

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### O SERTÃO BRASILEIRO COMO ESPAÇO DO GÓTICO EM “O CASO INEXPLICÁVEL DA ORELHA DE LOLÔ”, DE BERNARDO ÉLIS

Alexander Meireles da Silva (UFG/Campus Catalão)  
prof.alexms@gmail.com

RESUMO: Enquanto imagem/conceito descritivo de uma região/geografia/local espacial que, dentre outras leituras, é representada na forma de uma terra estrangeira para os próprios brasileiros ou como lócus das enormes diferenças sociais dentro do país, o sertão brasileiro se coloca, como este artigo pretende demonstrar a partir da análise do conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (1944), do goiano Bernardo Élis, um ambiente propício para a manifestação de narrativas que compartilham elementos semelhantes com as praticadas pela literatura gótica anglo-americana, marcadas pelo discurso racionalista das elites culturais e econômicas contra locais e grupos marginalizados.

PALAVRAS-CHAVE: literatura fantástica; literatura brasileira; regionalismo; gótico colonial

O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais,  
lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga  
(João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 1978).

Desde sua ascensão no Romantismo, a corrente regionalista da literatura brasileira vem buscando situar o homem em relação ao seu meio, sua região, sua terra. O posicionamento deste indivíduo, no entanto, vem mudando de acordo com o contexto político e cultural da sociedade brasileira, resultando, como Bosi coloca em uma “prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador” (Bosi, 2006: 148). No período romântico, e visando estabelecer as bases de uma literatura verdadeiramente nacional, artistas como José de Alencar e Bernardo Guimarães, em níveis diferentes e com maior ou menor êxito propuseram apresentar o Brasil aos brasileiros, principalmente para aqueles que habitavam os centros urbanos. No ambiente finissecular da virada dos séculos XIX para o XX, a literatura regionalista do Realismo, Naturalismo e Pré-Modernismo de escritores como Monteiro Lobato e Hugo de Carvalho Ra-

mos se alinhou com o discurso progressista da *Belle Epoque* das metrópoles carioca e paulista e seu projeto de europeização do país, gerando uma visão essencialmente negativa do Brasil do interior e seus tipos humanos. Já o Modernismo dos anos trinta e quarenta, exemplificada por autores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos fomentou o surgimento de um regionalismo tenso e de forte preocupação social com a denúncia de realidades ainda prevalentes no meio nacional. É dentro deste quadro que se encontra o goiano Bernardo Élis com sua coletânea de contos *Ermos e gerais* (1944), cujo título já anunciava um amplo mundo ainda desconhecido dos brasileiros, distante não apenas das grandes metrópoles a época, mas distante também do ideal nutrido pelas elites nacionais do Estado Novo sobre um país moderno e progressista. Realidade esta que fez com que a obra de estreia de Élis angariasse elogios de Monteiro Lobato, que em correspondência ao autor em 1944 escreveu:

Se você conseguir disciplinar, amansar, o cavalo bravo do seu talento /.../ teremos em Bernardo Élis o mais prodigioso escritor do Brasil moderno, o primeiro grande manejador da imensa massa de dores, estupidez crassa e tragédia que é o imenso Brasil analfabeto do interior /.../ escreva um romance tremendo sobre a coisa como é nesse dantesco Goiás. (Élis 1987: xiv)

Como se pode constatar na citação acima, o uso por Lobato de termos como “estupidez crassa”, “Brasil analfabeto do interior” e “dantesco Goiás” dá a exata dimensão de como parte da elite literária brasileira de meados do século vinte ainda enxergava no sertão goiano um lócus do atraso. Posição semelhante é encontrada em Herman Lima, que em *Variações sobre o conto* (1952), afirma que o autor de “O inexplicável caso da orelha de Lolô” soube demonstrar que na Goiás dos anos quarenta ainda existia “a densa atmosfera de uma noite medieval que se estende ainda por sobre a rude humanidade daquelas mesmas paragens” (1952: 90). Neste sentido, é ainda Herman Lima que observa a proximidade de Bernardo Élis com outro escritor de textos insólitos cujas obras também refletiam o espírito da Idade Média: o norte-americano Edgar Allan Poe: “Suas páginas se carregam assim duma aura de espantos que fazem dele uma espécie de Poe rústico e terrível,” (Lima 1952: 90), uma afirmação que este trabalho comprova na análise da construção do sertão como espaço do gótico em “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (1944).

