

o espaço mineiro em a garganta do inferno:

ensaio sobre uma lenda de bernardo guimarães

**Gabriel Queiroz
Guimarães Hernandes***

Resumo

O presente artigo pretende demonstrar como, na lenda *A garganta do inferno*, de Bernardo Guimarães, a região mineira se articula em profundidade com a estrutura narrativa. Tal produção pertence a uma parte de sua literatura (contos, lendas e causos) que acabou se tornando desconhecida do público em geral. O espaço, no caso, é pensado não somente na dimensão específica de uma morfologia local, mas também como um meio cultural em que costumes, crenças e superstições são incorporados ao fluxo narrativo. Desse modo, a defesa central deste ensaio é a de que, resguardados certos limites históricos e da estética romântica, a obra do escritor ouro-pretense pode ser atribuída, como produto genuíno, ao sertanismo ou regionalismo romântico.

* Doutorando pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, é bolsista da Capes.
E-mail para contato: gabriel.hernandes@usp.br.
Artigo recebido em 05/09/2017 e aceito para publicação em 11/12/2017

Palavras-chave

Espaço; Lenda; Romantismo; Superstição.

The Minas Gerais setting in *A garganta do inferno*: an essay on a tale by Bernardo Guimarães**Abstract**

This article intends to demonstrate how, in the tale *A garganta do inferno* by the Brazilian Romantic writer Bernardo Guimarães, the Minas Gerais setting is deeply articulated with the narrative structure. The tale belongs to a segment of his production that is unknown to the general public. The space, in this case, is conceived not only within the specific dimension of a local morphology, but also as a cultural environment in which traditions, beliefs and superstitions are incorporated to the text. Thereby, this essay argues that, given the historical and aesthetic boundaries of Romanticism, the work of this Brazilian writer can be classified as a genuine product of the Romantic *sertanismo* or regionalism.

Keywords

Space; Tale; Romanticism; Superstition.

Breve consideração inicial

No Romantismo brasileiro é notória a preocupação de nossos ficcionistas em incorporar às suas obras elementos do ambiente nacional. Em especial, as ambientações preocupam-se em incorporar ao fluxo narrativo aspectos da flora e fauna locais, como modo de enraizar as ficções no espaço do Brasil e, além disso, demonstrar a particularidade de nossa terra e sua

riqueza natural. Em uma das obras mais emblemáticas do movimento, o romance *Iracema*, de José de Alencar, por exemplo, o ambiente está intimamente associado à descrição da personagem, e, além disso, as matas nacionais figuram em seus aspectos sempre agradáveis aos olhos do leitor, como modo de valorizar e idealizar o espaço pátrio.

Neste breve ensaio, pretendo discutir acerca de uma obra menor de nosso Romantismo, a lenda *A garganta do inferno*, da autoria de Bernardo Guimarães. O escopo do presente trabalho é tentar demonstrar como, nesse texto pouco conhecido do público em geral, a ambientação em Minas Gerais, em seus aspectos morfológicos, culturais, históricos e sociais, não assume mero papel de fundo da narrativa, mas enraíza-se em sua própria estrutura e em seus sentidos. Dessa forma, busco empreender uma leitura que vise mostrar que, longe de figurar o espaço mineiro como pano de fundo, esse texto do autor ouro-pretense incorpora a especificidade regional ao seu todo, configurando-se, portanto, como uma prosa regional.

Cabe ressaltar que o espaço mineiro, no contexto que trabalho neste texto, é considerado, também, em seu aspecto cultural, histórico e social. No que se refere ao aspecto da cultura, pretendo demonstrar a presença do imaginário do ouro e seu impacto na formação da mentalidade do mineiro, como elemento-chave do texto. Além disso, no que se refere ao aspecto histórico, como o enredo se articula com o tempo colonial e sua mentalidade. Por fim, no aspecto social, a presença das crenças e superstições populares como elemento presente e ao mesmo tempo incerto, o qual, por sua vez, culmina por imprimir à narrativa certo cunho que se aproxima do fantástico.

Regionalismo e crítica

O escritor mineiro Bernardo Guimarães, nascido em Ouro Preto no ano de 1825, e falecido na mesma cidade no ano de 1884, é um caso singular do nosso rol de autores românticos. De sua extensa e variada obra, que contou com produções de poesia, teatro, conto e romance, a publicação que lhe rendeu fama póstuma foi precisamente aquela que mais destoou das outras: o seu livro *Escrava Isaura*, que assumiu o formato de telenovela durante os anos de 1976-1977. Nesse romance a favor do abolicionismo, a trama situa-se em Campos dos Goytacazes, ambientação ímpar em sua ficção, tendo em vista que “o seu mundo predileto é o oeste de Minas e o sul de Goiás, onde se passam *O ermitão do Muquém*, *O seminarista*, *O garimpeiro*, *O índio Afonso*, *A filha do fazendeiro*, que constituem o bloco central e mais característico da sua ficção” (CANDIDO, 2006, p. 549-550).

