

POÉTICAS DO MAL

a literatura de medo no Brasil (1830-1920)

Júlio França
Daniel Augusto P. Silva
(orgs.)



ACASO
CULTURAL

Júlio França | Daniel Augusto P. Silva
(orgs.)

POÉTICAS DO MAL

a literatura de medo no Brasil (1830-1920)

Rio de Janeiro - 2022

ACASO
CULTURAL

APRESENTAÇÃO DA SEGUNDA EDIÇÃO

A primeira edição de *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1840-1920)* foi publicada em 2017, pela finada Editora Bornecker, em uma pequena tiragem de apenas 100 exemplares que se esgotaram muito rapidamente. Cinco anos após, entendemos que era chegada a hora de uma nova edição, revista e aumentada. O estado da arte dos estudos sobre as estéticas negativas em nossa literatura desenvolveu-se consideravelmente desde então, graças a um sem-número de pesquisadores pelo Brasil, a quem só não nomearemos por temer cometer a injustiça de algum esquecimento. A todos, nossos sinceros agradecimentos: este livro não seria possível sem o trabalho de vocês.

Esta segunda edição revista e aumentada traz uma série expressiva de correções, expansões e desenvolvimentos:

- Um novo coorganizador, Daniel Augusto P. Silva;
- A disponibilização futura do livro em formato *e-book*, para facilitar o acesso;
- A alteração no subtítulo — antes 1840-1920, agora 1830-1920, de modo a contemplar a expansão do *corpus* literário, graças às recentes descobertas feitas em hemerotecas digitais;
- A ampliação significativa da Introdução, quase duas vezes maior do que a original;
- A revisão de todos os capítulos pelos organizadores e pelos autores. Muitos foram modificados de acordo com novos

dados de pesquisa, e alguns, como o segundo, o terceiro e o oitavo, profundamente alterados. Alguns autores, em 2017, ainda eram alunos de iniciação científica, mas hoje são todos doutorandos ou doutores;

- A reestruturação na ordem dos capítulos, de modo que o capítulo sobre medo e monstruosidades, outrora o último capítulo, passa agora a ser o segundo;
- Uma nova seção ao final de cada capítulo, com sugestões de leituras críticas e literárias;
- Um posfácio, assinado pelos organizadores, em que discutimos a hipótese de uma literatura gótica com características essencialmente brasileiras;
- Um glossário dos termos mais comuns relacionados ao campo da literatura de medo e afins, marcados em negrito no livro, com o intuito de facilitar a leitura daqueles menos acostumados com o campo das poéticas negativas;
- Uma linha do tempo tão exaustiva quanto permitiu nosso conhecimento do *corpus* literário do período estudado, com quase 300 narrativas relacionadas às poéticas negativas;
- Um índice onomástico, a fim de facilitar a localização de autores mencionados ao longo do livro.

Temos esperança de que esta nova edição represente, mais que uma mera atualização, um aperfeiçoamento dos trabalhos iniciados no longínquo ano de 2010 pelo grupo de estudos O Medo como Prazer Estético. Embora o grupo tenha encerrado suas atividades em 2020, cada um de seus membros segue até hoje com suas pesquisas sobre o vasto campo da literatura de medo no Brasil, e este livro é um pequeno testemunho de nossos esforços.

Os organizadores

A Fernando Monteiro de Barros

In memoriam

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO

Este livro é um experimento fragmentário e, por que não, grandioso: a tentativa de identificar o mal na literatura brasileira. Tentativa desesperada, pode-se dizer, ainda que circunscrita à nossa produção artística, em que a representação do mal é fortemente individual.

Pode-se entender a literatura como uma representação empática, o esforço de nos revelar um objeto e nos unir a ele. Representar o belo não apresenta maiores dificuldades, visto que somos naturalmente atraídos para os membros dessa categoria estética. Crianças felizes, pessoas de boa aparência e paisagens de cultivo nos dão prazer ao contemplá-las. Da mesma maneira, somos atraídos para suas representações. No entanto, o alcance da literatura vai além, pois ela tem de representar tanto o bem quanto o mal. Morte e vida, doença e saúde, deformidade e boa condição física, sofrimento e alegria, vício e virtude, todos pertencem ao escopo do texto literário. E ele não só os revela para nós como o faz tão bem que, talvez, esses sejam os objetos preferidos de sua representação. Em vez de se basear na nossa atração pelos elementos positivos desses pares, a literatura tem de vencer a nossa rejeição ao polo negativo deles. Ela tem de vencer o nosso horror à morte, nossa aversão ao sofrimento e nossa repulsa pela maldade.

O fato de que a literatura como arte é representação, e não realidade, nos ajuda a vencer sentimentos de repugnância física ou moral que possamos ter pelo conteúdo da representação. Tais sentimentos existem para nos levar a agir, mas, quando a ação é impossível — não

podemos agir contra o que não é real —, eles podem persistir, porém de maneira atenuada. Contra o apenas imaginário, as atitudes práticas e morais, que, se dirigidas contra o real, levariam à condenação e à rejeição, perdem relevância e tendem a desaparecer.

Essa é uma das vantagens da literatura e, de novo, da arte sobre a percepção mais imediata da vida. Por certo, é difícil tomar uma atitude puramente estética em relação a tudo na vida, buscar apenas entrar em contato empático com a vida para entendê-la. Grande parte dela é alvo dos nossos interesses práticos e morais.

Por exemplo, alguém que não pertence a nosso grupo, ou cujo comportamento pode colocar em risco nossa posição social ou a salvação das nossas almas — nós o rejeitamos e o exilamos para o canto mais escuro da nossa reprovção, ou ele próprio nos rejeita. Tal pessoa deve ser evitada ou, se formos santos, deve ser salva. Mesmo que consigamos nos libertar do ponto de vista moral, ainda estaremos preocupados com o prático: se tivermos interesse em manter relações comerciais com essa pessoa, não teremos tempo nem vontade de examiná-la por inteiro. Na arte, isso se dá de maneira diferente. Ao liberar a vida do prático e do moral, a arte em geral, e a literatura em especial, libera nossa imaginação.

O mal é todo obstáculo que impede um ser de atingir a perfeição, ainda que apenas hipotética. Em sua categoria moral, o mal consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos desse mal. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento aos outros. Para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, o mal afeta tanto a vítima quanto o agente.

Com a introdução do aspecto moral, o mal passa a ser relativo, pois cada grupo, cada época tem os seus padrões de certo e errado, de benéfico e maléfico, de ético e criminoso. O que era bom para Atenas não era bom para Esparta, nem os costumes vitorianos são adequados para os dias de hoje. Isso pode levar à noção de que o

mal é relativo, mas, se esse raciocínio for levado aos extremos, então o mal não existe, porque ele sempre vai ser o bem de alguém; e vice-versa: o bem de alguém será sempre o mal de outrem. Na verdade, o mal tem um componente absoluto e um relativo. Ele existe para todos os seres vivos na categoria de físico, como no caso de presa e predador. Essa é sua parte absoluta. Ao mesmo tempo, ele é relativo, exatamente porque varia no tempo e no espaço. Usar um ser humano como objeto para conseguir um fim, sem se importar com as consequências, é um mal moral. Essa categoria do mal só se aplica aos seres humanos. Uma cobra que tivesse escrúpulos em comer uma ave machucada iria contra sua natureza e acabaria por morrer de inanição.

O único meio que parece capaz de incluir a enormidade do mal em si mesmo é a narrativa. Mas a narrativa parece ser movida e libertada pela força do mal: não apenas para incluí-lo, mas para tornar-se sua cúmplice. “A literatura não é inocente”, diz Georges Bataille; “ela é culpada e deveria reconhecer-se como tal”. Apenas quando a literatura reconhece sua conivência com o mal é que ela cumpre sua natureza, que é comunicar o essencial.

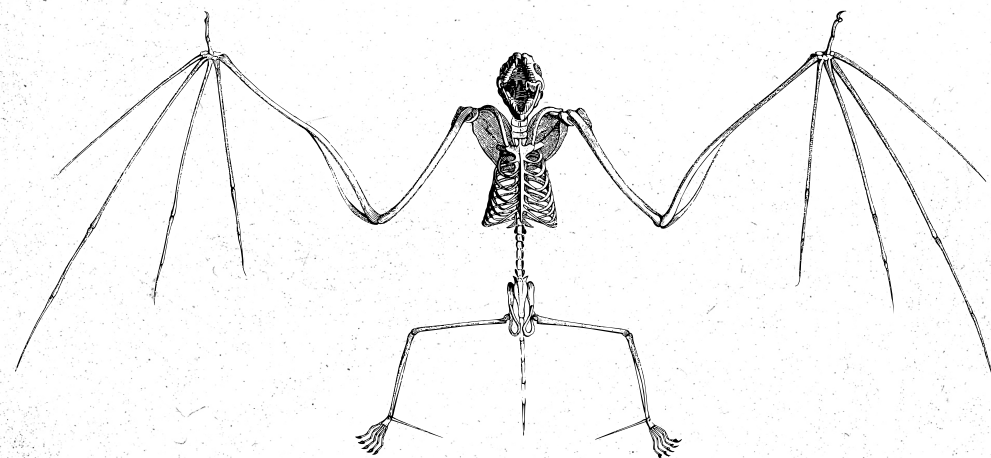
Esse reconhecimento perpassa as obras escolhidas para análise no presente volume. Ao colocar em evidência o mal na literatura brasileira, até então inexplicavelmente deixado de lado por seus estudiosos, Júlio França e os demais autores deste volume prestam um serviço essencial à crítica literária no Brasil. Cobrindo um século da nossa produção, seus textos revelam um lado sombrio do país que os estudos anteriores pouco focaram, como se o mal não existisse por aqui, numa visão desde sempre romântica e idealizada. Ao contrário, como o leitor verá, o mal sempre foi retratado pela literatura; só lhe faltava quem o viesse desnudar. Agora não falta mais.

Julio Jeha, julho de 2017

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
por Júlio França	
MEDO E LITERATURA	53
por Júlio França	
MEDO E MONSTRUOSIDADES	73
por Luciano Cabral	
GÓTICO E ESCRITA FEMININA	103
por Ana Paula Araujo dos Santos	
SUBLIME E ROMANTISMO	141
por João Pedro Bellas	
GÓTICO E NATURALISMO	173
por Marina Sena	
MEDO E REGIONALISMOS	203
por Hélder Brinate Castro	
HORROR SEXUAL E FICÇÃO DECADENTE	233
por Daniel Augusto P. Silva	
A FICÇÃO DE MEDO URBANO	267
por Pedro Sasse	

Posfácio	301
Glossário	319
Linha do tempo da literatura de medo no Brasil (1830-1920)	327
Referências ficcionais	339
Referências críticas e teóricas	345
Os autores	363
Índice onomástico	367





INTRODUÇÃO

por Júlio França

1. Uma tradição obscura: a literatura gótica no Brasil

Se solicitássemos a um conhecedor do cânone da literatura brasileira um exemplo de narrativa de medo, seria bastante provável que nosso hipotético interlocutor mencionasse, sem hesitação, *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. E o que aconteceria se lhe pedíssemos, então, um segundo exemplo? Podemos supor que, dessa feita, nosso interlocutor vacilaria. Essa dificuldade em elencar exemplos ocorreria em relação a outros gêneros ou temáticas? Digamos que havéssemos pedido também ao nosso especialista indicações de obras cuja temática fosse amor, guerra, infância, índios, identidade, política, economia, religião... Teria ele a mesma dificuldade anteriormente manifestada? Ou, por outro lado, se lhe solicitássemos exemplos de narrativa de medo em outras literaturas, que não a brasileira: o embaraço persistiria? Provavelmente, não.

A julgar, portanto, por nossa historiografia literária tradicional, não haveria, na literatura brasileira, nada além de manifestações esporádicas e descontínuas de algo que merecesse a denominação de literatura gótica ou de literatura de horror. Tal conclusão, contudo, soa como um contrassenso. Afinal, em um país onde, mui-

tas vezes, o horror foi e é “institucional” (HANSEN, 2003, p. 17-18), por que não existiria uma tradição narrativa do medo?

Foi essa incômoda questão que nos incitou, em 2007, à pesquisa que redundaria neste livro. À época, propusemos um procedimento metodológico bastante simples. Buscamos antologias nacionais¹ que mencionassem em seus títulos termos como narrativas “de horror”, “de terror”, “macabras”, “cruéis”, “violentas” e “fantásticas”.² Pudemos então constituir um *corpus* inicial³ que, embora não muito extenso, demonstrava a variedade de autores, épocas e estilos literários, que, de algum modo, se valeram do medo como

1 Segue uma lista — atualizada — de antologias que reúnem contos brasileiros de horror e afins. BATALHA, Maria Cristina (org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011; BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*. Curitiba: Appris, 2017; BRANCO, Marcello Simão; SILVA, César (org.). *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018; COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos de medo, horror e morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005; ESTEVES, Lainister de Oliveira (org.). *Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010; FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. Prefácio de Linaldo Guedes. São Paulo: Geração Editorial, 2006; JEHA, Julio. *Contos clássicos de terror*. Seleção e apresentação de Julio Jeha. São Paulo: Companhia das Letras, 2018; MARTINS, Romeu (org.). *Medo imortal*. Ilustrado por Lula Palomanes. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019; MONTEIRO, Jerônimo (org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959; PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico*. Introdução, seleção e notas de Jacob Penteado. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961; PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto de terror*. Introdução, seleção e notas de Jacob Penteado. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962; PRADO, Camilo (org.). *Contos de terror*. Desterro, SC: Nephelibata, 2016; SILVA, Fernando Correia da (org.). *Maravilhas do conto fantástico*. Introdução e seleção de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1960; SILVEIRA, Brenno (org.). *Antologia de contos de terror e do sobrenatural*. Seleção, tradução, introdução e notas de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. (Panorama do conto universal, v. 3); TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Seleção e apresentação de Bráulio Tavares. Ilustrações de Romero Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

2 Apesar de a literatura de medo no Brasil caracterizar-se, como veremos ao longo do livro, pela ênfase nas causas naturais, as coletâneas e antologias nacionais pesquisadas tendiam a tratar como genericamente semelhantes as obras de medo e as fantásticas.

3 Para uma versão estendida e atualizada desse *corpus*, ver, neste livro, a “Linha do tempo da literatura de medo no Brasil (1830-1920)”.

um importante fator em suas narrativas — fosse como elemento do enredo, fosse como efeito de recepção estimulado no leitor.

Chegamos, então, a uma hipótese de trabalho: a de que haveria, sim, no âmbito da literatura brasileira, uma produção que poderia ser chamada de **literatura de medo**, mas que existiria à margem da crítica e da historiografia acadêmica, praticamente neutralizada pela ausência de uma recepção formal. Como se explicaria a razão desse apagamento da literatura de medo no Brasil? Não há uma resposta simples a essa questão, mas um complexo de causas e fatores a serem considerados.

Em primeiro lugar, a crítica e a historiografia literárias brasileiras sempre demonstraram uma indisfarçável preferência por obras realistas que versassem sobre problemas sociais e políticos relevantes, bem como por aquelas que tematizassem questões relacionadas à discussão sobre o que é o Brasil e quem são os brasileiros. Nossa literatura, desde o romantismo, passando pelo modernismo, foi encampada pelo projeto de construção da identidade nacional, sufocando poéticas que não respeitassem essa cartilha. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Um segundo fator decisivo para o apagamento da literatura de medo no Brasil poderia estar relacionado à inexistência de uma produção sistemática nacional. João Adolfo Hansen (2003, p. 23) já chamou a atenção para como costumava ser mais barato traduzir — nem sempre de forma legal — obras estrangeiras do que incentivar uma produção nacional. A grande oferta de literatura de medo traduzida no país não favoreceu a consolidação de um mercado que possibilitasse o florescimento de um autor emblemático como Edgar Allan Poe, que escrevia preocupado em agradar as demandas de público, como ele afirma categoricamente em sua “Filosofia da composição” (1846).

A ausência de um mercado consumidor plenamente estabelecido no século XIX dificultou inclusive que se percebesse a formação sub-reptícia de uma tradição de literatura de medo no Brasil, uma vez que muitas das obras que se encaixam em tal categoria não foram “produzidas dentro dessa chave” (CAUSO, 2003, p. 34). Se quisermos identificar essa vertente na literatura brasileira, te-

remos que partir do princípio de que ela nunca se articulou plenamente como um gênero e buscar essa tradição oculta através de um procedimento quase arqueológico de levantamento de temáticas, motivos, enredos, personagens, espaços narrativos e afins.

Por fim, uma terceira causa pode estar relacionada ao pouco interesse da crítica por obras de gosto popular. O questionamento de sua qualidade estética é um argumento recorrente para justificar a indiferença com que a literatura de medo foi tratada pelos estudos literários. De um ponto de vista metacrítico, poderíamos objetar que os sempre instáveis e relativos juízos de gosto não deveriam jamais fundamentar a delimitação do campo de observação de uma área de pesquisa. O ato de valoração da obra deveria ser o movimento final de um processo complexo — que envolve, entre outros procedimentos, descrição e interpretação —, jamais um pressuposto apriorístico que determina o que deve ou não ser estudado. Nesse sentido, pesquisas como a de Alessandra El Far (2004) sobre os chamados “romances de sensação” ajudam a nos lembrar como a literatura de uma época é muito mais do que o conjunto de livros e autores que a crítica e a historiografia elegem como significativos daquele momento:

A história da literatura descartou tais livros e elegeu para o seu campo de estudo um conjunto de obras e autores que, nos dias de hoje, passam a impressão de ter atuado de maneira isolada, sequencial e triunfante. Porém, ao lidarmos com o universo das letras, é preciso perceber que esse quadro era muito mais complexo e difuso. Além dos romancistas selecionados pela crítica, inúmeros outros atuavam ao mesmo tempo, conseguindo, em muitos casos, difundir seus textos e tendências narrativas com significativo sucesso. Queria sublinhar, com isso, que a experiência da leitura, no Rio de Janeiro daquele período, em nenhum momento se reduziu aos cânones literários e aos escritores adeptos das belas-lettras que atualmente fazem parte dos compêndios literários. Naqueles anos, lia-se Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, mas lia-se também uma variedade de outros escritores que buscavam o sucesso por meio de histórias “arrebadoras”: “cheias de mistério”, de “sangue”, em certos casos, ousadas em seus beijos e cópulas apaixonadas. (EL FAR, 2004, p. 24-25).

Uma pesquisa sobre a literatura de medo no Brasil não deve, portanto, se imiscuir nas tendências judicativas da crítica, mas adotar uma postura mais descritiva, aberta à percepção da multiplicidade de formas assumidas pelos textos a que chamamos “literatura”. Identificar uma literatura de medo no Brasil não implica apenas descobrir narrativas e escritores esquecidos pela crítica hegemônica, mas, fundamentalmente, reler, por uma outra perspectiva, a ficção brasileira — inclusive autores e obras já consagrados pela tradição literária. No campo dos estudos literários, os fatos só existem quando observados. Os objetos de análise só se tornam visíveis quando descritos por nós, e essa é a tarefa que se abre para quem se propõe realizar uma pesquisa sobre o papel do medo na narrativa ficcional brasileira.

2. A tradição gótica

O método que empregamos para identificar e descrever a literatura de medo no Brasil foi estruturado em torno de dois eixos:

(i) por um lado, tomamos como fundamentação teórica os estudos sobre aquela que é a literatura de medo paradigmática no século XIX: a literatura gótica;

(ii) por outro, valemo-nos das séries literárias estabelecidas pela historiografia, que nos permitiram relacionar movimentos e estilos de época aos modos de representação do mal e do medo em nossa ficção.

Faremos uma breve exposição sobre cada um desses eixos, a começar por uma apresentação conceitual da noção de **gótico** com a qual trabalhamos.

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária mais tradicional, o gótico seja visto como um estilo de época restrito à Europa, especialmente ao Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias artísticas (cf. BOTTING, 2014; GROOM, 2012; PUNTER, 1996). A história do gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances

e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao cinema e às narrativas intermidiáticas do mundo contemporâneo. Sob uma perspectiva literária, compreender o desenvolvimento das principais formas narrativas ficcionais modernas — o romance e o conto — significa estabelecer suas ligações com suas raízes góticas e seus desdobramentos.

Entendemos o gótico como um fenômeno fundamentalmente moderno, e, como tal, pode-se identificar em suas obras as marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental. Estão lá, elaboradas em figuras e imagens literárias, tanto as fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo quanto os velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar e os novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia. No século XVIII, quando o pensamento iluminista⁴ deu forma ao que hoje reconhecemos como o discurso científico hegemônico, a ficção gótica se pôs, cética, do outro lado do espectro. Enquanto o empirismo desalojava progressivamente as crenças religiosas como modo preponderante de explicação do universo, e a literatura tornava-se cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, os escritores góticos operaram uma resistência — que então parecia anacrônica e ultrapassada —, explorando as ambivalências da razão e dos sentidos. Ao permitir o voo da imaginação e preencher com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo, o gótico representou uma contraparte à “ordem natural das coisas conforme definida pelo realismo” (BOTTING, 2014, p. 22).⁵

4 Entende-se aqui por Iluminismo o período que se inicia com a descrição do mundo físico por Newton (e, um pouco antes, com a descrição heliocêntrica de Copérnico), que abalou a crença mais ou menos disseminada de Deus como juiz supremo do mundo. Gradativamente, a compreensão teológica do universo foi sendo substituída por uma percepção de que o entendimento racional e a investigação científica poderiam compreender o funcionamento do mundo em termos materiais. O Iluminismo é, de certo modo, o prolongamento da Renascença, que rejeitava os dogmas da Igreja em favor da redescoberta do conhecimento — então secreto e escondido — da Antiguidade clássica.

5 Ao longo de todo o livro, traduzimos as citações de obras sem edição em língua portuguesa.

Ao fomentar o medo, o assombro e o maravilhamento, a literatura gótica, em suas origens, investiu em sentimentos e em sensibilidades rebaixados pelo ideário iluminista, que vislumbrava na razão a solução para todos os problemas humanos (cf. STEVENS, 2000, p. 9). Contudo, o gótico sempre foi um terreno ambivalente. Se escritores como Horace Walpole exploravam as lacunas da razão, outros, como Ann Radcliffe, faziam a apologia da razão para curar os males do excesso de sentimento — ainda que explorassem, à exaustão, supostos eventos sobrenaturais e arroubos passionais. As narrativas góticas serviram, portanto, como formas literárias capazes de figurar tantos os temores do excesso quanto os da ausência do conhecimento.

Os temas dos bônus e ônus do conhecimento têm uma longa história na literatura. Gilgamesh, na epopeia suméria que leva seu nome, vagava pelo mundo em busca do conhecimento da vida eterna. Hesíodo canta como Prometeu, que, ao prover a humanidade com a ferramenta do fogo e encurtar a distância entre deuses e humanos, libera a ira de Zeus sobre nossa espécie. Na tradição judaico-cristã, a perdição de Adão e Eva está relacionada à interdita árvore do conhecimento. A tradição prossegue no mundo moderno, com a lenda de Dr. Fausto — disposto a até mesmo oferecer sua alma a Mefistófeles em troca de conhecimento —, até chegar à sua figuração definitiva com o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que consolidaria o gótico como gênero narrativo moderno por excelência, ao tematizar a *hybris* do cientista e os produtos monstruosos da razão.

