
O fio da moira em “O caso inexplicável da orelha de Lolô”

Letícia Rodrigues¹

Resumo: *Ermos e Gerais*, publicado em 1944 por Bernardo Élis, apresenta diversos contos cujos enredos trazem a denúncia social das situações de mazela por meio da exposição dos esquecidos homens sem terra, oprimidos pelos senhores das terras no sertão goiano e que se tornam seus detentores. É nessa perspectiva do poder sobre a vida do sertanejo que este trabalho investiga, por meio da hermenêutica simbólica, o conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô”. Pretende-se apontar relações entre mito das Moiras e o entrelaçamento das personagens Anízio, Branca e Lolô construídas na rede de significações insólitas que é tecida nesse conto.

Palavras-Chave: Bernardo Élis. Coronelismo. Hermenêutica. Insólito. Mito.

THE MOIRA’S THREAD IN “O CASO INEXPLICÁVEL DA ORELHA DE LOLÔ”

Abstract: *Ermos e Gerais*, published in 1944 by Bernard Élis, presents several short stories whose plots bring the social denouncement of misfortunes through the exposition of the forgotten landless men, oppressed by the land owners in the badlands of Goiás and who become their owners. It is in this perspective of power over the life of the sertanejo men that this work investigates, through symbolic hermeneutics, the short story “O caso inexplicável da orelha de Lolô”. We intend to point out the relationship between the myth of the Moiras and the entanglement of the characters Anízio, Branca, and Lolô constructed in the network of unusual signification that is weaved in this story.

Keywords: Bernardo Élis. Coronelismo. Hermeneutics. Unusual. Myth.

Introdução

O destino, linha que rege a vida de todos os seres mexe com o imaginário humano, uma vez que ele vem reforçar a ineficácia de se fugir aos desígnios divinos. Nesse sentido, o destino está presente em diversas mitologias, muitas vezes se mostrando cruel, incansável, irremediável, inflexível como em Édipo. O destino aparece na Mitologia Grega como algo que está acima dos homens e dos próprios deuses e

¹ Doutora e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás. Foi professora substituta no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - Câmpus Goiânia e é Secretária Executiva na Universidade Federal de Goiás. Trabalha com literatura italiana, com pesquisas sobre a Commedia, de Dante Alighieri, literatura vampírica, com estudos sobre vampiros modernos e produção textual, em especial a produção de textos argumentativos. letycrys@gmail.com

ninguém, além das Moiras, é capaz de guiá-lo.

Cabe à tríade fiandeira velar pelo destino de cada criança que nasce no mundo, definindo desde seu nascimento o trajeto de sua vida até a morte. A ligação do destino com a morte é bastante íntima, visto que o destino dos homens é a morte. Não importa as peripécias que ele faça, não importa o quanto tente ludibriá-la, ela estará o esperando.

Assim como o destino do homem é determinado na mitologia pelas figuras de Clotos (que puxa o fio da vida), Láquesis (que o mede) e Átropos (que o corta), no sertão goiano o destino do sertanejo é determinado pelo coronel, força que governa seu universo, determinando quanto e como será a vida de seus agregados. O poder investido na figura do coronel, herdado do patriarcalismo formador da sociedade brasileira, compara-se ao dado às Moiras, que regulavam o destino dos gregos antigos.

Nesse sentido, de aproximação ao mito primitivo das detentoras do destino é que se pretende analisar o conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (CIOL)², quanto às diversas imagens que regem a arquitetura do texto de Bernardo Élis e suscitam a emersão da figura do senhor da terra como arquiteto do destino, possuidor da tesoura que determina o fim da vida, tal como Átropos.

1 O poder coronelístico

A literatura produzida em solo goiano na primeira metade do século XX chama a atenção por trazer a denúncia social, uma das características do Regionalismo desenvolvido no Modernismo pós 1930. Nesse contexto, a obra de Bernardo Élis se destaca, uma vez que o escritor utiliza-se de diversos artifícios para desnudar as mazelas sofridas pelo sertanejo, sujeito aos mandos e desmandos dos senhores da terra, uma das figuras formadoras da sociedade brasileira.

Entretanto, para que se possa compreender a força desse senhor de terra, é necessário regredir no tempo e observar como e quanto o poder foi concedido ao dono da terra. Assim, deve-se retomar a formação da sociedade brasileira, desde o tempo da colonização e situar o senhor da terra nas várias fases vividas no Brasil.