Nessas obras, o foco das narrativas volta-se para um universo rural, no qual o ficcionista, por um dever de registro e para transmitir ao leitor das cidades a atmosfera campestre, deve apresentar ao leitor de seus textos alguns costumes dos locais representados, como é o exemplo da cavalhada em *O garimpeiro*, do mutirão em *O seminarista* e do batuque de *O ermitão do Muquém*. Nessa intenção de mimetizar as tradições regionais, a linguagem, conforme observou Alfredo Bosi, precisou

[...] superar em termos artísticos o impasse criado pelo encontro do homem culto, portador de padrões psíquicos e respostas verbais peculiares a seu meio, com uma comunidade rústica, onde é infinitamente menor a distância entre o natural e o cultural. (BOSI, 2013, p. 150).

Nesse viés de leitura, certa oscilação na escrita de Bernardo Guimarães é justificada pela tentativa de manter o padrão culto e, ao mesmo tempo, a fidelidade ao registro oral, tensão que, posteriormente, seria tão bem

desempenhada nas obras de Guimarães Rosa. Talvez seja nesse sentido que o escritor de Ouro Preto tenha optado por iniciar a narração de seus causos situando-os em rodas de conversa. Em *O ermitão do Muquém*, por exemplo, a história é narrada durante sucessivas paradas de uma viagem.

Nota-se nessas obras, portanto, a prevalência de histórias ambientadas na província, em detrimento de uma ficção cujo cenário é o espaço urbano, abarcando aventuras de cunho romanesco e em que excediam preocupações com o registro de linguajar e tradições, o que configura o princípio da classificação dessas produções como “regionalistas”. De acordo com Sodré (1964), essas características dos textos sertanejos se deram por conta da

[...] preocupação fundamental do sertanismo, que vem, assim, substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção romântica. Tal preocupação importa em condenar o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil. (SODRÉ, 1964, p. 323).

No viés dessa leitura, a prosa regional visaria a especificidade nacional e um plano de definição para a identidade do brasileiro. De fato, percebe-se, na corte fluminense da época, a recorrência desse processo de incorporação da cultura estrangeira por meio não somente de produtos e mercadorias, mas do acolhimento de um modo de vida europeu, feitos de um modelo civilizatório adotado pelo Brasil imperial que tendeu a repudiar os costumes e manifestações culturais de influência colonial, portuguesa e africana (cf. ALENCASTRO, 1997).

Dentre os autores e críticos que apontaram essa tendência, Franklin Távora, em seu prefácio ao romance *O Cabeleira*, condena a cultura do sul, pois, em

contrapartida a estes, “o norte ainda não [teria sido] invadido [...] pelo estrangeiro” (TÁVORA, 1876, p. 12). O que se busca, portanto, é a especificidade do nacional, conforme a tendência programática de nossos escritores românticos, a partir daquilo que seria próprio do Brasil e dos brasileiros, o que incluiria, nesse viés sertanista, as tradições regionais afastadas do litoral urbanizado e, conseqüentemente, europeizado.

A busca pela representação do espaço é permeada por fatores político-ideológicos que primam por certa necessidade de manter a fidelidade do registro desses locais, em seus aspectos qualitativos, morfológicos, mas, especialmente, naturais. Sobre essa tendência romântica, Guinsburg (2011) afirma que

[...] o movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das ‘realidades’ no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaço ambientais – não mais sagrados – revestidos de cor local. (GUINSBURG, 2011, p. 16).

Essa descida na escala metafísica de que fala o crítico refere-se, dentre outros aspectos, à preocupação descritiva em relação às particularidades locais (diferente da preocupação universalista da literatura clássica) revestidas e dotadas de importante carga cultural e histórica. As obras que seguiram essa tendência priorizaram um registro que transmitia, com certa atenção aos pormenores e ainda que idealizada, a “cor local”. Talvez tenha sido esse o motivo que levou Franklin Távora a criticar e afirmar, nas cartas que escreveu a José Feliciano de Castilho sobre as obras de José de Alencar, que o escritor cearense escrevia “no seu gabinete de improvisador” (TÁVORA, 2011, p. 140).

Acerca desse ideário, Bernardo Guimarães foi considerado pelos críticos posteriores – dentre eles José Veríssimo – o iniciador da prosa regional justamente porque escreveu sobre locais por ele conhecidos. Basílio Magalhães, seu biógrafo, diz que “[...] excetuando-se *A escrava Isaura*, *A ilha maldita* e *O Pão-de-ouro* –, que presumo serem as suas produções de mera fantasia – todas as outras se desdobram em paisagens dele conhecidas a palmo, pintadas com tintas verdadeiras e traços fiéis” (MAGALHÃES, 1926, p. 139, ortografia atualizada).

No sentido contrário ao dessa perspectiva, alguns leitores e críticos do escritor mineiro também execraram o excesso de idealização do mato, a fim de ressaltar as qualidades das regiões descritas por Guimarães. Exemplo disso é o narrador de *Cidades mortas*, de Monteiro Lobato, que afirma que

No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são *amenos*, os vergéis *floridos*, os rios *caudalosos*, as matas *viridentes*, os píncaros *altíssimos*, os sabiás *sonorosos*, as rolinhas *meigas*. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com qualificativos surrados de mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo.

Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. (LOBATO, 1951, p. 11).

Como se nota em tais críticas que reverberaram por longo tempo no pensamento literário, a verossimilhança passa do crivo de uma aceitabilidade geral para uma representação que se atenha a especificidades do local registrado, o que se torna um parâmetro de valor para as obras do período. Talvez seja, sob esse viés, que Sodré tenha afirmado que os escritores do regionalismo romântico “caem naquela vulgaridade dos detalhes, naquele pequeno realismo da minúcia, naquela reconstituição secundária em cuja fidelidade colocam um esforço cândido e inútil” (SODRÉ, 1964, p. 324).

Sobre esse mesmo assunto, Antonio Candido afirma que “[...] Bernardo [Guimarães] capricha em *situar* as narrativas, com o agudo senso topográfico e social característico da nossa ficção romântica” (CANDIDO, 2006, p. 551). É nesse sentido que se enquadra, em meu entender, a sua história *A garganta do inferno*, na qual, defendendo, a morfologia, as superstições e o imaginário mineiro acerca do ouro se configuram como elementos estruturantes do próprio fluxo narrativo. Tais aspectos estão longe de figurar nessa produção como elementos “secundários” ou suposta “vulgaridade dos detalhes”; ao contrário, atribuem à lenda sua própria fonte de significação.

Cabe mencionar que, apesar de considerar a descrição um aspecto importante do texto, não coloco em discussão a questão da idealização do espaço, tendo em vista que, em um rápido apanhado dos qualificativos nas descrições, é possível perceber a presença dessa escolha lexical que dá um colorido agradável e, de certa forma, literariamente convencionado aos locais – tal qual condenado por Lobato. O objetivo desse ensaio não é discutir sobre essas escolhas formais, mas analisar o ambiente em sua relação com a estrutura narrativa, visando demonstrar a articulação de um espaço específico com a elaboração desse enredo e de seu sentido geral. Em outras palavras, o escopo é discutir como, nessa lenda, o espaço mineiro não pode ser

substituído por outra ambientação mais geral, já que é esse local particular que constitui o cerne, a “espinha dorsal” (se assim se quiser dizer) de toda a história.

Minas Gerais em *A garganta do inferno*

A lenda *A garganta do inferno* é situada no arraial de Lavras Novas, na então província de Minas Gerais. A narrativa conta o caso de Lina e sua mãe, a viúva Gertrudes, que moravam em uma casa muito humilde na referida localidade. A menina, no início, é ingênua e prometida em casamento a seu primo Daniel, um rapaz que considera como a um irmão. Certa noite, ao ter um sonho com uma gruta repleta de ouro e guardada por uma cobra de fogo, a filha fica maravilhada com a possibilidade de enriquecimento e conta à mãe sobre seu plano de procurar pela caverna encantada, sendo duramente repreendida por conta da figura obscura da cobra. Em outra noite, o réptil de seu sonho é substituído pela figura de um príncipe que, além de tudo, a deixa apaixonada.

Apesar das insistências e até mesmo de uma ameaça feita pela mãe para que abandonasse a ideia de ir atrás do ouro – afinal, para Gertrudes, o sonho se tratava de uma arapuca do Satanás –, Lina sai em busca da tal gruta. Ao encontrá-la, ela é surpreendida por um rapaz que relata ter tido um sonho semelhante ao dela; contudo, em vez de encontrar ouro na caverna, ele havia vislumbrado uma bela donzela. Encantado pela situação e pela beleza da menina, o rapaz a seduz argumentando que em sua casa havia todo o ouro que ela poderia sonhar. Ele, então, leva-a para sua morada, onde a menina permanece durante longo tempo sem avisar sua genitora.

No desenrolar da história, o jovem revela ser o filho do guarda-mor, um importante fidalgo e detentor de uma enorme riqueza em ouro, a qual mostra à sua amada

para impressioná-la. Com o passar do tempo, a mãe de Lina enlouquece, pois acredita que sua filha teria sido levada pelo diabo, visto que todos os meses uma pequena sacola com ouro (que ela jogava sempre em uma fenda chamada pelos locais de “garganta do inferno”) aparecia, inexplicavelmente, à sua porta, alimentando na mãe e nos moradores suspeitas de algum tipo de rapto ou pacto demoníaco.

A menina, por sua vez, passa longo tempo na casa do rapaz que a raptou, do qual recebe atenções e com quem vive um caso amoroso, e recebe a promessa de que, um dia, quando o pai do mancebo aceitasse, ela iria se casar com ele. Além disso, o jovem garante a Lina que sua mãe estava recebendo uma quantia suficiente de dinheiro para viver com tranquilidade a sua velhice. Depois de um tempo, ela começa a reparar que as atenções do jovem fidalgo vão lentamente se tornando frias e mecânicas. Ao descobrir que o rapaz estava noivo de outra, a moça o espera sair e, na calada da noite, rouba e joga todo seu ouro na referida garganta do inferno.

