

## 70 ANOS DE *ERMOS E GERAIS*

ÁTILA SILVA ARRUDA TEIXEIRA<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente estudo crítico examina e celebra os 70 anos de publicação da primeira obra de Bernardo Élis, *Ermos e gerais*. Composto de dezenove contos de uma novela, a obra revolucionou o panorama literário goiano na década de 1940 por incorporar as conquistas estéticas do primeiro momento modernista, por denunciar com crueza as precárias condições de vida do sertanejo goiano e a exacerbada violência nas relações entre opressores-oprimidos vigentes até então, acentuadas sobremaneira pelo processo de incorporação econômica de Goiás às regiões brasileiras com um mercado já consolidado, pela crescente urbanização e, por fim, pela introdução do caminhão e de outros maquinários em pleno sertão, colocando em segundo plano as tradicionais tropas, alterando de forma contundente, portanto, as relações sociais daquela época. Essa postura engajada é basilar não apenas em *Ermos*, mas pertinente em toda a obra do escritor de Corumbá de Goiás: movido por um ideal comunista, que tencionava deliberadamente uma profunda mudança das estruturas de poder – Élis foi um ativo militante do Partido Comunista Brasileiro – suas narrativas vinculam-se a segunda fase modernista, reivindicando esteticamente a exposição ao país inteiro da vida do povo goiano, enfocando sua cultura, religiosidade e sua tenaz luta pela sobrevivência em um meio hostil, esquecido tanto pelas autoridades locais quanto nacionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ermos e Gerais*. Bernardo Élis. Regionalismo brasileiro. Literatura e sociedade. Literatura e História.

### 1. INTRODUÇÃO

O início da República, em 1889, representou uma esperança que as representações das culturas regionais, reprimidas pelo centralismo monárquico até então vigente, ganhariam autenticidade, apoiada, entre outros fatores, no maior mimetismo do realismo, contrário ao senso idealizador dos românticos. Tudo, porém, não passou de um ledó engano: as classes subalternas, os marginalizados socialmente e os não-integrados à cultura litorânea, europeizante, eram esquadrinhados como verdadeiros “pacientes” que revelariam suas “mazelas” ao grande público,

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG). Email para contato: atilalit@gmail.com.

ainda sôfrego por exotismo, como também era a antiga metrópole: a literatura da virada do século XIX e dos primeiros anos do XX representa artisticamente essas culturas reprimidas ainda guiada pelo estrambótico. Exemplo maior dessa persistência é o conto sertanejo, “que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias<sup>2</sup>- feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (CANDIDO, 1976, p.114). Essa postura de alheamento em relação ao outro, não deflagra apenas a questão da alteridade, mas também a desconsideração intencional desse outro como pertencente a um mesmo ideário de Nação, mesmo que amplo. Éramos, de fato, estrangeiros em nossa própria terra.

Por outro lado, esse panorama começa a sucumbir, anunciando uma alteração dessas veleidades estéticas, logo no limiar do século XX, com a publicação de *Os sertões*, em 1902. Obra-monumento da cultura brasileira, escrita pelo então desconhecido engenheiro Euclides da Cunha, tendo como base a Campanha de Canudos, *Os sertões* antecipa, de certa forma, a “tomada de consciência do subdesenvolvimento”, que será plenamente realizada apenas décadas depois, com o regionalismo de 1930, já no modernismo:

Ora, dada esta ligação causal “terra bela – pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante (CANDIDO, 2006, p. 171).

Talvez esse seja um dos principais méritos do “livro vingador”, de Euclides: *denunciar* o genocídio promovido pelo Exército Brasileiro no interior da Bahia e, com essa denúncia, *começar* a colocar o debate sobre nosso projeto de nação, até então totalmente escamoteado pelo amplo painel forjado pelos inventariantes postados geográfica e ideologicamente no Rio de Janeiro. Euclides desfaz duramente esse escamoteamento, expondo a cisão do país em duas culturas: a do litoral, copista de modelos europeus, cosmopolita e moderna, diametralmente oposta a do sertão, incomunicável e arcaica, isoladas não apenas no *espaço*, mas sobretudo no *tempo*:

Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de

---

<sup>2</sup> Como o presente artigo aborda textos de um intervalo histórico amplo, optou-se por preservar a grafia das edições aqui citadas.

empréstimo; respigando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. *Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos...* (CUNHA, 2005, p.172, grifo meu).

Principal filão da literatura regional, a representação do sertão estabelece uma relação estreita com os conceitos de região e com a forma de inserção dessas regiões na conjuntura socioeconômica da sociedade brasileira. Em um primeiro instante, ainda no Brasil colônia, pairava sobre essa representação uma ambiguidade reveladora do desconhecimento da terra. Com o advento da Independência, as funções da antiga metrópole passam a ser feitas pela Corte e, a partir de uma tomada de consciência frente ao subdesenvolvimento, o sertão passa a ser encarado como um *locus* de cultura, perdendo o exotismo que até então o marcava, denunciando as difíceis condições de existência da população sertaneja, portadora de uma cultura própria, principalmente no âmbito da linguagem, que guardaria o cerne da *brasilidade*.

