

GÓTICO BRASILEIRO: UMA PROPOSTA DE DEFINIÇÃO¹

AN ATTEMPT AT DEFINING THE BRAZILIAN GOTHIC

João Pedro Bellas²

A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos.
Karl Marx, O 18 Brumário de Luís Bonaparte.

[...] é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente.
Antonio Candido, Literatura e subdesenvolvimento.

RESUMO: Já consolidados no âmbito dos estudos literários brasileiros, os estudos sobre o gótico têm demonstrado com sucesso a presença dessa tradição na literatura nacional. Na esteira dessa demonstração, surge uma interessante questão: essas obras revelam tão somente a manifestação de um modo discursivo tipicamente europeu nas letras brasileiras ou seria possível falar na existência de um gótico brasileiro? Em um artigo recente, o professor Júlio França ofereceu uma resposta um tanto quanto pessimista a essa pergunta. O objetivo deste artigo, então, é retomar o diagnóstico de França com o objetivo de mostrar que é, sim, possível descrever um gótico brasileiro. Nesse sentido, retomarei a reflexão de Antonio Candido sobre a literatura brasileira e, para efeitos de demonstração, irei recorrer a um caso que parece paradigmático: o conto “Meu tio o Iauaretê” (1961), de Guimarães Rosa.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; ficção; literatura gótica; gótico brasileiro

ABSTRACT: Well established within the literary studies in Brazil, researches concerning the Gothic have shown, quite successfully, that this particular tradition is present in Brazilian literature. Along with this demonstration comes an interesting question: does this presence reveal only a manifestation of a mainly European discourse in Brazilian works or is it possible to speculate the existence of a Brazilian gothic? In a recent paper, professor Júlio França offered a somewhat pessimist answer to this question. Thus, this paper aims at taking up França’s diagnosis with the goal of showing that it is indeed possible to describe a Brazilian gothic. In order to do so, I will revisit Antonio Candido’s thoughts on Brazilian literature and, as a means of demonstration, will use Guimarães Rosa’s short story “Meu tio o Iauaretê” (1961) as a case study.

KEYWORDS: narrative; fiction; Gothic literature; Brazilian gothic

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelo apoio à minha pesquisa.

² Doutorando em Literatura Comparada na UFF, com bolsa CAPES.

Introdução

A presença da literatura gótica no Brasil é mais significativa do que a nossa tradição crítica e historiográfica nos levou a crer. Marcados por uma tendência a valorizar principalmente narrativas de orientação realista, mais dotadas de “cor local” e voltadas para a crítica social,³ os estudos literários nacionais não apenas condenaram ao esquecimento obras essencialmente góticas como também silenciaram a presença de elementos típicos dessa vertente literária em obras canônicas das letras brasileiras (cf. FRANÇA, 2017). Nos últimos anos, contudo, um número cada vez maior de pesquisadores vem demonstrando que o gótico não apenas está presente, como também se mostra um elemento estético-formal que auxilia na compreensão das obras de nossa literatura, sejam elas mais ou menos conhecidas.

Na esteira desses estudos sobre o gótico na literatura brasileira, em artigos recentes, Fernando Monteiro de Barros (2014) e Júlio França (2018) empreenderam uma interessante reflexão a respeito da possibilidade de falarmos sobre um *gótico brasileiro* a partir, respectivamente, de *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Fronteira* (1935), romance de estreia de Cornélio Pena. Ambos os ensaístas se preocupam com a possibilidade de delimitar uma tradição ficcional do que seria esse gótico brasileiro em oposição à identificação de obras que seriam exemplares do gótico no Brasil. Em linhas gerais, essa discussão consiste em averiguar se é possível determinar a existência de uma tradição da literatura gótica com traços distintamente brasileiros ou se os exemplares dessa vertente literária no Brasil consistem apenas em uma apropriação de elementos formais e temáticos alheios à cultura brasileira.

Fernando Barros (2014) acredita que é possível responder positivamente à pergunta “há um gótico brasileiro?”. Em seu artigo, ele demonstra como *Casa-grande & senzala* estabelece uma relação intertextual com os romances de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis em sua descrição da casa-grande brasileira, o que a tornaria um interessante exemplar do gótico brasileiro, uma vez que o seu foco recai sobre um elemento que faz parte da nossa história. Trata-se, portanto, da mobilização da poética gótica para figurar um medo que diz respeito mais especificamente ao contexto brasileiro. Em 2017, Fernando Barros retomou, ao lado de Márcio Alessandro de Oliveira, a questão do gótico brasileiro em uma análise da poesia do gaúcho Carlos Ferreira. Nesse artigo, os autores apresentam a seguinte definição: “o Gótico brasileiro

³ João Adolfo Hansen (1998), em um ensaio sobre Álvares de Azevedo, faz referência a dois protocolos de leitura que se firmaram na crítica literária brasileira, um político e outro biografista. Embora os seus comentários fiquem restritos à recepção do poeta da segunda geração romântica, creio que eles podem ser estendidos a grande parte dos textos críticos mais tradicionais no Brasil.

pressupõe cenários e aspectos culturais do Brasil como pano de fundo para situações narrativas e personagens identificados com a literatura gótica” (BARROS; OLIVEIRA, 2017, p. 72). Contudo, por tratar os elementos locais como “pano de fundo” para o gótico, essa descrição é insuficiente, e neste artigo, portanto, busco propor uma definição do gótico brasileiro que seja mais completa e consistente.