Ao voltar para casa, reencontra a mãe e fica triste ao notar o estado em que se encontrava a senhora. Em um ato de desespero, ela sai e revela à mãe que precisa atirar-se na garganta do inferno, que a chamava. Gertrudes, sem entender, vai atrás da filha e, depois de uma cena que oscila entre o fantasmagórico e a loucura, a menina se atira no buraco. Gertrudes, resgatada pelo jovem Daniel, morre nos braços do mancebo. Ao final da história, o filho do fidalgo enlouquece por ter perdido sua fortuna e, coincidentemente, comete suicídio ao saltar, também, na referida formação geológica. O povo, com medo daquela fenda obscura, decide soterrá-la com os mais variados objetos e, a mando do bispo, erige uma capela em cima do local.

Mediante essa breve paráfrase do enredo já é possível perceber que a morfologia da região apresenta suma importância para o enredo, pois embasa cenas-chave

para o fluxo narrativo. Em seu início, a lenda fornece uma breve descrição local. Ao partir dos elementos naturais e de alguns aspectos geomorfológicos, o narrador refere ao leitor a origem do povoado motivada pela busca de ouro e menciona a existência de uma capela:

Nessas risonhas eminências existem, ou existiram outrora, ricas jazidas auríferas que deram origem à afluência de povo e à fundação daquele pequeno povoado. Acha-se este à beira da esplanada superior, como que debruçado sobre os rochedos a contemplar as viçosas e ridentes veigas da esplanada inferior. Consiste em uma linda capelinha, a cuja frente se estendem duas linhas de casebres, formando uma larga rua irregular pelo espigão de uma pequena colina.

É nesse lugar que aconteceu, há de haver cousa de século e meio, a história que vamos contar. Cumpre entretanto notar que, na época a que nos reportamos, ainda ali não existiam nem a capela, nem o povoado. Havia apenas, dispersas pela montanha, algumas casas de mineiros e faiscaidores que vinham de todas as partes explorar aquele descoberto que ainda não contava muitos anos. (GUIMARÃES, 2006a, p. 147).

No trecho há um interessante jogo com o tempo da narrativa, que demonstra a passagem dos diferentes momentos históricos e no qual fica pontuada a importância das descobertas auríferas para a região. Após descrever esse espaço, o narrador anuncia que a sua história aconteceu aproximadamente um século e meio antes – portanto, durante o ciclo do ouro –, e que, na ocasião, não havia nem a capela, nem o povoado, somente algumas casas humildes dispersas pelas montanhas, sem o agrupamento em redor do edifício.

O final da lenda, ao leitor atento, imediatamente se relaciona com seu início, pois, ao soterrar a garganta

do inferno, um bispo manda um padre benzer a fenda e construir um templo em homenagem a Nossa Senhora dos Prazeres, que, como consta, seria a mencionada capela. Em seu prefácio da obra, Hélio de Seixas Guimarães (2006b) vê uma ironia na referência a Nossa Senhora dos Prazeres, pois foi a busca por prazer que levou a moça ao pecado e ao destino trágico. Ao tratar sobre os sermões de Monte Alverne para a ocasião dos festejos da referida santa, Frei Roberto B. Lopes, esclarece que

[...] os prazeres ou Nossa Senhora dos prazeres era festejada logo após a oitava da Páscoa. Através do panegírico ressuma toda a alegria pascal. Monte Alverne traça um esquema bastante simples sobre esta verdade: a alegria só pode ser aquilatada pelo sofrimento que a precedeu. (LOPES, 1958, p. 162).

A escolha da santa parece indicar não apenas uma ironia, mas uma oposição entre o percurso de vida da padroeira da capela e o da protagonista da lenda. Como se sabe, Nossa Senhora dos Prazeres pertence ao conjunto de cultos marianos, cuja figura central é, como o nome mesmo já indica, a Virgem Maria. O percurso de Lina, no entanto, é adverso ao da santa, pois, como Monte Alverne afirma, o caminho para os ditos “prazeres” de Nossa Senhora se dá logo após o sofrimento que o precede, pois o sofrimento nessa vida é o que garante a felicidade eterna no paraíso, ou seja, confirma-se a doutrina cristã na qual, nas palavras de Auerbach acerca de Santo Agostinho, a “intenção [do cristão] não era a de fugir ao mundo a fim de evitar os sofrimentos e as paixões, mas sim de transcendê-lo por meio do sofrimento” (AUERBACH, 2007, p. 79), enquanto que, na história da menina iludida, os prazeres levam inevitavelmente ao sofrimento e à condenação, o que corroboraria o sentido moral e didático da história.