Em Goiás, a tomada de consciência representa também a consolidação da literatura produzida por aqui enquanto sistema: as obras passam a visar um determinado público leitor, tendo em si a matéria regional exposta não mais pictoricamente; as histórias vislumbravam uma análise sócio-histórica esteticamente colocada. Os escritores goianos que mais se destacam nesse entrelaçamento entre arte e sociedade, nesse período de afirmação são Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis. Apoiados em Euclides da Cunha, ambos retratam artisticamente as difíceis condições de vida no sertão goiano – marcado pelos mandos e desmandos dos coronéis – descartando o exotismo como solução estética, sistematizando as condições socioculturais dos respectivos períodos históricos. Logo, pensar em Goiás para esses autores implica reconhecer nesse espaço um *locus* de cultura e linguagem originais, a margem do desenvolvimento econômico do país.

## **2. ERMOS E GERAIS: MODERNISMO E ENGAJAMENTO.**

### **2.1 DOIS PASSOS A FRENTE PARA A LITERATURA BRASILEIRA PRODUZIDA EM GOIÁS.**

*Ermos e gerais*, de 1944, hoje em sua 4ª edição, livro de contos, é a estreia de Bernardo Élis. Seguem-se posteriormente a novela *As terras e as carabinas*, publicada como folhetim no extinto jornal *Folha de Goyaz*, em 1951; seu único livro de poemas intitulado *Primeira chuva* (1955); o romance *O tronco* (1956), - aborda a fundo a vida rural do sertão, em que, explorando a linguagem regional, narra a disputa de poder entre os fazendeiros do então Norte de Goiás, hoje Tocantins, no início do século XX. Esse mesmo livro tornou-se filme em 1999, dirigido pelo cineasta João Batista de Andrade. *Caminhos e descaminhos*, de 1965, se torna um verdadeiro marco na obra do autor, por significar o retorno ao gênero conto, gênero esse que Bernardo Élis dominou com grande habilidade técnica, e *Veranico de janeiro*, de 1966, não apenas consolida esse retorno, mas, principalmente, traz a público narrativas antológicas, como a que fornece título ao livro e o grande clássico *A enxada*, história trágica de Supriano – ou Piano, corruptela pela qual é mais conhecido –, um trabalhador rural negro, pobre, idoso, portador de bócio, casado com uma deficiente física, pai de um deficiente mental, em busca de uma enxada. Em 1973 publica seu primeiro ensaio histórico, intitulado *Marechal Xavier Curado*, dedicado ao militar goiano com participação decisiva para a criação do Exército Nacional. São de sua autoria ainda as obras *Caminhos dos gerais*, de 1975, *André Louco*, de 1978, ambas mesclando a republicação de contos e novelas de grande êxito literário, com textos inéditos. Ainda são publicados *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*, de 1980, ensaio histórico retratando o povoamento do território goiano; *Apenas um violão*, novela de 1984, cujo tema é a criação da nova capital, Goiânia; *Goiás em sol maior*, novo ensaio histórico sobre a formação econômica do estado, de 1985; *Jeca-Jica-Jica Jeca*, seu único livro de crônicas, de 1986; o elogiado romance histórico *Chegou o governador*, de 1987, mesmo ano em que, reconhecendo a importância do autor e de sua obra, o governo do estado publica a *Obra reunida de Bernardo Élis*, ação nunca mais realizada em Goiás. Sua única obra póstuma é o livro de contos infanto-juvenis *Onde canta a seriema*, de 2005.

A primeira publicação de *Ermos e gerais* foi bastante modesta. Vencedora da primeira edição da Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos, concurso criado para estimular o cenário cultural da recém-fundada Goiânia, nova capital do estado. Mesmo com todas as limitações possíveis em virtude da distribuição da obra e sem contar sequer com um prefácio, os elogios foram significativos da intelectualidade brasileira da época. Herman Lima, Ildeu Brandão, Monteiro Lobato, Alexandre Konder, Alceu Amoroso Lima, João Acioli, Mário de

Andrade, Dias Costa e vários outros criticaram positivamente o livro. Bernardo Élis, por sua vez, não esperava um reconhecimento efusivo, rápido e notório. Fora dos principais circuitos culturais do país, instalado em Goiás, um estado economicamente periférico, foi com grande susto e entusiasmo que Bernardo Élis recebeu uma carta de Monteiro Lobato, elogiando pública e efusivamente a obra e seu escritor.

Acabei de ler *Ermos e gerais...* *Quod abunda nocet*. O livro está prejudicado pelo excesso de talento do autor. Como derrama!... Parece uma taça de champanha abruptamente cheia demais e que se derrama toda! Se você conseguir disciplinar, amansar o cavalo bravo do seu talento, e se admitir que um livro não é escrito para nós mesmos e sim para receptores espalhados por esse mundo afora e chamados “leitores”, teremos em Bernardo Élis o mais prodigioso escritor do Brasil Moderno, o primeiro grande manejador da imensa massa de dores, estupidez crassa e tragédia que é o imenso Brasil analfabeto do interior. Com esse material e o seu gênio, meu caro Élis, você opera em nossa literatura uma revolução ainda maior do que foi na Rússia o comunismo (LOBATO apud ÉLIS, 2000, p. 144).