Júlio França, por outro lado, parece mais cético em relação a essa questão. Ao empreender a sua análise do romance de Cornélio Pena, ele oferece um diagnóstico que é, ao mesmo tempo, provocador e um tanto quanto pessimista. Vale a pena reproduzi-lo em sua totalidade:

[...] a análise dos elementos góticos de *Fronteira* revela, contudo, que nenhum dos aspectos ressaltados pode ser identificado como pertencendo típica e exclusivamente ao Gótico Brasileiro – a salvo, é claro, elementos superficiais, como aqueles de caráter topográfico e algumas descrições de hábitos e costumes idiossincráticos de uma determinada cultura.

Em outras palavras, muitos dos traços que percebemos como “góticos” no romance de Cornélio Pena, são partilhados pelo modo narrativo “Gótico”, *lato sensu*, e, mais especificamente, pelo *Southern Gothic* estadunidense. Diante dessa constatação empírica, algumas questões precisam ser articuladas:

1. Haveria, de fato, a possibilidade de se descrever o *Gótico Brasileiro* a partir de elementos que lhe são inerentes e exclusivos?
2. A analogia entre *Gótico Brasileiro* e *Southern Gothic* não nos apontaria, na verdade, para que ambos são, no fundo, variações de vertentes mais amplas do gênero, como o Gótico Colonial e o Gótico pós-colonial, nome que se dá à apropriação da estrutura narrativa gótica nos contextos correspondentes?
3. Pela força de suas convenções, o gótico não seria, pois, necessariamente, uma estrutura narrativa vazia, a ser preenchida com os medos, com as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico?

Se a resposta a essa terceira pergunta for afirmativa, a busca por elementos típicos do *Gótico Brasileiro* pode não apenas ser fadada ao fracasso, mas, ainda mais, ser um desvio de meta para aqueles que se dedicam ao estudo intrínseco da literatura gótica. Dito de outra maneira: quando se busca o que há de *brasileiro* no *Gótico*, aprende-se não sobre este, mas sobre aquele. Tentar encontrar o *Gótico Brasileiro* não seria, assim, um método para se entender melhor o Gótico, mas, para entender melhor o Brasil (FRANÇA, 2018, p. 1101).

A constatação de Júlio França, em um primeiro momento, nos leva a crer que não é possível descrever, consistentemente, um gótico tipicamente brasileiro para além de questões superficiais. Nesse sentido, as perguntas que são colocadas ao final da avaliação do romance de Pena, sobretudo a terceira, parecem indicar a descrença do autor em relação a essa possibilidade, e se queremos defender a ideia de um gótico brasileiro, é preciso respondê-las. No presente artigo, portanto, tenho o objetivo de retomar a questão do ponto em que França a deixou e argumentar em favor da ideia de um gótico brasileiro. Para isso, pretendo recuperar uma reflexão anterior, empreendida por Antonio Candido, a respeito da condição da literatura

latino-americana e, para efeitos de demonstração, apresentar uma leitura do conto “Meu tio o Iauaretê” (1961), de Guimarães Rosa.

Abordando o gótico brasileiro

As conclusões pessimistas de Júlio França me parecem, em primeiro lugar, calcadas em uma perspectiva metodológica desnecessariamente estrita. Ao estabelecer os principais elementos que fazem de *Fronreira* uma obra gótica, o ensaísta privilegia quase que exclusivamente aspectos formais: o enredo lacunar; o fluxo de consciência; o narrador autodiegético; o *locus horribilis*; e o retorno do passado para assombrar o presente. As questões de ordem temática ficam restritas a um elemento mais geral – especificamente, o mal imanente (FRANÇA, 2018, p. 1100-1101). Por razões que ficarão claras ao longo de minha argumentação, creio que a descrição de um gótico brasileiro depende da consideração de uma confluência da forma mais geral do gótico com aspectos temáticos específicos, estes, sim, mais alinhados à cultura particular.