Dessa forma, a descrição inicial associa-se ao final da narrativa, e a construção de um edifício tradicional é

relacionada a uma história de cunho moral-religioso, configurando uma lenda de origem, já que não só a gênese do templo é referida como também, em certa medida, do próprio povoado, pois, como notamos na descrição inicial, as casas se agrupam ao redor do lugar santo. Além de a narrativa conduzir o surgimento da capela e do povoado, pode-se perceber como a morfologia local assume um importante papel na constituição da estrutura da lenda, pois tanto a gruta em que Lina encontra o fidalgo quanto a própria fissura da garganta do inferno configuram formações geológicas típicas de certas regiões mineiras. Ao encontrar a gruta de seu sonho, o narrador descreve a seguinte situação:

Além do arroio, havia uma espécie de lapa, formada pela saliência de um enorme penedo que lhe servia de teto, e cujas paredes eram formadas por arbustos emaranhados, por uma rede impenetrável de cipós e trepadeiras. A entrada era pequena, e a lapa, escura e profunda. Qualquer homem teria medo de penetrar ali; mas Lina, ansiosa e anelante, dirigiu-se resolutamente para ela. (GUIMARÃES, 2006a, p. 158).

A gruta é descrita de forma franca (cf. tipologia de LINS, 1976), pois o fluxo narrativo é interrompido para a sua descrição e, além de ser um referente concreto e real, adquire, também, uma dimensão obscura, cuja atmosfera dá margem ao desconhecido, o qual, no entanto, não é levado em consideração pela protagonista. O espaço da caverna, em analogia com a essência da formação geológica em questão, no dicionário de símbolos, é referido como um lugar de “sentido adstrito ao termo do continente, fechado, oculto” (CIRLOT, 2005, p. 149). No entanto, além do sentido simbólico, esse tipo de elemento geográfico, no contexto da lenda, revela o seu aspecto fantasmagórico e dotado de certas características nebulosas que oscilam entre o local terreno e o de forças obscuras.

A descrição do sonho de Lina introduz o aspecto do macabro e de algum perigo, no qual natureza é luxuriosa devido à imagem da cobra e, na sequência, à relação que é estabelecida por Gertrudes entre o réptil e o pecado original.

– Oh! mamãe!... que coisa tão bonita!... Eu ia passeando por meio daquelas pedras grandes que lá estão em cima daquela serra, e, embaixo de uma delas, vi a entrada de uma lapa toda enfeitada de flores; a boca da lapa era como a latada de jasmim que eu tenho no quintal. Entrei; oh!... minha mãe... se por fora era tudo flor, por dentro tudo era ouro. O chão estava alastrado de folhetas e de areia de ouro; as paredes e a cobertura eram inteiriças de ouro. Fiquei assombrada; mas assim mesmo fui entrando, e enchendo o seio de ouro. Já não cabia mais; arregacei a saia do vestido, e fui enchendo, enchendo. Mas, minha mãe,... de repente dou com os olhos em uma serpente de fogo muito grande, que olhava para mim e parecia querer me engolir. Dei um grito, e acordei tremendo de medo. (GUIMARÃES, 2006a, p. 151-2).

A descrição da gruta no sonho de Lina revela, em partes, as ambições da menina e sua paixão pelo metal; além disso, relembra os mitos do Eldorado, lugar fantástico e repleto de riquezas, como na curiosa passagem do *Cândido* de Voltaire. Diferentemente da caverna real, no sonho, a descrição dissimulada (cf. LINS, 1976) refere-se ao lugar em seus aspectos atrativos e, ao mesmo tempo, perigosos. Essa descrição não é mero elemento acessório de figuração do local, mas um evento descritivo que confere narratividade à história (conforme defende, acerca da descrição literária, BAL, 2002) e corrobora o ensinamento moral da lenda, pois o faustoso da caverna é, em contrapartida, guardado por um terrível monstro.

Para Hélio de Seixas Guimarães (2006b), em sua introdução à coletânea de lendas do escritor mineiro, a relação entre a perda da inocência, o deslumbramento pelo luxo e a fraqueza de deixar-se seduzir são os fatores que motivam o castigo espiritual e físico de Lina. O interessante é que, no início do texto, o narrador apresenta um contraponto a essa paixão sensualista que seria o sentimento fraternal e puro de Lina por Daniel. Esse amor ingênuo e desinteressado era um tópico comum na época, especialmente por conta do recorrente interesse de nossos românticos pelo romance *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que, em suma, conta a história do amor fraternal entre duas crianças em meio à natureza que é corrompido no momento em que a menina é introduzida na sociedade da época.

Na lenda do mineiro, a menina inocente seria corrompida não pela sociedade, mas pelos prazeres mundanos, pois se deixa seduzir pela luxuosidade, pelo sensualismo e pela riqueza que, indiretamente, encontra na gruta. Como já apontado anteriormente, o ensinamento moral-didático da narrativa apresenta a condenação da personagem por se deixar corromper. Cabe mencionar que, na época, a tendência de enxergar o mundo em polos antinômicos contribui para transmitir essa dualidade acerca da figura da mulher em que, de um lado, inocência, virgindade e humildade são consideradas elementos positivos e, geralmente, associados à santidade, enquanto os prazeres sensuais são considerados aspecto de negatividade e, geralmente, associados ao satânico. Na literatura da época, os exemplos pululam. No caso do romance *Lucíola*, de José de Alencar, os dois aspectos encontram-se presentes na personagem Lúcia que, se de um lado é uma cortesã impudica, cujo apelido nas festas é *Lucifer*, por outro, em seu processo de redenção espiritual, é referida por índices de pureza e brancura.

