

ENTRE ÁRVORES E SANGUE: A NATUREZA SUBLIME DO SERTÃO

Hélder Brinate Castro(UERJ/FAPER)¹
helderbrinate@yahoo.com.br

— *É verdade: lá há uma tapera. Mas o sr. não tem medo de almas do outro mundo? Dizem que o tal rancho velho é mal-assombrado.*
 Visconde de Taunay, em *Inocência*

RESUMO: Em diversas narrativas góticas, a natureza, por seu caráter grandioso, destruidor e incontrolável, reveste-se de um certo terror, podendo se configurar como uma das principais fontes do sublime. São recorrentes, portanto, descrições de cenários naturais intimidadores e aterrorizantes, como vastas paisagens, florestas sombrias e selvagens, estrondosas cachoeiras e abismos colossais, frente aos quais as construções humanas, fadadas a se tornarem ruínas, e o próprio homem, em sua pequenez e fragilidade, sucumbem. Coelho Neto, por meio de uma retórica de excessos, em seu conto “A tapera” (1897), expõe um sertão brasileiro que, além de ser um *locus* de atraso e inóspito, recobre-se de uma selva arrebatadora, destruindo o que fora uma próspera fazenda e reduzindo o proprietário desta a um ser silvestre. Imponente, essa floresta ganha tons sublimes e sobre-humanos, situando o interior do país como um espaço narrativo favorável à manifestação da poética gótica. O presente trabalho visa, pois, a analisar como se dá o sublime sobrenatural no sertão coelhoneteano e suas consequências na construção e concepção de um cenário interiorano contrário à civilização e ao progresso. Como fundamentação teórica, pautar-se-á na teoria de sublime desenvolvida por Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime sobrenatural; Poética Gótica; Literatura Brasileira; Sertanismo; Coelho Neto.

Uma visão aterrorizante do mundo: o fenômeno Gótico

No século XVIII, a Europa, influenciada pelo Iluminismo, sofria profundas transformações no pensamento humano. O Reino Unido, a exemplo, com uma farta mão de obra, foi palco da Revolução Industrial e da ascensão da burguesia, classe social que se tornou leitora do recente gênero também em ascensão, o romance. Essa literatura nascente ateu-se ao retrato da vida dos cidadãos comuns, seus medos e aflições frente a uma nova sociedade que emergia, tematizando a vida burguesa e a queda da aristocracia. Autores como Daniel Defoe, em *Robinson Crusoe* (1719), e Laurence Sterne, em *Tristram Shandy* (1759), ilustram essa tendência romanesca à realidade imediata,

¹ Graduando em Letras (Português/Literaturas) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista FAPERJ/UERJ de Iniciação Científica sob orientação do Prof. Dr. Julio França.

evitando estratégias narrativas que evocassem eventos incompreensíveis à razão iluminista.

O romance gótico, legitimado pela publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, contraria, porém, esse aparente racionalismo. Trata-se de uma escrita desencantada e pessimista em relação a seus espaço e tempo, podendo figurar eventos violentos e insólitos, como a morte da personagem Conrad por um elmo gigante na obra de Sir. Walpole. A literatura genuinamente gótica consolida-se, então, com *Melmoth, the wanderer* (1820), de Charles Maturin (cf. SÁ, 2010). Durante esse período – 1764 a 1820 –, produziu-se uma ficção popular associada a uma visão sombria e decadente da vida, em que escritores como Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Mary Shelley deixaram sua marca. A poética gótica não se limitou, todavia, a essa periodização – que se apresenta mais como um mecanismo didático –, influenciando escritores de séculos posteriores e de outras partes do mundo, inclusive do Brasil.

No século XIX, o Gótico, sem perder seu topos marcado por casas e castelos em ruínas; florestas tenebrosas habitadas por bandidos que perseguem heroínas; incidentes misteriosos e sobrenaturais; monstros, espectros etc., manifestou-se também nos chamados romances de sensação. Nessa mesma época, romancistas consagrados, como Mary Shelley, com *Frankenstein* (1818); Robert Stevenson, com *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886); e Bram Stoker, com *Dracula* (1897), evidenciaram os horrores dos avanços científicos. Já no século posterior, como apontam Botting (1996) e Groom (2012), essa tendência espalhou-se por diversos meios artísticos – a música, o cinema e os romances gráficos –, tendo sempre grande apelo popular e se adaptando às realidades da época.