Em segundo lugar, é preciso perguntar se as conclusões alcançadas no ensaio supracitado não dizem mais respeito a *Fronreira*, especificamente, do que à possível categoria do gótico brasileiro. Nesse caso, a questão que se apresenta é se, para estabelecer um conceito de gótico brasileiro, o romance de Cornélio Pena é de fato o melhor exemplo a ser estudado. A principal indicação em relação a isso consta no próprio ensaio de Júlio França. O caminho argumentativo que ele emprega em sua reflexão passa por uma comparação com a literatura norte-americana. Em linhas gerais, o autor defende, acertadamente a meu ver, que nas letras estadunidenses a consolidação de uma literatura gótica com características que lhe são mais particulares se dá apenas com o estabelecimento do chamado *gótico sulista* [*Southern Gothic*], representado por autores significativos como William Faulkner, Flannery O’Connor e Carson McCullers. Anteriormente, embora autores como Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe tenham produzido obras góticas significativas, estas não eram suficientemente distintas das narrativas góticas britânicas que as antecederam (FRANÇA, 2018, p. 1099).

A análise de *Fronreira* fez com que França, como vimos no trecho citado anteriormente, concluísse que, embora fosse um dos exemplos mais bem-acabados de uma obra gótica na literatura brasileira, o romance não apresentava elementos suficientemente distintos para que pudesse ser caracterizado como “gótico brasileiro”. Aqui, é preciso fazer uma modalização. Júlio França considera que essa conclusão é inevitável em função de semelhanças tanto com o

gótico mais tradicional quanto com o gótico sulista estadunidense. Não obstante ela seja plausível se considerarmos a referência da literatura britânica, não parece ser o caso se contrastarmos a nossa literatura com a dos Estados Unidos. Isso porque os contextos históricos possuem suas semelhanças, especialmente no que diz respeito ao passado escravocrata. Sendo assim, o fato de apresentar certas semelhanças temáticas com obras do gótico sulista dos EUA, não parece tornar determinado texto “menos brasileiro”, sobretudo se levarmos em consideração as similaridades dos processos históricos de Brasil e Estados Unidos. Esses traços em comum no desenvolvimento de ambas as nações permitem ao analista identificar o surgimento de ansiedades comuns aos dois povos, o que explicaria por que alguns temas do gótico brasileiro são semelhantes aos do gótico sulista.⁴

A despeito das discordâncias expostas até aqui, gostaria de ressaltar a pertinência das perguntas levantadas por Júlio França ao final de seu ensaio. Descrever um conceito de gótico brasileiro passa, em larga escala, por responder a essas questões. A primeira delas é a mais geral e este ensaio estabeleceu, de antemão, que ela pode ser respondida positivamente, por razões que ficarão claras em breve. A segunda questão, apoiada nas aparentes semelhanças entre o gótico brasileiro e o gótico sulista estadunidense, vislumbra a possibilidade de categorias como estas serem, na verdade, apenas variações do gótico colonial ou pós-colonial.

Como indiquei anteriormente, as similaridades em relação ao gótico sulista passíveis de serem observadas nos textos do gótico brasileiro não representam um problema metodológico, uma vez que Brasil e EUA compartilham algumas semelhanças em seus respectivos processos históricos, o que explica a figuração de medos análogos nos góticos sulista e no brasileiro. Dito isso, a segunda pergunta proposta por França parece oferecer um falso problema. Mesmo que seja concedido que vertentes como o gótico brasileiro possam ser descritas, via de regra, como ramos do gótico colonial, há que se dizer que esta é uma classificação mais vaga e demasiadamente generalista. Isso quer dizer que, mesmo descrevendo alguns elementos que poderiam ser identificados no gótico produzido no Brasil, nos EUA ou na Argentina, por exemplo, a categoria do gótico colonial não é capaz de apreender os elementos mais específicos dessas vertentes, perdendo-se pelo caminho os sentidos mais particulares comunicados pelas obras do gótico brasileiro, do gótico sulista etc.⁵

⁴ Nesse caso, uma pergunta interessante que surge é se *Fronteira* se aproxima mais do gótico britânico ou do gótico sulista. Nesse sentido, a questão a respeito da categorização do romance de Cornélio Pena como um exemplar de um gótico brasileiro permanece aberta. Uma análise atenta dessa obra, caso revele uma correspondência maior com a vertente estadunidense, poderia atestar uma preocupação patente com a ficcionalização dos medos e ansiedades que constituem a vivência brasileira.