Nesse sentido, tem-se que a organização da sociedade brasileira e, conseqüentemente, a econômica ocorreu por volta de 1532, sendo favorecida pela

² Para designar o conto aqui analisado, utilizar-se-á a sigla estabelecida – CIOL.

grande experiência de Portugal com as colônias anteriormente implantadas na Índia e na África. O modo de exploração das terras brasileiras passou, assim, da simples extração dos recursos naturais – exploração do pau-brasil, para a implantação de uma produção agrícola. Essa mudança serviu para a formação de uma sociedade de estrutura agrária, amparada pela família patriarcal e híbrida pela mistura das raças - primeiro o índio e posterior o negro - e escravocrata. (FREYRE, 2000).

Gilberto Freyre (2000) apresenta ainda outra característica dessa sociedade, que se desenvolveu no interior de grandes plantações de iniciativa privada, visto que o Estado colonizador se mostrava omissivo nesse desenvolvimento. Para ele, “a sociedade colonial no Brasil [...] desenvolveu-se patriarcal e aristocraticamente às sombras das grandes plantações de açúcar, não em grupos a esmos e instáveis; em casas-grandes de taipa ou de pedra e cal, não em palhoças de aventureiros” (FREYRE, 2000, p. 247).

Aristocrática pelo fato das famílias portuguesas encaminharem à colônia alguns de seus membros, além do conforto e refinamento encontrados nas grandes propriedades rurais e patriarcais por estar centrada no chefe da família, o patriarca, responsável por manter e governar o sistema composto pela família principal e a secundária – geralmente composta por filhos ilegítimos, parentes, agregados, escravos.

Esse desenvolvimento teve como consequência a implantação do poder local, visto que a família rural ou semirural agregava não apenas o poder econômico e social, mas o poder do “mando político”, base para o oligarquismo e nepotismo. Essas famílias dominavam quase que exclusivamente, constituindo-se a “aristocracia colonial mais poderosa da América” (FREYRE, 2000, p. 248), sobre a qual o rei português não governava, pois, como afirma Freyre (2000), “os senados de Câmara, expressões desse familismo político, cedo limitou o poder dos reis e mais tarde o próprio imperialismo ou, antes, parasitismo econômico, que procura estender do reino às colônias os seus tentáculos absorventes” (p. 248).

Entretanto, o poder patriarcal rural parece se abalar quando da vinda da Corte Real portuguesa para a colônia e o deslocamento do poder dos espaços rurais para o espaço urbano, conforme aponta Sérgio Buarque de Holanda (1995), “o declínio da velha lavoura e a quase concomitante ascensão dos centros urbanos [...] os senhorios rurais principiam a perder muito de sua posição privilegiada e singular” (p. 82). Porém, conforme ressalta Freyre (2000), essa urbanização não alterou os traços primordiais da sociedade brasileira. Esta ainda se mantinha patriarcal, mesmo que seu habitat já não

fosse o meio rural.

Com o passar dos séculos, a Casa-grande e a senzala foram substituídas pelos Sobrados e mucambos, até que esse complexo foi sobrepujado por casas isoladas, de tamanho médio, durante a instauração da República. Freyre atribui essas mudanças à “desintegração final do patriarcado em nossa sociedade e a reorganização da mesma sociedade sobre bases novas, ainda que impregnadas de sobrevivências patriarcais” (p. 765).

O que se pode notar é que a base da sociedade brasileira continua sendo a mesma da época colônia, porém agora transportada para as cidades, imprimindo às estruturas urbanas a mesma dinâmica anteriormente vivenciada, pois é a família patriarcal quem vai fornecer o grande modelo pelo qual serão regidas as relações entre governantes e governados, monarcas e súditos, uma “lei moral inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens” (HOLANDA, 1995, p. 85), que deve ser respeitada e rigorosamente seguida.

É essa lei que vai imperar nos sertões³ e que vai figurar no regionalismo literário, encontrando na figura do coronel um novo representante da família patriarcal. O coronelismo surge como uma vertente do patriarcalismo, em uma de suas muitas interpretações, como sugere Gilberto Freyre (2000), “o sistema pode existir ou funcionar sob aparências as mais suaves: simples ‘coronel’ ou ‘major’, o senhor; ‘morador’, o servo” (p. 773).

Para Victor Nunes Leal (1986), o coronelismo é um sistema, “sobretudo um compromisso, uma troca de proventos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente os senhores da terra” (p. 20) que se configurou no século XX. Em Goiás o coronelismo foi favorecido em sua implantação dado o caráter dualístico⁴ da sociedade brasileira e a precariedade do espaço sertanejo, isolado frente ao progresso do litoral.