Como se evidencia no título da obra que marca o nascimento do romance gótico – *O castelo de Otranto* (1764) – a categoria do espaço ao lado do tempo se constitui um dos elementos narratológicos fundamentais na arquitetura da narrativa gótica: “Decadente, sombrio e cheio de passagens secretas, o castelo era ligado a outras construções medievais /.../ que, em seu costumeiro estado de ruínas, retomam um passado feudal associado com barbaridade, superstição e medo” (Botting 1996: 2-3, tradução nossa). Gradualmente, à medida que o século dezenove avançou na Inglaterra com suas profundas transformações socioeconômicas e a família burguesa se consolidou, o castelo deu lugar a casa velha tanto como construção antiga quanto como símbolo de linhagem familiar. No entanto, independente do tipo de construção, a função do espaço permaneceu a mesma – refletir as ansiedades culturais das

sociedades nas quais as narrativas estavam inseridas. Apenas para citar um romance inglês dentre vários, este é o caso com *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, em que a heroína do título se envolve com o misterioso Edward Rochester, enquanto tenta compreender os estranhos, e aparentemente sobrenaturais, eventos ocorridos em Thornfield Hall, residência de Rochester, refletindo no espaço da casa o papel reservado ao feminino na rígida (e patriarcal) sociedade vitoriana (Imlay 1998: 28).

*Jane Eyre*, no entanto, não se constitui apenas como representante do gótico feminino nos termos colocados por Alison Milbank (1998: 54), cujas narrativas centram na opressão de uma donzela por uma figura aristocrática masculina. Ao se descobrir que os estranhos eventos em Thornfield Hall que atentam contra a vida de Edward Rochester foram na verdade provocados pela esposa jamaicana de Rochester – Bertha Mason, confinada no sótão da casa – o romance de Charlotte Brontë assume sua posição como obra do gótico colonial que, como tal, aborda a ameaça de um indivíduo do mundo colonial ao *status quo* de um país imperialista (Warwick 1998: 261-262).

Neste quadro, e guardadas as devidas especificidades culturais entre Inglaterra vitoriana e Brasil da República Velha (1889-1930), Jeffrey D. Needell observa que o modo de pensar da elite brasileira nas primeiras décadas do século vinte em muito se assemelhou a ideologia imperialista inglesa:

Com frequência a elite enxergava o Brasil de forma semelhante a dos colonizadores europeus da época, que em outras partes do mundo viam as colônias propriamente ditas como uma área de riquezas potenciais, cuja exploração era dificultada pela presença de raças e culturas inferiores. (Needell 1987: 50, tradução nossa)

Dentro deste cenário, a mentalidade neocolonial ou imperialista das elites fomentou uma produção literária marcada pelo preconceito em relação a uma parte do país e/ou a segmentos da população que, pelos parâmetros das grandes cidades do período como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda pertenciam a um tempo medieval de atraso, superstição e barbárie; uma visão que, estabelecida durante a República Velha (1889-1930), persistiu ao longo do Estado Novo (1937-1945) podendo ser constatado no diálogo estabelecido entre “O inexplicável caso da orelha de Lolô” e “A queda da Casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe.

O conto de Bernardo Élis se inicia com a descrição da atmosfera sobrenatural estabelecida a partir da transposição do espaço fronteiro não apenas do dia para a noite, mas como posteriormente o leitor vem a perceber, também do espaço urbano para o sertão, sinalizando a ansiedade do fantástico em relação à passagem da dimensão do cotidiano, do familiar para a do inexplicável, do onírico, do monstruoso (Ceserani 2006: 73). Esta cena é apresentada por um narrador homodiegético que, a semelhança dos personagens de Poe, ora é testemunha, ora é protagonista dos eventos insólitos:

O crepúsculo começou a devorar tragicamente os contornos da paisagem. O azul meigo do céu tomou uma profundidade confusa, onde estrelas surgiam como cadáveres de virgens nuas, em lagoas esquecidas (Élis 2005: 175).