3. Um conceito de gótico

Uma profunda desilusão com os rumos da humanidade é o efeito mais perceptível da relação complexa, ambígua e tensa entre o ser humano moderno e a sua capacidade de conhecer a realidade — e de transformá-la, para melhor. A tensão entre os riscos da ausência e os do excesso do conhecimento tomou forma de uma linguagem artística repleta de convenções estilísticas e temáticas que não tem por objetivo produzir representações realistas do mundo. As narrativas góticas caracterizam-se por seu profundo e consciente caráter

ficcional — a verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas através de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura (cf. PUNTER, 1996, p. 137), capazes de gerar tanto a legitimação dos eventos **metaempíricos** no plano da diegese quanto o embate dialógico entre visões de mundo discordantes. Embora grandes questões políticas, sociais e culturais manifestem-se nos enredos góticos, isso se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o gótico a ser constantemente confundido como uma forma artística antirrealista.

Investir contra as convenções do realismo não significa, contudo, ser avesso ao real. Os principais modelos de descrição e definição de “narrativa”, por serem muito influenciados por teorias miméticas, tomam como paradigmas os textos realistas e naturalizam a crença de que todo e qualquer aspecto de uma narrativa pode e deve ser explicado com base em nossos parâmetros cognitivos de conhecimento do mundo real. Consequentemente, tudo aquilo que não segue esse modelo implícito corre o risco de ser entendido como alienado ou escapista. Muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação programática dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam o conhecimento de mundo do leitor.

Parte das obras góticas pode ser descrita como *unnatural narratives* — narrativas que constroem mundos ficcionais “antinaturais”, resultantes de temporalidades reversas, mundos logicamente impossíveis, personagens com mentalidades não tipicamente humanas ou atos de narração não naturais (cf. ALBER; NIELSEN; RICHARDSON, 2010). Tomar uma narrativa como antinatural permite entender como ela se desvia da moldura do mundo real e, assim, é capaz de trazer à tona e criticar aquilo que o discurso realista muitas vezes reprime, como a expressão da tensão existente entre as normas sociais e os medos e desejos inconscientes (cf. WOOD, 2002).

O gótico é ficção em sua máxima potência. Assume-se como literatura, recusando a condição de sociologia não quantitativa que

certo realismo literário, tão disseminado, insiste em produzir. A ficção gótica dá, assim, continuidade a uma prática primordial do ser humano: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudem a lidar com nosso assombro diante do mundo que nos cerca.

Ao romper com as convenções realistas e investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade — inclusive os tabus que o decoro do realismo burguês não podia endereçar. Longe de ser uma fuga da realidade, portanto, o gótico, suas convenções e os “maneirismos”, seus prazeres estéticos negativos (o sublime terrível da tradição burkiana, o grotesco, o *art-horror* etc.) são resultados diretos da visão crítica de mundo — eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional — que lhes enforma.

O que se chama de literatura gótica é, pois, a consubstanciação de uma visão de mundo sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista, em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções narrativas. Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua importância e recorrência para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles:

(i) o **locus horribilis**: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto as regiões selváticas quanto as áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens — e, por extensão, o ser humano moderno — experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.

(ii) o **passado fantasmagórico**: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo frequentemente fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Uma das formas de enredo mais recorrentes do gótico é aquela em que o protagonista é vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro de sua família.

(iii) a **personagem monstruosa**: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstrosidades. As causas atribuídas à existência do **monstro** são variáveis — psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Do ponto de vista cultural, os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (cf. COHEN, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a razão e a loucura etc.

Isoladamente, o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa não são, em si mesmos, traços exclusivos da literatura gótica. No entanto, quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir efeitos estéticos negativos, esses três aspectos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica.

4. O gótico no Brasil

Sem pretender postular uma intervenção radical na historiografia literária brasileira, mas desejando apontar como algumas

obras e escritores brasileiros ficaram à margem dos estudos literários canônicos por integrarem uma tradição que foi considerada alheia ao que se supunha que deveria ser a literatura nacional, nossa pesquisa une força com outros trabalhos recentes — como os de Alexander Meireles da Silva, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Josalba Fabiana dos Santos, Lainister de Oliveira Esteves, Maurício Cesar Menon, Rogério Lobo Sáber, Roberto da Sousa Causo, Sérgio Luiz Ferreira de Freitas, Oscar Nestarez, entre outros. Se não chegamos a afirmar, como fez Leslie Fiedler (1997, p. 29) em relação à ficção estadunidense, que a literatura brasileira é “uma literatura das trevas e do grotesco numa terra de luz e afirmação”, pretendemos demonstrar que ela é muito mais tributária do gótico do que os estudos literários brasileiros nos séculos XIX e XX nos fizeram crer. Se formos bem-sucedidos, a reavaliação da importância da tradição gótica para o desenvolvimento da narrativa ficcional no país poderá lançar luzes sobre muitos aspectos fundamentais, ainda que pouco explorados, de nossa literatura.

Dentre os muitos fatores que ajudam a explicar o apagamento da literatura de medo no Brasil, sobressai a perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro — e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial. A crítica literária oitocentista contribuiu de modo decisivo para esse entendimento, baseando-se na crença de haver uma necessária relação entre a literatura, a geografia do país e o temperamento de um povo. Conferiu-se, desse modo, à “cor local” a condição de critério essencial para a valoração estética da literatura brasileira.⁶

À defesa intransigente da presença de elementos típicos e regionais em nossa literatura somava-se uma concepção estreita do

6 Vale lembrar que, curiosamente, a cor local nunca foi um obstáculo para o florescimento do gótico na Europa. As narrativas de Walpole, Radcliffe, Reeve, Lewis, Maturin (entre tantos outros escritores do gótico setecentista inglês) desenrolavam-se fora da Inglaterra — e, diga-se de passagem, geralmente em países mais meridionais, de clima mais ameno.

que caracterizaria as nações meridionais. Na expectativa de arte modulada por tal perspectiva crítica, ecoava a distinção proposta por Madame de Staël:

Os poetas do meio-dia [das regiões meridionais] combinam sem parar a imagem do frescor, dos bosques frondosos, dos lípidos riachos com todos os sentimentos da vida. Nem os prazeres do coração eles evocam sem com eles combinar a ideia de sombra benfazeja, que deve protegê-los dos ardores impetuosos do sol. Aquela natureza tão vívida que os rodeia desperta neles mais ações que pensamentos. [...] Os povos do norte se ocupam menos com os prazeres do que com a dor, e sua imaginação por isso é mais fecunda. O espetáculo da natureza age fortemente sobre eles; ela age como se mostra naqueles climas, sempre sombria e nebulosa. Sem dúvida, as diversas circunstâncias da vida podem modificar essa disposição para a melancolia; mas ela detém com exclusividade a marca do espírito nacional. (STAËL, 2011, p. 82).

Da ideia de que aspectos geográficos podem influenciar — ou mesmo determinar — as características gerais das literaturas das nações deriva o preconceito de que a ficção gótica e literatura brasileira sejam incompatíveis. Tomemos, como exemplo, o comentário eloquente de Araripe Júnior:

Nós, brasileiros, não temos Idade Média, nem antiguidades célticas, nem ao alcance mistérios do Oriente. O esplendor da terra não nos permite certos caprichos; as solicitações dos trópicos anulam todos os esforços neste sentido. Falta-nos o cansaço do presente e principalmente os espetáculos de ruínas e a sugestão dos museus [...]. O Atlântico e uma vida gloriosa de sol e de luz interpuseram-se entre nós e os mitos que saem imediatamente do solo em que vivem o francês, o inglês, o alemão e o italiano e em que viveram os seus antepassados. [...] A demonologia [...] não encontra na alegria americana elementos que possam favorecer a criação de uma fase estética sombria e tenebrosa. (ARARIPE JÚNIOR, 1896, p. 132-134).

Para o crítico, era um absurdo que nossa literatura tomasse parte “desse mal-estar de almas penadas, só por ouvir dizer que em Paris há escritores que se estão deixando tomar de medo dos habi-

tantes da sombra e dos espíritos de seus antepassados” (ARARIPE JÚNIOR, 1896, p. 136).

Apreciações como a de Araripe Júnior se estendem ao longo do século XX e revelam que a concepção de literatura gótica dominante era a limitada às suas formas e fórmulas setecentistas — isto é, tomava-se o gótico como essencialmente um estilo de época do final do século XVIII, e não como uma linguagem artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno e com os medos e as ansiedades típicas de cada contexto sociocultural.

As principais literaturas europeias e a literatura norte-americana possuem uma vasta produção literária ligada à tradição gótica. Estaria a literatura brasileira, ela própria um fruto da era moderna, à parte de uma tendência tão manifesta nas artes literárias do Ocidente? Seria, de fato, pertinente este outro comentário derrisório de Araripe Júnior (1896, p. 136): “Quem é Satã? Nós não o conhecemos; Satã não chegou a atravessar o Oceano. Já houve nacional que entretivesse relações com alguma bruxa?”⁷

Dissemos, no início dessa introdução, que uma das razões para o apagamento do gótico em nossa tradição literária está relacionada ao fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional. Como bem observou Antônio Cândido:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a

7 Araripe Júnior utiliza-se de diversos termos para se referir a esse tipo de literatura, tais como “demonismo”, “degenerescência literária” e, fazendo referência mais particularmente à literatura *fin-de-siècle*, “decadismo”. Paradoxalmente, porém, ele acaba por elogiar a obra de um escritor que se valia costumeiramente de estratégias góticas, Coelho Neto, justamente em razão do caráter “imaginativo” de sua literatura. Para mais detalhes, ver Silva (2020b).

realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real [...]. (CÂNDIDO, 1975, p. 27).

Esse peso do sentimento de missão experimentado que acarretará a renúncia à imaginação por parte de nossos escritores estaria, para Antônio Cândido, muito relacionado ao fato de o processo de sistematização de nossa literatura ter ocorrido no período neoclássico, o que teria contribuído para “incutir e acentuar a vocação aplicada dos nossos escritores, por vezes verdadeiros delegados da realidade junto à literatura” (CÂNDIDO, 1975, p. 27). O gótico, poderíamos especular, foi uma das primeiras vítimas dessa “bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação” (CÂNDIDO, 1975, p. 27). A exigência por uma fidelidade documental ou sentimental sempre diretamente vinculada à experiência bruta coibiu a “gratuidade que dá asas à obra de arte” (CÂNDIDO, 1975, p. 27) e fomentou “certo imediatismo, que não raro confunde as letras com o padrão jornalístico” (CÂNDIDO, 1975, p. 27).

Tal demanda romântica de nossa crítica é típica de jovens nações, que tomam como traição e fraqueza “a coragem ou espontaneidade do gratuito [que] é prova do amadurecimento, no indivíduo e na civilização” (CÂNDIDO, 1975, p. 27). Contudo, a vinculação do valor da obra a seu caráter “empenhado” não se restringiu à crítica literária do Oitocentos:

[...] se o serviço à pátria guiou a intelectualidade do século dezenove para uma concepção de literatura fortemente marcada pela busca da cor local através da observação e da documentalidade, a literatura do século seguinte ver-se-ia marcada por outra forma, igualmente naturalizadora, de associação com o “real”: o neorealismo, em suas mais variadas modalidades. (GABRIELLI, 2004, p. 8).

A reflexão de Murilo Gabrielli volta-se para o que ele chama de “obstrução à literatura fantástica no Brasil”, mas suas observações são igualmente válidas para entendermos o processo de marginalização do gótico em nossa literatura. O ensaísta anota que,

mesmo no século XX, dois dos mais típicos ficcionistas brasileiros cultores do fantástico, José J. Veiga e Murilo Rubião, são costumeiramente descritos como “representantes de uma literatura que teria por objetivo suprir, por meio de metáforas, a função jornalística, temporariamente obstruída, de estabelecer a verdade dos fatos” (GABRIELLI, 2004, p. 124). Assim, Veiga e Rubião só seriam “salvos” pela crítica quando suas narrativas são interpretadas de forma alegórica plena, “como indiscutíveis alegorias da vida nacional durante os anos da ditadura militar” (GABRIELLI, 2004, p. 124). “Se não consigo identificar politicamente um autor” — diz Costa Lima (1986, p. 145), criticando o critério político de nossa crítica —, “tendo a vê-lo com desconfiança ou procuro reunir peças para sua salvação”. Para Hansen (2003, p. 23), isso parece indicar “um veio impensado de conservadorismo na crítica literária brasileira que lê poesia sem as convenções poéticas, naturalizando a ficção como psicologia e substancialismo”. E complementa:

[...] a crítica permanece romântica nos pressupostos, não importa o aparato estilístico, retórico, sociológico, psicanalítico, filosófico ou semiótico que mobilize. E, repropoendo os efeitos como natureza, não como artifício ou história, continua idealista e nacionalista, presa dos mitos individualistas da bela alma revoltada e visionária. (HANSEN, 2003, p. 23).

Por que seria assim se, na América Hispânica, sob condições culturais semelhantes, desenvolveu-se uma modalidade de ficção fantástica — o realismo mágico — com projeção inclusive internacional? Para Gabrielli (2004, p. 12), tanto na América Hispânica quanto em nosso país, a estranheza é sempre mais bem tolerada “quando surge em comunhão com um projeto literário capaz de nacionalizá-lo[a] ou mesmo regionalizá-lo[a]”. Os casos de Mário de Andrade, no Brasil, e de Jorge Luis Borges, na Argentina,⁸ são dois bons exemplos da expectativa crítica por escritores “comprometidos”. Assim, no “real maravilhoso”, a ênfase crítica recairia sobre

8 Para outras observações sobre a presença do gótico na Argentina, ver Dabove (2021).

o real. O maravilhoso seria tolerado não por seu teor fantasista ou imaginativo, mas por sua capacidade de dar conta do “conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). *Macunaíma*, portanto, quase nunca é lido como uma obra fantástica, mas alegórica: uma interpretação da brasilidade fundada em caleidoscópica reunião de mitos indígenas, lendas regionais e outros elementos da cultura brasileira (GABRIELLI, 2004, p. 13).

A hegemonia do que Gabrielli (2004, p. 131) chama de “poética da certeza” no interior do sistema literário brasileiro sempre impôs dificuldades às narrativas ficcionais que não se alinhassem à compreensão da literatura como “veículo de certezas doutrinárias”:

Pode-se, assim, formular a hipótese de que a proscricção da incerteza na literatura brasileira é oriunda de uma fase de afirmação nacional em que uma poética da certeza foi construída, com finalidade doutrinária, por nossos românticos. Tal poética, consolidada no momento referido, se teria enraizado entre nós de modo tão profundo que, ao longo de todo o século vinte, não obstante o surgimento de diversas orientações de vanguarda atuantes a partir do Modernismo da década de 1920, permaneceria em posição hegemônica, a ponto de se transformar numa espécie de traço-chave da fisionomia geral da literatura brasileira. (GABRIELLI, 2004, p. 133).

Para testar essa hipótese da “proscricção da incerteza”, mas em relação mais direta com o gótico, retomemos, como estudo de caso, a recepção à *Noite na taverna* (1855). A obra de Álvares de Azevedo, quando lida sem a mediação das convenções literárias góticas com as quais dialoga e confrontada com a pedra de toque do programa artístico do nacionalismo literário romântico, torna-se um aberrante ponto fora da curva da unidade narrativa da historiografia da literatura brasileira. Mas talvez esse não seja o caso.

5. O caso Álvares de Azevedo

Aqueles que iniciam seus estudos de literatura brasileira pela leitura de nossa historiografia — e nesse grupo incluímo-nos qua-

se todos, uma vez que o modelo histórico segue predominante em nosso ensino — aprenderão que *Noite na taverna* (1855), obra póstuma de Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), é um ponto fora da curva em nossa tradição literária.⁹ Sua peculiaridade está relacionada àquilo que Luiz Costa Lima (1986) chamou de “a propensão documental” de nossa literatura, referindo-se à íntima proximidade entre o fazer literário e a atividade intelectual em sentido amplo. No Brasil de meados do século XIX, a indiferenciação entre políticos, pensadores e escritores pouco espaço concedeu à ficção comprometida com a imaginação.

Os escritores brasileiros dos anos que se seguiram à nossa Independência estiveram sempre empenhados na discussão de problemas gerais do Brasil. No incipiente panorama intelectual do Império, homens que eram simultaneamente literatos, políticos e historiadores promoveram a fusão entre questões literárias e políticas. Aqueles protagonistas de nossa emancipação de Portugal foram também os desbravadores de um movimento a favor de uma literatura brasileira autêntica. As ideias de nação independente e de autonomia literária eram indissociáveis. Nesse cenário, eram distinguíveis dois projetos concorrentes:

Colocados no princípio de nossa vida literária autônoma, Álvares de Azevedo como José de Alencar — de maneira especial com *Noite na Taverna* e *Iracema* — representam os dois caminhos que ainda hoje se abrem para a literatura brasileira. Eles se acham nos pontos iniciais de duas tradições distantes, mas confluentes. Ambos se identificam com a independência mesma da literatura brasileira. Álvares de Azevedo imaginou essa independência através de uma larga comunicação com a vida estrangeira; José de Alencar enfrentou o mesmo problema voltando-se para o que havia de mais primitivo na sua terra e na sua gente. [...] ambos procuravam um sentido nacional para a literatura brasileira. [...] Álvares

9 Um bom exemplo deste entendimento está expresso em um dos primeiros estudos de fôlego dedicados à *Noite na taverna*, o de Edgard Cavalheiro, que, em 1940, dizia “[...] não há no seu gênero, dentro da nossa literatura, nada que se lhe possa comparar. Livro ímpar, árvore exótica que não sazou frutos” (CAVALHEIRO apud OLIVEIRA, 2010, p. 34).

de Azevedo simbolizava o ponto de vista de que não é o isolamento, mas a liberdade de se comunicar em todas as direções, o que faz a independência de uma literatura (LINS, 1942, p. 52-53).

Como bem observou Álvaro Lins, as ideias de José de Alencar e de Álvares de Azevedo, apesar de aparentemente antitéticas, eram muito semelhantes em seus fundamentos, uma vez que ambos apostavam em poéticas literárias vigentes na Europa do início do XIX — o indianismo e o gótico. Apenas a primeira, porém, foi considerada aclimatável ao nosso país e deu origem a um programa de literatura brasileira que se tornaria hegemônico. A segunda, prejudicada pela morte do poeta ainda tão jovem, foi marcada com o estigma da incompletude e da inadequação.¹⁰

O projeto de Álvares de Azevedo, embora também almejasse a conexão de nossa literatura com tradições poéticas europeias, investiu em outro polo do espectro do ideário romântico. *Noite na taverna*, *Macário* e *O Conde Lopo* são exemplos de obras concebidas por uma concepção poética que se valia de técnicas e procedimentos de composição literária voltados para representar e expressar aspectos sombrios da existência humana. Desde meados do século XVIII, um modo narrativo destacava-se por sua produção de efeitos estéticos negativos — o horror, o terror, a repulsa, o trágico, o grotesco, o sublime. A estas **poéticas do mal** os alemães chamavam de *Schauerroman*; os franceses viriam a chamar de *roman frénétique*; e os ingleses deram-lhe o nome pelo qual viriam a ser mais conhecidas: gótico.

A lúgubre prosa ficcional de Azevedo rompia tanto com o classicismo quanto com o modelo de romantismo hegemônico (cf. ALVES, 1998, p. 25). Embora vencido pelo projeto alencariano, não foi um mero rascunho inacabado ou simples desvio em nossa literatura: queremos crer que a poética gótica se estabeleceu no Brasil, mesmo à margem da corrente literária principal, e tem, sim, em *Noite na taverna* seu simbólico marco de origem. E foi podada em suas raízes não porque se baseava em uma poética estrangeira — a

prosa de Alencar também o fazia, como vimos. Talvez a explicação para seu malogro esteja diretamente na visão de mundo pessimista que lhe dava forma, incompatível com as aspirações de uma nação que precisava apostar no futuro.

Enquanto o projeto literário alencariano tornava-se hegemônico, em sua busca por encontrar caminhos para o Brasil a partir da consolidação de uma identidade nacional, as poéticas negativas enfeixadas pela literatura gótica foram tratadas como frutos exóticos, meras importações de gostos e sensibilidades estrangeiras, sem possibilidade de frutificar em nossa terra.¹¹ Nas palavras pouco elogiosas de Massaud Moisés (2001, p. 443), “palmeiras isoladas no deserto de nosso imaginário fantástico [...], os textos em prosa de Álvares de Azevedo não escondem as raízes infecundas”.

Outro dos muitos autores que contribuíram para o insucesso crítico do projeto azevediano foi José Veríssimo (1954, p. 273), que, ao tratar dos epígonos de *Noite na taverna*, afirmava que já não havia, na década de 1860, espaço para o “romantismo byroniano” em nossa literatura — consequentemente, seu influxo sobre a literatura nacional teria sido episódico e superficial. Trata-se de um comentário sintomático, por duas razões: a primeira porque indica o modo pelo qual a crítica literária brasileira insistia em classificar como “byroniana” toda e qualquer poética romântica que explorasse o pessimismo e o *spleen* da época, mesmo no caso de obras em prosa — gênero pouquíssimo cultivado pelo autor de *Childe Harold*. Mesmo trabalhos mais recentes, como os brilhantes ensaios de Cilaine Alves sobre Álvares de Azevedo, optam pelo termo “byronismo”, e não “gótico”. Ainda que, no caso específico de *Noite na taverna*, a ironia mordaz, as excentricidades e as transgressões de Solferi e seus amigos apontem o fascínio que a obra e a vida do lorde inglês exerciam sobre os jovens do século XIX, a historiografia literária brasileira nunca dimensionou adequadamente o quanto a própria obra de Byron era tributária da tradição gótica, cujas raízes, por sua vez,

10 Para um estudo aprofundado das particularidades desse embate entre “entusiasmo indianista e ironia byroniana”, ver a tese de doutorado de Alves (2000).

11 Convém não perder de vista, contudo, que o próprio José de Alencar se valia de muitas estratégias narrativas góticas, conforme ficará demonstrado nos capítulos 2 e 3 deste livro.

remontam às tragédias shakespearianas e à poesia de cemitério (cf. PUNTER, 1996). Perdia-se assim a oportunidade de compreender Álvares e seus ditos “epígonos” como continuadores de uma tradição literária que antecedia e ultrapassava o poeta de *Don Juan*.¹²

O malogro do projeto de Álvares de Azevedo levou ao que chamamos, em outro ensaio, de o *sequestro* do gótico no Brasil (cf. FRANÇA, 2017b), resultado direto das tendências de nossa historiografia literária, que sempre esteve mais interessada em descrever a literatura brasileira como uma prática cultural destinada a tratar, de modo explícito e direto, de nossos problemas civilizacionais. A enorme atenção dada a aspectos temáticos e ideológicos de nossa literatura fez com que o estudo das formas e estratégias de representação e expressão por ela empregadas ficasse em segundo plano. Perdeu-se de vista, assim, que as mazelas de nosso país podiam estar sendo endereçadas mesmo naquelas obras que não pareciam abordá-las diretamente. Perdeu-se de vista inclusive a capacidade de compreender o potencial fóbico dos espaços narrativos brasileiros, explicitado, por exemplo, nessa fala de Macário a Penseroso:

Falam dos gemidos da noite no sertão, nas tradições perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamlet no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado. Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos; que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores, que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade! (AZEVEDO, 2000c, p. 550).

