

BERNARDO ÉLIS REVISITADO

*ALBERTINA VICENTINI **

A estréia literária de um escritor é um processo bastante interessante de iniciar um processo crítico em relação a um conjunto de obra expressiva como a de Bernardo Élis. Permite trabalhar a comparação e o conjunto cultural que abona a obra rastreando-a pela sua origem e percebendo nela as suas hesitações iniciais, suas permanências, suas mudanças e as suas soluções finais. Também fixa um marco periodológico capaz de verificar um contexto específico de estréias, isto é, em relação a outras obras também estreantes ao mesmo tempo, o compasso e o descompasso quer da própria obra, quer da crítica que vem se fazendo em torno dela e as direções gerais e as diferentes resoluções que tomou a própria literatura frente a determinadas situações e temas históricos.

Por isso, talvez, perceber Bernardo Élis através de sua obra de estréia **Ermos e Gerais**, de 1944, é tomar um via histórica de análise crítica, capaz de já perceber um lugar para o texto num processo literário que ficou para trás e que caminhou até os dias de hoje, e que pertence tanto à obra quanto à literatura. Daí, uma necessidade imperativa que cresce - a de perceber toda a obra do escritor, pelo menos a produzida até agora, e todo um contexto de origem, na sociedade, na história, na crítica e na própria literatura.

Então, revisitar a obra de Bernardo Élis não é fácil empreitada. Ele mesmo, o escritor, é autor de inúmeros ensaios culturais e

* Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

sociológicos, sobre o país e Goiás, pesquisas históricas e debates, álbuns de fotografia e artes plásticas, crônicas jornalísticas e discursos, entremeados aos seus romances, novelas, poesias e dezenas de contos, que cobrem hoje 60 anos de vida intelectual, literária e jornalística, no Estado e no Brasil. E a sua bibliografia extensa e variada já se reproduziu não só em diferentes teses, monografias, ensaios e artigos locais e nacionais, como também já frequentou as linhas interpretativas das antologias, seletas e perfis biobibliográficos de autores da atualidade, o cinema e a televisão, e as traduções alemã e inglesa. Tudo isso ajuda, e muito, porque estabelece coordenadas histórico-ideológico-estruturais da obra, mas também dificulta o trabalho crítico realizado num tempo exíguo.

Nesse sentido, o que se pode encontrar como unidade na obra de Bernardo Élis, para além da primeira aparência de volume e diversidade de gêneros, são duas afirmativas: primeira, a de que ela é uma obra de fundamentação local, isto é, tanto os seus ensaios, quanto produção literária, quanto pesquisa são voltados, em pelo menos 90%, para as questões específicas de Goiás: segundo, que dentro dessa fundamentação, é sobretudo a sua orla histórica, como documentação e registro, que aparece. São seus temas preferidos os vultos goianos, sua história e contribuição para o Estado e a Nação, um certo anedotário regional, na linha do registro de alguns de nossos atuais regionalistas, anedotário tanto de *causos*, como da procedência de certos vocábulos e denominações, como é o seu longo ensaio-pesquisa sobre os nomes das localidades goianas, que tem o sugestivo título de *Cidades goianas, cada nome que faça-me o favor*, e toda a sua produção literária que, indiscutivelmente, está nessa perspectiva histórica.

É assim que podem, e cremos até que devem, ser vistos por exemplo, praticamente todos os seus ensaios, mesmo os de perspectiva literária ou plástica. Bernardo Élis é pesquisador da vida e da obra dos poetas e intelectuais goianos Félix de Bulhões, Octo Marques, Bartolomeu Cordovil sobre quem escreveu monografias; testemunhou e depôs, ainda na orla histórica, sobre Pedro Gomes, Altamiro de Moura Pacheco, e outras personalidades goianas; escreveu crônicas

sobre o circunstancial que saía nos jornais do Estado; escreveu artigos e ensaios literários sobre Eli Brasiense, Vitor de Carvalho Ramos, Hugo de Carvalho Ramos, Léo Lince, mesmo que entre os nacionais Monteiro Lobato, Josué Montello, Afonso Arinos, Tristão de Ataíde, Valdomiro Silveira, Paulo Dantas, etc., para só citar alguns, além de inúmeros ensaios sobre a conceituação e o momento histórico do regionalismo na literatura brasileira e sua relação com o modernismo.