O elogio foi tão efusivo que Bernardo chega a cogitar que se tratava de uma ironia lobatiana. Na dúvida, só passados três dias, ainda sem saber as reais intenções da missiva, resolve mostrá-la ao então prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas, e, finalmente, o escritor se sentiu realmente elogiado: “Venerando nem acabou de ler a missiva. Saiu sacudindo-a no ar e mostrando para todos com quem encontrava. Quando lhe manifestei minha dúvida, nem acreditou, nem tomou conhecimento de minha burrice como dizia” (p. 143-144).

Dias Costa, por seu turno, em um artigo que escreveu sobre *Ermos e Gerais*, em 1947, destacava a condição “provinciana” de Goiás - revelando a persistência da divisão litoral/sertão -, atribuindo a isso uma divulgação aquém da merecida pela obra. Por fim, Costa acaba por conclamar a crítica literária nacional a conhecê-la:

Como o Brasil continua sendo, em literatura mais do que em qualquer outra coisa, um país que ainda se divide em corte e província, o livro do Sr. Bernardo Élis não teve a repercussão que, em verdade merece. [...] Porque quem como o Sr. Bernardo Élis, surgindo em volume, apresenta desde logo, qualidades inatas de escritor ligadas ao maior conhecimento de temas e paisagens que utiliza, alcançando, na maioria das vezes, um equilíbrio marcante na dosagem das emoções, não pode ser ignorado pela crítica nacional...<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> COSTA, apud FARIA, 1986, p.157.

Com raríssimas exceções, essa postura é a tônica de todas as críticas. Afirma, por exemplo, Ildeu Brandão: “Bastaria um só conto do livro, um só, para a consagração desse escritor de talento invulgar”<sup>4</sup>. Pode-se assegurar que, de fato, era a segunda vez que uma obra literária de Goiás ganhava uma posição de destaque no cenário nacional, se juntando, quase 30 anos depois, a *Tropas e boiadas* (1917), de Hugo de Carvalho Ramos. *Ermos e gerais*, contudo, foi além: “Nhola dos anjos e a cheia de Corumbá”, conto que abre o livro, foi selecionado para compor uma antologia de contos brasileiros, organizada por Curt Mayer Clarson, em tradução alemã, em 1969<sup>5</sup>.

A razão desse expressivo sucesso parece residir, substancialmente, na conciliação da expressão linguística sertaneja literarizada, preservada artisticamente tanto no seu aspecto morfossintático quanto no fonético, com a postura de não se portar impassível frente as precárias condições de vida dessa população, seu próprio povo. Tristão de Athayde (1997) foi um dos primeiros a apontar essa reflexão:

Filho de Goiás, educado numa povoação primitiva, como é Corumbá de Goiás, acostumou-se, desde menino, a falar a língua do povo e a sentir de perto o drama dos pobres, dos injustiçados, dos perseguidos. Assimilou tudo isso de tal modo, tanto a realidade social inumana, como a expressão linguística extremamente humana daquele povo, que no dia em que a sua vocação literária irreversível despertou, o que nos deu foi ao mesmo tempo uma obra de verdade social impressionante e uma criação linguística de uma beleza e de uma originalidade absolutamente singulares. [...] [A sua linguagem] é uma fusão rara entre o falar culto e o falar popular, sem aquele paralelismo tão frequente e tão chocante nos maiores escritores regionalista como no próprio Coelho Neto (p.124).

Logo, pode-se inferir que *Ermos e gerais* representa um duplo salto qualitativo na literatura produzida em Goiás: aprofunda-se a vereda aberta por Hugo de Carvalho Ramos, ao pensar a sua própria terra natal a partir da “tomada de consciência do subdesenvolvimento”, abolindo o exótico para representá-la artisticamente como região periférica do país, onde a população era relegada a própria sorte, submetidas aos mandos e desmandos dos coronéis; liga-se a isso a utilização da oralidade presente na fala do sertanejo, da aliteração/assonância, da ironia,

<sup>4</sup> BRANDÃO, apud FARIA, 1986, p.159.

<sup>5</sup> ÉLIS, Bernardo. “Nhola von der Engeln und die überschwemmung von Corumbá”. In: *Die Reier und andere brasilianische*. Baden. Horst Echimann, 1967. p. 223-230.

das construções sinestésicas<sup>6</sup>, dentre vários outros recursos estilísticos empregados por Bernardo Élis. Portanto, a análise mais apurada da sociedade só aconteceu devido a seu trabalho artístico encerrar essas inovações, a ponto do autor ser considerado o introdutor do modernismo no Centro-Oeste do país. De uma forma geral, a estrutura dos contos ainda estava ligada ao conto de anedota, já que, do seu ponto de vista, a obra também deveria ser objeto de apreço do próprio sertanejo – sabe-se que o autor ia aos campos ler para os trabalhadores rurais alguns de seus textos, para ver-lhes a reação –, de maneira a lhe incutir um certo sentimento de classe. É essa postura engajada que o faz recusar um puro tecnicismo literário, apartado da organicidade linguística e social, uma vez que a adoção ao experimentalismo literário poderia muito mais dificultar do que facilitar a leitura de sua obra.