⁵ Alguém poderia afirmar, contra a minha posição, que seria o caso, então, de estudar o “gótico colonial brasileiro”. O problema dessa proposta é que ela não daria conta dos eventuais exemplos do gótico brasileiro que não fossem

A terceira questão talvez seja a mais polêmica e está relacionada diretamente com a primeira. Talvez ela seja derivada da perspectiva metodológica adotada por Júlio França, uma vez que ela sugere a possibilidade de o gótico ter se transformado, por força de seu aspecto marcadamente convencional, em algo como uma casca vazia, que seria preenchida com os medos e as ansiedades das mais variadas épocas e localidades. Esse ponto de vista me parece exagerado e, sobretudo, falho à medida que deixa de perceber que talvez o que mais seja interessante ao estudioso seja precisamente a confluência de uma estrutura formal com elementos temáticos próprios a determinados contextos culturais. Entender essa relação não significa privilegiar as idiossincrasias desses contextos em detrimento da busca por “um método para se entender melhor o Gótico” (FRANÇA, 2018, p. 1101). A melhor compreensão dela é proveitosa tanto ao estudioso do gótico como ao estudioso das literaturas nacionais porque permite esclarecer por que um determinado modo discursivo se mostrou mais adequado para dar conta de certos temas. Isso faz com que retornemos à primeira pergunta proposta por França, a respeito da possibilidade de descrever um gótico *brasileiro*. Por se tratar de uma poética que ganhou corpo em um contexto sociocultural específico – a Inglaterra do século XVIII –, temos uma questão que, invariavelmente, passa pelo tópico das influências.

Grandes críticos literários da América Latina, como Ángel Rama e Antonio Candido,⁶ chamam atenção para o fato de que estudar adequadamente o desenvolvimento das literaturas nacionais latino-americanas envolve sempre discutir a questão da influência recebida dos países colonizadores. Longe de se tratar de algo opcional, esse “fato quase natural” (CANDIDO, 2011, p. 183) implica que, mesmo nos casos mais significativos da produção literária do continente americano, os modelos de expressão empregados não são criações particulares de nossos escritores. Isso configura o que Candido (2011, p. 182) denominou “influência inevitável”. Nesse sentido, quando se buscou, no Romantismo, um meio de afirmação identitária por intermédio da literatura, a questão nunca disse respeito às formas – não se tratava de negar o soneto ou o romance –, segundo as quais seriam expressos os principais traços de nacionalidade, mas sim aos temas que seriam desenvolvidos. O que é interessante, entretanto, é que nessa

compostos em torno de temas relacionados ao gótico colonial, principalmente a questão do outro como fonte de medo e a retomada das perversidades cometidas ao longo do processo de colonização. Nesse sentido, por uma questão metodológica, é mais produtivo pensar o gótico brasileiro sem as amarras conceituais do gótico colonial para buscarmos uma compreensão mais completa do caso brasileiro.

⁶ Vale dizer que a preocupação de Candido com a literatura da América Latina, de maneira mais geral, é oriunda da correspondência que ele manteve com o crítico uruguaio.

tentativa de desvinculação em relação ao colonizador – no caso brasileiro, Portugal – os escritores em geral voltaram-se para padrões de outras literaturas europeias.⁷

Para Antonio Candido (2011, p. 186), somente quando o escritor latino-americano demonstra consciência da dependência cultural em relação às literaturas europeias é que ele é capaz de encarar o problema das influências com maior naturalidade e objetividade. Somente assim, acredita o pensador, os escritores da América Latina podem produzir obras mais “originais”, abrindo o caminho para uma *interdependência* cultural e o estabelecimento de uma rede de influências que se estabelece em mão dupla: “O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca” (CANDIDO, 2011, p. 187).

Essa integração transnacional significa que, no plano da literatura, os autores não se prestarão mais ao papel da simples mimetização das influências recebidas, mas, ao contrário, eles são capazes de se apropriar dos grandes modelos discursivos de matriz europeia para dar conta de questões peculiares às suas realidades nacionais:

Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar: não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência (CANDIDO, 2011, p. 187).

Candido, portanto, aponta para uma utilização dos recursos formais “importados” do continente europeu de um modo que não fica restrito a uma emulação pura e simples. Dentre os diversos modelos poéticos apropriados por escritores da América Latina, o gótico faz-se presente, e a ideia de um processo recíproco de influências também diz respeito a essa vertente literária no contexto latino-americano. Se seguirmos a pista do autor, a produção de uma literatura gótica mais “brasileira” poderia ser identificada especialmente no século XX, sobretudo a partir da década de 1930. Segundo Antonio Candido (2011, p. 193), escritores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, mais conscientes do subdesenvolvimento que envolve o seu contexto sócio-histórico, são capazes de produzir uma literatura caracterizada pela “superação do otimismo patriótico e a adoção de um pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista”. Nesse sentido, enquanto a visão mais negativa sobre o ser humano, no

⁷ Antonio Candido (2011, p. 185) reconhece a francesa, principalmente. Contudo, pesquisas mais recentes vêm demonstrando que também a literatura inglesa desempenhou um papel importante para o desenvolvimento da literatura no Brasil (cf. VASCONCELOS, 2006).

naturalismo, era relacionada a um ideal positivista de progresso, na ficção do século XX⁸ há uma representação da condição humana em toda a complexidade das relações sociais.

