Também o discurso da esposa do coronel, Dona Fausta, pontua as humilhantes e ilegais relações de trabalho no campo, das quais os empregados se tornavam propriedade de seus patrões, trabalhando de forma desumana e escravizante em troca de moradia e comida. Joana trabalhara dezesseis anos na casa do coronel sem receber salário, ganhando roupas usadas e chinelos velhos:

- Ô, Joana, que ingratidão! – A voz dela era mais triste do que via-sacra, do que perdão de dia de sexta-feira santa. – Assim que paga o trabalho que já deu a gente, não é? Os tratos, as roupas, a comida...Deus me perdoa, não estou alegando, - deu uma palmadinha em cada uma das bochechas pelanquentas, para humilhar-se. – Depois, minha filha, é pecado levantar falso desse jeito no pobre do Dedé (ÉLIS, 1975, p.94).

Ao final da tensa conversa, Dona Fausta apela à Nossa Senhora, para que a santa perdoe Joana: “Já que você está com a alma suja desse pecado feio, procure ao menos não ofender tanto a Deus com ingratidão, com falso, com mentira. Além de perdida [...], mentirosa, ingrata!” (ÉLIS, 1975, p.94-5).

O conto “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” é a história de uma tragédia familiar, que envolve entrega sexual, mentiras, abandono e morte. Nesse engendramento há que se considerar outros fatores de ordem social e político-econômica que interferem na tessitura do conto. As personagens do coronel Rufo e de Dona Fausta nos levam a um

entendimento da organização social brasileira no campo do início do século passado, levando-nos à crítica social tão presente nas narrativas de Bernardo Élis. O coronel Rufo ratifica a presença da figura autoritária e opressiva que compunha o espaço agricultor brasileiro no início do século XIX exercendo, em sua pessoa, importantes instituições sociais: “Exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam” (LEAL, 2012, p.45).

Necessário destacar que nas primeiras décadas do século XIX, a produção cafeeira paulista vivia o seu apogeu, chegando a ter pleno apoio do governo federal, que a protegia economicamente. No Centro-Oeste, mais especificamente em Goiás, a situação era bem diferente. Sem o apoio federal, os agricultores viviam profunda instabilidade política, conseqüentemente vivia-se, em pleno século XX, uma realidade semifeudal, herdada dos tempos da monarquia (ABDALA JR., 1983, p.97). Não tardou muito para que a corrupção política fosse incorporada à vida dessas famílias: “As leis e a justiça funcionavam em seu favor e oscilavam conforme as inclinações das lutas política entre os ‘coronéis’ [...]” (ABDALA JR, 1983, p.97, grifo do autor).

Diante do autoritarismo e tirania do coronel Rufino, à Joana nada restou além de acatá-lo e casar-se com o coveiro, que tinha fama de comer crianças. Desde muito nova, inclusive, Joana o temia: “Era pequenina. Por qualquer estripulias diziam que iam chamar o coveiro para pegá-la” (ÉLIS, 1975, p.95). As histórias de terror e medo em torno do coveiro ficaram ainda mais presentes na vida de Joana quando ela fora morar na casa do coronel:

O coveiro come menino no *sumitério*, - contava a preta que lavava roupa para a casa do coronel. O coveiro bateu um dia na minha porta, essa menina. Tinha um picuá *mur o xujo* na mão e pediu *preu assá* uma carne *prele*. Quando eu abri o picuá, chii! Tava uma *corxa* de anjinho lá dentro (ÉLIS, 1975, p.96, grifos nossos).

Inspiração não faltou a Bernardo Élis na criação da personagem da lavadeira. Assim como Joana, que ouvia histórias de medo e terror advindas de alguém do meio doméstico, Bernardo Élis também teve a presença de uma figura muito próxima que lhe contava histórias parecidas: Rosa, a empregada da família, que “[...] era uma mulher formidável. Conhecia profundamente a vida da roça [...]. Impressionei-me muito com os “casos” de pessoas matadas que eram enterradas e se transformavam em ossos e apareciam para as pessoas”, conforme o próprio Élis sublinha em entrevista a Abdala Jr (1983, p.4, grifos do autor). Ainda na mesma entrevista, Élis classifica as histórias de Rosa como histórias de superstição: “Sua

imaginação era formidável. Ainda hoje eu continuo a escutar as histórias supersticiosas de Rosa” (1983, p.4).