E de forma mais ou menos incisiva, é também nessa dimensão que julgamos devam ser percebidos, por exemplo, os seus romances. Se a História é mais literariamente trabalhada n'**O Tronco**, o seu romance de 1956, em **Chegou o governador**, de 1986, ela é frontal e afrontiva à própria literatura. Na monografia que escreve Bernardo Élis sobre o poeta goiano Félix de Bulhões, o indício na narrativa histórica “real” que atormenta a narrativa que deve ser a narrativa literária do escritor, é clara. Se Félix de Bulhões tem mum descendência que vai chegar a Leopoldo Bulhões, um vulto goiano em princípio considerado eminente pelo autor, ele tem uma ascendência no Cel. de Ordenanças José Rodrigues Jardim, que teve marcada influência política em Goiás entre 1820 e 1842, quando falece no RJ como senador. Foi o Cel. casado com Ângela Ludovico de Almeida, filha de Brás Martins de Almeida e sua mulher Potenciana Ludovico de Almeida, rica gente goiana. Segundo Bernardo Élis, essa *Ângela é uma dos vultos femininos mais fascinantes da história goiana, e deve ter sido mulher inteligente...* Ainda solteira teve dois filhos com o capitão-general de Goiás, D. Francisco de Assis Mascarenhas, um dos melhores governos do Brasil-Colônia. Essa é a história que o livro conta, a partir da pesquisa histórica e do fascínio desta no escritor - o romance de Ângela com D. Francisco, os filhos e o seu casamento posterior com José Rodrigues Jardim, na época um simples alferes. O horizonte da História, nitido e consciente na obra, acaba por engolir a literatura, invertendo a relação que tem a História de converter-se em literatura. A intenção de marcar o vultode D. Francisco e adjetivar o seu governo como progressista na história de Goiás está na raiz do livro, desnordeando as intenções literárias.

Os seus livros de contos tratam a História num outro nível, bem menos explícito, mas ainda assim é sob a sua ótica que eles se constroem e, nesse caso, constroem-se muito bem. Na realidade, podem-se entrever pelos menos três tempos históricos na contística de Bernardo Élis - um passado remoto, de certa forma grandioso e épico, mas que está sempre ausente, e é reinstaurado na memória, paradoxalmente, através da decadência - lembrando muito o visionarismo de Euclides da Cunha, nos seus ensaios de **Outros contrastes**, intitulados “Uma volta ao passado” e “Entre ruínas” em que o sujeito vê uma tapera, ou uma ruína qualquer, e daí retoma um tempo que já existiu mas que não existe mais - um recurso muito usado pelos regionalistas literários novecentistas e do início deste século; um segundo passado, menos remoto, já mudado e que pode ser o presente da história narrada; e um terceiro tempo mais atual, contemporâneo do escritor, e que pode ser ou não o presente da estória, mas que, em algum lugar, é indicado nela. Um pequeno exemplo do conto “A crueldade benéfica de Tambiú”, do livro **Ermos e Gerais** resume estes três tempos num enfiada só. Diz Bernardo Élis:

“Amaro Leite, fundada pelo bandeirante que lhe deu o nome, era uma povoação cadavérica do então anêmico sertão goiano.

Da cidade de outro, só restava uma meia dúzia de casas velhas, sujas, arruinadas, tocando o tempo na dobra da serra imensa. E na embriaguez do silêncio purulento de ruínas, relembrava glórias mortas, tropel de bandeiras, lufa-lufa dos escravos minerando nos arredores auríferos.

A tristeza irônica das grandes taperas mostrava o rico fastígio burguês, gordo e fácil daqueles tempos de Brasil curumim.