O Gótico supera, pois, a mera categorização literária, mostrando-se como um fenômeno transcultural e trans-histórico (cf. STEVENS, 2006), tendo se consolidado, no campo da arte, como uma estética negativa e excedente da razão:

No Gótico, a imaginação e a emoção excedem a razão. Paixão, excitação e sensação transgridem as propriedades sociais e as leis morais. [...]. A partir de mitos, lendas e folclores de romances medievais, o Gótico conjurou mundos mágicos, contos de cavaleiros, monstros, fantasmas, aventuras e terrores extravagantes. Associada à selvageria, essa estética caracterizou-se, assim, por excesso de abundância de um frenesi imaginativo, indomado pela razão e não reprimido pelas demandas convencionais de simplicidade, de realismo ou de probabilidade do século XVIII. Sua infinitude, bem como o excesso de ornamentação estilística, era parte de um movimento distante das regras estéticas estritamente neoclássicas [...]. O Gótico tendia, pois, a uma estética baseada em sentimentos e emoções e, principalmente, associada ao sublime. (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa, grifos nossos).

Expondo um mundo de antirracionalidade, de paixões humanas e de abjeção, as narrativas góticas, por meio de estratégias que evocam terror, horror e sublime, têm oferecido “um conjunto de temas, tipos, ambientes e enredos facilmente reconhecíveis pelo público, permitindo aos escritores atuarem [...] como manipuladores de uma linguagem artística capaz de dar conta dos aspectos mais sombrios da existência humana” (FRANÇA, 2015, p. 135), fazendo seus leitores vivenciarem o medo como prazer estético². Nesse aspecto, o Gótico, ao elevar o homem a uma experiência que transcende a normalidade cotidiana, inspirando terror³ e poder, utiliza, como efeito estético crucial, o *sublime* da tradição burkeana, o *horror deleitoso*. S. T. Coleridge, em seu *General Character of the Gothic Literature and Art*, evidencia essa relação:

A arte gótica é sublime. Ao adentrar em uma catedral, fico repleto de devoção e admiração; fico perdido com as realidades que me circundam e todo o meu ser expande-se ao infinito; terra e ar, natureza e arte, tudo converge à eternidade, e a única expressão sensível que resta é que ‘eu nada sou!’ (COLERIDGE apud GROOM, 2012, p. 94, tradução nossa, grifos nossos).

A manifestação do *sublime* no Gótico mostra-se, portanto, de grande relevância para a compreensão dos efeitos gerados em personagens e em leitores dessa estética. Salienta-se, para tal, a relevância de se entender a concepção desse efeito a partir dos pressupostos concatenados pelo irlandês Edmund Burke, em seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), em que se investiga como as sensações, a imaginação e o juízo estão inter-relacionados na arte e são responsáveis pelas experiências do *belo* e do *sublime*.

“A mais forte emoção de que o espírito é capaz”: o sublime burkeano

Os estudos sobre o sublime antecedem as reflexões de Burke. Sua origem remonta a Antiguidade, quando Longino, em *Peri Hypsous* (século III d.C.), analisa o tema a partir de um conceito de retórica clássica, devendo este conduzir ao êxtase. O filósofo irlandês notou, contudo, que as ideias de sublime e as de belo eram, muitas vezes,

² No plano artístico, o "medo" é compreendido como um efeito de recepção resultado de um planejamento de processos elaborados pelo autor quando da escrita da obra. Ao se experimentarem sensações de perigo sem que se esteja, de fato, sujeito ao risco, ou seja, quando a fonte do medo não representa uma ameaça real, entra-se no campo do medo como prazer estético.

³ Ann Radcliffe pondera que o terror é o meio de se atingir o sublime, contrastando aquele diretamente com o horror: enquanto o terror expande a alma e eleva as faculdades humanas, o horror as contrai, paralisa e as anula.

empregadas equivocadamente, algo presente também, como observa no prefácio à primeira edição de seu tratado sobre o sublime e o belo, nas “extraordinárias” ponderações de Longino. É, ademais, somente com a publicação de seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, que as relações entre o sublime e a literatura, especificamente a de terror/horror, podem ser examinadas. Para se compreenderem essas afinidades, deve-se, inicialmente, debruçar-se sobre as noções burkeanas de paixão, prazer e dor.