³ Tomamos por definição de sertão as palavras de Janaína Amado (1995, p. 148): “De forma simplificada, pode-se afirmar, portanto, que, às vésperas da independência, ‘sertão’ ou ‘certão’, usada tanto no singular quanto no plural, constituía no Brasil noção difundida, carregada de significados. De modo geral, denotava ‘terras sem fé, lei ou rei’” (AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15. 1995. p. 145-151. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/1990/1129>>. Acesso em 27 mar. 2019).

⁴ Utilizamos aqui a dualidade entre o local e o universal, expandido às dicotomias tradicional-moderno, periferia-centro, país real-país legal, sertão-litoral entre outras, na visão da existência de dois Brasis: um moderno, de tendências progressistas, cosmopolita, litorâneo, capitalista e outro arcaico, local, atrasado, relacionado à vida sertaneja e à tradição.

O coronel surge como o senhor não apenas da terra, meio econômico promovedor da sobrevivência do homem sertanejo, mas também senhor de tudo que está relacionado à terra. Seu poder é herdado da família patriarcal, que tem a propriedade rural sujeita à sua vontade, cuja ordem não podia ser questionada e poder era virtualmente ilimitado e poucos freios existiam para sua tirania (HOLANDA, 1995). É esse poder quase ilimitado, herdado pelo coronel que lhe confere o *status quo* de senhor da vida e da morte, é ele quem traça o destino de seus protegidos e crias.

2 As moiras

Deusas da primeira geração na mitologia grega, as Moiras nasceram de Nix, a noite. Homero canta, em *Ilíada*, uma moira ora como a lei que paira acima dos deuses e dos homens, ora como a própria vontade de Zeus, o que tornaria inverídica a subordinação do deus do Olímpio a uma força maior. Esse posicionamento duplo de Homero é apontado por James Duffy (2007), que relata sobre alguns escritores sustentarem a ideia de que Zeus pode estar sujeito à Moira - o destino, mas também pode tomar o seu lugar à medida que tece a sorte dos homens. Já outros escritores defendem a igualdade entre o destino e a vontade de Zeus⁵. Ainda segundo Duffy (2007), a palavra mais empregada por Homero para se referir à fortuna dos homens é Moira, que é empregada no sentido de o que está destinado/fadado ao homem.

Em algumas passagens de *Ilíada* Zeus se mostra impedido pelo destino. O que acentua ainda mais a dualidade dessa força, ora superior ora subordinada. Segundo diversos autores⁶ às Moiras foi condicionado o destino dos homens e para tanto, as deusas possuem funções específicas. Cloto (Κλωθώ) segura o fuso e tece o fio da vida; Láquesis (Λάχεσις) puxa e enrola do fio tecido e Átropos (Ἄτροπος) corta o fio da vida. Segundo a mitologia, as irmãs utilizavam-se da Roda da Fortuna, que ao girar durante o tecer do fio, apresenta o caráter variante da vida do homem, ora privilegiada, ora

⁵ A pretensão desse artigo não é a uma análise profunda da divindade das Moiras que busque determinar a existência ou não de uma subordinação a Zeus.

⁶ PINHEIRO, Marília P. *Futro. Mitos e Lendas da Grécia Antiga*. v. 1. Porgutal: Livros e Livros, 2007; BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002; GRAVES, Robert. *O grande livro dos mitos gregos*. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008; WILLIS, Roy (Org.). *Mitologias: Deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. Tradução de Thaís Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Publifolha: São Paulo, 2006.

indesejada.

Em diversos textos mitológicos as Moiras aparecem como protetoras e conhecedoras do destino. São elas quem prevê a curta vida de Meleagro, filho de Eneus e Altéia. Segundo as Moiras a criança não viveria mais que uma acha de lenha que pegava fogo. A mãe de Meleagro correu para salvá-la e proteger a vida do filho. Entretanto, o jovem estava fadado a morrer e isso acontece pelas mãos da própria mãe, que tomada pelo espírito da vingança pelo filho ter matado seus irmãos, atira a acha ao fogo, que a consome rapidamente.

Em Édipo encontra-se a mesma estrutura. Seu pai, Laio, foi avisado por um oráculo de que teria sua vida retirada pelas mãos do filho recém-nascido, por isso, entregou-o às mãos de um pastor com ordens de matar a criança. Porém, o pastor não foi capaz de matá-la, deixando-a dependurada em uma árvore. O pequeno menino foi encontrado por um camponês que o levou para seus patrões, que adotou a criança e a nomeou Édipo. Tempos depois, Édipo cumpriu os desígnios e matou Laio, sem saber que aquele era, de fato, seu pai.