Não por acaso que a lavadeira do coronel Rufo e a empregada da casa de Bernardo Élis mantêm forte paralelo. Ambas colheram matéria-prima do meio onde viviam e as transformaram em histórias que se perpetuam por várias gerações. Assim como Rosa, a lavadeira assenta suas histórias nos pilares do medo e horror, até porque “A educação caipira baseia-se muito no medo: o menino fica com medo de tudo” (ABDALA Jr., 1983, p.6). Élis ainda reforça a questão do medo ao pontuar que “As histórias de Rosa eram um mundo de assombrações. [...] 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” (ABDALA Jr., 1983, p.6).

Bernardo Élis mostra-se contundente ao afirmar que o medo o tornou mais humano. Noël Carroll na obra *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999, p.230) analisa o porquê de o público sentir-se atraído pelo horror que, contraditoriamente, traz repulsão:

De fato, mesmo que o horror só provocasse medo, poderíamos sentir-nos justificados em pedir uma explicação sobre o que poderia motivar as pessoas a procurar o gênero. Mas, quando o medo se associa à repulsa, a aposta, por assim dizer, é ainda mais alta.

Carroll prossegue afirmando que as pessoas evitam situações desprazerosas, como alimentos estragados ou o odor das latas de lixo, por exemplo, mas não rechaçam as ficções de horror que lhes causam repulsa ou aflição. Embora o autor não defina uma única resposta, algumas explicações dão certo contorno à questão, desde uma explicação religiosa, psicanalítica ou cultural, enfim. E uma das teorias, a mais geral, diz respeito à própria figura do monstro, ou daquele que pratica o ato do horror. O leitor se interessa pela figura monstruosa até por questões culturais, pelo simples fato de tal figura se situar fora dos parâmetros sociais que o senso comum têm como normais. Atrelado a tal figura, o monstro carrega consigo padrões de comportamento também repulsivos. Atraindo e repudiando, afligindo e seduzindo o leitor,

os monstros, objetos do horror artístico, são eles próprios fontes de respostas ambivalentes, pois, como violações das categorias culturais vigentes, são perturbadores e repugnantes, mas, ao mesmo tempo, são também objetos de fascínio - mais uma vez, exatamente por transgredir as categorias de pensamento em vigor. Ou seja, a ambivalência que o paradoxo do horror anuncia já pode ser encontrada nos próprios objetos de horror artístico, que são nojentos e fascinantes, repelentes e atraentes, em razão de sua natureza anômala (CARROLL, 1999, p.267)

Indo ao encontro das ambivalências presentes nas narrativas góticas, o coveiro do conto de Bernardo Élis causa no leitor sensações como asco, nojo, repulsa, bem como fascínio e atração. A começar pelo seu *locus*: o cemitério, ou seja, para muitas culturas, em especial para a cultura ocidental, o cemitério marca o interstício entre a vida e a morte: um vestíbulo para o “outro lado de uma fronteira invisível que tende a separar os defuntos dos vivos [...]” (LECOUTEUX, 2005, P.40).

Outro fator que causa ambivalência é o mistério em torno do coveiro: seria ele canibal, conforme relatara a lavadeira da casa? Após o casamento arranjado, a forma como a rotina do casal é descrita na narrativa aguça ainda mais a curiosidade do leitor. Em princípio o coveiro e Joana levavam uma vida pacata. O esposo pouco via a mulher, dado que se entretinha “[...] pelas vendas, bebendo, pois o ofício andava agora lucrativo: um andaço violento grassava pelo município, dizimando as populações” (ÉLIS, 1975, p.97).

Após o nascimento do filho de Joana com Dedé, o coveiro mostra-se carinhoso e atencioso: “Beijava-o, mordida-lhe os bracinhos alvos. Joana ficava para morrer de medo e de ciúmes” (ÉLIS, 1975, p.97). Algumas noites, Joana acordava sentindo cheiro de carne assada, e imaginava que pudesse ser “pedaço de anjinho” (ÉLIS, 1975, p.98). Abraçava ainda mais seu filho e, ao dormir novamente, tinha pesadelos envolvendo seu esposo, que aparecia nos sonhos comendo a criança.

Por fim Joana engravidada novamente, e agora de seu esposo: “Ela, porém, antes do filho nascer, já tinha nojo dele, - aquele mesmo asco repugnante com que se entregara, vencida e humilhada, aos amores do coveiro” (ÉLIS, 1975, p.98). Durante a gestação, o marido dispensara cuidados extras à esposa, que se sentia ainda mais culpada e revoltada: “Achava que o filho de Dedé não lhe perdoaria jamais o haver-se prostituído ao ponto de conceber um filho também do coveiro” (ÉLIS, 1975, p.98).