Isto era Amaro Leite em 1927. Hoje, deram-lhe umas injeções de óleo canforado de progresso. Abriram uma estrada de automóvel que se afunda pelo norte até o médio Tocantins e a velha cidade refloresce com uma

pujança agradecida. Pois bem, aí em 1927, morava um tipo preguiçoso...” (p. 80).

Os três tempos históricos - o da mineração, o de 1927, e o de 1944 - tratados nos contos dos livros com discrição literária, permitem comparações implícitas capazes de detectar a própria “margem da História” por onde caminham tanto o sertão quanto o sertanejo, ambos os temas centrais do livro, de fato a beira do caminho desfrequentado da própria História do Brasil, como diria Euclides, o caminho por onde passam os decadentes e desvalidos; além de se oferecer como recurso ao narrador para o pretexto da recordação, ou do visionarismo, ou do impressionismo estilístico e narrativo que tem sido marca fundamental de Bernardo Élis. São as imagens euclidianas que se “*esfumam vagamente no escuro a recordarem figuras destingidas de antiquíssimos quadros descoloridos...*” (p. 455).

Ermos e Gerais (e a obra literária de Bernardo Élis de modo geral) simplesmente recorta, de dentro dessa vasta obra do autor de temática histórica local, a temática rural, tratada na literatura brasileira sob o nome de regionalismo desde o fim do século passado e que tem tido como emblema de base justamente uma certa função compensatória que é, afinal, uma denominação peculiar para um fato de fundamentação histórica: o regionalismo literário tem sido visto como uma corrente literária que busca registrar (daí a denominação compensatória) fatos da sociedade rural que se situam numa situação de risco histórico, isto é, sob o risco de perderem-se na sociedade total dada uma mudança social mais decisiva. A importância de registrar esses fatos dessa sociedade rural está para o escritor regionalista ancorada numa certa autenticidade e validade identitária que os hábitos e os costumes do campo, e no caso goiano do sertão, têm para com uma sociedade maior, uma visão que não deixava de ser rousseauísta afinal.

Dentre os dois traços fundamentais que Bernardo Élis estabelece para o regionalismo literário, um deles é de base fundamentalmente histórica. Diz ele, na sua Monografia sobre Valdomiro Silveira: “*o rótulo regionalismo para nós... representa uma forma literária do Brasil tradicional, não urbanizado, refletindo uma sociedade não in-*

dustrializada” (“Valdomiro Silveira e o caipira”, 4, p. 34) e completa, no seu texto sobre Monteiro Lobato, o porquê dessa delimitação às sociedades não urbanizadas: “*o industrialismo-capitalista universalista e uniformiza a cultura, aplainando as peculiaridades regionais...*” (4, p.129). Situada, portanto, num tempo histórico recuado, mais tradicional, a sociedade rural-sertaneja determina a identidade regional, a peculiaridade, a diferença fundamental que é preciso, segundo ele, registrar, e que acaba tão logo o presente nele se instala.

Claro, o registro desse tempo à época da estréia literária de Bernardo Elis com **Emos e gerais** já não significava mais só o registro identitário como ele quer deixar ver. E nem ele praticou assim essa sua concepção. A literatura regionalista já não trabalhava a idealização a não ser secundariamente (se bem que até hoje certos escritores regionalistas insistem nisso). Desde Silvio Romero e Euclides da Cunha que a literatura incorporara o realismo crítico de que o romance nordestino de 30, muito especialmente Graciliano Ramos, viria se servir. O pensamento social brasileiro já discutira a questão de identidade em suas bases de raça e natureza, usos e costumes, base social, e já ao tempo de **Ermos e Gerais**, a discutia na perspectiva do desenvolvimento econômico. Nada mais errôneo que não perceber que obras como **Os Sertões**, de Euclides da Cunha, **Tropas e Boiadas** de Hugo de Carvalho Ramos, **Macunaíma** de Mário de Andrade, **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos e **Fronteira** de Cornélio Pena representam cada uma delas as sínteses daqueles temas que o pensamento social brasileiro discutiu do final do século passado ao final dos anos trinta deste, na literatura. Há muito a literatura regionalista aprendera que, justamente por ser um registro histórico, era preciso haver fidedignidade e registrar o que era como era, momentos em que assumiu os foros da denúncia social do próprio tempo retroagido, defasado, descompassado, e que Bernardo Elis soube desenvolver com mestria.