Essa postura engaja de Bernardo Élis leva-o, em 1945, às fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, enquanto escritor, a adoção do Realismo Socialista – preceitos estéticos de Andrei Zhdanov e do escritor Máximo Górkki, com a função de propagar os ideais da Revolução Comunista. Bernardo Élis, irmanado a esses ideais, profere uma palestra contra a sua própria obra de estreia, uma vez que ela refletia um engajamento, mas sem os princípios de uma Revolução Comunista. O jornalista Francisco de Brito, inconformado com tal posicionamento, passa a defender *Ermos e gerais* para o próprio autor do livro. Posteriormente o texto dessa palestra foi publicado com o título *Ermos e gerais: um passo atrás na literatura goiana*, no qual Bernardo Élis, devido aos ideais comunistas, considera sua obra como um desserviço a literatura brasileira produzida em Goiás. Felizmente, solapada essa ideologia, não se questiona que, na verdade, deve-se pensar essa obra como *dois grandes passos* dados na esfera estética e na social, que sacudiram *o status quo* artístico vigente no estado até então e denunciou com veemência a precárias condições de sobrevivência do sertanejo goiano, como assevera Moema Olival (1976):

---

<sup>6</sup> Como exemplos, podemos citar o próprio conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”: A) Oralidade: Na própria fala do narrador, temos expressões populares como: “Ela receava a *baita* cascavel que *inda agorinha* atravessara a cozinha numa intimidade pachorrenta” (1959, p.12. Grifos meus). B) Aliteração: “As águas roncavam e cambalhotavam espumejantes na *noite* escura” (p.15. Grifos meus). C) Ironia: mesmo com a situação trágica, há referências que buscam um humor mórbido, em total acordo com a situação narrada: “Foi quando uma parede do rancho começou a desmoronar. Os torrões de barro do pau-a-pique se desprendiam dos amarrilhos de embiras e caíam *nágua com um barulhinho brincalhão — tchibungue — tibungue*. De repente, foi-se todo o pano de parede” (p.13. Grifo meu). Cabe ainda mencionar as onomatopeias, que acabam por reforçar esse humor. D) Construção sinestésica: “A *noite era feito um grande cadáver*, de olhos abertos e embaciados. *Os gritos friorentos* das marrecas povoavam de terror o ronco medonho da cheia” (p. 12. Grifo meus). Se os gritos expressavam sensação térmica, em consonância com o a cheia do Rio Corumbá, não se pode deixar de citar a construção da noite como um “cadáver”.

[*Ermos e gerais* possuía um] objetivo precípuo: o de despertar de um povo em relação à letargia literária e social que o dominavam na época, isto é, a improdutividade no mundo goiano das letras, ao lado do conformismo às situações que deveriam ser inaceitáveis. *Ermos e gerais*, pois, representa “o novo grito enfincado no silêncio”, expressão do próprio autor, em cena descritiva da natureza, na referida obra (p.161).

## 2.2 ERMOS E GERAIS: REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DE UM TEMPO DE RESTRUTURAÇÃO DA SOCIEDADE GOIANA.

*Ermos e gerais* não teria esse título, mas sim *A mulher que comeu o amante*, modificado pelas ilações sexuais suscitadas. O novo título se explica, segundo o próprio autor: “‘Ermo’ significa ‘deserto’, ‘descampado’, ‘solitário’, como era grande parte do planalto central do Brasil; ‘gerais’ tem mais compreensão geográfica, querendo dizer ‘campos extensos e desabitados, cujas terras se acham inaproveitadas’” (2000, p. 180). Formado por vinte narrativas, há nele dezenove contos: “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, “Um duelo que ninguém viu”, “A mulher que comeu o amante”, “A crueldade benéfica de Tambiú”, “Papai Noel ladrão”, “Um assassinato por tabela”, “O menino que morreu afogado”, “O louco da sombra”, “Cenas de esquina depois da chuva”, “A virgem santíssima do quarto de Joana”, “Trecho de vida”, “O caso inexplicável da orelha de Lolô”, “O engano do seu vigário”, “Noite de São João”, “O diabo louro”, “O erro de Sá Rita”, “O papagaio”, “Pai Norato”, “As morféticas” e “André Louco”. São histórias que nos dão notícias de um amplo e rico panorama da vida do homem sertanejo e da paisagem rústica e agreste dos sertões de Goiás. Para Miguel Jorge (2005),

*Ermos e Gerais* pontifica histórias de um sertão inóspito, fragmentado em seu tempo, e num espaço em que cabe um pedaço de chão, um rancho e um rio; o desenho desse cenário se completa com a riqueza do ambiente natural e a miséria humana, em todos os sentidos, um contraste que jamais será interrompido a não ser pela ação do próprio tempo, e em quadros isolados, de maneira que a ação dos personagens, do ponto de vista social, surgem numa difusão cada vez mais intensa. No entanto o ficcionista nos brinda sempre com sábias e bem urdidadas tramas psicológicas, com o apelo à fantasia erótica enredada em linguagem que oscila entre o poético e o brutal, beirando a oralidade (p. 86).