Até a chegada do ápice da narrativa, Élis vai construindo caminhos e teias de forma a aumentar o mistério que envolve o coveiro. Destaque se dá à composição do espaço no momento em Joana dá à luz: “O que é certo é que chovia na noite em Joana deu à luz o filho do coveiro. Chovia resignadamente. A tarde morria numa inconsciência diluviana e primitiva. Fazia um crepúsculo calmo, apático, de uma doçura irônica e fatalista” (ÉLIS, 1975, p.99).

Ao chegar em casa, o coveiro encontra sua mulher dormindo e seu pequeno rebento da seguinte forma:

[...] ao voltar para casa, heroicamente embriagado, viu uma lamparina no chão. A mulher dormia no jirau. E, envolto nuns trapos sujos, um pedaço de carne, uma caricatura humana, um monstro asqueroso.

Era seu filho. Aquele molambo tenro representava o fracasso de sua última esperança. Inconscientemente, teve alcance de sua grande inutilidade. Sua alma teria o aspecto duro dessas planícies secas, nos dias fumarentos de agosto, onde taras e desequilíbrios hereditários se levantariam em colorações rubras de caraíbas amarelas.

A monotonia encharcada da chuva ciciando lá fora inventava vozes estranhas, figuras horríveis, loquazes como a monotonia mesma.

Num caixote, perto da cama da mulher, o filho de Dedé dormia com uma perninha para fora. Rosada, cheia de dobras de gordura (ÉLIS, 1975, p.99)

Ao ouvir o choro do filho mais velho, Joana corre para acudi-lo, porém, ainda muito sonolenta e cansada por causa do parto, ela não consegue distinguir ao certo o que estava acontecendo: “O ambiente de pesadelo fez-lhe lembrar o que ouvira contar tantas vezes: que os pagãos, nos dias de Senhora das Candeias, enxergam, no fundo impossível do limbo, uma luz muito fraca que lhes alumia o caminho da eternidade” (ÉLIS, 1975, p.100).

Se observada a partir de parâmetros científicos e biológicos, a morte se explica como algo natural, que faz parte do ciclo da existência humana. Porém, de acordo com as explicações religiosas, a morte pode ser encarada como punição ou castigo – algo que fora muito bem construído e propagado pela Igreja Católica durante a Idade Média. Muitas narrativas góticas se nutriram deste ambiente e levaram, para seus textos, contornos nem um pouco naturais sobre a morte, conforme se observa em “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”. Até se consumir sua morte, Joana passa por uma série de sofrimentos e crueldades – dá à luz a um bebê sozinha, desfalece, retoma a consciência e presencia seu marido matando a criança mais velha.

Aos poucos Joana consegue entender o que estava acontecendo. Chama a atenção não só a crueza do ato, mas a forma, também cruel e direta, como a cena é descrita. Joana encontra o marido arcado sobre o menino: “Tinha os movimentos rápidos, descontrolados. O rosto estava embreado de sangue e as mãos também. Havia nas faces dele trismos nervosos, contrações simiescas. Mastigava com os dentes arreganhados (ÉLIS, 1975, p.100).

Em relação ao estilo de Élis, Gilberto Mendonça Teles utiliza o termo *veni-vidi-vici*: “[...] a frase curta, direta, incisiva; as imagens rápidas, antipoéticas, prosaicas, acentuando o cunho neo-realista e, como tônica geral de toda a sua obra, o fio negro, desumano, do humor às avessas, do humor negro que eletriza o espírito como uma faísca de horror (TELES, 2007, p.66). Antes de morrer, Joana ainda esboça um riso nervoso ao ver a cicatriz na coxa do filho: “A cicatriz ria sardonicamente e Joana começou também a rir” (ÉLIS, 1975, p.100).