Edmund Burke considera que as paixões, sobretudo aquelas relativas à autopreservação, por derivarem da dor e do perigo, relacionam-se intrinsecamente com a manifestação do sublime, aterrorizando e expandindo o espírito humano além da razão ao provocar um prazer bastante específico, o deleite.

Aprofundando-se nas relações entre dor e prazer, o filósofo afirma que tais emoções não apresentam dependência mútua. A dor não nasce da cessação do prazer, nem este da suspensão da dor. Essas sensações não existem, portanto, somente quando contrastadas, mas independem uma da outra, uma vez que o espírito humano, majoritariamente, encontra-se em um estado de indiferença. Nesse estado, o homem pode surpreender-se por um prazer sem que antes estivesse, fundamentalmente, sob o efeito de algo doloroso e vice-versa.

Como a diminuição – ou cessação do prazer – não está diretamente ligada à dor positiva, ela conduziria o espírito humano a estados distintos daqueles causados pela dor: (i) quando o prazer cessa naturalmente, após certo período prolongado, gera-se a indiferença; (ii) caso for subitamente interrompido, conduz a uma sensação de inquietude, a decepção; (iii) se o objeto de prazer estiver inevitavelmente perdido, de forma a não ser mais possível com ele se comprazer, o espírito humano recobre-se de pesar. Diferentes e menos intensos que a dor pura, esses três sentimentos dolorosos possuem, assim como o deleite, certa sensação prazerosa. Até no mais avassalador dentre tais estados, o pesar, “o *prazer* continua a predominar, e a angústia que sentimos não se assemelha à dor pura, que nunca deixa de ser detestável e da qual procuramos nos livrar tão logo quanto possível” (BURKE, 1993, p. 46, grifos do autor).

De modo similar ao que acontece na cessação do prazer, a eliminação ou a diminuição da dor pouco se relacionam com a gênese do prazer positivo. Nesses momentos de suspensão da dor, o espírito humano encontra-se em um estado de alívio e serenidade, em “uma espécie de tranquilidade toldada de horror” (IBID., p. 44), sensação esta denominada por Burke como deleite.

Dor, prazer e deleite são, portanto, paixões autônomas, com diferentes causas e conseqüências. Dentre elas, a dor seria a mais poderosa, relacionando-se intrinsecamente com o sublime, uma vez que se liga diretamente a nossos instintos de autopreservação:

As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma ideia de prazer positivo. Chamo de *sublime* tudo que incita esse deleite. As paixões pertencentes à autopreservação são as mais fortes de todas. (IBID., p. 58, grifos nossos).

Quando o perigo, a dor, a morte e suas paixões derivadas são reais – puramente terríveis – e ameaçam a integridade do indivíduo, ou seja, ao se apresentarem como um risco iminente, não geram deleite. Para a produção desse prazer específico, a vida do sujeito deve estar resguardada de qualquer aflição imediata. É, pois, somente devido à intensidade das paixões relacionadas à dor e à morte, e quando não se está realmente exposto a uma situação ameaçadora e perigosa, possibilitando sensações de alívio deleitosas, que se configura o contexto ideal para se experimentar o sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (IBID., p. 48, grifos nossos).

Para se auferirem os prazeres advindos do sublime, experimentando-se sensações angustiantes e aflitivas que, por não serem reais, geram deleite, Burke salienta a importância da simpatia⁴. Entende-se esse princípio como o ato de identificar-se com a situação de outrem, compadecendo-se de seu estado. As artes relacionadas a sentimentos, dentre as quais se encontra a literatura, comunicam suas paixões por meio da simpatia, sendo capazes de gerarem, a partir da infelicidade, do desgosto e da própria morte, “uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime.” (IBID., p. 141).

Um dos elementos capazes de suscitar a simpatia do público de obras de artes é a posição submissa do homem perante a natureza. Apresentando-se já grandiosa e obscura,

⁴ O que Burke tem em mente quando utiliza a palavra *sympathy* não é a sensação agradável que uma pessoa desperta na outra, mas sim algo próximo à “compaixão”.

a natureza surge como uma das principais fontes de arrebatamento capaz de produzir o sublime. O assombro que advém de sua contemplação viria, pois, sempre acompanhado por certo grau de horror desprovido de qualquer racionalidade:

A paixão a que o grandioso e sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. [...]. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (IBID., p. 65, grifos nossos).