Especificamente neste conto, em que o casarão colonial, microcosmo do sertão, se coloca como espaço de segredos e crimes, é interessante comparar a proximidade entre estes dois narradores presentes nas aberturas de “A queda da Casa de Usher”, de Poe e “O caso inexplicável da orelha de Lolô”. Em Poe, o narrador anônimo que se desloca até a residência de seu amigo Roderick Usher descreve a desolação do lugar onde se encontra a residência:

Ao longo de todo um dia indolente, escuro e silencioso na estação do outono, em que nuvens ameaçadoras pairavam baixo no céu, eu atravessara, a cavalo, um panorama de singular desolação; e por fim divisei ao longe, enquanto as sombras vespertinas insinuavam-se, toda a melancolia da Casa de Usher. (Poe 2010: 107)

Da mesma forma, o narrador urbano de Élis que acompanha seu amigo Anízio até sua morada no interior de Goiás também sente a decadência do local:

Meu cavalo rinchou um rincho digno e honesto porque a ruína de uma cancela pulou de dentro da escuridão, como o imprevisto de uma tocaia, por entre o bamburral alto e triste. A voz irritante de um gué-gué sacudiu a pasmaceira, enquanto a gente podia divisar melhor as ruínas da fazenda, com soturnos currais de pedra seca, nessa tristeza evocativa das taperas. (Élis 1987: 175)

Nestes dois excertos observamos que o espaço proporciona uma resposta sentimental no narrador devido a suas características, alinhando-se, assim, com o conceito de topopatía apresentado por Borges Filho como, “a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional”. (Borges 2007: 157). Especificamente, os narradores de Poe e Élis, estrangeiros no mundo que adentram, descrevem espaços topofóbicos que, como tais, provocam emoções negativas em ambos. No caso de “O caso inexplicável da orelha de Lolô” esta reação vai ao encontro do discurso ideológico brasileiro durante o Estado Novo levado a cabo por intelectuais tais como Oliveira Viana e Azevedo Amaral e caracterizado pela tentativa de desvendar, com base nas Ciências Humanas, as razões da existência no Brasil de um povo, mas não de uma nação, buscando definir, a partir desse diagnóstico, os caminhos para a construção nacional (Fausto 2001: 45). Neste quadro, intelectuais nacionais e estrangeiros se voltaram para a análise da sociedade brasileira e, dentre outros fatores e grupos analisados, consideraram a persistente realidade do sertão brasileiro, o mesmo sertão visitado pelo narrador de Bernardo Élis, um dos fatores que impediam o desenvolvimento nacional.

Instalando-se no velho casarão e após observar de perto a decadência da casa do amigo, que dentro de uma leitura bachelardiana reflete o próprio estado psicológico do dono, o narrador ouve de Anízio um pedido urgente de confissão:

- Vou confessar-lhe um crime. Ninguém sabe disso, mas eu não agüento mais o desejo de o revelar. É mais do que o desejo. É uma necessidade obsedante. Tenho a impressão de que só depois de todos os conhecerem, depois de todos me desprezarem, me humilharem, me condenarem, é que gozarei novamente paz, calma, estabilidade, descanso. Há vinte anos que venho vivendo sob o tomento de não esquecer um só momento esse crime à fim de defender-me de qualquer acusação, a fim de não levantar suspeitas, nem trair-me. É um enfermo. Preciso livrar-me disso, espremer esse tumor. (Élis 2005: 179)