Essa nossa insistência com a intencionalidade histórica de Bernardo Elis, e que aparece de forma nítida em toda a sua obra, tem sua razão de ser, para nós, portanto, não no próprio regionalismo bernardiano, porque aí ele já seria esperado, mas, principalmente,

naquilo que pensamos ser mais importante na sua novidade enquanto estréia literária.

Quando discute, na sua monografia sobre Valdomiro as diferenças deste com Monteiro Lobato e Guimarães Rosa, Bernardo Élis acusa nestes um tom escarninho que não encontra naquele e explica:

“Valdomiro conheceu a sociedade ou a cultura caipira num período em que ela apresentava ainda grande pujança, num período em que sua desorganização ainda não era muito acentuada pelos elementos perturbadores decorrentes da civilização urbano-tecnológica, como a viu e viveu Monteiro Lobato, ele mesmo profundamente empenhado em promover a transformação da sociedade para o rumo da industrialização e da tecnologia. Essa desorganização cultural e social abala hoje todo mundo rural...” (p. 38).

Essa pequena análise de Bernardo Élis é reveladora em dois sentidos principais: revela o grau da sua consciência histórica das mudanças; e o entendimento de que os contextos sociais e culturais andam junto com as formas literárias - no caso de Monteiro Lobato, é o ingresso do mundo rural numa ordem tecnológica e capitalista que lhe dá o tom, a nova forma, do escarninho, ou seja, da zombaria, da mofa ou do motejo.

Ora, mais do que uma filiação a essa literatura de motejo de Monteiro Lobato, que aqui e acolá de fato aparece na obra de Bernardo Elis, qual a grande novidade de **Ermos e Gerais**? Vários críticos, de forma dispersa, atinaram com uma diferença no livro que não abordaram a não ser de forma atomizada. Alguns chegaram a perceber, Tristão de Ataíde foi um deles, um certo humor negro no livro, que comparam a certos contos de Hoffmann e Edgar Poe, e que de fato o livro contém - nada melhor que “O caso inexplicável da orelha de Lolô” ou o “O louco da sombra” para exemplos disso: também, o tom de zombaria foi detectado, e, de fato, existe naquela caveira branquinha, debaixo d’água, olhando para “A mulher que

comeu o amante”; vários outros insinuaram o tom macabro, às vezes trágico, às vezes zombeteiro, às vezes irônico do livro, em “Nhola e a cheia do Corumbá”, “O menino que morreu afogado”, “Trechos de vida”, etc. O naturalismo cru de “André louco” é assustador além de trágico; e a paródia ao conto de Hugo de Carvalho Ramos “Pelo caiapó velho” n’As morféticas” é notável. Tudo isso existe no livro, e na da disso é tão novo, no entanto.

Só que há um ponto de contato entre todas essas formas e que não é necessariamente o cômico, ou o surreal, ou o fantástico, ou o paródico, embora todas essas formas estejam presentes no livro. Esse ponto é o grotesco, a forma absolutamente feia e anormal que nos pede o sentimento do terror, do assustador, da repugnância, segundo Wolfgang Kayser, e que convive justamente com o macabro, o sinistro, o abismal. De repente, dentro do texto, o mundo desaba e a sensação que temos, quando imaginamos o corpo disforme e maltratado de André, em “André louco”, é a de um limite que não se poderia ter transposto sem perder a humanização. Por mais trágica que seja a cena e a piedade humana que ela incute em nós, impossível é não sentir repugnância pela imagem que temos em mente; e por mais que seja hilária ou cômica a cena das morféticas atacando o homem na rede ou correndo atrás dele com aqueles seus tocos de pernas, a sensação que temos do seu feitio é a do asco e do nojo.