Em consequência desse “enviesamento” de nossos estudos literários, uma parte expressiva de nossa literatura nunca recebeu um tratamento crítico adequado. Por lidar com um imaginário mais universal, em que os males e os medos enfrentados não podiam

12 Afrânio Peixoto (1931) é, provavelmente, o primeiro crítico a se referir à *Noite na taverna* como pertencente à tradição “gótica”.

ser caracterizados como típica e exclusivamente brasileiros, ou por não atender à expectativa de arte realista e documental dominante, as narrativas ficcionais de influxos góticos foram julgadas, *a priori*, como esteticamente pobres e postas à sombra dos holofotes críticos. São todas, de certo modo, herdeiras do projeto de Álvares de Azevedo, e de *Noite na taverna* em particular — um livro tantas vezes descrito como um caso de imitação imatura de modelos literários feita por um escritor ainda em formação.¹³

Apesar de ser tomado como singular, *Noite na taverna* não é um acidente sem continuidade em nossa literatura. Trata-se de um livro influente, seja pelo grande número de paródias, pastiches e *hommages* que gerou; seja pelo interesse renovado que despertou e ainda desperta em leitores, observável em suas incontáveis reedições; ou seja ainda por ter dado origem, no Brasil, a uma prosa ficcional muito mais fundada nos jogos da imaginação do que no desejo obsessivo de representar, direta e fielmente, a realidade nacional — desejo este tão característico de nosso romantismo e, a bem dizer, da maior parte de nossa literatura.

Álvares de Azevedo foi um dos primeiros escritores brasileiros em cujas obras podemos perceber o uso explícito e recorrente de estratégias narrativas para a produção do medo como efeito estético — tais como a construção de espaços narrativos lúgubres (*loci horribiles*); a figuração de personagens transgressivos; o emprego de vocabulário e de figuras de linguagem que exploram um campo semântico macabro; as tramas que envolvem crimes e tabus sociais etc. Tendo ele conhecido a língua inglesa desde a infância,¹⁴

13 Antônio Cândido (1975, p. 180), por exemplo, em sua apreciação de Álvares de Azevedo em *Formação da literatura brasileira*, menciona “os dramas de adolescente” presentes em suas obras, adotando a adolescência como um fator interno dos escritos azevedianos. Vale aqui lembrar, com David Punter (1996, p. 87), que era convencional também na crítica ao romantismo inglês descrever a produção gótica dos grandes poetas — Blake, Shelley, Byron, Coleridge, Keats — como expressões imaturas de jovens artistas, sem que se leve em consideração que as formas e os temas góticos não tenham jamais desaparecido de suas produções maduras.

14 O diretor do colégio onde Azevedo estudou dos 9 aos 13 anos escreveu, em carta ao pai do jovem, que o futuro escritor falava inglês “admiravelmente” (cf.

não é uma especulação imponderada supor que a presença — tão bem anotada pela crítica literária brasileira — de temas “mórbidos” e “crepusculares” em sua prosa possa estar relacionada ao seu contato com a literatura gótica.¹⁵

Dizer, contudo, se *Noite na taverna* é uma obra plenamente gótica ou apenas uma obra com traços góticos é matéria aberta ao debate. Como vimos no tópico anterior, o termo “gótico” pode significar tanto estabelecer relações com um momento artístico e histórico muito específico — a Inglaterra do final do século XVIII — quanto referir-se a uma poética da modernidade que persiste, *mutatis mutandis*, até nossos dias. Essas sutilezas terminológicas, porém, nunca chegaram a compor as preocupações de nossa historiografia, para a qual os aspectos góticos da literatura de Azevedo tinham causas extraliterárias: sua personalidade melancólica e sua instabilidade psicológica.¹⁶

Como bem observou Cilaine Alves (1998, p. 50), o gênio que se vê em Álvares de Azevedo é muitas vezes um sinônimo de uma patologia psicológica, legitimado pela influente leitura psicanalítica de Mário de Andrade (1974). Os exemplos são muitos, e pode-se selecionar alguns pequenos trechos de críticos de gerações distintas — Joaquim Norberto (1820-1891), Sílvio Romero (1851-1914), Eugênio Gomes (1897-1972) e Massaud Moisés (1928-2018):

Supõe-se que fingia, que imitava os gênios que tomara por mestres; mas não foi assim. O seu temperamento levava-o a essa *melancholia negra* que tocava as raias da *misanthropia*, e por fim a leitura de tão prediletos poetas acabou por lhe *transformar o cérebro* (SILVA, 2005, p. 153, grifo nosso).

CORREIA, 2010, p. 27).

15 Pesquisas como a de Sandra Guardini Vasconcelos (2002), sobre a circulação de romances ingleses no Brasil na primeira metade do século XIX, revelam não ser temerário afirmar que nossos escritores se formaram como leitores de obras com fortes influxos góticos.

16 Esse tipo de apreciação faz lembrar o tipo de recepção que Hoffmann teve, a princípio, na Inglaterra. Walter Scott, por exemplo, via menos o trabalho de uma mente poética do que a de um louco, opinião semelhante à que Goethe tinha sobre seu conterrâneo (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 140).

[...] uma natureza inteligente e idealista, porém *mórbida, desequilibrada de origem*, e ainda mais enfraquecida pelo estudo e agitada pela leitura dos sonhadores de seu tempo (ROMERO, 1943, p. 270, grifo nosso).

Esse cândido libertinismo, tão inocente que só grupava anjos em torno de suas fantasias, não passava na verdade de um fenômeno de *ninfomania*, que teve em Edgar Poe um de seus paradigmas mais representativos entre os românticos do século passado. [...] Era, enfim, uma fantasmagoria lunar, à margem da realidade da vida (GOMES, 1969, p. 138).

[...] uma genialidade febricitante, devorada pelas chamas antes de recolher da experiência direta e viva os motivos para retratar as torpezas, apenas vislumbradas no horizonte dos livros que consumia sem digerir e hipertrofiava *paranoicamente*. [...] ainda hoje sentimos crepitar as labaredas em que ardia, mas também verificamos que o tempo é seu maior inimigo (MOISÉS, 2001, p. 443, grifo nosso).

A relação de causalidade direta entre autor e obra encontrada pelos historiadores da literatura brasileira não nasce *ex nihilo*: ela decorre da leitura de grande parte dos biógrafos do autor de *Lira dos vinte anos*, que o retratam como um indivíduo melancólico, possuidor de uma visão de mundo sombria e desencantada.¹⁷ Ainda que extremamente redutoras, essas críticas de caráter biografista não seriam suficientes para cancelar o projeto azevediano; contudo, ao se somarem às críticas de caráter político, deram corpo ao que João Adolfo Hansen (1998, p. 9) chamou de os “protocolos de leitura” aplicados a escritores como Álvares de Azevedo. Ambos os critérios expurgariam sua obra da corrente principal da literatura brasileira, fosse pelo parâmetro nacionalista — “modismo, importação de ideias, ornamento oco, artificialismo que não reflete o próprio do lugar” (HANSEN, 1998, p. 10) —, fosse pelo moralista

17 Tome-se como exemplo Hildon Rocha (1982, p. 69): “No tempo que lhe foi dado viver, o jovem poeta viu o mundo com a visão recolhida dos desesperados do Romantismo pessimista [...]”.

— Azevedo é ora “uma recalçada casta diva, ora um depravado Don Juan” (HANSEN, 1998, p. 10).

Tais pressupostos românticos de nossa crítica deram forma à expectativa de arte, já por nós mencionada, que exige de nossa literatura uma explícita e contínua reflexão direta sobre as questões da realidade imediata brasileira. Parte do entranhado repúdio crítico ao gótico é explicável, portanto, pelo desequilíbrio entre perspectivas nos estudos literários no Brasil. Tomemos a esquematização de M. H. Abrams (2010), que categorizou as abordagens críticas da literatura em quatro tendências fundamentais: a *mimética*, a *expressiva*, a *pragmática* e a *objetiva*. Cada uma delas focaliza, respectivamente, um dos quatro aspectos essenciais da obra literária — sua relação com o mundo, o autor, a recepção e a materialidade linguística e textual. Se fizermos convergir as observações de João Adolfo Hansen com o modelo de Abrams, descreveremos a crítica brasileira como apresentando forte tendência a abordagens *miméticas* e *expressivas*. Em consequência dessa ênfase nos atributos políticos e biográficos das obras literárias, as narrativas góticas foram compreendidas ou como algo estrangeiro e alheio à realidade brasileira, ou como sintomas de distúrbios emocionais e psicológicos de seus autores.

Esses dois protocolos de leitura dominantes — responsáveis por dar aos estudos literários brasileiros seu caráter eminentemente sociológico e psicologizante — poderiam fornecer instrumentos adequados para abordar a literatura gótica, uma vez que a maior parte da fortuna crítica do gótico é composta por trabalhos que se baseiam em pressupostos marxistas e/ou psicanalíticos. Contudo, a pouca importância dada às outras duas perspectivas críticas impossibilitaram o reconhecimento da presença da tradição gótica em nossa literatura. Uma abordagem de cunho *pragmático*, fundamentada no entendimento de que a obra literária é um artefato cultural produtor de efeitos sensoriais de recepção, teria percebido que *Noite na taverna* integrava um conjunto de narrativas que se caracteriza justamente por produzir o horror, o terror e a repulsa como prazer estético. Uma abordagem de cunho *objetivo* teria percebido que tais obras, embora não afinadas com o programa artístico nacionalista

romântico, não eram, necessariamente, alienígenas e alienadas, mas se constituíam a partir de outras convenções literárias.

Lida e interpretada pelo viés dos protocolos de leitura biográfica e política, *Noite na taverna* tornou-se incapaz de contemplar à expectativa de arte da crítica literária brasileira oitocentista e novecentista. O macabro, o grotesco, as perversões, a degradação humana e todos os outros elementos característicos do imaginário gótico foram tratados como reflexo direto de uma personalidade sorumbática, como sintomas de suas “fobias sexuais” (ANDRADE, 1974, p. 210), ou como manifestações de puro mau gosto,¹⁸ mas raramente pensadas como parte de um programa estético bem-sucedido, se avaliado nos seus próprios princípios e de acordo com a visão de mundo que o sustinha.

Karin Volobuef (2005, p. 136) já chamou a atenção para como, em *Noite na taverna*, a recusa em fornecer uma representação fiel e objetiva do real, a ênfase em crimes e a continuada afronta à moral vigente podem ser lidas como uma atitude de negação da sociedade por parte de Álvares de Azevedo. A inverossimilhança realista e o desenraizamento nacional, que atraem as recorrentes críticas de alienação das coisas do Brasil,¹⁹ seriam efeitos “góticos” do profundo desencanto do escritor diante da realidade brasileira, formada, por um lado, por um povo imerso na pobreza e ignorância, e, por outro, por um Estado repressivo:

[...] embora a realidade concreta não seja retratada e descrita (tal como um José de Alencar ou um Visconde

18 Tome-se, como exemplo dessa incompreensão generalizada que toma forma de repúdio radical, a crítica impiedosa de Massaud Moisés (1983, p. 150): “Definitivamente datadas, *Noite na taverna* e *Macário* não dissimulam a cosmovisão ingênua do autor: espécie de histórias infantis às avessas, desfraldam o estandarte do sadomasoquismo em lugar de ocultá-lo no recesso dos símbolos e alegorias. A rigor, encontra-se mais perversidade no *Chapeuzinho Vermelho*, pois no conto infantil os estereótipos do Bem e do Mal guardam carga semântica, que nos escritos de Álvares de Azevedo, onde as perversões quase chegam a deflagrar o sorriso, não pelo humor, e, sim, pelo exagero que beira o grotesco à *grand-guignol*, pela afetação e desprezo às realidades do mundo. Seu conteúdo, em suma, envelhecido para sempre”.

19 Exemplo desse tipo de crítica encontra-se em Leticia Malard (1981, p. 92):

de Taunay fariam), ela é o verdadeiro impulsionador de *Noite na Taverna*, que contém em seu âmago a revolta contra essa realidade. Em suma, o texto de Álvares de Azevedo não é acerca do mundo real mas contra ele, tal como está constituído e é experimentado pelo poeta no seu dia a dia (VOLOBUEF, 2005, p. 139).

Se o plano temático de *Noite na taverna* está intimamente relacionado à mundivisão de seu escritor — Álvares seria alguém que compartilhava da revolta contra a hipocrisia moral burguesa, que encobre, com sua rigidez de costumes, tudo “o que de sórdido e bárbaro” há no homem (VOLOBUEF, 2005, p. 132) —, e se o plano formal da obra é tributário da tradição literária das poéticas negativas, devemos concordar com Alcides Villaça (1997, p. 10), para quem a “apropriação por Azevedo de modelos da chamada tendência gótica [...] revela não simplesmente falta de originalidade do escritor, mas antes a força desses modelos universais”.

6. *Noite na taverna* e a questão “gótico no Brasil” x “gótico brasileiro”

A distinção entre “gótico no Brasil” e “gótico brasileiro” vem sendo objeto de discussão entre os pesquisadores que se dedicam a essa tradição literária em nosso país. De modo geral, podemos entender o primeiro termo como se referindo à influência das grandes narrativas góticas sobre autores e obras nacionais, ao passo que o segundo aponta as peculiaridades e traços característicos do gótico em nossa literatura (cf. FRANÇA, 2018). Essa diferenciação crítica nos interessa aqui por retomar, nas apreciações feitas à *Noite na taverna*, o embate em torno da questão da “cor local”. Tomemos, como exemplo, o comentário de Roberto de Sousa Causo sobre as obras em prosa de Álvares de Azevedo:

“É uma alegoria de situações conflitantes, não humanistas mas egocêntricas, tipicamente burguesas, do indivíduo voltado para si mesmo e sem a menor identidade com os semelhantes, esmagado por problemas pessoais e frustrações, a despeito da cultura filosófica que possui”.

Álvares de Azevedo [...] [escolheu] *personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro* de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos *índices imitativos* nela presentes, que remetem não só a *outra realidade*, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o *apenas um imitador das convenções góticas* (CAUSO, 2003, p. 107-108, grifos nossos).

[...] a *carência da cor local* [...] é um fato a apontar para uma postura detectável de *negação da realidade brasileira*, e de qualquer intenção de agir sobre ela. (CAUSO, 2003, p. 109, grifos nossos).

Se aceitamos o juízo de Causo, precisamos entender Álvares de Azevedo como um representante do “gótico no Brasil”. Mas, antes de fazê-lo, devemos nos perguntar sobre em que consistiria, afinal, o “gótico brasileiro”? Façamos, a princípio, uma analogia: quando, na primeira metade do século XIX, Edgar Allan Poe utilizou-se da maquinaria gótica para escrever o seu *Tales of Grotesque and Arabesque* (1840), tampouco nos parece adequado falar em “gótico estadunidense”. Isso porque não é tarefa fácil identificar o autor de *Morella* como um escritor de temas tipicamente norte-americanos — ao contrário do que ocorre, por exemplo, nas obras de dois de seus admiradores mais famosos, H. P. Lovecraft e Stephen King, cujas obras lidam, de maneira muito mais explícita, com males, medos e interditos específicos daquele país.

Para a maior parte da tradição crítica, uma literatura gótica caracteristicamente dos EUA — um “gótico estadunidense”, portanto — ocorreria apenas com o surgimento e descrição do que se chama de ***Southern Gothic*** (o gótico sulista),²⁰ termo empregado — a princípio, pejorativamente — para denominar obras de autores como William Faulkner e Flannery O’Connor. Tais obras eram ambientadas, como o nome sugere, na região sul dos Estados Unidos e caracterizavam-se por ter como *loci horribiles* as comunidades rurais que se seguiram ao fim das *plantations* do período escravista. Nelas, observa-se a mescla de representações realistas e fantásticas

20 Adotamos aqui uma posição que não é consensual entre os pesquisadores do gótico, uma vez que é possível identificar Nathaniel Hawthorne como um possível

— loucura, feitiçaria, tensões raciais, fantasmagorias e violência —, criando atmosferas macabras, situações grotescas e personagens monstruosas, a figurar as relações conflituosas entre aristocratas decadentes e o mundo moderno que a eles se impunha.

O exemplo de Allan Poe e do “gótico estadunidense” ajuda-nos a iluminar o caso de *Noite na taverna*. Álvares de Azevedo não era um entusiasta da ideia de que uma literatura nacional se construía por meio de rompimentos radicais com a literatura universal, nem mesmo com a literatura portuguesa — o que fazia do poeta uma voz dissidente das posições antilusitanas que dominavam o debate literário em sua época.²¹ Ele bebia das fontes europeias como quem mergulhava, conscientemente, em uma tradição à parte de questões nacionalistas: uma tradição puramente literária. Nesse sentido, as narrativas de Gennaro, Solferi e Bertram seriam fundadoras do “gótico no Brasil” — a denominação genérica dada a autores e obras que, de algum modo, absorveram elementos da tradição gótica em seus escritos.

Mas poderia haver, em nossa literatura, algo que pudesse ser descrito como “gótico brasileiro” a partir de elementos que lhe são inerentes e exclusivos? Em outro ensaio (cf. FRANÇA, 2018), procurei demonstrar que a comparação entre um suposto “gótico brasileiro” presente em obras de escritores ditos “intimistas” pela historiografia — como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso — e o *Southern Gothic* revelava que ambos eram, efetivamente, encarnações do “gótico colonial” e do “pós-colonial”, nomes que se dão à apropriação da estrutura narrativa gótica em contextos correspondentes. Mais uma vez, a analogia com o escritor de *The Raven* pode nos ajudar.

Uma análise de elementos da prosa de Allan Poe — (i) a personagem monstruosa: entes, sobrenaturais ou não, que encarnam algum comportamento transgressivo ou alguma alteridade radi-

cal; (ii) o *locus horribilis*: espaços narrativos que são caracterizados como “lugares maus” e que determinam o comportamento das personagens ou são por elas determinados; (iii) a fantasmagoria do passado: eventos pretéritos traumáticos que interferem no comportamento das personagens no presente e o condicionam; (iv) os narradores autodiegéticos, paranoicos, não confiáveis e donos de uma sensibilidade mórbida, que narram, muitas vezes, em modo de fluxo de consciência; (v) os focos narrativos que enquadram o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, desrealizando e distorcendo mesmo os fenômenos mais corriqueiros; (vi) os enredos labirínticos que reforçam a atmosfera de clausura, perseguição e desorientação experimentada pelos personagens; (vii) o emprego persistente de campos semânticos ligados à escuridão, ao fantasmagórico, ao lúgubre, à morte etc.; (viii) as temáticas que exploram a imanência do Mal, seja presente em personagens específicas, seja disperso por todos os espaços narrativos e personagens — revela que alguns aspectos considerados como caracteristicamente poeanos são amplamente partilhados pela chamada literatura gótica em sentido lato, o que nos leva a supor que o escritor de Baltimore tenha entendido que o gótico, justamente pela força de suas convenções, é um *template*, uma estrutura narrativa vazia a ser preenchida com os medos, as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico.

Assim como Allan Poe, Álvares de Azevedo reconheceu a potência das formas e convenções góticas, amplamente disseminadas à época, e se deu conta de que elas poderiam ser artisticamente manipuladas, oferecendo-se tanto à emulação quanto à paródia. Ele viu o gótico como uma linguagem artística, maleável, uma matéria-prima a ser trabalhada, uma oportunidade de conectar a literatura brasileira a uma tradição literária universal, fazendo valer o papel decisivo das convenções para as obras literárias:

[...] qualquer obra, por mais inovadora que se pretenda, constitui predominantemente uma reformulação de elementos utilizados, limitando-se de fato a adotar esquemas combinatórios e organizativos um pouco diferentes. Poderá mesmo dizer-se que, na maioria dos casos,

marco original do gótico estadunidense. Meu entendimento, contudo, é o de que as narrativas do autor de *The Scarlet Letter* não apresentam diferenças estruturais significativas em relação às narrativas góticas britânicas que as antecedem.

21 Sobre esse tema, vale a pena a leitura de *Literatura e civilização em Portugal* (AZEVEDO, 2000b).

a quota parte de “originalidade” e a eventual pedrada no charco desejadas pelo autor corresponderão a uma percentagem relativamente diminuta do efeito final. No fundo, a pretensão de fuga total aos ditames dos gêneros ignora completamente a influência do enquadramento social sobre a produção artística e literária, desde logo consubstanciada em inúmeros códigos de teor linguístico, formal e semântico que condicionam a urdidura de qualquer texto, tornando-se um produto muito mais coletivo do que individual. (FURTADO, 2018, p. 23).

Ao renunciar à originalidade e se valer das convenções e símbolos do gótico, Álvares de Azevedo propunha uma percepção da literatura como linguagem, como um campo discursivo profundamente intertextual — “Enredo, personagens, narrador evoluem em torno de um centro que é a própria poesia. Pensamos que é a orgia da carne, mas na verdade é a orgia do verbo” (VOLOBUEF, 2005, p. 143) —, e vislumbrava uma possibilidade de desancorar nossa literatura da obrigação da fatura documental.

Arlenice Almeida (1993), em sua leitura de *Noite na taverna*, vê o livro como um manifesto de repúdio à vida ocidental. Onde a tradição crítica leu afetação e alienação, há o espírito do tempo, há uma historicidade profunda de quem não deseja “copiar”, mas compactuar com uma mesma visão de mundo. Como também observou Cilaine Alves (1998, p. 78) a respeito do Satã de *Macário*, no projeto azevediano estamos diante da ideia de que “a representação poética ideal deve retratar as angústias e as degradações da alma através dos aspectos sórdidos e macabros da vida humana” (ALVES, 1998, p. 116).

Estorvado desde seu nascimento pela crítica, o projeto literário azevediano persistiu, clandestino, às margens do projeto alencariano, sem jamais ser considerado uma possibilidade estética legítima para a literatura brasileira. A história da tradição gótica no Brasil — dos pálidos *epígonos* de um poeta *doente* e *avesso ao seu país*; dos nossos monstros humanos, demasiadamente humanos e cotidianos; das narrativas dessas “paragens [onde] o meio-dia é mais silencioso e lúgubre que a meia-noite” (CUNHA, 2002, p. 648); dos fantasmas de

um passado que se recusa a ser passado; desses horrores inomináveis que esconde a cordialidade — ainda precisa ser contada.

7. Formas da literatura de medo no Brasil

A partir da caracterização do gótico, de suas peculiaridades no âmbito de nossa literatura e do estudo de caso sobre o papel paradigmático de *Noite na taverna* e de Álvares de Azevedo, podemos indicar agora, de forma panorâmica, algumas relações entre a presença de uma tradição de literatura de medo no Brasil e algumas séries literárias estabelecidas pela historiografia e pela crítica que nos permitem relacionar movimentos, estilos de época, gêneros e subgêneros aos modos de representação do mal e do medo em nossa ficção. Nosso objetivo não é o de apresentar uma relação exaustiva de todos os pontos de observação possíveis, mas o de indicar a amplitude de obras literárias brasileiras que são, de algum modo, tributárias da poética gótica. São elas:

O gótico e as origens do romance no Brasil: Apesar de as tradições crítica e historiográfica brasileiras centrarem-se na influência do folhetim francês sobre a formação do romance brasileiro, pesquisas como a de Sandra Guardini Vasconcelos (2016) demonstram ter sido muito significativo o número de romances ingleses circulando no Brasil do início do século XIX. É razoável, portanto, supor que nossos primeiros romancistas se formaram como leitores de narrativas góticas, e que trouxeram, para sua escrita, muitos dos elementos dessa tradição. O próprio estudo de influência do folhetim francês sobre os nossos romancistas poderia se beneficiar do conhecimento das marcas góticas no *romantisme frénétique* francês (cf. GLINOER, 2009).