A estrutura dessas narrativas pode ser agrupada em três categorias: há contos mais próximos de pequenos quadros, em uma espécie de crônica, como “Trecho da vida”, no qual a personagem Sá Babita lamenta-se pelo fato do pequeno filho morto não ter uma sepultura digna



ou ainda como “Papai Noel ladrão”, narrando o malogro de uma criança que coloca o sapato da mãe – o único que havia na residência – na janela, para que o Papai Noel nele colocasse o presente de Natal; e de contos com destaque no desfecho, como “A virgem Santíssima no quarto de Joana”, “As morféticas”, ou “Pai Norato”. Esse segundo grupo é o mais numeroso. Ainda soma-se a esses a novela “André Louco”, destoando inteiramente das demais narrativas:

Na única novela do livro, “André louco”, o narrador é uma personagem, uma criança, que se volta, conforme a óptica da forma literária da novela, para vários acontecimentos paralelos: impressões, comoções, como as trabalhadas nos contos, porém como micronarrativas que progridem ao lado do motivo principal da narrativa da novela (MARCHEZAN, 2005, p.ix-x).

Justifica-se o tamanho dos contos que se assemelham a pequenos quadros por terem sido publicados, sobretudo, em jornais, com forte influência da crônica. A presença da novela “André louco”, narrativa mais extensa, se valendo de uma maior aproximação do cotidiano da pequena vila, pode prenunciar o desejo de produzir um romance que tivesse Goiás como tema, no mínimo.

*Ermos e gerais* possui três pilares, que se prolongam pelas demais obras de Bernardo Élis: sua relação com o modernismo em sua segunda fase, incorporando as técnicas conquistadas pela geração de 1922 e buscando uma narrativa social; o engajamento como escolha literária, se valendo em algumas obras do realismo socialista zdhanovista; e, por fim, a goianidade, revelando não apenas a modernização do sertão goiano pela inserção do maquinário, mas também por buscar uma autêntica representação da existência do sertanejo deste lugar.

Em *Ermos e gerais*, o sertão apresenta-se a partir de uma certa “modernização”, metonimicamente afirmada pela figura do caminhão, pela crescente urbanização – maximizada pela construção de Goiânia – e pela conseqüente declínio de poder dos coronéis locais, que os fazem redobrar o artifício da violência, para se manterem no poder. Essas modificações estruturais da sociedade goiana, a partir da completa desumanização do sertanejo na sua luta desesperada pela sobrevivência, são os grandes temas da obra de Bernardo Élis. Para José Godoy Garcia,

Mas a revolução de trinta deveria, lentamente, é verdade, mudar profundamente sua terra. Uma série de transformações encabeçadas pela transferência da velha capital para Goiânia seria responsável pela renovação de mentalidade, num crescendo de progresso que penetraria os quadros administrativos e culturais do Estado (apud OLIVAL, 1976, p. 40).

O próprio Bernardo Élis reconhecia que a abordagem temática de sua obra, de certa maneira, expunha questões que para muitos eram preferíveis escamotear:

Minha literatura, então, era matéria difícil, porque focalizava problemas goianos tidos como indignos do fazer literário. Procurava sublinhar a humanidade do homem sem terra, mostrando a injustiça do latifúndio e da opressão feudal, responsáveis pelo atraso e pelos males sociais de que éramos vítimas. [...] Enfim, minha literatura metia o dedo nas chagas mais dolorosas de uma cultura regionalizada (2000, p. 99 – 100).

Dois contos são emblemáticos dessa postura engajada aliada ao processo de modernização que transformava o sertão goiano: “O menino que morreu afogado” e “As morféticas”. O primeiro, constituído como *flash* e já em um pequeno ambiente urbano, relata a história de um menino pobre, que como outros tantos meninos na mesma condição, apenas tinha as águas do rio como brincadeira: “Para os meninos ricos, havia papai Noel. Para os da Rua da Beira do Rio, enchente” (ÉLIS, 1959, p.148). Em uma enchente, morre afogado. O delegado recrimina os presentes pelas mães que não cuidam dos seus filhos, não lhes dando instruções mínimas, responsabilizando, por fim, a ausência materna pela morte da criança. Um dos presentes, então, contra-argumenta: “— Mas a mãe dele era a cozinheira da pensão e nem sabia de nada!” (p.148). Acuado, mas tendo que fazer valer sua autoridade e dispersar a multidão que se formava em torno do corpo da criança, o delegado sentencia: “— Quem morreu, descansou. Vamos cuidar dos vivos” (p.149). A morte, banalizada no cotidiano daquelas pessoas, ainda atemorizava, pois aquela multidão sabia que qualquer um dos presentes estava sujeito àquele destino possivelmente corriqueiro: “—E o povo riu, porque a presença incômoda da morte rondava friamente a criança arroxeadada” (p.149).