Vale dizer, todavia, que, para descrever o gótico brasileiro, não parece ser necessário restringir a análise ao período que se inicia na terceira década do século XX. Isso excluiria obras anteriores que, de certo modo, já operavam a síntese entre a estrutura geral do gótico e elementos particulares do contexto brasileiro – poderíamos citar, por exemplo, *Meditação* (1846), de Gonçalves Dias, e “O navio negreiro” (1869), de Castro Alves.⁹ A análise de Candido é útil para a descrição do gótico brasileiro justamente porque ela enfatiza essa tensão entre o geral e o particular, entre os modelos formais vindos da Europa e os temas ligados à vivência brasileira.¹⁰ No que diz respeito ao gótico, mais especificamente, compreender essa tensão permite vislumbrar os motivos pelos quais essa poética foi apropriada no interior de nossa literatura, em detrimento de outros modos discursivos, para dar vazão a medos e ansiedades mais característicos da realidade brasileira. Nesse caso, importa menos se o gótico serviu para dar conta de traumas reprimidos relativos à identidade nacional e mais em entender por que esse modo discursivo, especialmente, mostrou-se profícuo aos autores no sentido de representar certas questões relacionadas à sociedade brasileira.¹¹

Para efeitos de definição, cumpre recuperar uma descrição mais geral do gótico. Diversos autores (cf. PUNTER, 2013; STEVENS, 2000) vêm demonstrando que é mais produtivo pensar o gótico não como um estilo de época restrito ao século XVIII e sim como uma poética caracterizada pela convergência de uma visão de mundo desencantada com uma forma artística marcadamente convencionalista e simbólica, cujos traços essenciais são a personagem monstruosa, o retorno do passado para assombrar o presente e o *locus horribilis* (cf. FRANÇA, 2016). Nesse sentido, podemos definir o gótico brasileiro como a confluência

⁸ Evito, propositalmente, incorporar a ênfase de Candido na ficção regionalista. A despeito da pertinência dos comentários do pensador sobre essa vertente da literatura brasileira, creio ser menos produtivo restringir a análise a ela, sobretudo para não excluir da delimitação do gótico brasileiro obras distintas, como os romances de Lygia Fagundes Telles.

⁹ Para uma análise do gótico no poema castroalvino, cf. BELLAS, 2019.

¹⁰ Uma linha teórica plausível e perfeitamente conciliável à contribuição de Antonio Candido, mas que não será abordada diretamente neste ensaio, é pensar o gótico brasileiro em termos de uma transculturação narrativa, fenômeno privilegiado por Ángel Rama (2008). Essa é a perspectiva adotada por Justin Edwards e Sandra Guardini Vasconcelos (2016), para tratar da “tropicalização” do gótico.

¹¹ O ponto que procuro sustentar aqui vai ao encontro do *insight* de Xavier Aldana Reyes (2017, p. 23) a respeito do gótico espanhol: “I am much more interested in the synergies between Spain and the Gothic as a transnational mode to which the Spanish have consistently turned since the late-eighteenth century. Spanish writers have very often explicitly used the Gothic to channel anxieties that they could perhaps otherwise not express through other forms of literature. This is not to grant the Gothic an exclusive political insight, but, in its preference for the dark, the taboo and the transgressive, the mode does present myriad possibilities for engaging with the status quo and thus with what it means to live under systems of political or religious oppression.”

entre a estrutura formal da poética gótica e a(s) temática(s) características da realidade brasileira de um modo em que a primeira é efetivamente transfigurada pela segunda. Sendo assim, voltando às considerações de Júlio França, se trata menos de identificar mudanças estruturantes ocasionadas no âmbito formal da literatura gótica, mas sim como os elementos estruturantes daquilo que conhecemos como “gótico” são ressignificados pelas questões e medos específicos do contexto brasileiro. Os elementos essenciais – o retorno do passado, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* – seguem presentes, mas eles são adequados à representação de temas que concernem especificamente à realidade nacional, como será exemplificado na seção a seguir.

Quando pensamos a questão nesses termos, torna-se mais evidente que não se trata apenas de identificar e mapear a presença do gótico no Brasil, mas sim de descrever de que modo os *topoi* do gótico são apropriados e repensados pelos escritores brasileiros. O que buscamos, portanto, é mostrar que também ocorre na literatura brasileira aquilo que Cortázar (2001, p. 80) identificou na produção argentina: “creio que recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la exteriormente”. O conto de Guimarães Rosa, como pretendo demonstrar, configura um caso paradigmático do gótico brasileiro e evidencia os argumentos que venho defendendo desde o princípio dessa reflexão.