A presença do gótico pode ser investigada não apenas nos primeiros esboços de romance no país, como *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa (cf. FRANÇA; SILVA, 2020), como também em obras-chave da tradição romanesca brasileira, como *O Guarani* (1857), de José de Alencar, conforme já demonstrado pelo estudo de Daniel Serravalle de Sá (2010).

O gótico e a escrita feminina: Em sua origem, a literatura gótica foi dominada por romancistas mulheres que tiveram um papel essencial no desenvolvimento e na popularização das principais características dessa ficção. Essas escritoras encontraram na estrutura narrativa do gótico literário um veículo para expressar medos e ansiedades e denunciar a desigualdade da condição feminina no sistema patriarcal. Suas obras têm sido entendidas como pertencentes a uma vertente específica, o gótico feminino, que explora os horrores e os terrores vivenciados pelas mulheres.

No Brasil, o estudo da presença do gótico na literatura — somado aos esforços de pesquisas feministas interessadas em identificar e descrever uma tradição literária feminina — tem contribuído para o resgate de muitas escritoras que permaneceram por um longo tempo fora dos registros de nossa historiografia. Tais estudos revelaram o quanto obras como *D. Narcisa de Villar* (1858), de Ana Luísa de Azevedo Castro, *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, e muitos dos contos presentes em *Ânsia eterna* (1903), de Júlia Lopes de Almeida, podem ser tomadas como exemplos da vertente do gótico feminino na literatura brasileira oitocentista.

A temática da escravidão e do racismo: Nessa temática, que é um ponto de contato entre a nossa literatura e a estadunidense, as questões humanas, culturais e políticas relacionadas ao escravismo funcionaram como moldura e motivo para narrativas que exploravam o terror e a violência produzidos pelo racismo e pela estrutura social escravocrata. A narrativa gótica foi capaz tanto de figurar os preconceitos raciais da sociedade quanto de servir de arcabouço narrativo para expressar os horrores do escravismo. Exemplos expressivos podem ser encontrados em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; “Consciência tranquila” (1898), de Cruz e Sousa, que apresenta um senhor de escravos em seu leito de morte, tendo pesadelos com todas as atrocidades que cometeu; “Gongo-Velho” (1914), de Rodrigo Otávio, no qual um ex-escravo narra uma revolta de escravos e a conseqüente macabra vingança do senhor; ou nas novelas *Vítimas algozes: quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, panfleto abolicionista cuja retórica narrativa

explora a tese de que a escravidão cria monstros. As três narrativas do livro têm por objetivo instilar o medo nos senhores de escravos e assim convertê-los à causa abolicionista.

Em uma outra chave, essa de forte conotação racista e, em alguns casos, eugenista, há aquelas narrativas que atribuíam qualidades grotescas e monstruosas ao negro (cf. AMARAL, 2015), o que pode ser visto em obras como “Feitiçaria” (1897), de Afonso Arinos; “Noivados trágicos” (1900), de Medeiros e Albuquerque; “Bocatorta” (1918), de Monteiro Lobato; entre outras.

O gótico-naturalismo: Ao absorver, de modo errático, as ideias de seleção natural de Darwin e o determinismo social de Taine, os escritores naturalistas deram vida a uma galeria de personagens motivadas por instintos bestiais, patologias neurológicas ou condicionamentos sociais produzidos pelos *loci horribiles* em que habitam. A narrativa naturalista compartilhou com a poética gótica uma perspectiva negativa em relação ao mundo e à humanidade, dando forma a enredos pessimistas e à figuração de personagens transgressivas e monstruosas. O naturalismo é também conhecido por sua exploração do sensacional, com o objetivo claro de produzir repulsa física e moral como efeito de leitura. Essas estratégias de choque produzem, não raramente, efeitos de horror, o que aproxima as técnicas narrativas naturalistas daquelas utilizadas pelo gótico.

Entre tantos exemplos possíveis, lembremos dos cenários apocalípticos explorados por Rodolfo Teófilo: o ambiente da seca e da fome, em *A fome* (1890), e o da epidemia de cólera, em *Violação* (1899), emolduram narrativas com fortes tintas góticas, em que a produção do medo como efeito de leitura assume função central. Mesmo em *O cortiço* (1890), obra maior do grande nome do naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo, podem ser observadas as técnicas de produção do terror e da repulsa como recursos retóricos a sustentar as teses orientadas pelo modelo do romance experimental.

A ficção decadente: Um dos períodos menos estudados de nossa literatura é aquele vagamente referido por alguns historiadores da literatura como o “pré-modernismo”. Ao longo dos últimos anos do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, vemos uma curio-

sa imbricação entre o gótico e a decadência literária. Frutos de causas similares, como postulou Mario Praz (1996), ambos partilhavam o desencanto profundo com os rumos da modernidade, redundando, no plano filosófico, na resistência ao cientificismo, e, no plano estético, na recusa às tendências realistas. O esforço de superação das poéticas do naturalismo não impediu, todavia, a contaminação pelas “bizarrias e anormalidades psicológicas” (PRAZ, 1996, p. 18) que tanto atraíam os escritores naturalistas e que se harmonizavam ao gosto gótico pelas patologias — especialmente no que toca a experiência do sexo. Ponto de contato mais íntimo entre o homem e seus instintos, o sexo é muitas vezes associado a práticas repulsivas e abjetas, que aproximam o homem de sua natureza caótica e animal — e, conseqüentemente, franqueiam o corpo à doença, à loucura, à degradação moral ou à morte.

O modo pelo qual a atração decadente pelas perversões humanas, em suas variadas e inusitadas formas, assimilou as técnicas e convenções góticas pode ser observado em muitos dos contos presentes em *Horto de mágoas* (1914), de Gonzaga Duque; na coletânea de contos *Dentro da noite* (1910), de João do Rio, um conjunto de narrativas ambientadas em um sombrio Rio de Janeiro; no romance *O rei fantasma* (1905), de Coelho Neto; e em narrativas que compõem *Mãe Tapuia* (ca. 1900), de Medeiros e Albuquerque. Em tais escritores, a desilusão política funde-se com uma visão cética — ou mesmo pessimista — do futuro, dando corpo a muitas obras que combinam de modo indissociável os traços do gótico e os da decadência literária.

A literatura de crime: São estreitas as relações entre o gótico e a literatura de crime no Brasil, um conjunto de narrativas que existem em uma área liminar entre o jornalismo e a ficção. A tradição gótica tem suas raízes fincadas tanto nas origens do romance policial quanto no nascimento das narrativas detetivescas, o que pode ser observado em como as técnicas e as convenções góticas foram e são exploradas na ficção de crime, desde a ficcionalização dos *Newgate Calendars*, passando pelos contos de investigação racional de

Edgar Allan Poe, até a tendência contemporânea das narrativas de horror com personagens *serial killers*.

No cenário brasileiro, ainda que seja pouco significativo o número de heróis policiais ou detetives, há, em contrapartida, uma longa série de crimes e vidas de criminosos que são transformados em romances — *Januário Garcia ou o Sete Orelhas* (1843), de Joaquim Norberto; *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Memórias de um rato de hotel* (1912), de João do Rio, apenas para citar alguns. Leituras que contemplem essas obras por um viés de comparação com a tradição gótica podem ajudar a iluminar essa tendência de nossa literatura em representar mais criminosos do que agentes da lei.

As narrativas de sensação: Há um campo fértil a ser explorado por estudos que foquem as imbricações entre narrativa gótica, ficção de crime e os chamados romances de sensação. Estes últimos foram autênticos *best-sellers* que inundavam o mercado editorial brasileiro em fins do século XIX e início do XX. Eram brochuras baratas, geralmente ilustradas, com tramas mirabolantes e de fácil leitura, programaticamente publicadas para “atingir uma parcela ainda pouco explorada pelo mercado editorial: ‘o povo’” (EL FAR, 2004, p. 11). O rótulo “sensação” anunciava para o leitor, de maneira direta e explícita, o tipo de obra de que se tratava: “dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis” (EL FAR, 2004, p. 14). Uma linha de abordagem promissora é observar em obras como *A emparedada da Rua Nova* (1909-1912), de Carneiro Vilela, a encenação de dilemas morais extremos através do emprego de procedimentos estilísticos góticos e melodramáticos (cf. BROOKS, 1995).

Os regionalismos: Por fim, não se pode deixar de mencionar o amplo espectro de possibilidades fornecido pelos romances e, sobretudo, pelos contos de cunho regionalista, tanto em suas vertentes fantásticas — em que a tradição da história de fantasmas mescla-se com a forma do “causo” popular, em autores como Inglês de Sousa, Hugo de Carvalho Ramos e Afonso Arinos — quanto nas

vertentes realistas — em que escritores como Euclides da Cunha²² se valem de recursos expressivos góticos para dar conta do horror da seca, da fome e da violência no sertão.

Acrescente-se ainda uma linhagem não tão pronunciada no século XIX, a do “romance psicológico”, representada por escritores como Cornélio Pena (*Fronteira*, 1935), Lúcio Cardoso (*Crônica da casa assassinada*, 1959) e Otávio de Faria (*Mundos mortos*, 19--). A temática das “casas grandes” e seus personagens em ruínas — física, econômica ou moral — darão corpo, no século XX, àqueles que talvez sejam os mais bem-acabados romances góticos brasileiros, como demonstrado pelos estudos de Josalva Fabiana dos Santos (2012) e Fernando Monteiro de Barros (2014).

8. O livro *Poéticas do mal*

Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920) propõe subsídios para uma teoria e para uma história do medo artístico na narrativa ficcional brasileira por meio do levantamento e da análise crítica dos diversos modos de representação e da produção do medo em nossa literatura — tanto aquele cuja origem se encontra em causas “realistas”, como a violência social, a crueldade humana ou o poder da natureza, quanto aquele cuja origem se encontra em causas “fantásticas”, como as diversas manifestações de crenças e eventos sobrenaturais em nossa ficção.

Nos dois próximos capítulos, descreveremos as noções de “medo artístico” e de “monstros”. Elas servirão de fundamentos teóricos para os capítulos subsequentes, em que as obras da literatura brasileira serão lidas em um viés comparatista com as tradições ficcionais e críticas das poéticas negativas. Procuramos contemplar, de modo panorâmico, as variações históricas e geográficas da representação cultural do medo em nossa literatura e os processos de arquitetura textual responsáveis pela produção do medo como

²² Para um estudo da utilização de procedimentos góticos por Euclides da Cunha em *Os sertões*, ver o artigo “As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas” (FRANÇA, 2015).

efeito de recepção. Mais que um mero estudo da influência dos grandes autores europeus e norte-americanos sobre os brasileiros, o que nos propomos demonstrar é que concepções de mundo semelhantes geram concepções artísticas correspondentes.²³

Ao fim do livro, portanto, esperamos que nossos leitores compreendam as poéticas do mal — o gótico, o sublime, o grotesco, o horror etc. — como constantes literárias de fundamental importância para o estudo da ficção, isto é, como modos de expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna, e, como tais, vias de acesso privilegiadas aos mais diversos tabus e interditos da cultura brasileira.

²³ Devemos esse enunciado a Álvaro Lins, em seu estudo comparativo entre Murilo Rubião e Franz Kafka: “Não estamos definindo uma influência, porém sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a essa determinada concepção do mundo, geradora, por sua vez, de uma concepção artística que lhe é correspondente” (1963, p. 266).

Sugestões de leituras ficcionais

Álvares de Azevedo, *Noite na taverna* (1855)

Couto de Magalhães, *O estudante e os monges* (1859)

Cruz e Sousa, *A nódoa* (1898)

Euclides da Cunha, *Judas-Asvero* (1909)

Machado de Assis, *A causa secreta* (1885)

Para saber mais

Alexander Meireles da Silva, *Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da Belle Époque* (2010)

Fernando Monteiro de Barros, *Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre* (2014)

Roberto de Sousa Causo, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003)

Sérgio Luiz Ferreira de Freitas, *Aspectos da modernidade na literatura gótica e algumas de suas manifestações na ficção luso-brasileira* (2021)

Xavier Aldana Reyes (org.), *Horror: A Literary History* (2016)



capítulo 1

MEDO E LITERATURA

por Júlio França

1. Os monstros

No nono canto da *Odisseia*, Odisseu narra aos feácios sua viagem à terra dos ciclopes e seu encontro com Polifemo, cujo desfecho é uma das passagens mais conhecidas da epopeia homérica. Tomemos, porém, não o triunfo dos ardis do rei de Ítaca, mas o momento inicial do encontro, quando Polifemo resiste à proverbial lábia do protagonista e, blasfemando contra Zeus, devora dois companheiros do herói, em uma cena assim descrita por Homero:

[...] As garras do monstro desceram sobre dois dos meus como se fossem dois cuscos e os espatifou no chão. O encéfalo encharcou a terra. Cortando-os em pedaços, armou a comilança. Triturou-os como um leão. Enfiou na goela tripas e músculos. Lambuzou-se com o tutano dos ossos lascados. Espetáculo aterrorizante! Aos prantos, levantamos as mãos. Estávamos paralisados. [...] (HOMERO, 2008, p. 129-130).

A violência é explícita. O poeta descreve em detalhes a repulsiva morte dos companheiros de Odisseu, esmagados, desmembrados e vorazmente engolidos pelo ciclope. Não menos impressionante é o comportamento dos homens ante o feroz espetáculo antropofági-

co oferecido por Polifemo: os heróis estão aos prantos, paralisados pelo horror da cena.

Podemos apenas especular sobre o imaginário dos gregos que assistiram a rapsodos declamando, performaticamente, as desventuras do regresso de Odisseu. Parece-nos razoável supor, porém, que também eles tenham se horrorizado com a crueldade de Polifemo. Há que se lembrar de que Odisseu está perdido na periferia do mundo, onde seus deuses não lhe têm valia. É uma terra de seres incivilizados, bestiais, que desconhecem a mais básica das leis, a da hospitalidade, como atesta a fala grosseira, arrogante e blasfema do ciclope:

Deixa de ser burro! Vê-se que não sabes nada aqui. Queres que me dobre, puxe o saco dos deuses? Que Zeus vá à merda. Nós, os ciclopes, cagamos no poder dele. Um peido na fuça dos lá de cima. Somos mais fortes. Zeus, se quer briga, que venha! Tu não me escapas, nem teus amigos. Faço o que me dá na telha. [...] (HOMERO, 2008, p. 129).

Para além do horror inspirado pela brutalidade de Polifemo, depreende-se da passagem um medo que alimenta e é alimentado pelas crenças dos gregos sobre os riscos de se atravessar as fronteiras e assim se deparar com os seres que habitam as terras bárbaras, onde as leis e os deuses não vigoram. Polifemo e os ciclopes são ótimos exemplos dos sentidos culturais do monstro. Eles encarnam, como veremos no próximo capítulo, a alteridade: em seus corpos e em seus comportamentos monstruosos são retoricamente inscritos atributos tomados como distantes e distintos, mas que se originam no seio da cultura que os cria. Os monstros são a corporificação metafórica dos desejos, das ansiedades, das fantasias e, sobretudo, dos medos de uma sociedade, e, assim sendo, funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites. Quem dá um passo fora da geografia oficial arrisca-se a ser atacado pelo monstro — ou mesmo a tornar-se um (cf. COHEN, 1996).

2. As potestades

Passemos agora para outro pilar da cultura ocidental, escrito provavelmente no primeiro século da Era Comum e o único entre

as diversas obras do gênero apocalíptico a integrar o cânone bíblico — o Livro das Revelações, também conhecido como o Apocalipse de São João. Tomemos os versículos 1 ao 9 do capítulo 9, correspondentes ao momento em que o quinto anjo toca a quinta trombeta:

E o quinto Anjo tocou... Vi então uma estrela que havia caído do céu sobre a terra: foi-lhe entregue a chave do poço do Abismo. Ela abriu o poço do Abismo, e dali subiu uma fumaça, como a fumaça de uma grande fornalha, de modo que o sol e o ar ficaram escuros por causa da fumaça do poço. E da fumaça saíram gafanhotos pela terra, dotados de poder semelhante ao dos escorpiões da terra. Disseram-lhes, porém, que não danificassem a vegetação da terra, nem o que estivesse verde e as árvores, mas somente os homens que não tivessem o selo de Deus sobre a fronte. Foi-lhes dada a permissão, não de matá-los, mas de atormentá-los durante cinco meses com tormento semelhante ao do escorpião, quando fere um homem. Naqueles dias, os homens procurarão a morte, mas não a encontrarão; desejarão morrer, mas a morte fugirá deles. O aspecto dos gafanhotos era semelhante ao de cavalos preparados para uma batalha: sobre sua cabeça parecia haver coroas de ouro e suas faces eram como faces humanas; tinham cabelos semelhantes ao cabelo das mulheres e dentes como os do leão; tinham couraças como que de ferro, e o ruído de suas asas era como o ruído de carros com muitos cavalos, correndo para um combate; eram ainda providos de caudas semelhantes à dos escorpiões, com ferrões: nas caudas estava o poder de atormentar os homens durante cinco meses. Como rei tinham sobre si o Anjo do Abismo, cujo nome em hebraico é “Abaddon” e, em grego, “Apollyon”. (BÍBLIA, 2002, p. 2151).

A estrela que cai — Satã, provavelmente — abre o poço do Abismo, onde os anjos decaídos aguardavam pela condenação final. De lá saem gafanhotos monstruosos cujas formas grotescas assemelham-se a cavalos de guerra, com faces humanas, cabelos femininos e caudas de escorpiões. Os horrores do Livro das Revelações são sucessivos, e no caos instaurado pela batalha do Apocalipse é difícil discernir quem é quem — de que lado está Deus, de que lado estão os exércitos da Besta (cf. BEAL, 2002, p. 73). Para vencedores e vencidos, o Juízo Final é uma experiência de horror supremo, ainda

que de um horror sublime para aqueles que imaginam ter “o selo de Deus sobre a fronte” (BÍBLIA, 2002, p. 2151).

O que caracteriza o gênero profético é a suposição de que a divindade está deixando conhecer alguns de seus desígnios. O termo “apocalipse” origina-se no verbo grego *apokalúpto*, cujo significado é justamente “revelar”. Segundo a tradição hermenêutica eclesiástica, o profeta, inspirado por Deus, tem uma visão que ele então procura traduzir em uma linguagem alegórica. Entre os múltiplos sentidos da passagem que lemos, ao menos uma mensagem é cristalina — a intensidade do tormento a ser infligido aos infiéis: “Naqueles dias, os homens procurarão a morte, mas não a encontrarão; desejarão morrer, mas a morte fugirá deles” (BÍBLIA, 2002, p. 2151). O horror escatológico instaura nos leitores a aterradora ideia de que há coisas ainda mais terríveis do que o sofrimento físico e a própria morte.

3. Os loci horribiles

A sugestão de um tormento *post mortem* não é uma invenção da tradição judaico-cristã. Uma de suas figurações mais recorrentes — a imagem de um lago de fogo — aparece não apenas no Apocalipse de São João, mas em escritos anteriores, como o *Livro dos Mortos* egípcio e o *Fédon*, de Platão. Mas será no século XIV, e em uma obra não profética, mas literária, que o horror da danação eterna encontrará sua forma paradigmática: a primeira parte da *Comédia* de Dante Alighieri, dita *Divina* por Boccaccio, que narra a descida do poeta ao Inferno. Tomemos os versos 82-103, do Canto 24:

Aqui tão vasta multidão se amalha
de horríveis serpes de espécies alheias,
que só ao lembrá-la inda o meu sangue atalha.

Não mais cite-se a Líbia e suas areias
que, se *cenchri* e anfisbenas ela amanha
e víboras e cobras às mãos-cheias,

nem tanta pestilência nem tal sanha
jamais mostrou, com toda a Etiópia
e as terras mais que o Mar Vermelho banha.

Em meio a essa de serpes cruel cópia,
corriam as gentes, nuas e assustadas,
sem esperar abrigo ou heliotrópia;

tinham as mãos às costas amarradas
por serpes que estendiam ao peito o aperto,
co’ as cabeças e as caudas enlaçadas.

E eis que a um que de nós estava perto,
de um golpe, uma serpente trespassou
o colo, onde ele está no busto inserto.

Nem o nem *i* tão preste alguém traçou
como ele se incendiou, e cinza ardente,
no chão precipitando, se tornou;

depois de destruído totalmente
sua cinza por si só se coligiu,
e retornou a si próprio de repente.
(ALIGHIERI, 2014, p. 166).

Dante e seu mentor e guia, Virgílio, estão no Oitavo Círculo do Inferno, mais precisamente na sétima vala, destinada aos ladrões. Ali, serpentes atacam os condenados, constringindo-lhes cabeças e membros, perfurando-lhes os rins e o peito. Os réprobos são então transformados em cinzas, mas vão em breve retornar às suas formas originais, dando continuidade ao suplício eterno.

O pequeno fragmento é pouco mais do que um ligeiro vislumbre do Inferno dantesco, onde jazem os penitentes do castigo eterno. Trata-se de uma ampla cratera, talhada pela queda de Lúcifer dos céus, que se estende até as profundezas do globo terrestre. É dividida em quatro seções, cada uma correspondente a uma das violações capitais, que abrigam, nesta ordem, quatro tipos de transgressores: os incontinentes; os violentos e os bestiais; os fraudadores; e, por fim, os traidores. Quanto mais se aproxima do centro da Terra, e mais perto se chega ao trono de Satã, mais excruciantes são os suplícios.

Nos oito círculos infernais, forma e conteúdo estão em plena e terrível harmonia. A imaginação de Dante legou-nos a mais aterradora e detalhada representação de um espaço narrativo na história da literatura ocidental. O horror de um deus tão vingativo quanto o Yahweh do

Antigo Testamento transparece na intensidade imagética de suas descrições, fazendo do Inferno dantesco o *locus horribilis* paradigmático.

4. Os perigos do mundo real

Abandonemos a alta literatura medieval e seus *topoi* religiosos e passemos à tradição mais mundana das narrativas populares. Tome-mos uma versão da narrativa que viria a ser conhecida como a de Chapeuzinho Vermelho,¹ algo provavelmente muito próximo da história que Charles Perrault ouviu da babá de seu filho, no final do século XVII, e adaptado para o gosto mais “sofisticado” dos salões parisienses.

Embora a história de Chapeuzinho Vermelho dispense paráfrases, não é temerário supor que alguns aspectos da variante a seguir chamem atenção, ou mesmo horrorizem o público acostumado às narrativas dos irmãos Grimm, de Andersen ou de seus emuladores:

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

— Para a casa de vovó — ela respondeu.

— Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

— O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

— Pam, pam.

— Entre, querida.

— Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.

— Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!” Então, o lobo disse:

— Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

— Onde ponho meu avental?

— Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa — corpete, saia, anágua e meias — a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

— Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

— Ah, vovó! Como você é peluda!

— É para me manter mais aquecida, querida.

— Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

— É para carregar melhor a lenha, querida.

— Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

— É para me coçar melhor, querida.

— Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

— É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou. (apud DARNTON, 1986, p. 21-22).

Há muitos elementos nessa narrativa que a tornam perturbadora para um leitor do século XXI. Em primeiro lugar, a violência explícita do assassinato da avó — o lobo despeja o sangue da vítima em uma garrafa e corta em fatias sua carne. Na sequência, a menina protagoniza um banquete canibal, que, embora involuntário, é repreendido pelo gatinho falante, cuja função na narrativa não parece ser outra além de se certificar de que o ouvinte compreendeu o horror da transgressão cometida. Notável também é o erotismo manifesto no diálogo que se dá entre o lobo e a menina, figurado no despir-se peça a peça e no convite para se deitar na cama. A cena é como um perverso *striptease* que, se não bastasse evocar um dos principais tabus de nossa época, a pedofilia, culmina em um estupro ou um assassinato — ou em ambos.

Há um outro elemento na pequena narrativa que, ao plasmar suas implicações sociais e históricas, faz com que se distancie de suas versões modernas. A mãe da menina não dá a ela nenhuma instrução específica sobre como escapar dos perigos a que será submetida — é o lobo quem pergunta sobre a opção entre os caminhos, e ele conhece ambos. Ao contrário do que acontece, por exemplo, na versão dos Grimm, Chapeuzinho não está descumprindo um conselho materno.² Se há uma “moral” nessa história,

1 Trata-se de uma das variantes da história de Chapeuzinho Vermelho coligidas pelos folcloristas Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze no volume *Le Conte populaire français* (1976).

2 No conto dos irmãos Grimm, a mãe alerta: “[...] quando estiver na flo-

ela não é um alerta para que se obedeça aos mais velhos, ou sobre a necessidade de observar certos comportamentos, mas algo muito mais pessimista e aterrador: a constatação de que o mundo é extremamente perigoso. Nas palavras de Robert Darnton:

Mais da metade das trinta e cinco versões registradas de “Chapeuzinho Vermelho” terminam [...] com o lobo devorando a menina. Ela nada fizera para merecer esse destino; porque, nos contos camponeses, [...] [ela] não desobedece a sua mãe nem deixa de ler os letreiros de uma ordem moral implícita, escritos no mundo que a rodeia. Ela, simplesmente, caminhou para dentro das mandíbulas da morte. É a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes (DARNTON, 1986, p. 79).

Os contos populares são reflexos de um universo imaginativo de homens e mulheres “comuns”, e não de “artistas”, ao menos não em nossa acepção moderna do termo. A aterrorizante violência e a irracionalidade desses contos revelam-nos assim uma percepção generalizada de que o mundo era brutal, e a vida, consequentemente, uma luta constante contra a morte — estima-se que 45% das crianças morriam antes de completarem dez anos de idade (cf. DARNTON, 1986, p. 44). Na mesma época, algumas fábulas de La Fontaine também indicam essa visão de mundo negativa. Em um de seus textos mais conhecidos, “O lobo e o cordeiro” (1668), a moral é a de que “a razão do mais forte é sempre a melhor”, e o inocente cordeiro é comido pelo lobo. Ao mapearem os caminhos do mundo e demonstrarem a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade — da natureza e da ordem social —, o que esses contos retratam, em última instância, são experiências de horror.

5. As narrativas e o medo

Esses quatro fragmentos de obras capitais para a narrativa ocidental têm em comum a construção de personagens, a descrição de espaços narrativos ou a narração de atos capazes de inspirar o horror

resta olhe para a frente como uma boa menina e não se desvie do caminho” (GRIMM, 2004, p. 30).

não apenas no plano diegético, mas também no plano da recepção. Não se tem por hábito, contudo, referir-se a *Odisseia*, a Bíblia, a *Divina comédia* ou a “Chapeuzinho Vermelho” como exemplares de literatura de horror. Tais narrativas não são entendidas como tendo sido produzidas com o intuito primordial de horrorizar seu público, mas, ainda assim, é inegável que sejam bem-sucedidas nessa empreitada.

Por que horrorizar através de narrativas? Um primeiro ponto a se considerar é compreender que o medo contribui com uma dimensão fundamental da arte narrativa: provocar reações emocionais. O que torna os objetos literários tão fascinantes é justamente o modo pelo qual sua forma e seu conteúdo estimulam tanto a mente quanto os sentidos. No caso específico da literatura de medo, ele é capaz, sim, de ultrajar o leitor, causar-lhe **horror, terror e repulsa**, mas também de obrigá-lo a repensar seus modos de encarar o mundo.

Quando pensarmos na famosa distinção proposta por Roland Barthes (1973), lembramos que a literatura de medo é comumente vista como um tipo de texto de *plaisir*, em que o prazer da leitura emerge de sua estrutura convencional e de uma consequente prática confortável de leitura. Mas, ao menos em seus melhores exemplares, a literatura de medo pode também ser lida como um texto de *jouissance*, que quebra com a identidade do leitor e gera uma sensação de desconforto similar à dos textos artísticos que produzem estranhamento.

Uma das potências da ficção de horror reside exatamente na capacidade de iluminar os modos pelos quais vemos a nós mesmos, mostrando-nos de uma maneira muito mais sombria do que estamos acostumados a ver. Ao revelar nossa intrínseca fraqueza moral, o horror nos faz encarar de modo muito mais sério a realidade moral do Mal.

[...] [o horror] nos pressiona a avaliar nossas convicções morais mais profundas. Ao criticar os altivos valores iluministas, ele também lança dúvidas sobre nossas mais elevadas intenções morais. O horror força-nos a avaliar as trevas em nossa própria natureza, que não podem ser superadas por feitiços tecnológicos. (TALLON, 2012, p. 40).

A literatura de medo não é, portanto, mero escapismo: ela é capaz de trazer à tona aquilo que outros tipos de narrativa, mais cuidadosos com o decoro, muitas vezes reprimem: a expressão da tensão existente entre as normas sociais e os desejos inconscientes (cf. WOOD, 2002). Mas no que consistiria em si próprio o medo?

Inerente à natureza humana, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, ela é indissociável da consciência de nossa finitude. Não por acaso, é nos desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico — nos mistérios do caráter tão inexorável quanto insondável da morte — que tantas narrativas de horror encontram seu habitat ideal. O medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino, a essa região da experiência humana sobre a qual a ciência, o discurso da verdade demonstrada, pouco tem a dizer, é a garantia maior da atração e da universalidade da literatura de medo.

As emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando estamos expostos às suas causas, porém, quando experimentamos sensações de perigo sem que estejamos realmente sujeitos aos riscos — isto é, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta —, entramos no campo das emoções estéticas. Os estudos literários vêm refletindo há séculos sobre elas. Naquele que é um dos primeiros estudos sistemáticos sobre a literatura, a *Poética*, de Aristóteles, a criação literária é pensada fundamentalmente como um cálculo de produção de efeitos de recepção. A própria definição aristotélica de tragédia, que introduziu o conceito de catarse, organiza a estrutura do gênero em função da produção e da “purificação” de emoções. Do mesmo modo, elementos estruturais do discurso mimético, como o reconhecimento, a peripécia e a catástrofe, são todos avaliados em relação às sensações que podem suscitar — entre elas, vale lembrar, o *phóbos* (terror/medo).

A reflexão crítica sobre a narrativa ficcional de horror vem, de modo mais ou menos consciente, assumindo uma orientação aristotélica. Autores como Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Stephen

King estão entre os ficcionistas que pensam a criação literária por uma perspectiva que privilegia os efeitos de recepção e que concebem a obra literária de horror como um artefato produtor de um conjunto específico de emoções: o medo e suas variações. A metáfora de Poe (1987, p. 110), comparando a obra literária a uma maquinaria de produção de efeitos, permite-nos considerar o medo tanto em sua dimensão textual — como resultado da elaboração artesanal — quanto em sua dimensão ligada à recepção.

A escolha de tomar o medo como um campo de observação parte da percepção empírica de que se trata de uma emoção onipresente na história e nos produtos da imaginação do ser humano. Nosso propósito, porém, não será refletir especificamente sobre os sentidos do medo em nossa sociedade, mas sobre o que estamos chamando de **literatura de medo**, isto é, interessa-nos investigar tanto os modos de representação literária dos “medos reais” quanto os processos de criação dos “medos artísticos”, bem como tentar entender os motivos que levam os indivíduos a procurar por “horrores ficcionais” em um mundo que reconhecem como repleto de “horrores reais”. Para tanto, talvez seja necessário refletir primeiro sobre os significados extraliterários do medo.

6. Sentidos do medo

“A coisa de que tenho mais medo é o próprio medo”, dizia Michel de Montaigne (2018, p. 26) no ensaio em que reflete sobre essa emoção. Chamava-lhe a atenção como o medo seria capaz de nos arremessar para fora da área de controle do bom-senso. Ao citar o poeta latino Ênio — “Então o medo arranca toda a razão de meu coração” (apud MONTAIGNE, 2018, p. 27) —, o filósofo expressava sua admiração — e seu temor — por um sentimento capaz de alterar nossas crenças morais, nosso senso do dever, nossa percepção da realidade.

Para Montaigne, as causas do medo eram secundárias. A força dessa emoção residiria exatamente na possibilidade de ela aflorar, independentemente da racionalidade, razoabilidade e justiça das suas causas. Isso porque o medo é uma experiência passiva, algo

que experimentamos à revelia de nossa vontade. Não é, porém, neutro como as sensações: é uma emoção e, como tal, carregada de afetos. Não é uma pura informação sobre o mundo à nossa volta, mas o resultado de um juízo que fazemos sobre o mundo — sobre quão ameaçadores objetos, seres ou eventos podem ser.

O medo é um padecimento singular: sofre-se não por algo que esteja ocorrendo no presente, mas que poderá vir a ocorrer. Em seus extremos estão a *incerteza* e o *desespero*: a primeira acompanha o medo de algo que é incerto; o segundo, de algo que é inexoravelmente fatal. Em ambos os casos, muitos pensadores o trataram como uma dor ilusória, uma paixão inútil, que nos faz padecer duas vezes: na antecipação da dor e na dor propriamente dita.

O medo não é, contudo, desprovido de um lado positivo. Como está intimamente ligado aos mecanismos de autopreservação, não apenas os seres humanos mas também os animais o experimentam quando expostos a situações que representem riscos às suas vidas. As reações dos animais às ameaças foram descritas e nomeadas por Walter Bradford Cannon (1915) com a já célebre expressão “*fight or flight response*”. O biólogo observou que, em situações de ameaça, os mamíferos em geral apresentavam um conjunto de alterações fisiológicas provocadas pelo sistema nervoso simpático: aceleração ou diminuição dos batimentos cardíacos; respiração muito rápida ou muito lenta; o aumento da pressão arterial; descargas de adrenalina; paralisação ou exteriorização violenta etc. Mais recentemente, pesquisadores ampliaram a descrição das reações possíveis de medo diante das ameaças e propuseram a expressão expandida “*freeze, flight, fight, or fright response*” (cf. GRAY, 1988). Além da fuga e da luta, outras duas reações distintas a situações aterradoras foram acrescentadas: a *freeze response* — correspondente a um processo de hiperatenção e de alerta, em que o indivíduo se concentra, parando, olhando e escutando, para perceber os sinais da ameaça à sua volta — e a *fright response* — o momento em que a presa “se finge de morta”, em uma imobilidade muscular muito similar aos sintomas de pânico observados em casos de estresse pós-traumático em humanos (cf. BRACHA, 2004).

Embora compartilhemos o medo com outros animais, apenas nós, humanos, estamos plenamente cientes de nossa mortalidade. A consciência da morte garante-nos poder temê-la, mesmo quando nossas vidas não se encontram sob ameaça imediata: eis o mais humano de todos os medos, que Hughes Lagrange (1996, p. 173) chamou de *medo derivado*: a noção que temos de nossa vulnerabilidade e de estarmos sempre suscetíveis a perigos que não se manifestam claramente. Essa tão humana sensação de insegurança interfere em nossa vida e em nossas escolhas, e é consequência da própria consciência da inevitabilidade de nossa morte e do reconhecimento da instabilidade de nossa existência. Tal sentimento de desproteção é alimentado continuamente pela memória de ameaças passadas, por relatos de experiências de risco alheias, por nossas convicções sobre os perigos a que estamos submetidos etc.

Outro aspecto singular desse mais humano dos medos é o fato de ele prescindir de causas claras: sequer somos capazes de objetificar suas origens. Nesses casos, somos tomados pelo que se costuma chamar de angústia — a experiência do medo onipresente, tão comum nas sociedades contemporâneas, em que somos bombardeados pelo constante alarde dos perigos do mundo. Independentemente da efetiva letalidade dessas inúmeras ameaças — bugs do milênio, ácaros de tapete, vítimas da doença da vaca louca, fatalidades por causa de alimentos geneticamente modificados, atos terroristas, balas perdidas —, elas são tantas, tão disseminadas e tão pouco controláveis que, na ocasião em que nos defrontamos com uma fonte explícita visível e material do medo, chegamos a experimentar um tipo de alívio que sucede ao desconforto e à ansiedade de não se sequer reconhecer o perigo real (cf. BAUMAN, 2008, p. 7).

Esse paradoxal alívio ocorre porque tudo aquilo que nos é desconhecido é potencialmente assustador. “Medo”, diz Bauman (2008, p. 125), “é outro nome que damos à nossa indefensabilidade”. Muitos autores de ficção de horror compartilham da ideia de que o desconhecido é a fonte suprema de medo. H. P. Lovecraft (2012), por exemplo, defendia a existência de uma relação fundamental entre a ficção de horror e as origens primitivas de nossas crenças em reali-

dades sobrenaturais. Enquanto os aspectos positivos do desconhecido teriam sido capitalizados e formalizados pelos rituais religiosos convencionais, o lado mais sombrio e maligno dos mistérios do cosmos, suas incertezas e possibilidades perigosas e malévolas, acabou encampado pelas narrativas populares e folclóricas.

A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, o inevitável encanto do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade inerente à própria raça humana. Lovecraft dava ênfase a certo tipo de narrativa de horror — a “literatura de **medo cósmico**” —, cuja característica principal é estar relacionada aos resquícios de nossa consciência primitiva, sempre suscetível a crenças em realidades obscuras, desconhecidas e à margem daquilo que entendemos por natural. Ele avaliava como esteticamente superiores as narrativas de horror que tomam como tema o desconhecido ou eventos que estejam para além das leis naturais e que privilegiam os efeitos do medo “cósmico” no leitor, em detrimento dos efeitos do medo “físico”.

Sentir medo é tradicionalmente entendido como algo vergonhoso, pois indicaria tibieza de caráter, origem plebeia e ausência de virilidade — um herói é justamente alguém que se destaca pela coragem. Quando, porém, a fonte do medo é o desconhecido, covardes e corajosos parecem se igualar (DELUMEAU, 2001). O potencial fóbico do desconhecido residiria tanto em sua imprevisibilidade quanto em nossa incapacidade de enfrentá-lo de modo racional. Não é por acaso, portanto, que os temas sobrenaturais são uma constante na ficção de medo.

As fontes de temor são, entretanto, muito mais vastas e diversificadas. Em “O mal-estar na civilização”, Freud enumerou três possíveis fontes do sofrimento — e, por extensão, do medo:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O

sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos faticamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes. (FREUD, 1996b, p. 84-85).

Bauman desdobrou o pensamento freudiano e categorizou nossa relação com o medo a partir do grau de previsibilidade dos perigos. Se, por um lado, a ciência ajudou-nos a prever, amenizar e conter as ameaças advindas de nosso próprio corpo e aquelas providas da Natureza,³ por outro lado, o senso comum percebe que, em nossas sociedades contemporâneas, os riscos representados pelos outros seres humanos aumentaram. Parecemos convencidos de que a aleatoriedade da ação humana atingiu níveis de indeterminação jamais experimentados e nossos pares são capazes de produzir males “tão cruéis, insensíveis, empedernidos, aleatórios e impossíveis de prever (muito menos cortar pela raiz) quanto o foram o terremoto, o incêndio e o maremoto de Lisboa” (BAUMAN, 2008, p. 85).

A modernidade e o canto eufórico do progresso podem ter trazido ao ser humano a falsa expectativa de um presente livre das causas do medo. Bauman (2008, p. 170) comenta que, embora aqueles que vivam hoje na parte mais desenvolvida do mundo sejam, estatisticamente, o povo mais seguro da história da humanidade, o medo que se sente em relação aos demais seres humanos é crescente. Para o sociólogo polonês, pelo menos desde o julgamento dos criminosos nazistas — cujos testes psicológicos revelaram serem homens comuns que estariam apenas cumprindo suas obrigações —, aprendemos que monstruosidades não são cometidas apenas por “monstros”.

Nas condições adequadas, cada um de nós é capaz de se transformar em um monstro. A literatura de medo explora continuamente essa apavorante ideia: tome-se, por exemplo, o recorrente *tópos* do “duplo”, em que a contemplação de um “outro eu” encerra

3 Embora em nossos dias haja uma clara proliferação dos alertas sobre catástrofes naturais, o entendimento dominante é o de que são as desregradadas intervenções humanas as verdadeiras causas dessa fúria da Natureza.

o terror de descobrir sermos quem somos — como em *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson. Pelo menos desde as últimas décadas do século XX, o medo gerado por eventos produzidos por causas humanas se faz muito presente nesse gênero de ficção. Não parece ser acidental, portanto, que o sucesso de um escritor como Stephen King seja apontado pela crítica literária como consequência de sua escolha por ambientar suas histórias de horror na vizinhança de seu leitor e por procurar nas trivialidades do cotidiano os gatilhos do medo. Em *O iluminado* (1977), por exemplo, as ameaças sobrenaturais não se equiparam ao terror da violência familiar experimentada pelo jovem Danny Torrance.

7. O medo artístico

Freud (1996a) traçou paralelos entre o comportamento humano em relação ao medo da morte e as antigas concepções animistas do universo. Para o psicanalista, em nosso processo de desenvolvimento como indivíduos, vivenciaríamos uma fase, especificamente na infância, em que nossas atividades mentais se aproximariam das do homem primitivo: ideias sobre ser o mundo povoado por espíritos; crenças nas mais diversas técnicas mágicas; o assombro contínuo diante de um mundo repleto de proibições e ameaças. Ainda que o processo racional de educação reprima gradativamente tais resquícios ancestrais, eles permaneceriam latentes e suscetíveis a serem ativados nas circunstâncias ideais.

Freud estava ciente de que uma das principais fontes do medo eram as experiências de algum modo relacionadas à morte — cadáveres, espíritos, suposto retorno dos mortos etc. Isso se deveria ao limitado desenvolvimento do nosso conhecimento sobre tais assuntos: “Dificilmente”, diz ele, “existe outra questão [...] em que as nossas ideias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos [...] como a nossa relação com a morte” (FREUD, 1996a, p. 258). A combinação entre a intensidade de nossa reação emocional à morte e nosso pouco conhecimento científico a

respeito dela era a principal responsável pela intensidade peculiar das experiências que envolviam o sentimento do medo:

A biologia não conseguiu ainda responder se a morte é o destino inevitável de todo ser vivo ou se é apenas um evento regular, mas ainda assim talvez evitável, da vida. É verdade que a afirmação “Todos os homens são mortais” é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a ideia da sua própria mortalidade. [...] Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. (FREUD, 1996a, p. 259).

As ideias relacionadas à morte seriam, pois, o gatilho perfeito para ativar nossas crenças primitivas reprimidas. Os grandes autores da literatura de medo conhecem bem essa máxima. O temor relacionado à morte talvez seja o mais disseminado dos medos. Chegamos assim ao âmago da ideia de **medo artístico**.

Dada a intensidade das sensações relacionadas à morte, a percepção da dor ou do perigo quando o indivíduo não se encontra em uma situação de risco real consiste na matriz ideal para um dos mais intensos prazeres estéticos, o **deleite** — uma sensação prazerosa que não se confunde com o prazer positivo, uma vez que é gerado a partir da dor. Esse é o argumento da obra primordial para se pensar poéticas negativas como as do medo — *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de Edmund Burke —, como será melhor visto mais adiante, no capítulo 4.

Burke entendia que a preponderância das paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação devia-se ao fato óbvio de que, para o desempenho de qualquer uma de nossas atividades, é fundamental estarmos vivos e saudáveis. Qualquer coisa que ponha em risco nossa vida ou nossa saúde nos afeta de modo intenso. Não seria por acaso, portanto, que, entre as invenções culturais mais universais, estão a negação da morte como um fim e a

suposição de inúmeras outras formas de sobrevivência a ela. Não são poucos os filósofos que se esforçaram para demonstrar que o medo da morte é irracional, visto que a morte só é vivenciada como uma experiência de segundo grau — como quando do falecimento de alguém próximo. É somente o trabalho da imaginação que faz com que se possa experienciar a si mesmo morto, privado das potencialidades da vida, interrompido em seu desejo de vida eterna. Nas palavras de Francis Wolff (2007, p. 35): “No medo da morte, desdobramo-nos imaginariamente. Existe aquele que sou, atualmente, aquele que sente medo, que está vivo, e aquele que imagino, a mim morto, e é isso, é ele, sou eu, aquele eu que me assusta.”

O medo produzido pela imaginação do sujeito, que projeta e sofre com seu “eu morto”, é bastante semelhante aos mecanismos de identificação entre leitor e personagem nas narrativas ficcionais do medo. Em outras palavras, o processo que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente corrermos riscos é bastante similar à única forma possível de experimentarmos antecipadamente nossa própria morte. Essa hipotética paridade entre a experiência da morte e a da ficção legitima a potência da experiência do medo artístico e fundamenta nosso entendimento da relevância dos estudos sobre o medo nas obras literárias.