Já em “As morféticas”, o contraponto maior é o conto “Pelo Caiapó-Velho”, de Hugo de Carvalho Ramos. Nesse, a relação social patrão-empregado é mantida em um segundo plano: o patrão, em viagem pelo sertão junto com o vaqueiro, abre espaço para que este relate um caso. Marinho, em uma noite chuvosa, acaba por pedir abrigo em uma casa no ermo; lá morava apenas uma mulher. Devido à noite e à chuva, ele não consegue ver o rosto da hospitaleira mulher – que mora só – ceia e adormece no jirau da mesma, entre seus braços. No outro dia de manhã, quando ela oferece-lhe café, ele a enxerga:

— Patrãozinho — e o sertanejo cuspiu forte para ambas as bandas da estrada — das bochechas e beiços arregaçados num vermelhão de apodrecido da rapariga, corria visguenta e fétida por entre uns tocos de dentes amarelos — patrãozinho — uma baba de empestado... Os dedos da mão, não os havia...

E como inquirisse admirado, regougou noutro acesso de asco:

— Macutena, patrãozinho, macutena... (1998, p.168).

Há, nesse contar e no remoer da história, uma aproximação entre o patrão e o empregado, na qual o primeiro coloca-se a conhecer um pouco mais o sertão pela narrativa do segundo. Já em Bernardo Élis, há a subversão dessa estrutura e a inserção dos aspectos modernizadores daquele espaço. Em “As morféticas”, o patrão e seu chofer vão de Anápolis à cidade de Goiás, já nomeada como “a velha capital” (ÉLIS, p.1959, p.261), com o caminhão carregado de sal. A máquina “urrava heróicamente, vencendo as chapada úmidas” (p.261). Nesse instante, nota-se a oposição entre o progresso e o sertão em seu estado natural: o caminhão quebra, e o chofer precisa ir buscar uma peça na povoação mais próxima. Enquanto isso, o patrão fica vigiando o caminhão. Contemplando a natureza, ele ouve um latido de um cão, e vai em direção a esse som, na expectativa de encontrar alimento. Chegando à casa onde estava o cachorro, o patrão não encontra morador e imediatamente reconhece a não normalidade daquele animal:

Fui achar um animal cheio de calombos, peladuras, orelhas gafentas e pesadamente caídas, como se fossem 2 folhas de lama.

– Devia ser morfético. Mas será que cachorros também ficam morféticos? (p.265).

O narrador ceia na casa alheia sem ter sido convidado. Dorme. E durante um sonho com uma virgem, é acordado com brutalidade pelas morféticas. Fugindo facilmente, o patrão ainda vislumbra com uma lanterna a face de uma morfética:

Quando lhe iluminei o rosto com a lâmpada, seus olhos me apareceram brilhantes, nadando num poço de pus e podriqueira, nas órbitas roídas, sem sobranceiras. A cara encaroçada e balofa não tinha nariz e pelo buraco a gente via até a garganta arfante. Os dedos eram uns tocos encolhidos, retorcidos (p.267).

Armado, ele pensa em matar a moradora, mas temendo que com o disparado ele próprio pudesse ser atingido pelo sangue da mesma, prefere alvejar o cão, que tinha vindo defendê-la: “Apontei com um gozo satânico o meu revólver e espatifei-lhe a cabeça” (p.268). De volta ao caminhão, o patrão encontra seu empregado, narra-lhe a história e ouve explicações quanto a possibilidade de estar infectado pela doença, “enquanto os faróis estupravam as trevas, abrindo

rasgões brutais de luz no breu” (p.268). O caminhão e seus faróis, não representam apenas uma modernidade que chega, mas também uma modernidade que repele o velho, extirpando-o.

Em uma contraposição ao conto de Hugo, na narrativa de Bernardo a modernidade não pode coexistir com uma aparente harmonia entre o patrão, o empregado e o sertão. No primeiro, esse é representado dentro das suas relações em torno das tropas e das boiadas; no segundo, na inserção do caminhão como metonímia de uma incorporação dessa área ao sistema econômico nacional. É o sertão deixando de sê-lo, para tornar-se apenas *periferia*. Outros tempos, outras atitudes das personagens.

### 3. CONCLUSÃO

*Ermos e gerais* é um marco da literatura brasileira produzida em Goiás, ligando-se a vertente regionalista, alicerçado em uma perspectiva iniciada com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Seguindo a vereda aberta por Euclides, encontram-se inúmeros autores. Destacam-se desse grupo numeroso, de São Paulo, Valdomiro Silveira (*Os caboclos*, de 1920, mas que já tinha a maioria de seus contos escritos muito antes da publicação) e Monteiro Lobato (*Urupês*, de 1918); do Rio de Janeiro, Herberto Sales (*Cascalho*, de 1944, narra as ações passadas em um garimpo na Chapada Diamantina); de Minas Gerais, Mário Palmério (*Chapadão do Bugre*, de 1965) e João Guimarães Rosa (com o magistral *Grande sertão: veredas*, também de 1956); de Goiás, Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*, de 1917) e Bernardo Élis<sup>7</sup> (*O tronco*, de 1956); e do Nordeste do país, o maior contingente: José Américo de Almeida (*A bagaceira*, de 1928, obra que inaugura o regionalismo nordestino de 1930), José Lins do Rego (ligando-se não apenas em uma obra específica, mas por uma representação valorativa e redentora do sertanejo), Graciliano Ramos (principalmente em *São Bernardo*, de 1934 e em *Vidas Secas*, de 1938), Jorge Amado (*Tocaia grande*, de 1984, talvez seja o mais representativo diálogo), Rachel de Queiroz (*O quinze*, de 1930) e Adonias Filho (*Memórias de Lázaro*, de 1952); do exterior, destaca-se o