Um caso paradigmático: “Meu tio o Iauaretê”

Recentemente, a presença do gótico na obra de João Guimarães Rosa vem sendo demonstrada com bastante êxito.¹² Estudos vêm evidenciando o fato de que o escritor mineiro lançou mão dos mais diversos elementos comuns ao gótico para descrever uma série de situações e personagens marcadas pela melancolia, obscuridade e outros aspectos de cunho negativo. Entretanto, com a exceção do ensaio de Júlio França e Daniel Augusto Silva (2017), cujo objeto de análise é “Sarapalha” (1946), as principais abordagens do gótico na prosa rosiana ainda ficam concentradas nos contos que o autor publicou no jornal *O cruzeiro* entre 1929 e 1930, como “O mistério de Highmore Hall” e “Tempo e destino”. Por mais que essas narrativas de juventude sejam marcadamente góticas, elas não interessam tanto à proposta que venho desenvolvendo uma vez que elas configuram mais claramente um emprego de modelos exteriores sem nenhuma preocupação com aspectos mais relacionados à realidade brasileira.

¹² Destaco, nesse sentido, as contribuições de Luiz Eduardo Wexell Machado (2006), Júlio França e Daniel Augusto Silva (2017), e Adilson dos Santos e Rita Fortes (2020).

Nesse sentido, cumpre ainda explorar mais profundamente o modo como Guimarães Rosa conciliou a poética gótica com os elementos nacionais. De antemão, deixo claro que, de minha parte, creio ser plenamente possível delimitar, dentro do *corpus* rosiano, um grupo de obras que poderiam ser classificadas como “gótico brasileiro” – “São Marcos” (1946) e o próprio “Sarapalha”, para citar alguns exemplos. Dadas as limitações formais deste artigo, e tendo em vista que o objetivo aqui é sobretudo apresentar um exemplo daquilo que venho caracterizando como gótico brasileiro, me concentrarei em apresentar apenas uma de suas narrativas: “Meu tio o Iauaretê”, publicada originalmente na revista *Senhor*, em 1961, e posteriormente reunida em *Estas estórias* (1969).

Como pretendo demonstrar, nessa narrativa, Guimarães Rosa opera uma síntese bem-sucedida entre os elementos formais do gótico e elementos específicos da cultura brasileira, notadamente ligados à nossa herança indígena. Sendo assim, além de reunir elementos mais gerais do gótico, como estratégias narrativas de suspense e o emprego de um campo semântico associado ao terror e a morte, “Meu tio o Iauaretê” promove uma adaptação dos componentes essenciais dessa poética às circunstâncias locais. Especificamente, é interessante notar que a questão do passado que retorna para assombrar o presente é estritamente ligada à visão de mundo indígena que é trabalhada na obra, assim como a personagem monstruosa – no caso, o metamorfo, um dos *topoi* clássicos da ficção gótica – é retrabalhada de acordo com essa mesma cosmovisão: o protagonista é capaz de se transformar em onça. No que diz respeito ao *locus horribilis*, toda a narrativa se desenrola na mata do interior de Minas Gerais, e há um investimento na ideia de uma comunhão do protagonista com a natureza, algo que também é tributário da perspectiva indígena que, em grande medida, enforma o conto (cf. GALVÃO, 2008; BELLAS, 2019b).

Composto como um monólogo direto aos moldes do que observamos em *Grande sertão: veredas*, “Meu tio o Iauaretê” tem como narrador-protagonista um ex-onceiro que é acometido por um profundo sentimento de culpa por ter se dedicado ao extermínio das onças no interior de Minas Gerais. Conforme a narração se desenvolve, constatamos que esse sentimento de culpa é decorrente de sua herança indígena, pois a onça é um animal totêmico para diversas etnias ameríndias, desde o sul do continente americano até regiões do México (GALVÃO, 2008, p. 12). A partir do momento em que se dá conta da gravidade de suas ações, o narrador não apenas decide parar de matar onças como passa a se identificar com elas. Isso é evidenciado textualmente, à medida que ele afirma, a todo momento, ser parente das onças (ROSA, 2015, p. 157 *et passim*). Tal identificação culmina nas transformações sofridas pelo protagonista.

Nessa breve descrição da narrativa de Guimarães Rosa, podemos antever porque ela é conduzida segundo a moldura gótica. Tanto a conversão do narrador em uma personagem monstruosa quanto o peso que o seu passado de onçeiro tem sobre o seu estado de espírito configuram aspectos marcadamente góticos. O mais interessante, porém, é que os elementos locais permitem uma ressignificação de componentes clássicos do gótico literário, como o passado que retorna e a monstruosidade. Nesse sentido, ao descrever “Iauaretê” como uma obra do gótico brasileiro, ressalto que não se trata de uma mera aplicação de elementos formais externos ao contexto local, mas sim de uma convergência segundo a qual a estrutura geral e os aspectos particulares estão imbricados de maneira tal que, no interior da obra, eles não podem ser pensados isoladamente.

O retorno do passado para assombrar o protagonista é evidenciado pela melancolia experimentada por ele, incapaz de lidar com o fato de que é responsável pelo extermínio de incontáveis onças:

Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo (ROSA, 2015, p. 158).