Mais uma vez, a ligação entre Edgar Allan Poe e Bernardo Élis apontada por Herman Lima se faz sentir quando se compara a obsessão de Anízio em se confessar com os narradores poeanos de “O coração denunciador” (1843) e “O demônio da obstinação” (1845). Em ambos os casos, temos o relato de personagens que planejam e executam assassinatos com maestria e crueldade. Muito tempo depois, desfrutando da convicção de que jamais serão pegos, eles lentamente ficam obstinados em constantemente afirmar para si mesmos que estão salvos de qualquer acusação. Este comportamento começa a tomar conta dos narradores até que eles passam a ser consumidos pelo espírito da obstinação e, sufocados por este sentimento, confessam abertamente e em detalhes os seus crimes. Mas, indubitavelmente, é com “A queda da Casa de Usher” que a narrativa de Bernardo Élis estabelece um diálogo maior pelo manejo da relação da casa antiga com seu morador, último remanescente de uma família de longa tradição marcada por segredos de forte teor profano e sexual. Esses segredos começam a ser desvelados quando o narrador é convidado por Anízio a descerem juntos no porão da casa. Mais um espaço topofóbico assim sentido pelo narrador: “Era uma verdadeira cova. Fria, mofada, fedorenta a latim” (Élis 2005: 180), ao que Anízio explica, como se em resposta aos pensamentos de seu amigo citadino: “- Era aqui que meu avô ensinava os negros” (Élis 2005: 180).

Neste local de opressão, tortura e sofrimento, que demonstra como o uso por Élis do passado escravocrata brasileiro guarda semelhanças com a tradição gótica do século XVIII, o narrador se depara com uma ossada que vem a descobrir são os restos de Branca – prima e amada de Anízio. Ao sair do lugar, Anízio pega um estojo de madeira de onde retira uma orelha humana que exerce forte impacto sobre o narrador:

Parecia um cavaco de pau – seca, dura, preta, peluda, arrepiada. Estava muito aberta, espetando o silêncio, bebendo-o feito um funil. Havia no seu aspecto mumificado uma aparência inteligente, palpitante, tão incômoda, que Anízio a meteu de novo na caixa, talvez para afastar de si essa coisa inconveniente, enquanto narrava o sucedido. (Élis 2005: 181)

Como o narrador toma conhecimento, Anízio e Branca nutriam uma paixão juvenil marcada por carícias que, inocente em seu início, começaram a se tornar cada vez mais lascivos. Temendo pelo ato incestuoso o avô de Anízio o envia a um seminário em Goiás onde o jovem desenvolve um comportamento que subverte as fronteiras entre o sagrado e o profano: “Durante 4 anos Anízio misturou o rosto puríssimo da virgem Maria com a imagem deliciosa de Branca e seus sonhos se constelavam de seios pequenos, entre dolorosas e malucas poluções” (Élis 2005: 182).

De volta à fazenda, e a semelhança do destino da família Usher, o avô de Anízio e patriarca da família decreta: “– Vocês, Anízio mais Branca, devem casar. São os últimos da família que vai desaparecendo como por um castigo” (Élis 2005: 182). Branca, no entanto, se enxerga como irmã de Anízio, e recusa o primo para desespero dele: “Sonhei que era sua irmã e desde esse dia nunca mais tive sossego. Eu sei que sou sua irmã” (Élis 2005: 183). Apesar disso, diante das investidas do primo, Branca resolve fugir da fazenda e se refugiar em uma cabana isolada com seu amante, o negro Lolô, introduzindo o elemento racial na narrativa. Ao imaginar a cena da bela Branca com o negro Anízio declara: “... a ideia do negro seduzindo a prima, gozando o seu corpo, esfregando nela seus beiços roxos gelava o sangue de Anízio” (Élis 2005: 185). O horror sentido por Anízio em relação ao negro condiz com a leitura de Lolô como um monstro e remete as considerações de Mary Douglas em *Pureza e perigo* (1991) sobre a violação dos esquemas de categorização cultural. No caso dos negros esta subversão ocorre devido ao discurso de animalidade e selvageria que atribuiu características animais aos escravos, fazendo com que ele se torne um representante intersticial do homem/animal. Para Noël Carroll é esta ambiguidade nos termos de Douglas um dos fatores geradores do horror artístico explorado na literatura e no cinema, pois “o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais e é forçosamente desconhecido” (Carroll 1999: 54). Ainda neste sentido, enquanto incorporação do desconhecido, pois o discurso branco escravocrata nunca se dispôs a conhecer de fato o negro, ele se torna o medo encarnado. Como defende H. P. Lovecraft sobre este sentimento: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (2007: 13). Este fato permite compreender a origem e função do espaço do medo ocupado pelo negro no imaginário do gótico colonial brasileiro, também presente no negro deformado do conto “Bocatorta” (1917), de Monteiro Lobato: “O povo diz dele horrores – que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm-lhe por conta” (Lobato 1985: 101), explica o major Lucas ao receber, vindo da cidade, o jovem Eduardo, noivo de sua filha. De fato, o papel do negro no gótico colonial brasileiro é o mesmo ocupado pelo lobisomem e pelo fantasma e, posteriormente, nas narrativas do gênero do século dezenove, pelos personagens ligados a ciência, como a criatura sem nome do romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley e o sr. Hyde, da novela *O estranho caso do dr. Jekyll e mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Como ponto em comum, todos estes seres compartilham de uma natureza transgressora em relação a rigidez das categorias culturais, ligando-os a abjeção e a intersticialidade. Como Mary Douglas explica:

O corpo humano e a obra que se empreendeu são as metáforas através das quais é preciso ver a perfeição e a integridade do indivíduo e das suas obras. A santidade estende-se, ainda segundo outros preceitos, às espécies e às categorias. Os híbridos e outros desalinhavos são abominações. (Douglas 1991: 43)

Nesta leitura, o negro do conto de Bernardo Élis é um erro de categoria porque transita entre o humano e o animal, despertando a abjeção e gerando medo pela subversão das categorias culturais. Esta associação do negro com a monstruosidade e o terror que ela incita no ser humano se encontra nas bases da cultura no ocidente. Como afirma Oliveira: “No pensamento ocidental a escuridão, a sombra e a cor negra assumiram representações simbólicas do mal, da desgraça, da perdição e da morte” (Oliveira 2013: 3). Da mesma forma, Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), destaca que: “Desde o início consideramos as trevas uma causa do sublime, ao mesmo tempo que dependente de uma modificação da dor ou do terror” (Burke 1993: 150).

Impelido a, no seu ponto de vista, resgatar a honra da prima, Anízio esfaqueia o escravo e Lolô, antes de morrer, adverte: ““se mecê judiá cum ela, eu venho do inferno”” (Élis 2005: 186), o que vai ao encontro da ligação entre o negro e o diabo: “O Diabo é quase sempre negro ou contém algum negror”. (Durand 1997: 92-93). Anízio, todavia, despreza a advertência do negro e, após matá-lo, lhe decepa a orelha. Ao apresentá-la a Branca diz: “É a única testemunha de sua perdição” (Élis 2005: 186). Ainda assim, a jovem o recusa e ele decide trancafiá-la no porão da casa, avisando ao avô que ela fugiu com o negro, o que leva o idoso a falecer de desgosto. No entanto, diferente de Madeleine Usher que escapa do seu entumbamento para punir Roderick Usher pelos crimes da família, Branca sucumbe no local e a vingança cabe a Lolô, cuja orelha ganha vida diante do estupefato narrador:

E de repente, de dentro da caixinha, veio saindo mornamente a orelha. Estava inchada, negra entumescida. Andava na ponta dos seus grossos cabelos, como as aranhas, bamboleando mornamente o corpo nas pernas. Marchava com uma cadência morosa, inexorável – um passo estudado e cinematográfico. Anízio estava lívido, cadavérico, com o nariz afilado e transparente; os olhos interrogavam desvairados a orelha e sua boca paralisara-se aberta, num grito medonho que não chegou a articular. (Élis 2005: 189-190)

Partes de corpo que ganham vida são elementos recorrentes do fantástico europeu do século XIX, como atestam os contos “O nariz” (1836), de Nicolai Gogol e “A mão” (1875), de Guy de Maupassant e se configuram como monstros enquanto seres de incompletude categórica (Carroll 1999: 52), despertando abjeção nos que o veem levando-os a morte. Esse é o destino de Anízio que cai morto diante da visão.