O grotesco, portanto, convive no livro com as mais variadas formas literárias e busca suas resoluções em variadas perspectivas - também essa é uma novidade inelutável do livro. Até então, essa convivência não vinha sendo tentada no grau como a coloca Bernardo Élis. Monteiro Lobato, ele próprio viu muito bem, em **Urupês** e em **Cidades Mortas** fizera uma associação do cômico ao grotesco. Só que o seu grotesco não excede o bizarro. Um bom exemplo disso é a própria figura do Jeca Tatu, grotesca, bizarra, mas cômica, nunca repugnante.

De outro lado, a literatura de base paródica e cômica tinha já atingido um ponto alto, com o próprio Monteiro Lobato, e Mário de Andrade, no seu **Macunaíma**, e seguia a rota certa do anedotário sertanejo com as **Histórias de Alexandre** de Graciliano Ramos, numa filiação direta dos **Casos de Romualdo** de Simões Lopes Neto. Mas

o paródico aqui, se desmitificava, ou até zombava diretamente, como é o caso de Simões, também não repugnava. Estava mais na linha do cômico que, afinal, gera a alegria, mais na linha de imitação e da caricatura, no caso beirando ao folclore, que da criação propriamente, como a discerniu Baudelaire.

Em Bernardo Élis, o grotesco convive com o cômico, sim, que gera o riso, mas que tem muito mais de profundo e de espantoso, que o riso da alegria, inocente. O riso de Bernardo Elis em **Ermos Gerais** não é inocente. Aliás, um dos traços mais modernos do grotesco do livro é o da crueldade e da frieza. Por trás do corpo disforme de André, há a crueldade plácida de um homem e de uma cidade inteira; na morte de Joana, ao lado do grotesco do marido que comia pernas de bebês, a crueldade de Dedé; no “Assassinato por tabela” a crueldade e a frieza com que o marido faz a esposa matar o amante; a frieza da “Mulher que comeu o amante”, todos eles são traços marcantes no livro e que serão encontrados nas histórias de hoje, nos contos de um Rubem Fonseca, ou no cinema americano dos anos 80, todos eles, como Bernardo Elis, influenciados diretamente pelo naturalismo como forma de interpretação social, e com que o grotesco moderno tem muito a ver desde Goya, pelos menos, ou Velásquez. Uma frieza insistente, distante, reveladora de um abismo, como diz Kayser, cheia, hoje, de carnificina, de um exagero para lá de consciente, indicando, mesmo a decadência da forma.

Mas a produtividade desta forma, em Bernardo Élis, não para aí. Mikhail Bakhtin, na sua clássica obra **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, evidencia todo o tempo as origens populares do grotesco e o seu sentido de morte e vida, renovação pela mudança. Gênero da praça pública, acompanhante do carnaval, o grotesco é a exata expressão da mudança histórica, aquela mudança decisiva por que passam os tempos. Tanto é que ele analisa a obra de Rabelais no contexto do Renascimento, contexto que todos nós sabemos de um sincretismo e uma ambiguidade de formas espetaculares. O grotesco, então, não é um gênero que está na base da estabilidade, ao contrário, é ambivalente em sua natureza, dúbio, indicando forquilhas

diversas. Nesse sentido, suas imagens são todas de permissividade, as imagens não oficiais e opostas ao gênero sério, as imagens que implicam no homem pelo avesso, desierarquizado, universalizado.