A deusa Kâli também apresenta uma faceta de senhora do destino, uma vez que seu nome significa negro, trazendo, conforme aponta Mircea Eliade (1979) a faceta do tempo negro, “porque irracional, duro, sem piedade, e Kâli, como todas as outras Grandes Deusas, é senhora do Tempo, dos destinos que forja e cumpre” (p. 63). A ligação do destino, como a morte torna-se intrínseca, dado à fatalidade de seu acontecimento, sua imutabilidade e sua certeza. Édipo não foi capaz de esquivar-se de seu destino, assim como Meleagro e Laio, ou Aquiles e Heitor. Eles podem até evitar até certo ponto, mas o destino deve se cumprir.

O destino, ou as Moiras, mostra-se assim, inflexíveis, inevitáveis, pois o homem não pode abandonar sua fortuna, nem se esconder dela. É inexorável que Átropos corte o fio tecido e sorteado pelas irmãs, afinal, é a sua função. Assim, o destino só conduz a um caminho, ao derradeiro final.

3 "Ermos e Gerais" bernardiano

Bernardo Élis é representante da vertente modernista chamada Regionalismo, fruto de uma evolução na forma e na busca por apresentar e representar uma figura símbolo da grande nação brasileira, que se iniciou na fase indianista do Romantismo,

período em que a literatura nacional buscou um representante que pudesse ser considerado o autêntico brasileiro – o índio, na substituição do homem medieval europeu. A etapa seguinte dessa evolução foi proporcionada pelo sertanismo de Alfredo Taunay, José de Alencar e Bernardo Guimarães, que efetivou a transição do indianismo para o sertanismo (VICENTINI, 1997).

Albertina Vicentini (1997) aponta que essa transição manteve o “modo característico da narrativa romântica” (p. 7), ou seja, os protagonistas e antagonistas ainda eram mantidos “num espaço previamente delineado ou descrito, dentro do qual se conta a história” (VICENTINI, 1997, p. 8), em um processo que busca manter “uma ligação dos caracteres entre si [...] ligando o início da história ao seu final” (VICENTINI, 1997, p. 8).

Segundo a autora, a transição desse sertanismo permeado pelo romantismo resultou no Regionalismo finessecular, cuja característica típica foi a tendência de aliar as reações do homem com o seu meio ambiente (VICENTINI, 1997). Nesse sentido, o Regionalismo apresenta traços de documentário histórico e mais regional, pois se baseou em características como clima, topografia, cultura de um povo, sendo a essência de seu texto mais natural, real. Essa nova fase do Regionalismo, influenciada pelo Realismo, concedeu à corrente sertanista uma autenticidade baseada numa realidade nacional mais entrosada nas tramas de nossa civilização, mas que acaba por cair no caipirismo, representando o sertão de forma caricatural e grotesca.

Entretanto, foi no Modernismo que o Regionalismo se firmou por meio da consciência nacionalista e o reconhecimento de um país sertanista que, apesar da perspectiva industrial, ainda se mostrava atrasado. Essa conscientização deu origem a dois posicionamentos distintos por parte dos autores: o primeiro, nos anos vinte, marcada pela tranquilidade e otimismo, identificando as deficiências do país, respondendo-a com o fato da nação ser um país novo; e o segundo, nos anos trinta, pessimista, reconhecendo a situação nacional como um país subdesenvolvido, voltado para a exposição das misérias humanas e desigualdades sociais. Há ainda uma terceira fase, mais madura, em que o Regionalismo se aproxima da realidade, que graças à “politização dos anos trinta, descobre ângulos diferentes”, preocupando-se diretamente com os problemas sociais e que “produz ensaios históricos e sociológicos, Romance de denúncia, a poesia militante e de combate” (LAFETÁ, 2000, p. 30).

Dado o contexto das obras produzidas por Bernardo Élis, inundada pelo nítido

conceito de literatura de crítica social, o autor não se deixou seduzir pelas descrições paisagísticas, indo diretamente para as criaturas, especializando-se na descrição do homem, da alma sertaneja, tendo-o como objeto de sua visão e análise, conforme aponta Afrânio Coutinho (1986), utilizando-se também do clima sombrio e terrífico que “conduzem o leitor ao núcleo de uma realidade que só a arte poderia trazer a debate” (p. 290).