No enredo da lenda de Guimarães, a dimensão satânica transparece por meio de alusões a fenômenos

ocultos e inexplicáveis que, fatalmente, levam todos os personagens à desgraça. No entanto, o narrador parece manter certa distância dessa interpretação supersticiosa, pois, ao descrever a mãe de Lina, ele não deixa de informar ao leitor que Gertrudes havia tido uma boa educação, ainda que “imbuída de muitas superstições e preconceitos” (GUIMARÃES, 2006a, p. 148). Da mesma forma, a menina é referida como uma garota muito imaginativa e sonhadora, o que, em parte, parece sugerir que ela se deixou levar por sua própria imaginação. Apesar de atribuir alguns eventos ao caráter supersticioso do povo, a narrativa em si parece encaminhar uma ambiguidade que é essencial ao caráter fantástico do texto.

A ambiguidade encontra-se também no modo como o encontro dos dois amantes se dá. Ao mesmo tempo que se mostra um evento físico-natural, também revela um sentido sobrenatural e satânico. Nesse mesmo viés, o encontro do jovem fidalgo com Lina é um evento que oscila entre as dimensões onírica (ambos sonham com o encontro) e real (fruto da casualidade). O sonho demonstra-se premonitório da desgraça e os eventos são explicados por meio de acontecimentos mundanos.

A atmosfera evidentemente macabra e maravilhosa de *A orgia dos duendes* e *A dança dos ossos*, ambas de Bernardo Guimarães, cede para um enredo em que os aspectos fantásticos se transfiguram em elementos da realidade prosaica. O príncipe maldito se transfigura no fidalgo, a desgraça premonitória se configura na loucura das três personagens centrais, a cobra de fogo, na transgressão cometida pela menina e a gruta de ouro, na riqueza obtida por meio da exploração do trabalho escravo. Apesar dessas transfigurações e menções ao caráter supersticioso do povo, a narrativa é tensionada por uma aparente voz racional do narrador acerca das personagens envolvidas nos eventos relatados, o que, em certa medida, abre margem para pensar o texto do escritor ouro-pretense na chave de certa vertente do

fantástico, tal como a dos contos de Guy de Maupassant e de Théophile Gautier (ambos autores influentes no Brasil da época), em que forças obscuras e fatores psicológicos atuam em um campo de incertezas.

Os contos fantásticos, segundo a tipologia estabelecida atualmente, dizem respeito a uma narrativa em que elementos sobrenaturais aparecem no enredo, mas, apesar disso, não deixam de mesclá-los a uma situação mundana e real. O racional e irracional parecem se misturar nessas histórias, cuja narração parece explorar uma dimensão psicológica do medo e de forças ocultas na experiência humana. Todorov apresenta uma fórmula mais certa, pois, ao analisar o texto *O diabo apaixonado* de Cazotte, ele conclui que

Somos assim conduzidos ao âmago do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós [...]. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1969, p. 148).

A definição do fantástico reside no campo dessa incerteza entre um evento sobrenatural e real. Na continuação de sua argumentação, Todorov indica que há mais dois fatores essenciais ao gênero: que pelo menos algum personagem assuma a incerteza e que a história

não possui uma dimensão alegórica. Nesses casos, o texto de Guimarães não parece se adaptar bem à tipologia, pois a maioria dos personagens acredita no sentido sobrenatural da história, mas, como já apontamos, ela possui certo sentido alegórico, no que se refere à transposição dos elementos do sonho para os elementos da realidade, e a certo ensinamento moral que estaria presente nos significados dessa narrativa.

Apesar disso, na leitura que realizo dessa lenda, parece haver uma incerteza que se encontra entre a voz do narrador e os eventos que são por ele narrados, visto que, ao figurar Gertrudes como uma mulher supersticiosa e Lina enquanto uma menina de muita imaginação, uma margem é aberta para a contestação dos eventos sobrenaturais, tendo em vista que se pode afirmar que o oculto é fruto de credices populares nas quais o homem culto da cidade, detentor da razão do século sério do entendimento, não poderia acreditar. Contudo, ao mesmo tempo, essa voz que conta escolhe narrar essa história e se referir aos eventos estranhos que culminaram em seu trágico final. Cabe observar, ainda, que nesse texto de Guimarães essa dimensão da crença no satânico está intrinsecamente associada ao espaço provinciano e a um tempo colonial marcado pelas superstições.