Sugestões de leituras ficcionais

Algernon Blackwood, *Os salgueiros* (1907)

Clive Barker, *Livros de sangue* (1984)

Edgar Allan Poe, *A queda da casa de Usher* (1839)

H. P. Lovecraft, *O chamado de Cthulhu* (1928)

Stephen King, *O iluminado* (1977)

Para saber mais

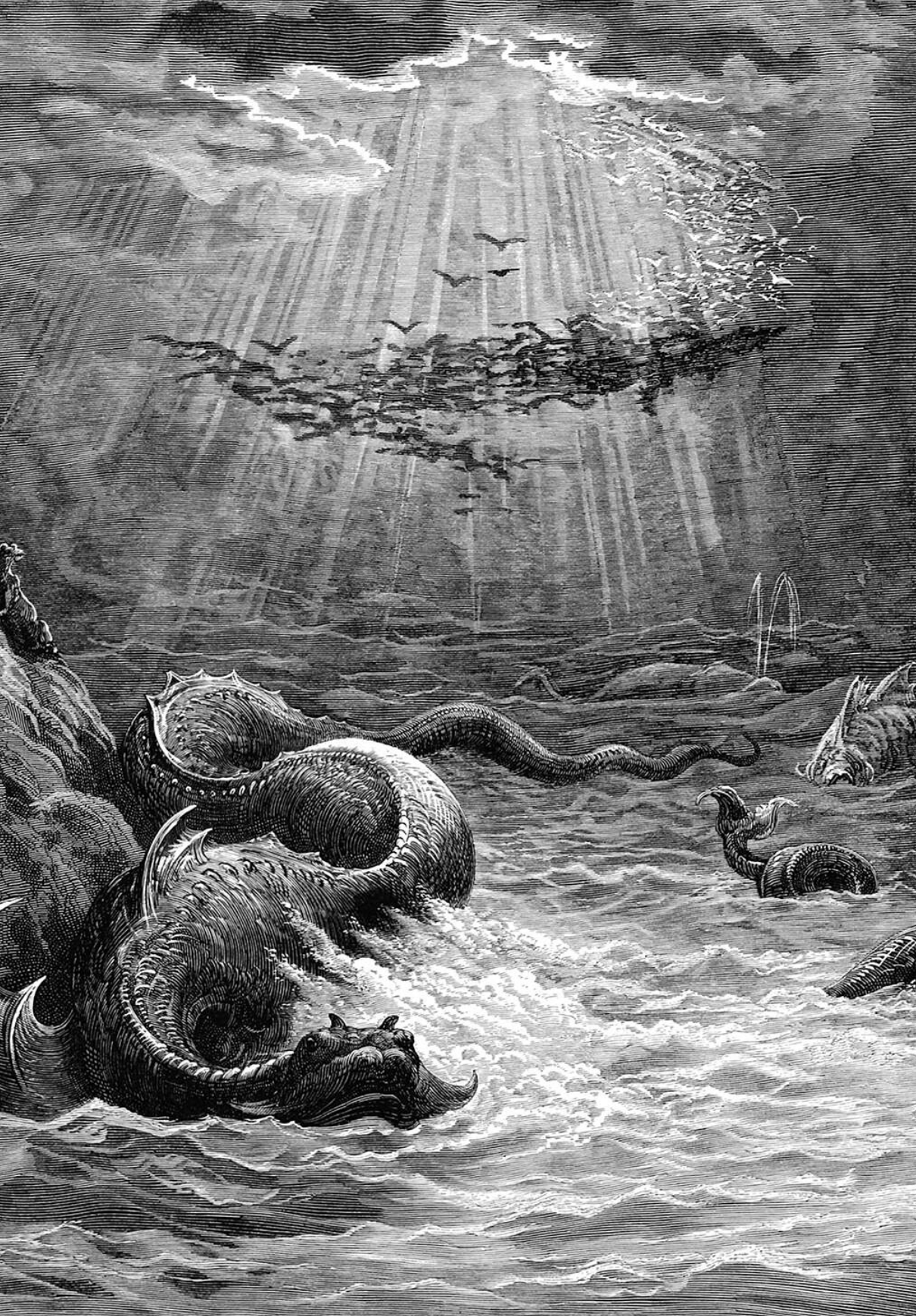
Alfred Hitchcock, *O prazer do medo* (1949)

Jason Colavito, *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre* (2008)

Jean Delumeau, *História do medo no Ocidente: 1300-1800* (1978)

Noël Carroll, *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1990)

Zygmunt Bauman, *Medo líquido* (2006)



capítulo 2

MEDO E MONSTRUOSIDADES

por Luciano Cabral

1. Bestiário

No prólogo de seu bestiário, Jorge Luis Borges admite que a locução “seres imaginários” poderia abarcar uma infinidade de ocorrências, tais como o príncipe Hamlet, o ponto, o traço, as palavras genéricas, a divindade e até mesmo nós, os seres humanos. Embora a expressão possa compreender “quase o universo inteiro” (BORGES, 2007, p. 9), o escritor argentino limita seu alcance, propondo que os seres imaginários de seu compêndio sejam entendidos como “estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens” (BORGES, 2007, p. 9).

Desta curta definição, interessa-nos a palavra de que Borges se utiliza para qualificar seus entes. O adjetivo *estranhos* aponta uma descrição que promete afastar-se dos seres que se ajustam aos modelos convencionais da zoologia. Nesse sentido, o pelicano, por exemplo, embora esteja inserido no compêndio, difere da ave aquática que conhecemos — branca, de bico comprido e de longo pescoço que abriga uma bolsa na qual alimentos são armazenados. O pelicano do bestiário tem plumagem amarela ou verde e seu sangue tem o poder de devolver a vida:

Com o bico e as garras, a mãe acaricia os filhotes com tanta devoção que os mata. Três dias depois chega o pai; este, desesperado ao encontrá-los mortos, abre o próprio peito a bicadas. O sangue que escorre de seus ferimentos os ressuscita... Assim os bestiários narram o fato, só que são Jerônimo, num comentário ao salmo 102 (“Sou como um pelicano do deserto, sou como uma coruja do ermo”), atribui a morte dos filhotes à serpente. Que o pelicano abre o peito e alimenta os filhotes com seu próprio sangue é a versão comum da fábula. (BORGES, 2007, p. 166).

Por seu aspecto e comportamento, o pelicano do *Livro dos seres imaginários* é um animal extraordinário quando comparado aos da zoologia. Se buscarmos a descrição deste pássaro nos inventários científicos, certamente não encontraremos tais características. Nesse sentido, o pelicano que ressuscita os filhotes com seu sangue, assim como a pantera que atrai animais e homens por sua beleza e odor, ou o elefante de seis presas — outros animais descritos no Bestiário — são criaturas anormais, ou, como escreve o próprio Borges (2007, p. 9), são “monstros”.

O bestiário borgiano dedica-se a compilar monstros, não a conceituá-los. A descrição que ali se faz dos animais estranhos redundando deliberadamente em uma catalogação. Tal compêndio, entretanto, é útil para nossa argumentação porque atesta que, de modo geral, tendemos a aproximar monstruosidade e anormalidade. Como veremos ao longo dos próximos capítulos de *Poéticas do mal*, características monstruosas podem ser encontradas tanto em seres fantásticos quanto em humanos. Nossa já mencionada predileção por temáticas realistas (ver Introdução) nos faz entender os monstros não apenas como seres extraordinários mas também ordinários. Por isso, se quisermos analisar sua presença e efeitos em relação à literatura de medo brasileira, precisamos nos indagar: o que são monstros?

2. A anormalidade monstruosa

Qualquer questionamento que se faça sobre monstros deve necessariamente levar em conta a relação com o Outro. É desse vín-

culo, inevitavelmente comparativo, que nascem os padrões, as medidas, os valores, as normas e as referências que regulam condutas e aparências. O pelicano de Borges, por exemplo, só pôde ser rotulado de estranho por comparação ao pelicano convencional — e, de forma mais ampla, por comparação ao que sabemos do comportamento das aves e outros animais. Dito isso, a alteridade destaca-se como componente central das interações sociais porque a existência do Outro é indispensável para a construção de parâmetros de normalidade e para localizar o nosso próprio lugar no mundo (cf. ASHCROFT et al., 1998, p. 169). São elementos dêiticos que moldam nossa identidade: só existe um *eu* em relação a um *ocê*; só existe um *nós* comparado a um *eles*. Daí começamos a reconhecer como a diferença atrela-se impreterivelmente ao ser monstruoso e por qual motivo a anormalidade é uma característica essencial dos monstros.

O exame mais antigo sobre monstros talvez esteja em um tratado escrito por Aristóteles, que, ao estudar os seres vivos, discutiu o menor ou maior grau de semelhança física que se observa entre pais e filhos. Em dado momento do seu *De Generatione Animalium*, ele se pergunta por que razão há casos em que a criança nascida se assemelha mais a um animal do que a um ser humano, fenômeno que, segundo o filósofo, era conhecido como “monstruosidade”. Suas conclusões não importam para nossa discussão. O que importa, contudo, é salientar que esse tratado oferece uma definição para monstros, e ela engloba tanto a fusão de características humanas e animais — descartada por Aristóteles como sendo biologicamente impossível — quanto algum tipo de defeito ou deficiência (cf. ARISTÓTELES, 1984, 769b11-769b25).

O estudo aristotélico indica que a anormalidade já era a prerrogativa do ser monstruoso. Qualquer ente gerado pela natureza que apresentasse características diferentes das de seus progenitores era tido como imperfeito, incomum e, em última instância, contrário à própria natureza. Aristóteles (1984, 770a30-770b27) atribuiu essa anormalidade, entretanto, a casos raros e aleatórios, pois a monstruosidade, para ele, manifestava-se apenas na violação dos códigos da natureza em suas ocorrências típicas. Seres que vio-

lassem tal tipicidade, fossem humanos, animais ou frutos, deviam ser classificados como monstros. Se o fenômeno mostrasse recorrência, perdia imediatamente seu caráter anormal.

A coletânea de Plínio, o Velho, pode ser considerada outro exemplo de especulação sobre ocorrências monstruosas na Antiguidade. Finalizada em 77 EC, *Naturalis Historia*, sua ambiciosa enciclopédia naturalista, abrangia áreas como astronomia, meteorologia, geografia, mineralogia, botânica e zoologia. Comparado a Aristóteles, Plínio mostra pouca competência científica e grande entusiasmo para selecionar e propagar prodígios, o que o faz mesclar eventos falsos e verdadeiros. Sua curiosidade por indivíduos “prodigiosos e incríveis” (PLÍNIO, 1848, p. 175) fornece-nos, todavia, amostras do modo como o pensamento clássico categorizava monstros.

Quando escreve sobre a diversidade das nações, Plínio alega que o antigo povo iraniano dos citas comia carne humana; que havia ciclopes e gigantes antropófagos na Itália; que habitantes de terras próximas às dos citas possuíam um só olho na testa e travavam uma guerra ininterrupta com os grifos; que os abarimons dos vales do Himalaia tinham os pés virados para trás, mas corriam com destreza; e que alguns nativos da Albânia tinham os olhos cinza-azulados capazes de enxergar melhor à noite. Essa lista de “nações de monstros” (PLÍNIO, 1848, p. 177) reforça o fato de que o primeiro elemento que se acopla ao ser monstruoso quando se quer designá-lo é a anormalidade.

Os textos de Aristóteles e Plínio talvez estejam apontando uma dupla orientação desses primeiros estudos teratológicos: uma de caráter cientificista e outra de caráter imaginativo. Em *Generatione Animalium*, importava ao estagirita investigar — em moldes proto-científicos — a fauna de seu tempo através do exame dos fatos naturais sobre os animais, expondo as diferenças entre as espécies nos diversos domínios em que elas se manifestavam (cf. MESQUITA, 2006, p. 288-289). Já a coletânea de Plínio privilegiava eventos excepcionais — substanciados pela imaginação — para catalogar o mundo físico, tendo por base relatos anteriores.

Se fizermos uma verificação etimológica, veremos que a ideia de monstruosidade pode conter três elementos: anormalidade, presságio e mal. O termo grego *téras* era empregado para descrever fenômenos prodigiosos, extravagantes, bem como algo fisicamente defeituoso, desproporcional ou contrário aos parâmetros naturais. Em seu tratado, por exemplo, Aristóteles menciona casos de um bode nascido com chifre na perna, galinhas com quatro asas e quatro patas e uma cobra com duas cabeças, todos como exemplos de monstros.

A palavra latina *monstrum*, por sua vez, derivando de *monere*, denota revelação, demonstração, exposição de uma circunstância. O radical do verbo *monstrar*, por exemplo, cuja grafia é datada do português arcaico do século XIII, evidencia a associação de monstros com o ato de mostrar ou demonstrar (cf. DICIONÁRIO DE VERBOS DO PORTUGUÊS MEDIEVAL [SÉC. XIII], 1997). A presença de uma criatura monstruosa configuraria, assim, uma mensagem, um presságio, um sinal de que algo está para acontecer.

Se, no período clássico, o monstro e seu corpo defeituoso atraíam uma atenção secular, com a ascensão do pensamento cristão, essa atenção volta-se para os juízos morais. A partir daí, o monstro transforma-se em um mensageiro do mau agouro. Sua presença não sinalizaria outra coisa senão a iminência de desgraças. No século V, Santo Agostinho defendia que as ocorrências monstruosas eram naturais, pois estariam de acordo com a vontade divina:

Assim, como Deus é capaz de criar o que deseja, Ele também pode alterar a natureza da criatura a seu bel-prazer. E daí vem a variedade de monstros, visões, presságios e prodígios, que não cabe aqui listar. Eles são chamados de monstros, originalmente *monstro*, “mostrar”, porque, de algum modo, eles mostram; e presságios e prodígios, originalmente *portendo*, e *porrò dico*, para pressagiar e prever algo que está por vir. [...] Nós, contudo, devemos entender que todos estes monstros e prodígios que existem e que dizem ser contrários à natureza [...] demonstram isso, que Deus fará com o corpo morto o que promete, sem hesitar, nenhuma lei natural conseguirá proibi-lo. (SANTO AGOSTINHO, 1909, p. 303).

O fundamento para a afirmação agostiniana pode ser encontrado em pelo menos dois livros bíblicos. Em Números (13:31-33), a criatura de natureza alterada são os nefilins, guerreiros gigantes — fruto da relação entre os filhos de Deus e as filhas dos homens (cf. Gênesis, 6:4) — que apavoram por sua estatura excêntrica: “Todas as pessoas que vimos são enormes. Vimos até gigantes, os descendentes de Enaque! Perto deles, nos sentimos como gafanhotos, e também era assim que parecíamos para eles.” Em Salmos (104:24-26), o monstro Leviatã não é uma criatura que descende de Deus, mas é criada pela própria divindade cristã:

Quão numerosas são tuas obras, Iahweh, / e todas fizeste com sabedoria! / A terra está repleta das tuas criaturas.

Eis o vasto mar, com braços imensos, / onde se movem, inumeráveis, / animais pequenos e grandes; / ali circulam os navios, e o Leviatã, / que formaste para com ele brincar. (BÍBLIA, 2002, p. 972).

Se, em Salmos, Leviatã parece ter um comportamento inofensivo, no Livro de Jó (41:14-34), contudo, ele é horrível. A fim de corroborar sua onipotência perante Jó, Deus enaltece criação do monstro e descreve-o como uma besta extraordinária, indomável e medonha:

Quem abriu sua couraça e penetrou por sua dupla armadura? / Quem abriu as portas de suas fauces, rodeadas de dentes terríveis? / [...] Seus espirros relampejam faíscas, e seus olhos são como arrebóis da aurora. / De suas fauces irrompem tochas acesas e saltam centelhas de fogo. / De suas narinas jorra fumaça, como de caldeira acesa e fervente. / Seu hálito queima como brasas, e suas fauces lançam chamas. / Em seu pescoço reside a força, diante dele corre o pavor. / Quando se ergue, as ondas temem e as vagas do mar se afastam. / [...] Deixa atrás de si uma esteira brilhante, como se o oceano tivesse cabeleira branca. / Na terra ninguém se iguala a ele, pois foi feito para não ter medo. / Afronta os mais altivos, ele é rei sobre todos os filhos do orgulho. (BÍBLIA, 2002, p. 855-856).

O Leviatã interessa-nos especificamente por ser uma criatura ambígua na Bíblia, vinculada ora a Deus, ora a Satanás. No Antigo Tes-

tamento, ele aparece como fruto da vontade divina. Já no Apocalipse de São João (12:3-9), ele não faz parte das coisas engendradas por Deus e é, além disso, uma ameaça a tudo o que foi criado até então:

Apareceu então outro sinal no céu: um grande Dragão [Leviatã],¹ cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas; sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra. [...] Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada — foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele. (BÍBLIA, 2002, p. 2154).

Em nenhum outro livro da Bíblia a presença de criaturas monstruosas é tão numerosa — vimos, no capítulo anterior, algumas delas. Os monstros blasfemam, destroem, derramam sangue, e o resultado de suas ações é sempre a desgraça, o terror e a morte recaindo sobre os habitantes da Terra. Aparentemente, quanto mais a cultura cristã disseminava-se, mais a associação entre os monstros e Satanás era fortalecida, e perdia força o argumento agostiniano. A Idade Média, por conta disso, talvez tenha sido o período histórico em que monstruosidade e mal passam a ser encarados como sinônimos. Não surpreende, portanto, que, por volta do século XIV, “animais anormais ou prodigiosos fossem considerados indícios de um mal iminente” (ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017). Não mais vistos como criações divinas, os monstros adquiriam o sentido inverso, isto é, o de seres demoníacos. Contrariar as leis da natureza então equivalia a comungar com o diabo. O corpo monstruoso passa a ser um presságio de algo maligno.

A associação dos monstros com o mal está registrada no primeiro dicionário da língua portuguesa, de 1728. O padre Raphael Bluteau define o substantivo *monstro* como sendo um erro da natureza, um presságio ou algo muito feio. À definição da palavra, ele acrescenta:

1 Em grego, a palavra utilizada para Leviatã é “dragão”; em hebraico, a mesma palavra pode significar “baleia”, “crocodilo”, “serpente”, “contorcido” ou “torcido”.

Dizem os teólogos que quem matara a um monstro que, tendo todas as partes de um corpo humano, tivesse cabeça e cara de algum animal, não seria homicida, nem mereceria castigo; mas bem se aquele que tirasse a vida a um parto, ainda que monstruosíssimo, se tivera cabeça e cara humana, porque *Species hominis posissimum in facie consistit* e sem embargo da monstruosidade dos mais membros, poderia dito parto receber o Sacramento do Batismo. (BLUTEAU, 1716, p. 563).

Essa passagem, que implicitamente se refere a um dos dez mandamentos bíblicos, expõe-nos dois pontos. Primeiro, ela demonstra que, séculos depois de Agostinho, a compreensão do monstro como uma criatura desprovida de qualquer ligação divina tinha sido assimilada, ao menos entre os cristãos. Segundo, ela evidencia que, embora matar fosse um pecado, matar um monstro não fazia do assassino um pecador. O mandamento que reprovava de forma expressa o homicídio perdia seu poder condenatório caso a vítima exibisse traços de monstruosidade. Para os teólogos da época, o ato de eliminar um produto intrinsecamente maligno nada tinha de pecaminoso. Ao contrário, era encarado como benfeitoria, anistiando assim o matador.

Quasímodo, o corcunda da catedral de Notre-Dame imortalizado pelo romance de Victor Hugo, é um exemplo literário de como a anormalidade monstruosa passa a ser julgada maligna pelo senso comum. Esmeralda, a cigana por quem o personagem se apaixona, consegue enxergar apenas feiura e horror na sua deformidade. Quasímodo canta-lhe uma canção, pedindo que “*Ne regarde pas la figure, / Jeune fille, regarde le cœur*”² (HUGO, 2015, p. 472, grifos do autor), e deixa na janela da cela da amada um vaso ordinário de arenito, com flores viçosas, e outro de cristal, porém rachado e com flores murchas. Esmeralda escolhe as últimas e passa o dia carregando consigo o buquê ressequido. Apesar de Quasímodo — simbolizado pelo vaso de arenito — possuir um comportamento amoroso, sua condição física condena-o a receber somente o repúdio da cigana.

2 Literalmente: “Não olhe a imagem, / Moça, veja o coração”.

A deformidade de Quasímodo horroriza Esmeralda. Mas são os habitantes de Paris que associam sua deficiência a algo nomeadamente maligno — a saber, o diabo. Em meio à comemoração da Festa dos Bufos, o narrador descreve-o em pormenores pela primeira vez:

Não vamos tentar dar ao leitor uma ideia do nariz tetraédrico, da boca em ferradura, do olho esquerdo minúsculo e obstruído por uma desgrenhada sobranceira ruiva, enquanto o direito desaparecia por completo sob uma imensa verruga, dos dentes desordenados, desfalcados, parecendo ameias de uma fortaleza, a beíçola calejada em que um daqueles dentes se posicionava como a presa de um elefante, o queixo bifurcado e, sobretudo, a fisionomia — uma mistura de malícia, espanto e tristeza. Que se tente imaginar, se possível for, tal conjunto. [...] Uma cabeçorra espetada de cabelos ruivos. Entre os dois ombros, uma enorme corcunda cujo peso se compensava à frente. Um sistema de coxas e pernas tão estranhamente disposto que elas só se encostavam à altura dos joelhos e, vistas de frente, pareciam dois arcos de foice que se juntassem pelo cabo. Pés grandes, mãos monstruosas e, completando toda essa deformidade, uma atitude de aterrorizante vigor, agilidade e coragem. Era uma estranha exceção à regra que diz ser a força um resultado, assim como a beleza, da harmonia. (HUGO, 2015, p. 73-75).

De pé, à entrada da capela, “a perfeição de sua feiura” (HUGO, 2015, p. 75) provoca exclamações, insultos e conjuros. É neste momento que sua deformidade é associada ao diabo:

De fato, as mulheres escondiam o rosto para não ver.
— Ah! Que macaco horrível! — dizia uma.
— Tão mau quanto feio! — completava outra.
— É o diabo — acrescentou uma terceira. (HUGO, 2015, p. 75).

O corcunda de Notre-Dame é ambientado em 1482, época em que a religião exercia grande influência sobre os modos de compreensão do mundo. Com o Iluminismo — e a separação entre o saber científico e o religioso —, abriu-se o caminho para um retorno à abordagem secular dos monstros. Isso se confirma com Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, zoólogo francês que, na década de 1850,

introduziu o termo *teratologia* na medicina. *Terato* é o prefixo que aponta alguma má-formação ou anomalia de um indivíduo, principalmente aquelas decorrentes das fases de desenvolvimento embrionário ou fetal.

A ciência, todavia, não foi bem-sucedida em seus esforços de dissociar, para o senso-comum, a anormalidade física e o mal. Na literatura brasileira, Monteiro Lobato oferece-nos uma amostra dessa associação no conto “Bocatorta” (1918), em que o corpo deformado de um homem negro provoca sentimentos de repulsa e horror.

Já nas primeiras linhas do conto, o narrador introduz-nos ao arraial do Atoleiro, uma região rural pantanosa que abriga um lamaçal de profundidade abismal, cujo solo movediço traga animais e pessoas:

Além de vários animais sumidos nele, conta-se o caso de Simas, português teimoso que, na birra de salvar um burro já atolado a meio, se viu engolido lentamente pelo barro maldito. Desde aí ficou o atoleiro gravado na imaginativa popular como uma das bocas do próprio inferno. (LOBATO, 2014, p. 125-126).

É nessa região infernal que se encontra Bocatorta, um negro descendente de escravos que possui deformidades físicas congênitas em seu corpo, com destaque para a boca, órgão que, por apresentar defeitos mais evidentes, rende ao personagem o apelido. À primeira descrição de Bocatorta — feita pelo major Zé Lucas ao grupo que conversava na varanda —, monstruosidade física e mal já se aproximam, revelando que os habitantes locais, imbuídos de preconceitos do senso comum, associam-no ao canibalismo, bruxaria e satanismo:

Bocatorta é a maior curiosidade da fazenda — respondeu o major. Filho de uma escrava de meu pai, nasceu, o mísero, disforme e horripilante como não há memória de outro. Um monstro, de tão feio. Há anos que vive sozinho, escondido no mato, donde raro sai e sempre de noite. 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. Para mim, é um pobre-diabo cujo crime único é ser feio demais. (LOBATO, 2014, p. 126).