Ermos e Gerais (1944), é a obra de estreia de Bernardo Élis, que rompe com a tradição nordestina de romances de 30, trazendo à cena a paisagem e temática regional, criando, conforme palavras de Gilberto Mendonça Teles (2001, p. 11) “uma obra estranha e original”, que confere um cunho surrealista ao autor goiano, proporcionado por imagens que apontam para o estranhamento e para o fantástico e, principalmente, para a denúncia do poder que o senhor de terras possuía, quase ilimitado e inquestionável.

O conto “CIOL” traz a história trágica de um amor entre primos. Anízio que sempre foi apaixonado pela prima Branca, que lhe dava certas liberdades na infância, após ficar quatro anos no seminário, é chamado pelo avô que anuncia que o jovem deve tomar Branca como esposa, exclusivamente porque a família corria o risco de extinção. Entretanto, Branca não queria aquele casamento, e para tal, declarou-se perdida para Anízio e fugiu com o negro Lolô. Anízio, enraivecido pela desfeita, procurou a prima, arrancou a orelha do negro após o matar e levou a prima para casa, trancando-a no calabouço. Ainda tentou fazer com que a prima lhe aceitasse, porém a prima estava resoluta quanto ao casamento. Transtornado, Anízio busca uma cabaça onde o avô criava um urutu e a quebra junto de Branca, trancafiando em seguida o cômodo escuro. Ao final, Anízio revela ao narrador que dentro da cabaça nada existia.

Trata-se de um conto com uma carga simbólica expressiva, repleta de imagens que conduzem a uma rede tecida inospitadamente como o próprio sertão que possui como único desfecho a morte.

4 Tecendo o fio

As Estruturas Antropológicas do Imaginário proposta por Gilbert Durand busca a classificação de imagens dentro de dois grandes regimes simbólicos: o Noturno e o Diurno. No primeiro regime as imagens se organizam ao redor de dois grupos: místico -

símbolos de inversão e intimidade - e sintético que se divide em cíclico e rítmico. No segundo regime encontram-se as imagens caracterizadas por uma antítese, formadas a partir da “dupla polarização das imagens” (DURAND, 2002, p. 67), gerando um antagonismo entre as imagens que irão se reunir em torno de três agrupamentos que se interligam ao medo da queda.

Ainda segundo Gilbert Durand (2002), é no mito, cujas imagens seguem a sequência verbo, substantivo e adjetivo, que se encontra a expressão privilegiada da imagem, sendo o verbo a verdadeira matriz arquetípica, enquanto o substantivo exerce uma função secundária.

Durand (2002), no regime Diurno das imagens, classifica os símbolos em três epifanias frente à angustiante face do tempo, implacável e irresoluto para com a humanidade. Os símbolos teriomórficos contemplam o simbolismo animal, por vezes o mais frequente nas imagens. Já os símbolos nictomórficos englobam os símbolos das trevas e do barulho, uma vez que o tempo, por ser irracional e sem piedade é negro. Por fim, há os símbolos catamórficos, em que residem as imagens dinâmicas da queda, do fim, da morte.

São essas imagens nictomórficas e catamórficas que se encontram em abundância no texto de *Élis*, dando indicativos, ao longo da narrativa, dos destinos dos personagens e, ao mesmo tempo, apontam para a rede que conduzirá a mão do senhor da terra no porte da tesoura fatal, que culminará na queda de todo um sistema e, conseqüentemente, à exposição da situação perversa vivida pelo homem sertanejo, aproximando Anízio das divindades do destino.

Em “CIOL” o clima sombrio está presente desde o primeiro parágrafo do conto: “O crepúsculo começou a devorar tragicamente os contornos da paisagem. O azul meigo do céu tomou uma profundidade confusa, onde estrelas surgiam como cadáveres de virgens nuas, em lagoas esquecidas” (ÉLIS, 2011, p. 35), invocando a presença da morte, ápice do destino traçado para todos.

No conto de *Élis* é durante a noite e na falta da luz que toda a história se desenvolve. No sentido diurno da imagem, a noite vai se apresentar como senhora que libera os seres terríficos, que traz a angústia. O crepúsculo para *Élis* é devorador, porque engole a luz e traz consigo as armadilhas proporcionadas pela pouca visibilidade: “a ruína de uma cancela pulou de dentro da escuridão, como o imprevisto de uma tocaia” (ÉLIS, 2011, p. 35). Para Durand (2002, p. 91), essa característica algoz da noite é

justificada pelo fato de ser durante a noite que as certas criaturas saem, “é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam do corpo e das almas. [...] As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo”.