Esse assombro, simbolizando a extrapolação dos limites da racionalidade, origina-se, contundentemente, da obscuridade, a qual parece ser essencial para tornar algo extremamente terrível (cf. BURKE, 1993). Nick Groom (2012, p. 77-78), sistematizando essa ideia burkeana, concatena sete tipos de obscuridade capazes de produzir o efeito sublime: (i) meteorológica (ventanias, chuvas, tempestades, escuridão, névoas etc.); (ii) topográfica (florestas e montanhas inacessíveis, desertos, vastos oceanos, abismos etc.); (iii) arquitetônica (torres, prisões, ruínas, passagens secretas etc.); (iv) material (máscaras, véus, disfarces, cortinas esvoaçantes, tapeçarias etc.); (v) textual (enigmas, rumores, folclore, narrativas inseridas, *stories-within-stories* etc.); (vi) espiritual (mistérios religiosos, misticismo, magia e ocultismo, bruxaria etc.); e (vii) psicológica (sonhos, visões, alucinações, loucura, assombrações, fantasmas etc.).

O terror provocado por esses tipos de obscuridade torna-se, portanto, o elemento primordial do sublime, estando intimamente relacionado ao arrebatamento e ao assombro. Para se compreender como esse efeito ocorre no plano da ficção, analisar-se-ão algumas dessas obscuridades naquilo que é uma das principais fontes do sublime, a natureza. Especificamente, estudar-se-á a manifestação desse efeito na natureza do espaço narrativo sertanejo do conto “A tapera”, de Coelho Neto, em seu livro *Sertão* (1897).

A marcha heroica da natureza no *Sertão*

No livro de contos *Sertão*, Coelho Neto, mesclando as poéticas regionalista e gótica, descreve um mundo de fantasias e mistérios ao expor, em sete narrativas, o típico sertão afastado da realidade do litoral e da capital à época – século XIX. O espaço narrativo que emoldura os contos é habitado por personagens – em sua maioria, negras,

caboclas e pobres – imersas numa cultura rica em misticismo e religiosidades, vivendo as angústias e o sofrimento de uma natureza avassaladora e sublime. Nessa obra, o escritor representa, assim, um espaço e personagens à margem de um Brasil urbano e dominado pelo progresso, demonstrando uma percepção desencantada, pessimista e negativa, que se aproxima da estética gótica, do meio rural, situando-o como ambiente de excessos, transgressões e eventos sobrenaturais, onde o imaginário teratológico europeu agrega-se ao dos indígenas e dos africanos.

O conto “A tapera”, terceiro de *Sertão*, exprime, claramente, esse interior rural de tons góticos, no qual se manifesta uma natureza ameaçadora e sublime que evidencia toda a fraqueza humana. A narrativa desenvolve-se a partir do relato de uma personagem viajante que descreve sua passagem pelos destroços da fazenda Santa Luzia. O viajante depara-se, então, com um local em ruínas, cujo proprietário, Honório Silveira, também arruinado, lhe expõe a história de sua decadência. Conta este que, após sua participação no assassinato de sua esposa adúltera, Leonor, principiaram-se o definhamento seu e o de suas terras. O fazendeiro, que fora, “em moço, o luminar dos ermos, sabido em letras, prático e engenhoso” (NETO, s.d., p. 79), começou, assim, a vagar pelas florestas e montanhas do sertão, tomando forma da figura lendária do caapora (de *ka'a*, mato, e *pora*, habitante de). Nesse ponto, sua mulher morta possui espiritualmente uma árvore, perseguindo-o às noites. Observa-se também que a natureza no conto possui, como se analisará, função primordial na gênese de um ambiente gótico, uma vez que é ela, heroica e violenta, a responsável pelas ruínas físicas do local e das personagens e ainda pela manifestação do sublime sobrenatural.

O narrador-personagem, ao aproximar-se das ruínas da fazenda Santa Luzia, depara-se já com uma floresta selvagem e imponente, que exprime todo seu poderio ao ser associada à força das tabas indígenas primitivas. A natureza reveste-se, pois, de certo terror, que é gerado por uma retórica de excesso, com ênfase hiperbólica e adjetival, tornando o cenário deslumbrante e intimidador, isto é, sublime:

Era a grande, a inexplorada selva primitiva, a venerável floresta virgem das primeiras eras, templo augusto das tribos. A alma forte, selvagem, e ingênua da raça banida parecia errar, peregrina pelos meandros obscuros, fazendo com que a selva contasse a sua tradição gloriosa.