O personagem Eduardo, “imbuído do ceticismo fácil dos moços da cidade” (LOBATO, 2014, p. 129), rejeita as aptidões sobrenaturais de Bocatorta. Contudo, toda a conversa sobre as deformidades do ex-escravo aguça sua curiosidade a ponto de julgar Bocatorta semelhante ao Quasímodo. De fato, como o corcunda de Victor Hugo, Bocatorta é frequentemente comparado a animais — tais como gorila, lesma e hiena — tanto pelo narrador quanto pelos personagens.

Para confirmar a anormalidade de Bocatorta, o grupo decide visitá-lo. Neste ponto da trama, percebemos duas reações à incursão: a patente curiosidade de Eduardo e o inexplicável medo de Cristina, sua noiva. O primeiro, sendo um forasteiro, não compartilha das superstições e crenças dos nativos da região, o que o leva a perceber o ex-escravo como um entretenimento momentâneo. A segunda, tendo convivido com Bocatorta, confessa ter tido pesadelos com ele quando adolescente — em seus sonhos, ele tentava beijá-la.

Essas duas reações, entretanto, convergem para sentimentos de repulsa e horror quando o grupo se depara com Bocatorta, momento em que seus defeitos físicos causam mal-estar tanto em Cristina quanto em Eduardo:

Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beijos, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a culminância da ascosidade, a natureza malvada fora além, dando-lhe pernas cambaias e uns pés deformados que nem remotamente lembravam a forma do pé humano. E olhos vivíssimos, que pulavam das órbitas empapuçadas, veitados de sangue na esclerótica amarela. E pele grumosa, escamada de escaras cinzentas. Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra-prima. (LOBATO, 2014, p. 132).

A descrição de Bocatorta destaca toda sua anormalidade, desde os dentes até a pele, em um característico movimento para dis-

sociar o personagem de qualidades humanas. Sua boca asquerosa, seus dentes de besta, seu esgar de diabo e seus pés disformes condenam-no a ser visto como um ser monstruoso, cuja aparência horrível só pode indicar sua malignidade intrínseca. Não surpreende, portanto, que, ao fim da narração, surpreendido em um ato de necrofilia, seja condenado a sucumbir no atoleiro profundo — que, na abertura do conto, é equiparado ao próprio inferno, isto é, o lugar onde devem estar todas as monstruosidades, segundo a cosmologia cristã.

3. A monstruosidade grotesca

A curiosidade do bacharel Eduardo sobre Bocatorta demonstra que o corpo monstruoso não horroriza apenas: ele também é capaz de entreter. Gêmeos siameses, anões, pessoas muito altas ou com membros duplicados eram percebidos como monstruosos e como fontes de entretenimento nas cortes reais da Idade Média. Este tipo de espetáculo — que viria a ser chamado de *freak show* — atingiu seu ápice no século XIX. Na posse da rainha Vitória, por exemplo, aberrações foram exibidas na Hyde Park Fair — a festa em homenagem à sua coroação.

Vários circos itinerantes passaram a expor seres humanos com deformidades, e muitos expositores enfatizavam o caráter educativo dessas atrações. Seu alegado didatismo consistia em apresentar ao público diferenças diversas, indo desde a exibição de habitantes de terras distantes — com a intenção de expandir o conhecimento geográfico dos espectadores — até a espetacularização de anomalias físicas — a fim de ratificar as hipóteses de Charles Darwin. Com a teoria evolutiva ganhando fôlego, os anúncios desses circos convidavam as pessoas a se entreter, mas também a se instruir:

Os *freak shows* da era vitoriana eram cuidadosos em organizar suas exibições como eventos científicos e educativos. As propagandas apontavam para os benefícios das exibições para “todos que desejam diversão com instrução” e “todos que desejam saber e compreender a Natureza”. (COLAVITO, 2008, p. 99).

No aclamado *freak show* oitocentista Barnum & Bailey Circus, uma das atrações principais era a tailandesa Krao Farini, que, por conta de hiperdontia e hipertricrose congênitas, possuía muitos dentes na boca e tinha o corpo e rosto cobertos por pelos. Sua exibição era conhecida como *Missing Link*, em alusão à ligação entre os seres humanos e os macacos. Farini era largamente propagandeada como a manifestação viva da hipótese darwiniana — a prova definitiva de nosso elo evolutivo com os primatas.

Os *freak shows* ajudam-nos a estabelecer a ponte entre o ser monstruoso e uma categoria estética frequentemente ligada a ele: o **grotesco**. Para se tornar uma atração desse espetáculo, o indivíduo devia possuir algum traço fora do comum que impressionasse os espectadores. Krao Farini era considerada “anormal” por conta da percepção de uma mescla de domínios: a união entre o humano e o animal. O corpo de Farini deslumbrava, mas, ao mesmo tempo, horrorizava, pois ele abrigava de uma só vez marcas consideradas antagônicas e, por isso, inconciliáveis.

A exploração de elementos antagônicos constitui uma estratégia discursiva típica do grotesco (cf. FRANÇA, 2017a, p. 228). A experiência grotesca pode redundar em duas direções: a que o aproxima do cômico e a que o une ao seu polo oposto, o horrível. A literatura de medo, buscando os efeitos que lhe são característicos, caminha justamente ao encontro deste último.

O substantivo e adjetivo *grotesco* tem suas raízes na segunda metade do século XV. O termo deriva da palavra *grotta* e refere-se às decorações artísticas totalmente desconhecidas dos renascentistas encontradas durante escavações de palácios, tumbas e vilas italianas iniciadas naquele século. Os ornamentos datavam do período clássico e expunham figuras fantásticas e aberrantes que encantaram — e também chocaram — muitos artistas, por serem contrárias aos princípios classicistas de simetria, proporção e beleza.

Finos galhos de plantas que suportavam objetos pesados, animais que floresciam de caules, corpos humanos com partes bestiais atestavam a mescla de domínios antagônicos: a arte grotesca veio a se tornar popular entre os artistas do Renascimento. Essas

figuras proporcionavam um novo contato com um passado histórico secular, isento das amarras religiosas. Elas, no entanto, foram consideradas uma nova forma de arte por distorcerem deliberadamente elementos do mundo real e investirem no fantasioso.

Querendo depreciar essa forma artística, o pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari vai buscar no mais importante tratado arquitetônico do classicismo, a obra *De Architectura* (27 AEC), do romano Marcos Vitruvius, os argumentos necessários para a rejeição das ornamentações grotescas:

Todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. (VITRÚVIO apud KAYSER, 2009, p. 18).

O grotesco, visto como uma técnica ornamental disparatada, era inadequado como instrumento artístico de imitação da realidade. Contudo, a acusação de que a arte grotesca não compunha “retratos do mundo real” seria enfraquecida quando tais pinturas passaram a ser compreendidas como *sogni dei pittori* — sonhos de pintores —, uma vez que imitariam não os elementos do mundo sensível, mas os exageros do mundo onírico. O entendimento de que a inserção desse disparate na realidade concreta dava-se através da fantasia e da imaginação atenuou a contenda entre detratores e defensores do grotesco. Por outro lado, o fato de se incorporar a desordem e o desequilíbrio a uma poética que primava pela proporção, ordenação e harmonia “fissurou inexoravelmente a estabilidade dos princípios clássicos” (FRANÇA, 2017a, p. 224).

O grotesco como um fenômeno que amalgama domínios antagônicos ganhou progressivamente mais adeptos e incitou, inclusive, apologias. Uma das mais conhecidas foi a escrita por Victor Hugo, como prefácio à sua peça *Cromwell* (1827), em que o escritor sustenta que o belo e o feio são ambos componentes da natureza e coexistem — assim como o claro e o escuro, o bem e o mal, a distorção e a proporção — como dicotomias da realidade. Para Hugo (2002, p. 27-28), o fenômeno é a linha divisória que separa a arte moderna da arte antiga, uma vez que esta última nunca teria ousado misturar tragédia e comédia.

Na perspectiva do escritor francês, o grotesco é prolífico porque vai de encontro ao conceito clássico de beleza — rigidamente simétrico, inflexível e, por isso, monótono —, tendo a capacidade de potencializar nossa percepção sobre o produto artístico. Em outras palavras, com a adição do grotesco, o belo tornar-se-ia mais belo. Tal entendimento do fenômeno transforma-o em uma ferramenta de comparação, altamente contrastiva, pois o belo, por ser proporcional e harmônico, tende a ser uma categoria estética restrita. Em contrapartida, o grotesco, ao explorar o distorcido e o assimétrico, tende a ser ilimitado, fato que o permite tanto anexar novos elementos quanto misturar domínios distintos. Intimamente ligado ao corpo, este fenômeno nunca é puro — é, antes de tudo, incompleto e híbrido, o que o possibilita ser constantemente renovado. Se ao belo cabe retratar a alma “purificada pela moral cristã” (HUGO, 2002, p. 35), ao grotesco incumbe trazer à tona a “besta humana” (HUGO, 2002, p. 35).

Quando tomado como um componente da realidade concreta, e não mais como um produto da imaginação, o grotesco é capaz de gerar sentimentos perturbadores. Ao discutir uma gravura de Francisco Goya, intitulada *Contra o bem público* (1815), Wolfgang Kayser discorre sobre os efeitos da representação de figuras monstruosas dentro do nosso mundo. Sendo parte do ciclo nomeado *Os desastres da guerra*, a estampa mostra, no topo do que parece ser um monte, uma espécie de escrivão sentado em uma cadeira, fazendo anotações em um livro aberto sobre seu colo. Seu rosto e gestos são humanos, mas suas mãos e pés lembram garras, e suas orelhas assemelham-se

a asas de morcego. Kayser enfatiza que esse monstro não se encontra no terreno onírico ou fantástico, pois “no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas da guerra — é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante” (KAYSER, 2009, p. 14-16). O que nos perturbaria, portanto, não é a percepção de que o quadro de Goya viole a ordem natural das coisas, mas que a representação pictórica aponte violações que também ocorrem no mundo em que vivemos: “o grotesco adquire, progressivamente, um aterrorizante valor de verdade, como um atestado de que o mundo está fora de seus eixos” (FRANÇA, 2017a, p. 224).

A fusão de traços humanos com animais percebida na criação da gravura de Goya (como também em Krao Farini) configura o procedimento mais característico para se instalar o grotesco (cf. KAYSER, 2009, p. 24). Como vimos no capítulo anterior, a mistura destas duas categorias encontra-se já nas cenas apocalípticas da Bíblia, com seus gafanhotos possuindo dentes de leão, cabelos de mulher e faces humanas. Essa irrupção do humano-animal pode ser exemplificada em dois contos de Inglês de Sousa, “Acauã” e “O baile do judeu”. O primeiro deles — que será analisado no sexto capítulo de nosso livro — revela-nos que Vitória, o bebê encontrado às margens de uma lagoa, descende da cobra sucuriçu e compartilha com esta traços ofídicos: as narinas dilatadas, a pele verde-negra, os cabelos de serpente e a língua fina e bifurcada. Sua irmã Aninha, amaldiçoada pela profecia do Acauã, imita os gestos e o canto desta ave agourenta na cena final da história. Se Vitória assume uma monstruosidade grotesca pela união humano-serpente, Aninha, de modo semelhante, também o faz, pela união humano-pássaro.

Já no conto “O baile do judeu”, a fusão é com o lendário boto amazônico. Nas primeiras linhas da história, o narrador em terceira pessoa evidencia o teor religioso do seu discurso. Chamando o anfitrião do baile de “malvado judeu” (SOUSA, 2005, p. 104) e classificando o espaço narrativo de “covil de um inimigo da Igreja” (SOUSA, 2005, p. 104), ele recrimina todos os convidados que aceitaram participar do baile do “homem que havia pregado as bentas mãos e pés de Nosso Senhor Jesus Cristo numa cruz” (SOUSA, 2005, p.

103). A abertura do conto funciona como um prenúncio da condenação divina, que recairá sobre os personagens presentes no baile, explicitada, por exemplo, na antecipação das desventuras das quais serão vítimas os músicos da festa: um está morto; outro, preso; e um terceiro, cedo ou tarde, será igualmente castigado.

A atmosfera alegre e festiva começa a adquirir um caráter grotesco quando um homem desconhecido chega à casa. Descrito como “um sujeito baixo, feio, de casacão comprido e chapéu desabado, que não deixava ver o rosto, escondido também pela gola levantada do casaco” (SOUSA, 2005, p. 107), o misterioso personagem tira para dançar a esposa do coronel da região. Seus movimentos têm algo de sensual e seus trejeitos são retratados como sinistros, pois “dava guinchos estúrdios, dançava desordenadamente, agarrado a dona Mariquinhas, que já começava a perder o fôlego e parara de rir” (SOUSA, 2005, p. 108). O homem desconhecido, cujos atributos animais são insinuados nos sons que emite, atesta sua monstruosidade ao exhibir, por descuido, o furo que possui no alto da cabeça:

No meio dessa estupenda valsa, o homem deixa cair o chapéu e o tenente-coronel, que o seguiu assustado, para pedir que parassem, viu, com horror, que o tal sujeito tinha a cabeça furada. Em vez de ser homem, era um boto, sim, um grande boto, ou o demônio por ele, mas um senhor boto que afetava, por um maior escárnio, uma vaga semelhança com o Lulu Valente. O monstro, arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal da cruz feito pelo Bento de Arruda, atravessou a rua, sempre valsando ao som da varsoviiana, e, chegando à ribanceira do rio, atirou-se lá de cima com a moça imprudente e com ela se atufou nas águas. (SOUSA, 2005, p. 110).

O grotesco, nestes dois contos, manifesta-se no plano objetivo, concreto, e não através de sonhos ou fantasias. A menina-serpente, a menina-pássaro e o homem-boto partilham do mesmo cotidiano que nós. Por conta da mistura de domínios que apresentam, sua presença no mundo ordinário subitamente transforma a realidade em algo estranho, perturbador e medonho. Se a surpresa é uma parte essencial do grotesco (cf. KAYSER, 2009, p. 159), este efeito pa-

rece ser bem-sucedido quando os monstros irrompem entre nós, violando categorias, aniquilando a ordem e suscitando o medo.

4. O monstro horrível

Com o intuito de categorizar as manifestações monstruosas, lancemos mão de duas entidades da mitologia grega: Quíron e Medusa. Se asseveramos que a monstruosidade está atrelada ao corpo, não duvidamos que ambas as figuras são monstros grotescos. Como a combinação corporal entre homem e cavalo, a imagem de Quíron comprova a mistura de domínios díspares. Do mesmo modo, a monstruosidade da Medusa evidencia-se na inconciliável junção entre mulher e cobra.

Embora sejam semelhantes quanto ao modo como suas constituições físicas transgridem as leis naturais, suas diferenças vêm à tona quando analisamos seus comportamentos. O centauro Quíron possui um comportamento dócil e civilizado. Representante da sabedoria antiga, da inteligência e gentileza, a ele se confiou a educação dos guerreiros Jasão e Aquiles. Medusa, por sua vez, é uma górgona, palavra grega associada ao que é “impetuoso, terrível, apavorante” (BRANDÃO, 1986, p. 238). Além de seus indefectíveis cabelos de serpentes, ela também possui presas pontiagudas e mãos de bronze. Sua aparência monstruosa é tão horrenda que transforma em pedra todo aquele que a olha. Nas muitas versões do mito de Perseu, Medusa é morta, mas sua cabeça decepada permanece viva, petrificando e amedrontando deuses e humanos.

No âmbito da literatura de medo, não serão os monstros benignos, como Quíron, que proliferarão, mas sim os malignos, como a Medusa. Esses serão caracteristicamente ameaçadores e letais, atributos que o filósofo de arte Noël Carroll arrola como indispensáveis para se definir o monstro ficcional de horror. Como criaturas cuja existência a ciência contemporânea não consegue explicar, os monstros horríveis transcendem a ordem natural do mundo que conhecemos, representando, dessa maneira, também uma ameaça cognitiva, pois atentam contra nosso conhecimento de mundo.

Os monstros presentes na literatura de medo são também repulsivos. Muitas vezes, deparamo-nos com palavras que denotam “imundície, degeneração, deterioração, lodo etc.” (CARROLL, 1999, p. 39) acompanhando a descrição desses seres. A repugnância física complementa o horror cognitivo provocado pela presença monstruosa, levando os personagens a evitar tocar ou serem tocados pelas criaturas. Por exemplo, no conto “Morta?!” (1894), do escritor mineiro Afonso Celso, o narrador-protagonista rememora uma experiência fantasmagórica em que, seguindo por uma rua deserta à meia-noite, ele e um amigo avistam uma “esbelta mulher, airoosamente trajada de escuro, as mãos cruzadas sobre o peito, a cabeça e os ombros agasalhados em ampla mantilha” (CELSONO, 1894, p. 21), caminhando em sua direção. Os amigos supõem ser uma prostituta, mas, conforme a mulher se aproxima, os sentimentos agradáveis passam a dar lugar a mal-estares, calafrios e medo:

À medida, porém, que se ia chegando, nos assaltava a meu colega e a mim, esquisito mal-estar, vago calafrio, pressentimento indistinto de perigo sobrenatural. [...] Mui diversos sentimentos nos deveriam agitar ante o contato da desconhecida, moça e bela talvez. A noturna transeunte só estacou ao esbarrar conosco. Queudou-se então imóvel e impassível, como uma estátua. Nosso mal-estar aumentou. Desordenados batiam-nos os corações. Miramo-la: a mantilha encobria-lhe grande parte do rosto, mas, sob as franjas, rutilavam olhos singulares, de um fulgor fúnebre. Muito pálida a porção das faces entrevista. Elegantes as formas. Impressionou-nos a lividez cadavérica das mãos finas, azulados os dedos, nervosamente entrelaçados sobre a protuberância graciosa dos seios. (CELSONO, 1894, p. 22).

A monstruosidade da mulher-fantasma ainda não está confirmada neste ponto da narrativa, o que faz com que a repulsa seja postergada. O ponto peculiar deste conto parece estar na cena seguinte. O contato com o monstro — que os personagens da literatura de medo, a todo custo, tentam impedir — é aqui buscado pelo protagonista. A aparição não tenta tocar o narrador. Ao contrário, é ele quem a toca. Ao fazê-lo, porém, seu corpo reage de forma análo-

ga ao daqueles que buscam escapar do toque monstruoso, ou seja, é tomado por convulsões.

Oh! Nunca mais conseguirei esquecer o olhar que ela nos dardejou, e o arrepio que me convulsionou todo, mal lhe toquei o corpo! Só de o tentar descrever, após o longo período percorrido, faz-me a evocação oscilar a pena, e já dois borrões, como lágrimas negras, estrelajaram funestamente o papel. Um simples olhar de súplica, repreensão, surpresa? Quem sabe?!... Mas o fluido álgido que semelhante olhar vibrou, esse extraordinário fluido, não era, não podia ser humano. A morte, o ignoto, o segredo supremo das coisas e dos seres, o horror, não encontrariam manifestação mais desvairadora. Fomos assoberbados de um desses pavores irresistíveis que afogam a razão, suplantam as mais fortes coragens e matam, não raro; — desses que mais de uma vez seria impossível sofrê-los na vida. Os cabelos eriçados, disparamos a correr, enlouquecidos, soltando brados frenéticos. Não sei como descemos a íngreme ladeira que nos separava ainda de nossa residência, nem como penetramos nesta, nem como, vestidos qual estávamos, sem nem sequer descalçar as botinas, nos metemos sob os cobertores das camas respectivas, enterrando a cabeça debaixo dos travesseiros... (CELSONO, 1894, p. 23).

A mulher-fantasma do conto de Afonso Celso não dispõe da terceira propriedade importante dos monstros horríveis: a letalidade. Os dois amigos que a encontram horrorizam-se com a sua presença, mas escapam ilesos. Na literatura de medo, os monstros horríveis são psicológica e/ou fisicamente ameaçadores. Suas investidas são perigosas porque são interpretadas pelas vítimas como atentados contra a ordem vigente (seja ela social, seja moral) e contra a vida (cf. CARROLL, 1999, p. 64).

Em “A guarida de pedra” (1866), de Fagundes Varela, conto a ser analisado no capítulo 4, o efeito terrível do sublime surge por conta de uma natureza que é retratada como tenebrosa e aterradora. O personagem André, mesmo antes de ver o fantasma do frade, já está amedrontado. Quando a assombração aparece, a narração do soldado intensifica o horror, pois o monstro é descrito como tendo rosto cadavérico, braços de esqueleto, olhos em chamas e voz cavernosa. Lentamente, “a diabólica procissão” (VARELA, 19-- , p. 315)

caminha ao seu encontro, e André percebe que o fantasma representa risco de morte. Ao fim de seu relato, o soldado admite que, por conta da possibilidade de ser agarrado, ele desmaiara segundos antes de o contato ter êxito.

O fantasma do frade reúne as três propriedades de um monstro horrível: é ameaçador, repulsivo e letal. Essa última qualidade, porém, só se confirma ao fim do conto. De todos os soldados da guarida, o único que parece não se afetar com o relato da aparição é Jorge, um militar descrito como “valente e destemido [...], que nunca recuara ante o número dos inimigos fosse ele qual fosse [...].” (VARELA, 19-- , p. 316). Incrédulo, ele desdenha da covardia de André e, para provar a inexistência do fantasma, pede ao comandante para escalá-lo como sentinela na guarida de pedra.

Quando soam as badaladas da meia-noite, Jorge, com uma espingarda em mãos, acha-se sozinho na fortificação. O frade e sua procissão surgem e então caminham até ele. O soldado aterroriza-se com a visão do monstro com “olhar de Satã” (VARELA, 19-- , p. 316), seus cabelos eriçam-se e sua voz altera-se. Ao perceber a assombração a poucos metros de si, ele atira e cai no chão. A letalidade do fantasma fica comprovada na manhã seguinte, pois são os outros soldados que, ao examinarem a guarida, encontram evidências do brutal assassinato de Jorge:

Pelas janelinhas, viam-se fragmentos de roupa ensanguentada e pedaços de carne humana, agarrados à grade de ferro. À entrada, no chão, estava um capote militar ensopado de sangue escuro e coalhado pelo frio da noite, e uma espingarda a poucos passos com o cano quebrado e torcido como se fosse cera!

Não foi possível achar-se os restos do mísero soldado; uma mão terrível e misteriosa cobria de sombras todo este drama de horrores e de sangue. (VARELA, 19-- , p. 317).

5. Monstros humanos

Na peça shakespeariana *A tragédia de Macbeth* (1606), a maneira como o personagem Banquo descreve as três bruxas que profetizam o futuro leva-nos a imaginá-las como monstros grotescos:

BANQUO — A que distância, em sua avaliação, senhor, estamos de Forres? O que são essas figuras, tão murchas e claudicantes e tão fantásticas e desvairadas em seus trajes a ponto de não parecerem habitantes da Terra e, no entanto, podemos ver que estão sobre a terra? Vivem, vocês? Ou seriam vocês alguma coisa que não admite perguntas humanas? Vocês parecem entender-me, logo levando, como fazem, cada uma por sua vez, seu dedo encarquilhado aos lábios emaciados. Vocês têm toda a aparência de mulheres e, no entanto, suas barbas proibem-me de interpretar suas figuras como tal. (SHAKESPEARE, 2016, p. 320-321).