---

<sup>7</sup> Bernardo Élis, em entrevista para Giovanni Ricciardi, depois transformada em livro, chega a afirmar que seus precursores haviam sido Hugo de Carvalho Ramos e Euclides da Cunha: “A partir das colocações sociológicas da literatura regionalista do modernismo nordestino, propus-me fazer uma literatura de denúncia social, como fizera antes Hugo de Carvalho Ramos (1895/1918), fundador da prosa de ficção goiana, e como fizera Euclides da Cunha com o magistral *Os Sertões*” (2000, p.115).

vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 2010, o peruano Mário Vargas Llosa, com *La guerra del fin del mundo*, de 1981.

São vários os autores que publicamente colocam-se como que “inspirados” em *Os sertões*. Guimarães Rosa, o principal expoente desse grupo, reconhece o pioneirismo de Euclides em retratar o sertanejo em harmonia com o seu meio, sem fazer disso um evento pictórico com a única função de levar exotismo para os leitores citadinos. Lendo as páginas da principal obra de Euclides, chega-se mesmo a *aprender* o funcionamento desse universo, respeitando-o, tratando-o não como curiosidade, mas com profundo senso de humanidade:

Em *Os Sertões* o mestiço limpo, adestrado na guarda de bovinos, assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender [...] as páginas de Euclides rodaram voz, *ensinando-nos o vaqueiro*, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude (ROSA apud ANDRADE, 2002, p.459, grifo nosso).

Para Antonio Candido, Fabiano, personagem central de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, tem sua origem nos sertanejos descritos por Euclides, de tal forma que “temos a impressão que esse vaqueiro taciturno e heróico brotou do segundo capítulo d’*Os Sertões*, onde Euclides da Cunha descreve a retidão impensada e singela do campeiro nordestino” (CANDIDO, 1992, p.45). Augusto Meyer expressa bem esse fascínio: “Mais que a obra de muitos poetas, este simples título – *Os Sertões* – respira a magia da nossa adolescência, e hoje ainda não podemos reabrir o grande livro que nasceu e cresceu com a nossa geração, sem uma vaga impressão de saudade” (apud ANDRADE, 2002, p.458). Até mesmo Oswald de Andrade, de concepção artística tão diferente da de Euclides, afirma que foi em *Os sertões* que vislumbrou “o compacto desenrolar de um Brasil inédito e autêntico” (ANDRADE, O. apud ANDRADE, 2002, p.460).

Dentro desse panorama, Bernardo Élis se coloca a representar o sertão a partir da sua organicidade, das relações sociais nele existentes, denunciando as barbáries ocorridas em prol da manutenção do poder dos coronéis, tal como fizera Hugo de Carvalho Ramos em *Tropas e boiadas*. Contrapor as obras basilares *Ermos e gerais* a *Tropas e boiadas* significa substancialmente estar no mesmo campo temático, mas com o aspecto estético muito diverso, pelo fato da primeira valer-se das conquistas da primeira fase geração modernista, enquanto a

segunda ainda é portadora de uma linguagem estilizada, mas não caricata. Sobre essa questão, afirma Antônio Torres:

O Sr. Carvalho Ramos sabe ver e fixar a vida. Os seus sertanejos algumas vezes falam em linguagem correta demais, arredondando frases longas demais. [...] A meu ver, o defeito maior dos contos do Sr. Carvalho Ramos é justamente esse: - literatizar o falar do sertanejo, embora sem excessos. Sem excessos, porque, apesar de tudo, o tipo das *Tropas e Boiadas* conservam-se bem esboçados, o suficiente para se darem a conhecer como sertanejos (RAMOS, 1950, p.121, v.1).

Sendo essa a grande diferença no aspecto estilístico, o enfoque temático e muito próximo, diferenciando substancialmente pela questão das mudanças sociais: enquanto em Hugo há uma certa descrição do sertão a partir das viagens dos tropeiros e da lida com o gado, em Bernardo há o desmoronamento dessa estrutura. Permanece, é claro, o trato com o gado, mas agora em um contexto de introdução de um maquinário que acelerou as desigualdades entre patrões e empregados. Narrando desse processo de reestruturação, na acepção luckasiana do termo<sup>8</sup> de 1965, *Ermos e gerais* é a obra que melhor retrata esse instante histórico, revelando a crueza que era tratada as populações sertanejas na terceira e quarta décadas do século passado.