Ora, o que se percebe em um conto como “A mulher que comeu o amante”, por exemplo, é todo esse conjunto de imagens de que nos fala Bakhtin. Basta uma pequena olhadela para perceber os sintomas de ambivalência do casal - ele velho; ela nova, como a sintetizar uma mudança histórica a acontecer, em que se troca o velho pelo novo, como nas festas populares da passagem do ano, em que se mata o velho, para se renovar; em seguida, o motivo da morte - um plano material: a mulher, Camélia, queria vestir vestido bonito, calçar chinelos, untar cabelo com brilhantina cheirosa, ter a sensualidade saciada; após a morte do velho, a imagem grotesca do canibalismo, da devoração do corpo velho, e, portanto, da velha ordem, através do peixe com gosto de sal (humano), como numa liturgia, num banquete, que é uma festa popular e coletiva por excelência, comemorando o ato, o triunfo vitorioso, como diz Bakhtin. O sal, que era a avareza do velho, representa a abundância. E o esqueleto do velho debaixo d’água, branquinho, higiênico, isto é, novo, mantém o riso do texto, que poderia desandar em farsa trágica se não se mantivesse através de detalhes como esse. A ausência de qualquer julgamento moral dentro do texto, quer por conta do narrador, quer por conta de Camélia, indicia um novo terreno em que se pisa, pelo menos em literatura - um terreno em que o estético haverá de ceder lugar ao mimético, o criado ao imitado. Para isso, livra-se de determinadas estruturas dentro da própria vida para ter como descrevê-las através da ficção.

Mas que nova ordem e que mudanças históricas são essas, que um conto como esse e um livro com **Ermos e Gerais** detectam? Bernardo Élis em parte já respondeu isso com sua perspectiva de Valdomiro Silveira. É preciso que não nos esqueçamos das duas outras estréias quase que concomitantes à de Bernardo Élis - Guimarães Rosa, com **Sagarana** e Mário Palmério com **Vila dos Confins**. Ambas, a de Guimarães principalmente, vêm com uma novidade definitiva para dentro da corrente - a esteticização da linguagem trabalhada agora

dentro do paradigma da fala sertaneja. Em grau menos acentuado, essa também é uma novidade em Bernardo Elis.

Tanta estréia com tanta novidade é sinal de novos tempos. O Brasil ansiava, por esta época, e com a estruturação boa ou má feita por Getúlio Vargas até então isso já era possível, entrar na via consumista da sociedade americana. O processo de industrialização iniciado nas primeiras décadas do século, mais o sistema de organização do Estado Nacional empreendido por Getúlio, deram ao país o sonho, até hoje sonhado, de entrar no primeiro mundo dos mundos. A aquisição tecnológica e a perspectiva do consumo material viraram o horizonte que a política desenvolvimentista de JK viria tentar realizar. Esse sinal de novos tempos, detectado nas antenas dos intelectuais, é sinal de novos tempos no sertão. É sinal de que mais uma vez o sertão mudou ou vai mudar.

Daí, os motivos pouco morais e muito materiais, consumistas até - uma forma de virar pelo avesso - de Camélia para matar o velho marido, a caducidade social e ideológica de um mundo velho do sertão. E daí também a frieza com que Camélia corneia (isto é, rebaixa, destrona), mata e come com o amante o velho - uma frieza destituída de medo, de piedade, niilista. Até um certo ponto, há, nessa perspectiva, o famoso otimismo popular em relação à nova ordem aí representada, tanto da parte da obra como da parte do escritor, corroborada muito pela participação do próprio Bernardo Elis na equipe da revista **Oeste**, no início dos anos 40.

E é nesse sentido que a paródia do conto de Hugo de Carvalho Ramos dentro do texto ganha importância. No conto “Pelo Caiapó Velho”, de Hugo, a morfética que o viajante escoteiro a cavalo encontra na choça da estrada abandonada, em noite de chuva forte, é estranha de início e trágica ao final; no conto de Bernardo Elis, ela se multiplica em três, quer dizer, se produz em série, se transforma em autômatos que andam na ponta do osso, feito bonecas grotescas, e tomam de assalto, sem a carência, a afetividade e a emotividade da morfética de Hugo que resvala para cama do hóspede, o viajante que parou por ali porque teve o seu caminhão (e não mais o seu cavalo) estragado. As

morféticas de Bernardo Elis não são trágicas, mas grotescas e irônicas. O sertão mudou e têm que ser mudadas as formas com que se fala dele.