No que se refere ao aparecimento do fantástico em *A garganta do inferno*, sua predominância se dá por meio dos sonhos premonitórios das personagens e do caráter obscuro da fenda e das grutas. Além disso, a população local reforça esse sentido por meio da superstição religiosa que se concretiza ao final na construção de um templo para soterrar o lugar “maldito”, o que, em si, já indica esse caráter ambivalente das credices, em que aquilo que era considerado fonte de malignidade é convertido em santidade. Os próprios elementos do sonho, contudo, indicam não somente aspectos psicológicos dos personagens, seguindo a sugestão do crítico Gérard Genette (1971) acerca das descrições balzaquianas, mas também conferem o próprio viés

fantástico da lenda e, em um misto de cultura erudita (registro da linguagem e afastamento do narrador) e popular (a superstição e os eventos narrados), apresentam imagens do diabólico.

Essa relação estabelecida entre o racional e o irracional é o que, em meu entender, constitui o cerne desse texto de Bernardo Guimarães, pois ao mesmo tempo que os eventos podem ser explicados por meio de coincidências e se adaptam perfeitamente às leis naturais, há uma parcela do sobrenatural que está constantemente presente. Apesar de não haver monstros, vampiros ou mesmo dragões reais na narrativa, o maravilhoso encontra-se, precisamente, através do encadeamento das ações que se pautam pela irracionalidade do sonho e da superstição. O elo entre Lina e o filho do guarda-mor, por exemplo, tem por motivo o sonho compartilhado por ambos, portanto ele é estabelecido por meio de uma coincidência cuja causa não pode ser explicada através da racionalidade científica.

No sonho de Lina, a gruta repleta de ouro é guardada por uma cobra de fogo que, no sonho póstumo de Gertrudes, transfigura-se em um dragão que devora sua filha. Tal réptil, enquanto símbolo das produções românticas, é uma presença marcante nas obras de diversos autores. Por exemplo, podemos lembrar o romance *Lucíola* de José de Alencar, no qual, ao descrever o desnudamento da protagonista perante Paulo, o corpo da cortesã, especialmente por conta de seus movimentos, é comparado ao da cobra. Ainda nas produções alencarianas, um evento singular marca o encontro de Berta, do romance *Til*, com o referido animal em seu quarto, no qual tanto o ofídio quanto a menina encaram-se como que encantados.

Além disso, no romance *O seminarista* uma jararaca brinca e não ataca Margarida quando bebê. O evento é referido pelo narrador como um “incidente que qualquer espírito supersticioso teria tomado por um sinistro agouro ou como um prenúncio assustador do

destino da menina” (GUIMARÃES, 2003, p. 18). No mesmo sentido, o narrador desse célebre romance de Bernardo Guimarães mantém relativa distância das superstições, pois menciona que, ao localizar a cobra, a mãe de Eugênio murmura uma oração, sobre a qual o narrador reflete:

É esta uma simpatia de que usam as nossas roceiras para tornarem as cobras imóveis e pregá-las por assim dizer em um lugar, e dizem que é de um efeito imediato e infalível. Talvez o leitor não creia nessas coisas que chamam abusões do povo; mas o certo é que, desde o momento em que a senhora Antunes pregou os olhos na cobra e começou a arrochar a saia na cintura, a bicha parou imediatamente e não se mexeu uma linha do lugar em que estava [...]. (GUIMARÃES, 2003, p. 21).

Conforme observa Hélio de Seixas Guimarães (2006b), essa atitude é típica das produções do escritor mineiro que oscila e mistura tons diversos em suas narrativas – ora incorporando o popular, ora justificando certa passagem ao leitor culto. No caso do seu primeiro romance, *O ermitão do Muquém*, o escritor mesmo nos adverte que a primeira parte de sua história será narrada em tom realista e que cederá a uma estética próxima à do modelo das produções indianistas, ou seja, idealizada. Em *A garganta do diabo*, essa oscilação se dá no nível da compreensão da própria lenda, pois os eventos podem tanto ser compreendidos em sua dimensão supersticiosa quanto na perspectiva da coincidência.

Além do elemento da morfologia e da crença, outro ponto importante do espaço de Minas Gerais na lenda diz respeito ao imaginário do ouro. Em suas produções literárias situadas no oeste mineiro, Bernardo Guimarães já aponta para a influência do ouro na mentalidade local. No pequeno conto *A cabeça de Tiradentes*, ambientado

em Vila Rica, por exemplo, o narrador explica em tais termos a suposta abundância de Minas Gerais:

Porque naquela época o ouro por essas montanhas como que brotava à flor da terra. O ouro era tão abundante, que os próprios pretos cativos, com as migalhas que escapavam das lavras de seus senhores, edificaram mais de um templo magnífico, que até hoje aí estão, e as pretas, quando iam às suas festas costumeiras, polvilhavam a carapinha com areia de ouro. (GUIMARÃES, s/d, p. 8).

O narrador desse conto de Guimarães tenta transmitir a experiência que marcou profundamente o espaço cultural mineiro enquanto local propício ao enriquecimento motivado pelo acaso. É nesse sentido que, em seu romance *O garimpeiro*, diversas quantias de ouro são descobertas e perdidas, configurando um espaço em que, a qualquer instante, uma fortuna pode ser oferecida pela terra.