Por outro lado, não pode ser desconsiderado que *Ermos e gerais* é uma antologia estruturalmente bastante irregular. Os contos de anedota ainda mantêm um tom naturalista; a presença da novela “André louco” pode ser entendida como um prelúdio de um romance – não pela sua extensão, mas sim, a par das torturas sofridas pelo protagonista, sistematizar o dia-a-dia do pequeno vilarejo onde transcorre a narrativa e os pequenos contos, praticamente crônicas levemente modificadas, apontam um *flash* que acaba por corroborar a difícil luta pela sobrevivência através de ironias sutis. Entretanto, os narradores em todas as narrativas possuem um traço em comum: a postura de repassarmos um “causo”:

[...] o narrador de *Ermos e Gerais* procede de maneira bem diferente do narrador dos outros livros. Ele narra como se estivesse contando oralmente o que acabara de ouvir. Por trás de cada conto de *Ermos e Gerais* está, pode-se dizer, a estrutura de uma estória ou de um causo, quando não de uma lenda ou de um mito. É uma estrutura simples que suporta uma fábula (no sentido dos formalistas russos) também simples e por isso

---

<sup>8</sup> Refiro-me a distinção criada pelo filósofo húngaro Georg Lukács, no ensaio “Narrar ou descrever?”, (In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94), no qual *narrar* estaria para *participar, agir* sobre determinada realidade, enquanto *descrever* estaria no plano da *observação, da conformidade* com a estrutura capitalista posta e dada como acabada.

contada com o auxílio das técnicas da narrativa oral. É esse sentido de oralidade que determina a ressonância linguística do coloquialismo que marca as falas de narrador e personagem, já que a distância entre as duas figuras se vê às vezes praticamente eliminada. Daí o uso das técnicas dos contos populares (a abertura e fechamento dos contos, por exemplo) que o escritor vai buscar na tradição oral, bastante viva entre nós e funcionalmente representativa dos povos com grandes índices de analfabetismo (TELLES, 1997, p.136).

No âmbito da linguagem, *Ermos e gerais* não apenas inovou. Foi a partir dessa oralidade, desse tom aparentemente despretensioso de narrar um caso, que Bernardo Élis revoluciona as letras goianas, ao assumir a fala sertaneja, recriando-a artisticamente, conferindo, por fim, autenticidade ao drama que era narrado.

Já a própria contação, o ato simples de narrar uma história, implica uma troca de experiências ligada à própria natureza humana, mais espontânea e sincera do que o artifício da palavra escrita. Logo, o conto regional, inicialmente calcado na anedota, no acontecimento, participava de forma decisiva para preservar toda uma cultura reprimida, cerne do regionalismo. Com foco no enredo, de pouca extensão, a maioria dos contos de *Ermos e gerais* busca o desfecho como forma de surpreender o leitor, não para mistificar o sertão, mas sim para exemplar as situações degradantes a que estavam submetidos os homens do sertão goiano. A violência é exagerada nos contos de Bernardo Élis, mas não gratuita: serve como representação literária da sociedade goiana das décadas de 30 e 40 do século passado.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Olímpio de Sousa. *História e interpretação de Os sertões*. Introdução de Walnice Nogueira Galvão. 4. ed. rev e aum. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. (Coleção Afrânio Peixoto, 66).
- ATHAYDE, Tristão de. Regionalismo Universalista. In: FREDERICO, Enid Yatsuda; LEÃO, Flávia Carneiro (Orgs). *Remate de Males: dossiê Bernardo Élis*. Campinas: Departamento de Teoria Literária – UNICAMP, 1997, p. 123-124.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- ÉLIS, Bernardo. *Ermos e gerais* (Contos Goianos). 2 ed. Ed. Oió, Goiânia, 1959.
- \_\_\_\_\_. *A vida são as sobras*. Organização de José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000.
- FARIA, Zênia. Aspectos da recepção crítica da obra de Bernardo Élis. *Signótica – Revista do Mestrado em Letras e Linguística*. Goiânia, Ed. UFG, v.I, ano I, jul/dez 1986. p.155-170.
- JORGE, Miguel. Sessenta anos de ‘Ermos e Gerais’. Bernardo Élis: de corpo inteiro. In: UNES, Wolney (Org). *Bernardo Élis - Vida em obras*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura - AGEPEL, 2005, p. 83-97.
- MARQUEZAN, Luiz Gonzaga. Introdução. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.ix-xxix.
- OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O processo sintagmático na obra literária*. Goiânia: Oriente, 1976.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. *Obras Completas*. São Paulo: Panorama, 1950. v. 1
- \_\_\_\_\_. *Tropas e boiadas*. 8. ed. Goiânia: Editora UFG, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. Dos Ermos aos Caminhos dos Gerais. In: FREDERICO, Enid Yatsuda; LEÃO, Flávia Carneiro (Orgs.). *Remate de Males: dossiê Bernardo Élis*. Campinas: Departamento de Teoria Literária – UNICAMP, 1997, p. 135-137.