A caracterização coronelística de Anízio pode ser validada pelos traços apresentados pelo autor ao longo da narrativa. De imediato, a personagem é a dona da fazenda onde se passa toda a história, porém, o local encontra-se em estado de decadência e abandono: “Meu cavalo rinchou um rincho digno e honesto porque a *ruína* de uma cancela pulou de dentro da escuridão [...], enquanto a gente podia divisar melhor as *ruínas da fazenda*, com soturnos currais de pedra seca, nessa *tristeza evocativa das taperas*” (ÉLIS, 2011, p. 35 – grifo nosso).

Ainda, conforme o convidado narrador do conto informa, Anízio era possuidor de recursos financeiros, que lhe concedia certo poder junto à sociedade daquela época. “Tinha um Ford último tipo e levava vidão” (ÉLIS, 2011, p. 36). Além disso, sua ação com relação à prima, Branca, reforça sua posição de coronel, uma vez que ele julga e decreta a sentença à prima por esta se recusar a casar com ele. Esse poder de decidir sobre a vida da parenta é herdado do avô, que tinha o mesmo poder sobre os dois netos.

[...] até que o avô desconfiou da coisa e mandou o neto para o seminário de Goiás, em Ouro Fino [...]. No dia em que Anízio voltou para o sítio, de noite, na varanda, o velho falou, balançando-se na rede:
- Vocês, Anízio mai Branca, devem casar. São os últimos da família que vai desaparecendo como por castigo (ÉLIS, 2011, p. 39).

Após recuperar os sentidos, Anízio sai em busca da prima, pois não aceita a recusa. Descobre que a prima saiu na companhia do negro Lolô. De posse da informação, Anízio parte em uma procura incansável pelos dois.

Anízio zanzou no matagal o dia inteiro. O animal já estava meio frouxo quando deu de testa com um ranchinho. Devia ter gente porque fumegava. Apeou-se e resolveu entrar. O diabo é que só tinha um punhal, mas que levasse tudo a breca. Branca estava sentada num toco, no chão, e Lolô soprava o fogo. Mal viu o rapaz, o negro fugiu. (ÉLIS, 2011, p. 40).

Anízio já se mostra desde esse ponto mal intencionado ao esbarrar na cabana. Seu primeiro pensamento é o fato de ter apenas um punhal, mas que este deveria levar

“a breca”⁷, dando-lhe condições para uma investida. Porém, Lolô foge e Anízio, diante da recusa da prima em voltar para casa com ele, decreta a sentença para o negro: “- Que desgraçado! Merecia morrer, o desaforado!” (ÉLIS, 2011, p. 41).

A decretação do destino de Lolô, como uma punição pelos atos cometidos contra a prima, aproxima Anízio das Moiras, visto que essas também decretam a morte. Anízio assume o papel de Átropos e, com seu punhal, declara-se senhor pronto para partir o fio tecido pelas outras irmãs gregas.

Novamente a noite é chamada para ser testemunha silenciosa dos atos bárbaros das criaturas maléficas. “A noite começou a borrar tudo de preto. O mato era aquela massa escura, cheia de estalidos, cheia de palpitações de silêncio, cheia de passos cautelosos no invisível” (ÉLIS, 2011, p. 41). Anízio surge como uma besta que sai à caça de Lolô, pronta para consumir seu corpo e cumprir com o julgamento realizado:

[...] dois corpos rolaram para dentro da grotá. Ali Anízio deu a primeira punhalada no negro. Este então se ajoelhou e no escuro da noite seus dentes tinham um brilho opaco de aço de punhal:
- Num mata Iaiá, sinhozinho. Polo amô de Deus. Polo amô da mãe do sinhô que mecê num chegô nem a conhecê.
Dono do poder, Anízio prende a prima, na esperança dela mudar de ideia e aceitar o destino traçado pelo avô.
Anízio meteu novo golpe e o negro amontoou, vomitando sangue. Cá de cima do barranco, para onde saltara Anízio, ainda ouviu a voz engasgada do preto: “se mecê judiá cum ela, eu venho do inferno”. (ÉLIS, 2011, p. 42).

Cumprido o decreto do “sinhozinho”, cuja ordem e vontade não podiam ser repelidas, graças ao poder adquirido da sociedade patriarcal, base formadora da sociedade brasileira, Anízio arranca a orelha de Lolô e volta para a cabana, para mostrar à prima seu feito e decretar sua volta à fazenda.