[...] Mas um vento forte passava, debatiam-se os galhos convulsivamente e o estridor subia grande, ressoante, épico como o de um encontro válido de bravos (IBID., p. 76-77, grifos nossos).

A vegetação sertaneja, nesse caso, torna-se terrível, representando a obscuridade topográfica elucidada por Groom (2012). Trata-se, pois, de uma adaptação da poética gótica ao contexto brasileiro: a força da flora é representada pela “alma forte, selvagem, e ingênua da raça banida”. Esta, ao mesmo tempo em que se aproxima da mata, afasta-se, haja vista que os índios foram “banidos” do território nacional, enquanto a floresta presente em “A tapera” domina e devasta, aos poucos, a fazenda de Honório, sobrepondo-se às construções e ao passado colonial brasileiro:

O farfalho das árvores era sonoro e grandioso como um hino de triunfo. Sentia-se o orgulho, a alegria da flora altiva e pujante que vinha tomando o sítio, palmo a palmo, coberta de flores e de ninhos, num delírio festival, como um povo que reconquista a pátria e entra por ela, em júbilo, agitando palmas, ao som dos velhos hinos épicos da raça. (IBID., p. 79, grifos nossos).

Um misto das obscuridades meteorológica (o vento forte, provocando um farfalho imponente), topográfica (a floresta indomável e robusta) e arquitetônica (a ruína da fazenda e seu abandono) adensa-se na escrita de Coelho Neto: o fazendeiro e suas construções sucumbem à sublimidade natural. Adentrando nessa tapera que, num dia, fora a próspera terra de Santa Luzia, o narrador encontra, assim, “os destroços da antiga casa, o indício dos currais, restos de senzalas sem teto: as paredes esburacadas, sem o adobe, mostrando as ripas, num desnudamento de arcabouço.” (IBID., p. 78, grifos nossos), enquanto “[a] urtiga imperava de extremo a extremo avassalando tudo” (IBID.). Presenciam-se, nesse sertão, não as ruínas de castelos medievais, mas as do passado colonial brasileiro: um quadrilátero funcional⁵ destruído e, pouco a pouco, reconquistado pela selva altiva do sertão.

Nesse cenário devastado, envolto por uma áurea nebulosa e aterrorizante, o viajante que narra a história encontra Honório Silveira. Esse antigo senhor de engenho, após assassinar sua esposa, ensandecido ou vítima de demônios, como julgavam os sertanejos, reflete a desgraça de suas terras a partir das “ruínas de [sua] carne encarquilhada” (IBID., p. 83), subjugada pela flora arrebatadora. “Quase nu, tinha [ele] apenas sobre os ombros magros restos de panos podres; as pernas esguias, como se a carne houvesse mirrado, ressequida pelo sol [...]. [R]olavam-lhe os cabelos e a longa barba farta, emaranhada d'ervas.” (IBID, grifos nossos). Transforma-se Honório, portanto, em um ser silvestre, o caapora, destituindo-se de suas antigas qualidades

⁵ Quadrilátero funcional designa o arranjo da arquitetura rural das grandes fazendas do século XIX, incluindo, normalmente, a casa-grande – em local passível de observar toda a propriedade –, a senzala, os engenhos, as tulhas, os armazéns, as estrebarias e os chiqueiros.

associadas à aristocracia e ao Colonialismo: eis a natureza gótica destruindo não o castelo medieval e seu proprietário, mas a casa-grande e senhor de engenho. Essa personagem, ademais, em uma passagem logo após o enterro do corpo de Leonor, é arrebatado pela atração sublime exercida por uma queda d'água. Sofre ele uma influência hipnótica que anula a tristeza e a culpa decorrentes do assassinato, chamando-o, pura e simplesmente, a saltar ao abismo:

Lindas águas, espumas alvas fervendo. Em torno, árvores, pedras, roçados, arbustos, tudo instilava gotas, inclusive o penedo férreo por onde escorria o regato despenhando-se. [...]. Entanto, a pungente jeremiada das coisas foi, pouco a pouco, parecendo-me alegre – o que eu julgava pranto fez-se luz iriante, o que eu julgava soluço fez-se melodia e um hino vitorioso subiu num concertante módulo em que entraram as vozes d'água, o canto dos passarinhos e o arpejo suavíssimo dos ramos.