A culpa e o remorso experimentados pelo narrador só fazem sentido a partir da constatação de que a onça é um animal de importância simbólica para a etnia Tacunapéua, da qual ele descende por parte de mãe. Sem esse dado “local”, o efeito produzido por esse elemento formal talvez se tornasse artificial e, por isso, fosse diminuído. Do mesmo modo, a metamorfose em onça sofrida pelo protagonista tem seu significado calcado principalmente no passado do personagem.

Mestiço, filho de mãe índia com homem branco, o narrador depara-se com um dilema existencial cujo resultado será a sua perda de identidade. Por um lado, há uma impossibilidade de retorno às suas origens indígenas, uma vez que ele é responsável pelo extermínio de um animal totêmico para a etnia de sua mãe. Por outro, há também uma recusa, consciente por parte do narrador, de assumir a herança de seu pai, já que foi um homem branco – Nhô Nhuão Guede – quem o contratou para “desonçar este mundo todo” (ROSA, 2015, p. 158). Essas duas impossibilidades fazem com que o protagonista não apenas recuse os nomes que já lhe foram dados (ROSA, 2015, p. 174), como também se identifique com as onças: “Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 2015, p. 175).

Além de indicações mais diretas oferecidas pelo narrador, das quais poderíamos desconfiar por se tratar de um relato em primeira pessoa – “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais” (ROSA, 2015, p. 165); “Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (p. 177) –, a sua condição de metamorfo é reforçada de duas formas. De um lado, há uma descrição de características notadamente animais: “Ninguém mora em riba de meu cheiro”, “eu sei entender no escuro. Enxergo dentro dos matos” (ROSA, 2015, p. 157). De outro, a própria linguagem do narrador é carregada de onomatopeias de rugidos e grunhidos, que se tornam mais frequentes à medida que ele se aproxima de uma transformação, como ilustrado pelas últimas linhas de seu discurso:

Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo...
Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...
Hé... Aar-rrã... Cê me arrhoû... Remuaci... Reiuacãanacê... Araaã... Uhm... Ui... Uh...
uh... êêê... êê... ê... (ROSA, 2015b, p. 190).

O seu caráter de periculosidade é manifesto principalmente em sua tentativa de compensar os crimes de seu passado. Assim, para reparar os delitos que cometeu, o narrador passa a realizar emboscadas para capturar pessoas e dá-las de comer às onças, como é o caso de Gugué. O narrador deixa claro que não possui nenhum motivo para desgostar do homem, afirma mesmo que é “homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não” (ROSA, 2015, p. 186). Ainda assim, isso não o permite escapar de se tornar uma de suas vítimas:

Mas ele era que dormia, dormia, o dia todo. De repente, eu, eu oncei... Iá. Eu agüentei não. Arrumei cipó, arranjei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. Quando ele queria gritar, hum, xô! Axi, aí deixei não: atochei folha, folha, lá nele, boca a dentro. Tinha ninguém lá. Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei para o Papa-Gente. Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué... (ROSA, 2015, p. 186).

As passagens analisadas até aqui evidenciam uma utilização significativa dos elementos estruturais do passado que retorna e da personagem monstruosa no interior da narrativa de Guimarães Rosa. Comparado a eles, talvez o *locus horribilis* seja o componente menos presente e com um papel menos significativo, mas ele não deixa de ter a sua importância. Apontei anteriormente que o espaço é retrabalhado no conto no sentido de uma comunhão do narrador com a terra. Isso, na verdade, cumpre o papel de ressaltar tanto a sua animalidade como a sua periculosidade:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, procura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar (ROSA, 2015, p. 162-163).

Como fica evidente ao leitor, a descrição acima passa ao largo das representações mais convencionais do *locus horribilis* que encontramos em obras góticas. No entanto, ela marca bem como a onça e, por extensão, o narrador virtualmente se unem ao espaço da mata para dar cabo de suas presas. O *locus*, nesse sentido, cumpre a função de potencializar a ameaça constituída pelo metamorfo, tornando-se um elemento essencial para a sua consolidação como uma fonte de medo na narrativa rosiana.

Poderíamos, ainda, ressaltar o emprego de outras estratégias formais próprias do gótico para a criação da atmosfera taciturna e tensa que caracteriza a narrativa de Guimarães Rosa, especialmente os mecanismos de suspense. O meu foco, no entanto, recaiu sobre os elementos que foram particularmente ressignificados pelos aspectos mais locais que são tematizados em “Meu tio o Iauaretê”. Creio que a breve apresentação do conto evidenciou que ele pode ser caracterizado como um texto gótico, ainda que os elementos característicos dessa vertente sejam retrabalhados à luz do tema que desenvolve. Nesse sentido, temos um exemplar significativo do gótico brasileiro tal como procurei descrever ao longo deste ensaio. Fica claro, também, que se usássemos a noção de gótico colonial para caracterizar a obra apenas estaríamos tocando a superfície, uma vez que o foco muito provavelmente seria direcionado a questão do outro e como o processo violento de colonização cria monstros. De fato, podemos ver que o tema do outro se faz central, sobretudo se considerarmos que o conto é protagonizado por um descendente dos indígenas, massacrados durante o processo de colonização. Mas a categoria do gótico colonial falharia em evidenciar as principais nuances da questão, que vêm à tona principalmente quando assumimos um ponto de vista mais local.