A morte, porém não é o fim para a punição de Anízio e seu corpo incha além do esperado dificultando o sepultamento, o que leva os vizinhos da fazenda a colocarem o cadáver em uma rede e, diante do estupefato narrador urbano de “O caso inexplicável da...”

cável da orelha de Lolô”, resolvem colocar em prática o costume do sertão de dar paulada no cadáver para que este desinche. A reação do narrador fechando o conto não deixa dúvidas quanto a sua certeza de que o sertão é regido por uma realidade insólita povoada de homens insólitos: “Fiquei horrorizado ante tão bárbara prática, mas não protestei. Cobri a cabeça com a coberta, e mesmo assim ainda ouvia o barulho lá no terreiro – bufe-tibufe-bufe-tibufe” (Élis 2005: 190).

Assim como expresso na epigrafe que abre este artigo, o sertão desafia categorizações e definições simplistas, constituindo-se, desta forma, no lócus do irracional e do mistério habitado por figuras despóticas, esqueletos, criaturas monstruosas e mulheres fatais. Neste cenário a Literatura Gótica anglo-americana encontrou por via do Regionalismo brasileiro um espaço para se manifestar no meio literário nacional nos mesmos termos do gótico colonial inglês da virada dos séculos dezanove para o vinte, quando esta vertente do modo fantástico capturou a ansiedade experimentada pelo colonizador europeu em relação à integridade de sua identidade e valores, estivesse esta ameaça localizada no seio do próprio país ou em alguma colônia distante geograficamente. Este mesmo padrão foi observado no Brasil do Estado Novo através do Modernismo e seu projeto de denúncia social, quando, conforme a análise do conto do goiano Bernardo Élis demonstrou, escritores ligados a corrente regionalista construíram um sertão insólito marginalizado pelo discurso progressista de um Brasil que ansiava em se modernizar nos moldes europeus e enxergava no sertão brasileiro e nos seres que o povoavam um indesejado espelho de sua própria identidade.

#### OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 47ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias do Sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus Editora, 1993.

CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.



DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: Ensaio sobre a Noção de Poluição e Tabu*. Trad. Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

ÉLIS, Bernardo. O caso inexplicável da orelha de Lolô. *Ermos e gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 175-190.

FAUSTO, Boris. *O Pensamento Nacionalista Autoritário: 1920-1940*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

IMLAY, Elizabeth. “The Brontës”. Marie Mulvey-Roberts, ed. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998. 27-30.

LIMA, Herman. *Variações sobre o Conto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

LOBATO, Monteiro. “Bocartorta”. *Urupês*. 31ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 100-112.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MILBANK, Alison. “Female Gothic”. Marie Mulvey-Roberts, ed. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998. 53-57.

NEEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-century*. Rio de Janeiro. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. “Matrizes imaginárias e arquetipais do negro como mal no pensamento educacional do ocidente”. Disponível em [www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/julvanmoreiradeoliveira.rtf](http://www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/julvanmoreiradeoliveira.rtf). Acesso em: 10 jul. 2013.

POE, Edgar Allan. A Queda da Casa de Usher. *O gato preto e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2008. 107-135.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SNODGRASS, Mary Ellen. “Colonial Gothic”. Mary Ellen Snodgrass. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, 2005. 61-62.

WARWICK, Alexandra. “Colonial Gothic”. Marie Mulvey-Roberts, ed. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998. 261-262.

THE BRAZILIAN HINTERLAND AS GOTHIC SPACE IN “O CASO INEXPLICÁVEL DA ORELHA DE LOLÔ”, BY BERNARDO ÉLIS

ABSTRACT: As a descriptive image/concept of a spacial locus/geography/region that, among other readings, is represented in the form of a foreign land to Brazilians themselves or as the locus of huge social differences within the country, the Brazilian hinterland becomes, as this article intends to demonstrate through the analysis of the short story “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (1944), by Bernardo Élis, an appropriate setting to the manifestation of narratives that share similar elements with the ones found in Anglo-American Gothic Literature, marked by the rationalistic discourse from

cultural and economic elites against marginal areas and groups.

KEYWORDS: fantastic literature; Brazilian literature; regionalism; colonial gothic

Recebido em 1 de dezembro de 2013; aprovado em 30 de dezembro de 2013.