Abeirei-me do abismo – as águas espumavam no fundo em cachões nitentes, torvelinhantes. A morte hiante avocava! E fui covarde! Voltei com a minha melancolia. (IBID., p.109.).

O fascínio decorrente do efeito sublime provocado pela natureza não acarreta, contudo, o suicídio do outrora fazendeiro. Retorna ele a seu estado de melancolia, vagando por um sertão tenebroso, onde os galhos das árvores, como tentáculos, pareciam querer agarrá-lo. O conto ganha, assim, uma atmosfera propícia a eventos supranaturais, que se concretizam pela vingança da esposa morta. Pela voz de Honório, que conta a história ao viajante, o narrador-personagem toma conhecimento da “hora da morta”, em que o antigo senhor de engenho pertence à árvore possuída pelo espírito de Leonor:

De repente, em bando, todas as raízes deixaram o solo e a árvore grande, extraordinária, folhuda, sacudiu-se com horrísono farfalho. As raízes foram-se curvando em garras e o vegetal levantou-se sobre esses pés aduncos lançando derramadamente um tentáculo, outro e veio lento, bambo, murmulhante, um monstro formidável coberto de folhas híspidas que o luar fazia de prata, em direção ao sítio onde eu me prostrara cativo, avassalando, sob a pata racinosa, arbustos, ervas e o arvoredado novo. O rumor grande que fazia era como o de uma cachoeira que se avizinhasse. [...]

Eu olhava e vi, já perto, tão perto que a sua sombra me cobria, a árvore andeja. Tremeu como a um sopro violento de ventania, derreou-se, varreu o solo com a folhagem e, quando se levantou, a terra ficou encharcada de sangue. (IBID., p. 113114, grifos nossos).

A árvore-monstro aumenta, assim, o caráter terrível da natureza sertaneja: além de arrebatadora, superior ao homem e a suas construções, ela é também sobrenatural. Esse vegetal, ao ganhar “vida”, reveste-se de características monstruosas, com garras, tentáculos e imponentia tão grande quanto uma queda d'água. A irrupção desse ser condensa todas as inquietações típicas da estética gótica presentes na narrativa: decadência, vingança, perseguição e assombração, que acompanham a personagem

Honório *Silveira*, cujo sobrenome traduz já o pertencimento íntimo do homem à natureza. A sublimidade da narrativa recobre-se, ademais, pelo fator sobrenatural que extrapola os limites do mundo real.

Ao final do conto, o narrador, em seu quarto, lembra-se dessa sua aventura trágica, responsável por tê-lo levado a um estado de insanidade e terror tão grande que o fizera repousar por três dias. Quando expõe sua história a terceiros, o ouvinte frequentemente afirma que se trata de uma visão, uma alucinação delirante, propondo-lhe uma explicação natural radcliffeana às circunstâncias por ele presenciadas. O narrador-personagem conclui que não se tratava, contudo, nem de sonho nem de delírio, mas de que “[t]ais palavras transcritas são as verdadeiras, caíram da boca gemedora do desvairado penitente. Nem delírio, nem sonho: uma pungente verdade.” (IBID., p. 120).

Coelho Neto, em “A tapera”, a partir de uma linguagem de excessos, enaltece os elementos naturais do interior do Brasil, tornando-os imponentes. Grandiosa, essa natureza arruína um passado aristocrático rural, não o eliminando inteiramente, mas mantendo viva a sua lembrança (cf. BOTTING, 1996). Sublime, sobrenatural e imponente, o sertão coelhoneteano não somente causa a destruição de uma casa-grande, o que poderia ser interpretado como uma ruptura com o Colonialismo, mas também impede qualquer tentativa de superação desse passado, uma vez que a floresta domina as ruínas da fazenda, reduzindo-a a destroços. Trata-se, portanto, de um ambiente narrativo tenebroso e limitador que evoca a típica visão pessimista, destruidora e arrebatadora do Gótico, levando à decadência a aristocracia rural do sertão brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BOTTING, Fred. *Gothic*. London e New York: Routledge, 1996.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.
- FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas no Brasil. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-147.
- GROOM, Nick. *Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- NETO, Coelho. *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, s.d. [1897].
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Três, 1972.