Após o ápice do conto, a narrativa sai do *flashback* e retoma a cena inicial, quando médico e delegado davam um desfecho ao caso. O delegado supõe que o Coveiro poderia ter

matado o bebê, uma vez que ele tinha fama de comer carne de anjinho, ao que o médico retruca: “Oh, Deus, até onde irá a ignorância de nosso povo?” (ÉLIS, 1975, p.101). Por fim o narrador fornece a exata medida do humor às avessas e desumano que alinhava o desfecho final:

A Virgem Santíssima que Joana tinha no quarto, em casa do coronel, estava pregada assim na parede.
O doutor reconheceu-a. Estava um pouco suja de titica de mosquito, mas bem identificável.
Olhou então para a defunta e em lugar dela viu foi uma moça novinha, com a carne iluminada de luxúria, nuinha nos seus braços.
Podiam ser dez, dez e cinco de um dia lindo, intensamente iluminado pelo sol (ÉLIS, 1975, p.101)

Aqui merece destaque o caráter da morte concebido pelo Marquês de Sade presente nas narrativas góticas, quando se dá a dor física imiscuída de carga sexual. Para exemplificar esta teoria, Menon se utiliza de um trecho de “A Pudica”, presente na obra *As Diabólicas* (1874), de Jules Barbey d’Aurevilly, na qual aparecem elementos muito parecidos com “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, como luxúria e morte, erotismo e dor, um cadáver desnudo e sedutor, enfim:

Isso, apenas, reitera o caráter, por vezes transgressor da arte que pretende representar o homem naquilo que ele tem de mais sublime, mas também naquilo que ele possui de mais obscuro. O alto e o baixo se completam e traduzem, dessa forma, a eterna antítese humana (MENON, 2007, p.219).

A título de considerações finais, retomamos as análises de Noël Carroll quando o autor defende que muito do fascínio do monstro advém da sua transgressão. O coveiro transgride todos os limites da normalidade ou do que poderia ser considerado como tal, afinal, comer carne humana aniquila todas as regras sociais do bem viver no mundo ocidental contemporâneo. E quanto ao médico? Não seria ele o maior monstro da narrativa? Imaculado na sua apresentação: não quer sujar sua roupa de linho com o sangue de Joana, e ao final constata as mortes da moça e a do bebê empurrando os corpos, não seria um monstro na nossa sociedade?

Quanto às emoções ambivalentes que os monstros suscitam em nós, a personagem Joana foi a que mais sentiu seus efeitos. Amava Dedé e sentia nojo do coveiro. Protegeu seu filho com Dedé e repudiou seu filho com o coveiro. Foi humilhada e entregou-se à morte. Tudo isso sob a proteção da Virgem Santíssima, que a acompanhou desde quando Joana vivia na casa do coronel Rufo.

A ironia ainda se manifesta na composição dos nomes das personagens: Joana, aquela que dá, entregou sua vida por um homem que a ludibriou. O coveiro, de nome Bento,

que em latim significa o abençoado, o bendito (CLAUDINO, 1992, p.49), não prezou seu nome, amaldiçoando ainda mais o trágico desfecho de sua esposa.

E aqui repousa a genialidade de Bernardo Élis. Considerado pela crítica como autor regional, suas narrativas abarcam temas universais, esteja no campo ou na cidade. Ao optar por

[...] desmascarar a alienação do homem em todos os níveis [...]” (ABDALA JR., 1983, p.104), a escrita de Bernardo Élis resiste a esquemas simplistas, sempre fugindo da caricatura ou do reducionismo regionais: “A situação do homem do campo de Goiás registrada pelo escritor apenas atualiza um modelo que podemos encontrar em qualquer parte do país (ABDALA JR., 1983, p.104).

Seria Joana uma alienada? Ou Bento, Dedé, Dona Fausta e o coronel Rufo? Ao fechar o negócio do casamento e pagar uma boa quantia ao coveiro pelo arranjo, o coronel afirma que fora “[...] muito bem pago. Ora: honra nacional. Indústria brasileira falsificada. Essa gente é pra essa gatinha mesmo. Pobre e negro tem honra o quê!” (ÉLIS, 1975, p.97). Não seríamos nós, leitores atemporais e universais, os maiores alienados? “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” publicado em 1975 por um autor do interior de Goiás pode nos fornecer essas respostas. E não são respostas nem um pouco sertanejas. A “Indústria brasileira falsificada” causa asco, nojo e muita repulsa a todos os brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR. Benjamin. Nos caminhos (democráticos) da literatura social. In: ÉLIS, Bernardo. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1983.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1836-1880)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

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

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Brasília: INL, 1978.

CLAUDINO, Salvato. *Dicionário de nomes próprios*. São Paulo: Editora THIRÊ Ltda, 1992.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil. Era realista. Era de transição. Vol. 4. Parte II. 3ª ed.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ÉLIS, Bernardo. *Caminhos dos Gerais: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

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

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

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

Recebido em 10/08/2015.

Aceito em 29/08/2015.