Em algumas tradições o ato de cortar a orelha do inimigo simbolizava um troféu. Com as orelhas dos inimigos eram feitos colares que ornamentavam os pescoços dos principais guerreiros. Anízio vai guardar a orelha do negro, como uma recordação daquela noite:

Quando passávamos, já de volta, pela sala dos retratos, Anízio tomou de um estojo de madeira e, chegados ao quarto de dormir, abriu, tirando de dentro uma orelha humana. Parecia um cavaco de pau – seca, dura, preta, peluda,

⁷ Segundo o dicionário Aurélio, breca pode tanto significar cãibra quanto sanha, furor, ira. Ainda traz que levar a breca significa morrer, desaparecer. No contexto do conto, a palavra “breca”, na expressão regional “levar a breca” assume o sentido de levar a pior.

arrepiada. Estava muito aberta, espetando o silêncio, bebendo-o feito um funil. (ÉLIS, 2011, p. 39).

É essa orelha, guardada na caixa de madeira que será testemunha, tal como o narrador, do destino de Branca. A prima de Anízio revela para ele o motivo de não querer se casar com ele, pois havia sonhado que era sua irmã e por isso havia se perdido de propósito. Anízio não acredita nas palavras da prima e acha que se trata de uma zumbaria de Branca “Era uma desculpa para idiota, e, irado, trancou-a [Branca] no calabouço da fazenda” (ÉLIS, 2011, p. 42). É naquele lugar de esquecimento, visto que para todos Branca havia fugido com Lolô, que o destino dela será cumprido.

Anízio tenta mais uma vez que a prima case com ele, mas a mulher não aceita e lhe lança um “olhar de desprezo tão frio e tão cruel” (ÉLIS, 2011, p. 43), que Anízio não resiste, e invadido pela cólera sai pelo corredor, voltando em seguida com uma cabaça na mão.

- Sabe que é que mora aqui dentro? – perguntou-lhe. Branca sabia perfeitamente que o avô, na sua caduquice, tinha a mania de criar ali dentro um urutu.

Anízio, então, pegou a candeia de azeite, apagou-a e no escuro quebrou a cabaça contra o chão, fechando a porta do calabouço. (ÉLIS, 2011, p. 43).

O que acontece posterior a esse episódio não é relatado, porém o destino de Branca é revelado pelo próprio Anízio antes de iniciar a narrativa para o amigo. Este se encontra incrédulo com o relato do amigo e quando ele conta que na cabaça não havia nada, o amigo narrador começa a imaginar o suplício pelo qual Branca deve ter passado, esperando por um animal que não existia, aguardando a morte que não sabia quando nem como viria.

Entretanto, é enquanto o amigo de Anízio está perdido nas sensações em que o castigo imposto pelo coronel provocara na prima, que um fato muda toda a perspectiva da narrativa. A orelha de Lolô, que havia ouvido todo relato, começa a sair de dentro da caixinha: “estava inchada, negra, intumescida. Andava na ponta de seus grossos cabelos, como as aranhas, bamboleando mornamente o corpo nas pernas. Marchava com uma cadência morosa, *inexorável* – um passo estudado e cinematográfico” (ÉLIS, 2011, p. 44 – grifo nosso).

Nesse momento do conto, um fato inexplicável faz a roda da fortuna girar e Anízio, que antes agiu como o senhor do destino, como uma Moira, agora é vítima dele.

A orelha de Lolô, passiva e receptiva dentro da caixinha, acompanhando todo o relato da crueldade infringida à sinhá, cumpre sua palavra, retorna dos infernos para, por meio do fio da vida, levar Anízio com ele.

O fato da orelha se encaminhar em uma cadência inexorável alude ao fato da morte não poder ser impedida. Não se pode impedir a morte de acontecer. Ela é cruel e inevitável. Ainda, a orelha é descrita como uma aranha, que, na Índia é símbolo de ordem, que tece sua rede de fios e organiza o cósmico. Anízio por duas vezes ousou se similar à força do destino, decretando como e quando deveriam morrer Lolô e Branca. Porém, a ordem cósmica não pode ser abalada e para tal, a aranha, ou a orelha de Lolô é invocada para restaurá-la. Conforme Durand (2002), “na *Odisseia*, o fio já é símbolo do destino humano” (p. 107) e o fio está ligado à aranha que tece sua teia para prender nela suas vítimas.

A queda, tão evitada e temida no regime Diurno das imagens se torna o enredo do conto de Élis, uma vez que existem várias quedas na narrativa: Anízio, temente da rejeição da prima – uma queda social, afinal, ela preferiu Lolô a ele, assim como a própria morte de Lolô, que, apesar de fugir para não ser castigado ou morto, tem esse destino pelas mãos de Anízio e Branca, castigada por sua condição feminina, encontra a queda na morte solitária e suplicante.