Conclusão: um caminho que se abre

Antes de encerrar este ensaio, gostaria de mais uma vez retomar o diagnóstico de Júlio França. Ao que parece, ele considera que o estudo do gótico brasileiro uma estratégia pragmática, válida sobretudo para “inserirmos os estudos voltado para a ficção gótica na vertente ainda hegemônica da crítica literária brasileira” (FRANÇA, 2018, p. 1102). De minha parte, creio que refletir sobre o gótico brasileiro pode ser proveitoso por outras razões. Trata-se de uma abordagem que pode nos auxiliar a compreender melhor a presença do gótico nas letras brasileiras, especialmente para entendermos por que nossos escritores se voltaram para esse modo discursivo para descrever determinados temas, e quais as implicações do contato dessa poética com elementos mais particulares de nosso contexto cultural.

Muito tem se falado sobre a presença do gótico no Brasil, e os estudos desenvolvidos até aqui têm de fato demonstrado que ela é mais marcante do que poderia parecer à primeira vista. Cabe a nós, agora, dar o passo seguinte, e perguntar sobre a possibilidade de estabelecer uma tradição de um gótico que seja dotado de características próprias, sobretudo temáticas. Este ensaio oferece uma direção ao apresentar uma definição, que certamente pode ser refinada, do gótico brasileiro, e o exemplo do conto de Guimarães Rosa indica um dos possíveis caminhos a serem trilhados. Além das narrativas que têm como eixo temático a questão indígena, poderíamos apontar para alguns dados como o nosso passado escravocrata, que já vem sendo explorado por Fernando Barros como elemento distintivo do gótico brasileiro, e todo o racismo estrutural que permeia a nossa sociedade desde então, a decadência de grandes motores econômicos – como os ciclos da cana e do café –, entre outros. O principal objetivo deste ensaio é, portanto, abrir um novo caminho metodológico que os estudos sobre o gótico no Brasil possam trilhar.

REFERÊNCIAS

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre. *Soletras*, n. 27, p. 80-94, jan.-jun. 2014.

_____; OLIVEIRA, Márcio Alessandro de. O Gótico brasileiro na poesia de Carlos Ferreira. *Soletras*, n. 34, p. 70-86, jul.-dez. 2017.

BELLAS, João Pedro. Um sonho dantesco: uma leitura de “O navio negreiro”, de Castro Alves. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 23, p. 261-277, jan.-jun. 2019.

_____. Narrar é resistir: os processos de transculturação narrativa em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. *Línguas & Letras*, v. 19, n. 45, p. 29-44, abr. 2019b.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169-196.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o gótico no Rio da Prata. In: _____. *Obra crítica*, v. 3. Organização de Saúl Soznowski e tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 71-80.

EDWARDS, Justin; VASCONCELOS, Sandra Guardini. Introduction: tropicalizing gothic. In: _____. *Tropical gothic in literature and culture: the Americas*. New York and London: Routledge, 2016. p. 1-12.

FRANÇA, Júlio. O gótico e o retorno fantasmagórico do passado. *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492-2502.

_____. O sequestro do Gótico no Brasil. In: _____; COLUCCI, Luciana (orgs.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

_____. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Pena. *Anais do XVI Congresso Internacional da Abralic - Circulação, Tramas & Sentidos 2018*. Uberlândia, MG: Abralic, 2018. p. 1097-1103.

_____; SILVA, Daniel Augusto P. Aspectos góticos na estrutura narrativa de “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. *Nonada: Letras em Revista*, v. 2, n. 29, p. 185-200, 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 11-40.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 9-24.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 1 e 2. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2013.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2 ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

REYES, Aldana Xavier. *Spanish gothic: national identity, collaboration and cultural adaptation*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas estórias*. 7^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 155-190.

SANTOS, Adilson dos; FORTES, Rita das Graças Félix. “O mistério de Highmore Hall”: a narrativa gótica de João Guimarães Rosa. *Estação Literária*, v. 24, n. 1, p. 127-147, jun. 2020.

STEVENS, David. *The gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Novels adrift: British contributions to the making of the Brazilian novel. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 20, p. 197-222, jan.-jun. 2006.

MACHADO, Luiz Eduardo Wexell. O fantástico em O Mistério de Highmore Hall e Tempo e Destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa. *FRONTEIRAZ*, v. 3, p. 1, 2009.

Recebido em 27/9/2020

Aceito em 12/12/2020.