No conto “Assassinato por tabela”, já não é mais o destronado, o corneado, o marido que mata por deveres de honra no sertão, como era comum nos contos regionalistas - Simões Lopes tem num desses umas de suas melhores realizações. Quem mata é a mulher, sem defesas de honra, por pura crueldade do marido. Da honra à vingança fria e cruel e grotesca, o caminho do sertão sob as razões materiais e não mais morais.

Evidente, o livro todo não mantém esse mesmo tom de modernidade. Contos como o “Diabo Louro” não têm a mesma envergadura de “A mulher que comeu o amante”. Ao contrário, é patético e resvala para o sentimentalismo ingênuo e moral, se bem que o que ainda se salva no texto sejam alguns respingos naturalistas e grotescos na carreira de fascínora do Diabo. Idem para o conto “Papai Noel Ladrão.”

Tampouco ao nível narrativo, essa modernidade sempre se mantém. Alguns contos, como o mesmo “Diabo Louro” e “O Caso da Orelha de Nonô” ainda não acertam nos pretextos narrativos. O último, por exemplo, conserva muito da teoria de Poe sobre o conto, de fazê-lo tender para o final, e inclusive mantém as suas linhas temáticas principais, da voz narrativa contando num tom de confiança, sem, no entanto, abonar as mesmas sutilezas com que o próprio Poe tece os seus contos.

Mas já há certas novidades nesta linha, e a principal delas é o conto-crônica, sem estória, um pequeno “sketch” representativo, tendendo ao lírico ou ao trágico ou mesmo ao grotesco. Os antecedentes dessa forma se situam no passado cronológico literário, é certo, mas no caso de Bernardo Elis, valem pelo que ele próprio realizou dentro de sua obra posteriormente. Contos como o do menino afogado, ou o do Papai Noel ladrão são o exercício de que outros como “Missa de primeiro ano” serão a aperfeiçoamento maior. Ou o realismo mágico de “Pai Norato”, a se repetir no de “Noite de São Lourenço”, ambos perfeitamente realizados no gênero e na forma.

Aliás, diga-se de passagem, o próprio Bernardo, em artigo a respeito do modernismo, declarou que o regionalismo de 30 teria uma forma mais tradicional e ainda realista-naturalista de narrar, de montar a sua narrativa. Se em parte isso pode ser verdade, se bem que isso será verdade sempre, porque sempre haverá quem pratique a literatura ao modo tradicional, em parte a afirmação não se aplica. O conto curto, frouxo de estória ou montado no “sketch” é uma fratura bem moderna do gênero, que Graciliano realizou bem em **Infância** e **Vidas Secas** e que Bernardo Élis realizou perfeitamente, como poucos em toda a sua obra. Uma forma que teve produtividade inclusive no romance **Fogo Morto** de José Lins do Rego, nas suas longas cenas com o Mestre José Amaro, por exemplo. Há nessa forma uma espécie de contraparte ficcional do epigrama poético, para cujas funções é preciso atentar.

Elas soltam, liberam a ficção ao mesmo tempo que a intelectualizam, porque essas cenas, pequenas, acabam por condensadas de imaginário, resultando em momentos fugazes, poucos, mas plenos de sentidos, ambíguos porque mantêm um início frouxo e quase nunca terminam. A reação, quase sempre é a da perplexidade perante o narrado, do que sobra um debordamento, um sentimento de que estamos perante formas diferentes, novas de ouvir e de contar estórias.

Bernardo Élis é um escirtor que detém essa qualidade de forma, herdeiro que é, através de Lobato e Hugo de Carvalho Ramos, daquela narrativa que se aperfeiçoou tanto ao início do século vinte e final do novecentos e que produziu a perfeição de obra que é a narrativa machadiana.

Assim Bernardo Élis é um escritor cuja obra parece entender que não adianta mais pisar antigos terrenos, porque, por baixo deles, não há mais História a segurá-los. Um escritor moderno, que percebe o seu tempo e busca nele se introduzir.

BIBLIOGRAFIA

ÉLIS, Bernardo. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 5 volumes.

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília : Ed. Hucitec/UNB.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo : EDUSP.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. São Paulo : Ed. Perspectiva. (Col. Stylus).