Em *A garganta do inferno*, o ouro não é instrumento de enriquecimento, mas de perdição dos personagens centrais. A sua associação não está vinculada a uma missão do garimpo, porém à descoberta da luxúria pela personagem Lina e, no caso do jovem fidalgo, de seu caráter galanteador e corruptor da moça. Além disso, pertence ao imaginário coletivo, pois a própria origem daquela pequena povoação é referida em relação à descoberta de alguma lavra de ouro, visto que sua população era composta de “mineiros e faiscaadores que vinham de todas as partes explorar aquele descoberto que ainda não contava muitos anos de existência” (GUIMARÃES, 2006a, p. 147).

Nesse viés, também, as disparidades sociais são evidentes na lenda, pois, ao lado da pobreza extrema em que a comunidade vivia, o filho do guarda-mor vive no luxo e a partir do trabalho escravo e, portanto, alheio.

Ao insistir na busca pela tal gruta encantada, no entanto, nota-se certa condenação ao enriquecimento rápido, pois Gertrudes afirma à filha que: “a tua gruta de ouro ali está... olha, é aquele tear, e nada mais” (GUIMARÃES, 2006a, p. 155). Nessa fala é possível perceber a perspectiva burguesa do trabalho dignificador, em contrapartida ao enriquecimento através de meios escusos, e, no caso, obscuros e satânicos.

Ao mencionar todo o ouro atirado à garganta do inferno e que, na mesma medida, teria sido soterrado para a construção da igreja, o narrador não deixa de afirmar em tom de mistério que, após soterrar toda a fenda, Daniel escreve a letra “s” de “segredo”, e pergunta a seu leitor: “quem o descobrirá?...” (GUIMARÃES, 2006a, p. 198). No prisma da leitura realizada, acredito que esse final enigmático contemple não um, porém muitos segredos que foram enterrados: o destino do ouro (somente Daniel, dos vivos, sabia que as mulheres atiraram lá as riquezas), o segredo da própria superstição ou, talvez, em uma leitura um pouco mais percuciente, o próprio segredo místico dos sonhos em sua irracionalidade constitutiva.

Soterrando os espaços da garganta...

No presente ensaio, visei apresentar uma leitura de uma narrativa típica de Bernardo Guimarães. O objetivo geral desse artigo é revitalizar um pouco a crítica às produções literárias do escritor ouro-pretano que, como uma rápida pesquisa nas bibliotecas e trabalhos acadêmicos demonstra, não atrai tanto o interesse dos estudos mais recentes. Apesar disso, as obras do escritor mineiro são importantes para compreender o Romantismo e o século XIX, pois abarcaram uma diversidade de gêneros da época e contemplaram diferentes fases de nossa manifestação romântica. Dentre suas obras, o interesse desse artigo recaiu na lenda *A garganta do inferno*, texto que permanece praticamente desconhecido dos leitores contemporâneos.

Nessa lenda, ao lado do aspecto fantástico, que parece oscilar entre a superstição e o acaso, o interesse para a escrita desse artigo recaiu, especialmente, na relação entre certa concepção do autor acerca do espaço mineiro e o modo como essa ambientação se articula ao enredo enquanto fonte de narratividade. Conforme a argumentação desenvolvida, o espaço de Minas Gerais, em seus aspectos físico-topográficos, da cultura popular do período e do imaginário do ouro aparecem em peso e estruturam a própria lógica interna da narrativa. Desse modo, a linha argumentativa desse artigo buscou demonstrar que, longe de se configurar como um elemento acessório, a descrição e a localidade espacial dessa lenda caracterizam determinado modo de conceber o espaço mineiro, em seu aspecto literário, o que permite, por fim, atribuir a lenda, como um produto genuíno, ao nosso regionalismo romântico.

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____. (org.). *História da vida privada no Brasil* 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AUERBACH, E. *Gloria passionis*. In: _____. *Ensaaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2007.

BAL, Mieke. Descrizioni, costruzione di mondi e tempo nella narrazione. In: MORETTI, Franco (org.). *Il Romanzo*. v. II. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

BOSI, Alfredo. Sertanistas: Bernardo Guimarães, Taunay, Távora. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. Um contador de casos: Bernardo Guimarães. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

GUIMARÃES, Bernardo. A garganta do inferno. In: _____. *Lendas e romances*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006a.

_____. *O seminarista*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

_____. A cabeça do Tiradentes. In: _____. *História e tradições da província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Entre lendas e romances, o conto de Bernardo Guimarães. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006b.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e História. In: _____. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOPES, Frei Roberto B. *Monte Alverne, pregador imperial: roteiro para um estudo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1958.

MAGALHÃES, Basílio. *Bernardo Guimarães: esboço biográfico e crítico*. Rio de Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1926.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TÁVORA, Franklin. Carta II – Segunda série: Iracema. In: MARTINS, Eduardo Vieira (org.). *Cartas a Cincinato*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.