Conclusões

A vastidão de imagens que estão presentes nas obras de Bernardo Élis é encantadora. O autor cria redes interligadas entre essas imagens que configuram o ambiente perfeito para o aparecimento de personagens complexas, cruéis, reais e, ao mesmo tempo, fantásticas.

Seus contos possuem a capacidade de transportar um realismo inquietante, trazendo a desolação, a penúria e a degradação do sertanejo em uma linguagem simbólica tão cruel quanto o destino de muitos de suas personagens. Essas, por sua vez, possuem um poder simbólico que vai além da representação do puro sertanejo goiano e de suas desventuras em um estado “abandonado” à própria sorte pelo governo oficial.

Gilberto Mendonça Teles reconhece no autor goiano a capacidade fantástica de explorar as imagens inóspitas do sertão, que vão agir sobre seus moradores, e possibilitar a exploração das situações de mazela que atingem e governam a vida e o

destino dos sertanejos. Para ele, é no conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô” que Élis “atinge o cúmulo do fantástico. Através de episódios insólitos, como o da ossada da moça Branca [...], o narrador vai preparando o espírito do leitor, com 'crueldade e candidez', para o episódio final da caixinha que guardava a orelha seca do negro que tinha violado a moça Branca” (TELLES, 2001, p. 18).

No caso aqui estudado, pretendeu-se compreender como essa rede imagética era tecida e o quanto algumas personagens se aproximavam do mito das Moiras. Anízio, como representante da classe dominante do sertão goiano, é a personagem que primeiro vai desenvolver o papel de algoz da vida humana, detendo o poder de vida e morte tanto de Lolô quanto de Branca, pois a qualquer momento ele poderia ter retirado Branca de dentro do calabouço e lhe dado uma nova chance. Seu comportamento demonstra o quanto é irresoluta a morte e a ordem de um coronel.

Além disso, as várias imagens suscitadas no decorrer da narrativa vão criando o clima tanto para a atmosfera fantástica e insólita do conto, bem como vão anunciando e reforçando o destino das personagens. A noite surge como uma nova personagem, pronta para abocanhar tudo e transformar, deixando um rastro sombrio de desespero das personagens que não enxergam o amanhecer, permanecendo na escuridão e na queda. Assim, encontramos no conto de Élis uma invocação de imagens que nos remetem para o regime Diurno de Durand (2001) e para as complexas sensações angustiantes da queda, representada, no conto, pelas mortes trágicas das personagens.

Além disso, é no desfecho do conto que se encontra o verdadeiro algoz de toda aquela história. Lolô que foi considerado por Anízio como o principal culpado pela libertinagem da prima retorna para recolocar a ordem ao cosmo. A morte e, conseqüentemente o destino do homem, não pode ser governado, eles pairam acima do homem, de sua compreensão e de seu domínio.

Lolô volta para se vingar, conforme havia prometido a Anízio, caso ele fizesse algo de ruim à sua sinhazinha e, ao mesmo tempo, vinga as Moiras que tiveram suas funções usurpadas, mesmo que por alguns instantes, por Anízio. Assim, tem-se a ordem restaurada e o poder divino do destino devolvido às donas de direito: as Moiras.

Referências bibliográficas

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAND, Alain. **Dicionário dos Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. 15.ed. Rio de Janeiro : Jose Olympio, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

DUFFY, James. **A concepção de Homero do Destino.** Trad. Leonardo Teixeira de Oliveira. Disponível em <http://www.classicas.ufpr.br/projetos/bolsapermanencia/2006/artigos/James_Duffy-Destino.pdf>. Acesso em 20 mar. 2019.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ÉLIS, BERNARDO. O caso inexplicável da orelha de Lolô. In: _____. **Os melhores contos de Bernardo Élis.** Seleção de Gilberto Mendonça Teles. 2.ed. São Paulo: Global, 2011. p. 35-44.

FREYRE, Gilberto. Introdução à Segunda Edição. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2000. p. 755-804.

_____. Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). **Intérpretes do Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2000. p. 235-279.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo.** São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto.** 5. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.

MELLO E SOUZA, Laura de. Os donos do poder. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.) **Introdução ao Brasil:** Um banquete nos trópicos. 3.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 335-355.

MIRCEA, Eliade. **Imagens e Símbolos.** Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. A síntese su/realista de Bernardo Élis. In: ÉLIS, Bernardo. **Os melhores contos de Bernardo Élis.** Seleção de Gilberto Mendonça Teles. 2.ed. São Paulo: Global, 2011. p. 9-19.

VINCENTINI, Albertina. **O Regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos.** Goiânia: Editora da UFG, 1997.