As indagações de Banquo são motivadas pela identificação da mescla de categorias. O personagem perturba-se porque reconhece nas bruxas domínios antagônicos habitando um só corpo: o natural e o sobrenatural, o vivo e o morto, o humano e o não humano, o feminino e o masculino. Banquo, contudo, não as nomeia como monstruosas. Curiosamente, este adjetivo é empregado para designar um evento que nada tem de sobrenatural: um parricídio. Lennox, um cavalheiro escocês, conversa com um lorde sobre a recente morte do rei e então condena o fato de os filhos terem sido os assassinos do pai: “Quem não poderia deixar de pensar o quão monstruoso foi terem Malcolm e Donalbain matado seu benevolente pai!” (SHAKESPEARE, 2016, p. 358).

Deixando de lado as intrigas particulares desta tragédia, repararemos que aquilo Lennox denomina como monstruoso é um crime cometido por humanos. Malcolm e Donalbain são monstros não por carregarem deformidades, aspectos grotescos ou atributos sobrenaturais — eles o são por matarem o próprio pai.

Esta tragédia serve-nos como ponto de partida para demonstrar que ações humanas também são causas potenciais do medo artístico e têm se mostrado um recurso habitual e eficaz das narrativas de medo. Fruto de uma tradição crítica que preferiu o documental ao fantástico, a literatura de medo brasileira também abarca em sua noção de monstros seres humanos capazes de atos violentos e moralmente condenáveis. Os capítulos seguintes de-

monstrarão que crimes cruéis são cometidos por seres “normais” — ou, ao menos, desprovidos de qualidades sobrenaturais.

Segundo Jean Delumeau (2007), as causas do medo modificam-se devido à importância que atribuímos, segundo o tempo e o espaço, a estas ou àquelas ameaças de sofrimento. Para alguns povos e regiões, os medos que mais preocupam têm origem na natureza: doenças, más colheitas (que causavam a fome), incêndios provocados por raios, terremotos, maremotos, erupções vulcânicas etc. Para outros, as guerras são temores constantes, como se elas explicassem todo o sofrimento local. A guerra moderna trouxe-nos o aprimoramento do genocídio, com destaque para os armamentos de destruição em massa — bombas nucleares e armas químicas. Mais recentemente, os atos terroristas mostram-nos que o campo de batalha pode ser ampliado, daí uma bomba poder explodir a qualquer momento, em qualquer lugar. De acordo com o historiador francês, o medo proveniente da guerra passou a dividir espaço com o medo de atos humanos aleatórios e imprevisíveis — ao que tudo indica, somos incapazes de antever o criminoso e seu crime. O maior sofrimento, então, talvez seja constatar que, por não sabermos quem atacará, nem quando ou mesmo onde o ataque se dará, não há local onde se esteja realmente seguro.

Dissemos anteriormente que, para compreender o monstro, é fundamental tratar da relação que nós seres humanos estabelecemos com a alteridade. O sociólogo Zygmunt Bauman assevera que é na convivência com o Outro que se manifestam os principais medos de hoje — como veremos melhor no capítulo 8. Por este motivo, tentamos a todo momento antever as ações alheias e surpreendemo-nos com o fato de não admitirmos esperar do Outro mais do que atitudes violentas contra nós.

Quando enxergamos em outras pessoas características compatíveis com as nossas — sejam elas de ordem geográfica, linguística, cultural, étnica, sexual, econômica, política, social —, sentimo-nos seguros e, como não percebemos perigo, aproximamo-nos. Ao contrário, aquelas que não se encaixam em nossos parâmetros de normalidade, por serem diferentes, são combatidas e rechaçadas. É por

isso que Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 32) afirma que os monstros são a personificação das diferenças, a corporificação da alteridade, pela capacidade de metaforizar medos, desejos, anseios e fantasias de uma determinada época e lugar. Desse modo, cada cultura engendra suas próprias monstruosidades. Por estarem associados a práticas proibitivas e transgressoras, monstros carregam em sua essência uma dupla característica: por violarem normas estabelecidas, são sempre perturbadores e ameaçadores, e, pelo mesmo motivo, são sedutores e atraentes. Eles repelem na mesma proporção em que fascinam.

Para que possam ser apreciados como monstros, a criatura horrível de Carroll e o ser grotesco de Kayser precisam evidenciar algum traço físico extraordinário. O monstro — como uma entidade que a ciência contemporânea é incapaz de explicar, formada a partir da fusão de domínios — necessita inevitavelmente carregar alguma anormalidade, alguma diferença atrelada ao seu corpo. Tal concepção eliminaria a possibilidade de se incluir certos personagens humanos da literatura de medo brasileira como tipos monstruosos, uma vez que eles não possuem qualquer característica física que os faça anormais. Entretanto, se o corpo desses protagonistas impede que os classifiquemos como monstros, o mesmo não se pode dizer de suas ações. Os monstros humanos das narrativas de medo agem perversamente, com o objetivo de causar dor, sofrimento e morte. Tomemos como exemplo o conto “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães.

Essa narrativa é modelar porque apresenta, além de monstros humanos, uma criatura grotesca e horrível — a saber, um esqueleto medonho que dança —, cuja origem é explicada por uma vingança perpetrada por dois personagens. O espaço narrativo do conto são as margens do rio Parnaíba, na divisa entre Minas Gerais e Goiás. Semelhante à história de Fagundes Varela, o conto de Guimarães também é uma narrativa em moldura, cujo narrador-protagonista cede sua voz, por um certo período, a um contador de “causos”, Cirino, o caboclo mestre da barca que se encarrega de relatar o sinistro encontro sobrenatural que experimentou há dez anos.

O caboclo conta que perto dali está a sepultura de Joaquim Paulista e descreve o esqueleto do morto como uma figura satânica: tem olhos flamejantes, é maldito e infernal. Os ossos dançantes juntam-se até formarem uma estrutura completa, cuja visão faz paralisar de horror o espectador. O narrador-protagonista, porém, recusa a veracidade da “tremenda história” (GUIMARÃES, 1900, p. 225) do barqueiro e procura racionalizar os eventos:

Os teus miolos é que estavam dançando, Cirino; disso estou eu certo. Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumada por um luar escasso. Acontece ainda para teu mal que, no momento mais crítico, quando ias passando pela sepultura, empaca-te o maldito burro. Faço ideia de como ficaria essa pobre alma, e até me admiro de que não visses coisas piores! (GUIMARÃES, 1900, p. 226).

É nesse ponto que notamos uma cisão entre os personagens, pois, enquanto Cirino alega ter visto o monstro “com estes olhos que a terra há de comer, como comeu os do pobre Joaquim Paulista” (GUIMARÃES, 1900, p. 218), o protagonista, incrédulo e irônico, insiste em fornecer dados da realidade concreta para desmentir o evento. O personagem ainda reforça seu ponto de vista narrando ele próprio uma história de falsas percepções: certa vez, vagando por uma estrada semelhante a que esteve o caboclo, também foi traído pelos sentidos e tomou uma vaca por uma dupla de negros carregando um defunto. Daí, confessa que o medo que sentiu não se justificava por fatores sobrenaturais, mas, pelo contrário, eram os perigos naturais que o amedrontavam: “Esse era o meu medo: o que eu temia era que aqueles negros acabassem ali comigo, e, em vez de um, carregassem na mesma rede dois defuntos para a mesma cova” (GUIMARÃES, 1900, p. 232).

A contenda entre a perspectiva natural do narrador e a sobrenatural do caboclo resolve-se nas últimas linhas do conto. O que é significativo para nossa análise, porém, é que esta resolução revela que o monstro sobrenatural da história tem origem na ação de monstros humanos. Cirino esclarece que Joaquim Paulista foi, na verdade, assassinado. Sua alma, ou melhor, seu esqueleto tornou-se mal-assombrado por conta de um crime passional, e os assassinos são descritos por meio dos mesmos adjetivos empregados para descrever anteriormente os monstros sobrenaturais: são desalmados, amaldiçoados e diabólicos.

Cirino associa os assassinos ao diabo porque Timóteo e seu camarada fizeram Joaquim Paulista “morrer de um modo tão cruel” (GUIMARÃES, 1900, p. 237), utilizando-se de cobras venenosas para dar fim à vida do rapaz:

Aqui o Joaquim põe-se a gritar com quanta força tinha, a ver se alguém, acaso, podia ouvi-lo e acudir-lhe. Mas, sem perder tempo, o Timóteo pega num lenço e atocha-lhe na boca; mais depressa o outro atira-lhe por cima os dois bichos, que no mesmo instante o picaram por todo o corpo. Imediatamente mataram as duas cobras, antes que fugissem. Não levou muito tempo, o pobre rapaz estrebuchava, dando gemidos de cortar o coração, e deitava sangue pelo nariz, pelos ouvidos e por todo o corpo. Quando viram que o Joaquim já quase não podia falar, nem mover-se, e que não tardava a dar o último suspiro, desamarraram-no, tiraram-lhe a camisa, e o deixaram aí perto das duas cobras mortas. (GUIMARÃES, 1900, p. 239).

Os ensaios deste livro demonstrarão que, na literatura de medo brasileira do século XIX, os monstros estão presentes de diversas formas. Em algumas histórias, eles se revelam como personagens deformados, detentores de anormalidades físicas que horrorizam, como o ex-escravo Bocatorta, no conto homônimo de Monteiro Lobato. Em outras, suas características híbridas — mesclando atributos antagônicos — qualificam-nos como grotescos, tal como o homem-boto de “O baile do judeu” ou também as irmãs de “Acauã”, nas histórias de Inglês de Sousa. Em outras, ainda, suas propriedades ameaçadoras, re-

pulsivas e letais tornam-nos horríveis, como as aparições fantasmagóricas nos contos “Morta?!”, de Afonso Celso, e “A guarida de pedra”, de Fagundes Varela. E, por fim, embora certos personagens humanos não apresentem marcas físicas de anormalidade, suas ações violentas transformam-nos em monstros. Para este último grupo, os exemplos citados pelos ensaístas são abundantes: o vilão gótico que ameaça a castidade da donzela em perigo, no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis; o monstro racial personificado por João Cambinda, em *A carne*, de Júlio Ribeiro; os assassinos sertanejos Januário Garcia, no conto “Januário Garcia ou o Sete Orelhas”, de Joaquim Norberto de Souza Silva, e Cabeleira, no conto homônimo de Franklin Távora; os senhores de escravos como Aleixo, em “Os negros”, de Monteiro Lobato; as *femme fatales* como Issira, em “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida; e finalmente os sádicos, tais como Timóteo, em “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, e Rodolfo e Belfort, nos respectivos contos “Dentro da noite” e “Emoções”, ambos de João do Rio.

O que aqui apresentamos é um esboço de uma teratologia da literatura de medo brasileira, uma compilação — a exemplo de Jorge Luis Borges em seu bestiário — dos monstros que habitam nossa ficção. Vale frisar que essa compilação não se esgota nestes exemplares. Pelo contrário, ela será atualizada e aumentada com a inserção de novos textos ficcionais, tanto do século XIX quanto de outras épocas. Sendo a literatura de que tratamos ao longo deste livro composta de obras que priorizam poéticas negativas para desencadear o efeito de medo que lhe é específico, os monstros presentes nela funcionam como catalisadores indispensáveis de tal sentimento.

Sugestões de leituras ficcionais

Afonso Celso, *Morta?! (1894)*

Bernardo Guimarães, *A dança dos ossos (1871)*

Fagundes Varela, *A guarida de pedra (1866)*

Inglês de Sousa, *O baile do judeu (1887)*

Monteiro Lobato, *Bocatorta (1918)*

Para saber mais

Jeffrey Jerome Cohen, *A cultura dos monstros: sete teses (1996)*

Jorge Luis Borges, *O livro dos seres imaginários (1968)*

Julio Jeha, *Monstros e monstruosidades na literatura (2007)*

Stephen Asma, *On monsters: an unnatural history of our worst fears (2011)*

Umberto Eco, *História da feiura (2007)*



capítulo 3

GÓTICO E ESCRITA FEMININA

por Ana Paula Araujo dos Santos

1. A ascensão do gótico literário

O surgimento do gótico literário no século XVIII coincidiu com a ascensão de um gênero específico: o romance. É, portanto, um exercício produtivo entender o contexto que permitiu a publicação dessas narrativas repletas de arroubos sentimentais — fossem as que investiam em sentimentos elevados, como as de Samuel Richardson e Oliver Goldsmith, fossem as que exploravam terrores e horrores, como as de Ann Radcliffe e Matthew Lewis.

Essa ficção voltada para a produção de emoções só se tornou possível após uma lenta transformação de gosto. Até o século XVIII, a literatura era guiada por princípios e regras clássicas, e os escritores tomavam como paradigmas as obras gregas e as romanas. Essas distinguiam-se pelo equilíbrio, pela ordem, pela harmonia, pela objetividade, e privilegiavam a racionalidade e a contenção dos impulsos subjetivos. Para Rosenfeld e Guinsburg (2005), essa contenção poderia mesmo ser tomada como um dos traços definidores do gosto neoclássico.

Porém, os preceitos clássicos passaram a ser compreendidos como demasiadamente restritos e estéreis por conta do compromisso com a objetividade e a racionalidade. Ao condenar a expansão das

emoções intensas, a literatura neoclássica era acusada de ignorar uma grande parte da experiência humana, além de pôr de lado o potencial da ficção de causar efeitos estéticos em seus leitores.

O romance foi providencial para dar conta das expectativas modernas de ficção. Contraopondo-se ao racionalismo estético que norteava o ideal de arte neoclássica, consolidou-se como uma ficção de caráter sentimental, cujos enredos apelavam diretamente aos sentidos. O resultado foi uma voga de sentimentalismo e de sensibilidade na ficção setecentista:

[...] a Era da Razão se dissolve numa orgia de lágrimas; sensibilidade, sedução e suicídio assombram a arte desta época mesmo antes de os fantasmas e cemitérios tomarem conta da cena — estranhas imagens de trevas a inaugurar uma era de libertação do medo. (FIEDLER, 1997, p. 38).

A nova forma literária logo se tornou popular por conta do crescimento do mercado editorial e de um público leitor cada vez mais numeroso. Para agradar a esse público, os romancistas ofereciam satisfação rápida e fácil por meio da exploração das respostas emocionais dos personagens às inúmeras provações e adversidades às quais eram submetidos. Isso pode facilmente ser comprovado se tomarmos como exemplo o mais famoso romance de Samuel Richardson, *Pamela, ou a virtude recompensada* (1740), cuja trama apresenta as inúmeras tentativas de assédio sofridas pela protagonista homônima, perpetradas por Mr. B., seu libertino e aristocrático patrão:

“Digo-lhe que a farei uma dama, se quiseres, e não seja tão orgulhosa”, e, assim dizendo, ele pôs os braços ao meu redor, e me beijou!

Agora, você dirá, sua perversidade apareceu cristalina. Lutei e tremi, e estava tomada por tanto horror que caí, e, ainda que não tivesse desmaiado, já não me sentia bem; achei-me em seus braços, sem forças, e ele me beijou duas ou três vezes, com bastante ansiedade. Por fim, livre-me dele, e estava saindo da estufa; quando ele me segurou, e fechou a porta.

Ele disse: “não lhe farei mal, Pamela; não tenha medo de mim.” Eu continuei, “não ficarei aqui!” “Você ficará, sua petulante!”, disse ele, “você sabe com quem está falan-

do?” Eu perdi todo medo, e todo respeito, “sim, senhor, eu sei muito bem! Que eu esqueça o que cabe a uma serviçal assim como esqueces o que cabe a um patrão!” (RICHARDSON, 2016, p. 17).

Situações como essa repetem-se exaustivamente ao longo da narrativa. De modo quase sádico, Richardson faz de Pamela uma desamparada vítima de perseguições, espancamentos, sequestro, cárcere, sem contar com as inúmeras tentativas de estupro. As respostas emocionais da protagonista diante de tantos perigos — lágrimas, desmaios, além de indignação, frustração e medo — estimulam os vínculos empáticos dos leitores com a pobre e inocente serviçal. Ela defende de tal modo os valores morais e a virtude que pensa mesmo em suicidar-se para escapar de seu alçoz. Diante de tais ameaças, não parece haver resposta racional adequada, uma vez que nem a razão nem a moral parecem importar para Mr. B. Assim, o que interessa à narrativa richardsoniana é a descrição detalhada dos sofrimentos, dos pensamentos e das atitudes de Pamela:

O projeto de Richardson foi baseado em uma investigação das emoções, da força daqueles sentimentos que o racionalismo tentou suprimir; e Richardson é o mais importante progenitor dos tipos de ficção que foram escritas nas últimas três décadas do século. (PUNTER, 1996, p. 25).

De fato, muitos romancistas posteriores, inspirados pelo modelo richardsoniano, exploraram o tema da *damsel in distress*, a donzela em apuros, como forma de cativar e comover seus leitores. Isso é perceptível, por exemplo, em romances góticos como os de Ann Radcliffe e suas contemporâneas, como veremos mais adiante.

Nestes termos, é seguro afirmar que o caminho para a literatura gótica foi pavimentado pelos romances sentimentais. Afinal, é “com esse estilo que começamos a vislumbrar a possibilidade de equilíbrio e a razão do Iluminismo serem esmagados pelo peso do sentimento e da paixão” (PUNTER, 1996, p. 26).

Surgido nessa época, o romance gótico compartilhava o mesmo interesse em estimular nossas paixões mais intensas. Porém

a ficção sentimental e a gótica diferenciavam-se porque a segunda explorava mais a fundo emoções de teor negativo — o medo e seus correlatos, como o terror, o horror, a repulsa. Além disso, os exagerados e melodramáticos enredos dos romances sentimentais seguiam uma tendência realista: seus personagens eram pessoas ordinárias em situações cotidianas. As obras tinham como característica basilar o que Ian Watt (2010, p. 34) define como realismo formal, um modo narrativo cujo objetivo era produzir “um relato completo e autêntico da experiência humana”. Para um leitor da época, não seria difícil imaginar que Pamela poderia ser uma conhecida, e, dessa forma, a preocupação pelo seu destino seria semelhante à que se sentiria por irmãs, filhas ou vizinhas. Richardson aproveitou-se de eventos prosaicos e, por meio deles, despertou o interesse de um público leitor que possuía consciência dos dilemas morais vividos por jovens mulheres à época (cf. WATT, 2010, p. 161).

Em contrapartida, em sua tentativa de suscitar emoções, os romances góticos valeram-se de um dos principais medos da humanidade: o do desconhecido. Por isso, abundam nas histórias góticas as lendas, as superstições e as fantasmagorias, como as da freira sangrenta¹ e do judeu errante,² além de um séquito de monstruosidades como lobisomens e vampiros, que encarnam as nossas an-

1 Derivado de lendas germânicas, o episódio da freira sangrenta — “The Bleeding Nun of the Castle of Lindenberg” — em *The Monk* tornou-se bastante popular, a ponto de várias edições baratas — os “chapbooks” ou “gothic bluebooks” — apresentarem a história separadamente, muitas vezes em edições ilustradas. Nesse episódio, o fantasma é uma mulher que, em vida, apresentara um comportamento moral e sexualmente transgressor; e, em morte, continua a agir de forma sedutora, causando tanto atração quanto repulsa. Nas interpretações mais comuns dessa fantasmagoria, entende-se que a Freira aponta os riscos de succumbir ao desejo erótico e às paixões.

2 A lenda do judeu errante possui origens religiosas — a Bíblia, o Alcorão — e se espalhou pela Europa na Idade Média — especialmente na época da Inquisição e da expulsão dos judeus da Espanha. As suas muitas versões têm em comum a figura de um judeu que teria recebido a maldição da imortalidade por ter insultado Jesus no caminho do calvário. Dotado de poderes sobrenaturais, ele, então, vaga pela Terra buscando alguém que aceite substituí-lo em seu fardo. Figurações da personagem aparecem com frequência na ficção gótica, seja

siedades a respeito do sexo, da violência, dos riscos atrelados ao conhecimento e de nossa iminente finitude.

Para dar conta das representações ficcionais dos medos primitivos do ser humano — do medo da morte, das forças ocultas e ignotas do universo —, os escritores góticos romperam com a verossimilhança realista que caracterizava, até então, o romance. Não se tornaram completamente antirrealistas, mas procuraram outros meios, artificiais e simbólicos, que permitissem explorar questões políticas, sociais e culturais, sem ceder a uma representação meramente especular da realidade na ficção. Essa parece ser a maior contribuição do gótico à literatura da época: a de restituir “sabor e magia” a uma forma literária que insistia no realismo social (cf. STEVENS, 2000, p. 24).

É esse intuito que parece ter instigado Horace Walpole a publicar *O castelo de Otranto* (1764), considerado o marco inicial da literatura gótica. No prefácio à primeira edição da obra, o escritor mostra-se consciente de que o leitor moderno estava interessado em situações de *pathos* extremos, incluindo aquelas que os deixassem angustiados, horrorizados, aterrorizados — especialmente as que os faziam imaginar superstições e fantasmagorias de tempos passados. Ele admite que arquitetara a sua narrativa para cativar o público leitor através do medo: “Tudo aí [na narrativa de *O castelo de Otranto*] aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca. [...] O medo, o principal agente desse autor, evita que a história se esvança em qualquer momento [...]” (WALPOLE, 1996, p. 15).

Walpole foi bem-sucedido em seu intento. As quinhentas cópias da primeira edição de *Otranto* esgotaram-se em apenas dois meses, demonstrando que o público não se interessava somente por narrativas de cunho realista, mas também por aquelas que descreviam algo além de situações cotidianas, que não eram ambientadas no presente, e sim em um passado sombrio (cf. BIRKHEAD,

nos romances clássicos, como *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin, seja em obras mais recentes, como *Nightwood* (1936), de Djuna Barnes, em que a figura do judeu serve de imagem para representar andarilhos excluídos da sociedade.

1921, p. 19-20). Apesar de a fatura realista dominar a cena literária no início do século XVIII, o rápido êxito do romance de Walpole no mercado editorial indica que o terror e o horror fascinavam os leitores da época. No final do século, os romances góticos haviam se tornado tão populares que passaram a constituir o tipo de ficção predominante no mercado literário (cf. PUNTER, 1996, p. 54).

2. O gótico literário setecentista

Na esteira de Walpole, muitos outros escritores e escritoras setecentistas publicaram romances que ajudaram a popularizar a poética gótica no mercado literário da época. Sophia Lee, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charlotte Dacre, Eliza Parsons, William Godwin e Charles Maturin são apenas alguns dos nomes ligados ao que podemos chamar de gótico setecentista — que compreende o período desde a publicação de *Otranto* até a de *Melmoth the Wanderer* (1820), de Maturin. As obras desses autores possuíam em comum tramas repletas de eventos sobrenaturais e vilões malignos, ambientações em antigas construções medievais, vastas e labirínticas, que buscavam suscitar no leitor o efeito do sublime, e a forte presença do suspense, do terror e do mistério. Mesmo a descrição de imagens que provocavam horror e repulsa tornaram essas narrativas um dos mais prazerosos entretenimentos para o público leitor setecentista.

Os elementos narrativos essenciais da ficção gótica — apontados na introdução deste livro — já estavam presentes em *O castelo de Otranto*. Em primeiro lugar, o ambiente que serve de cenário ao romance é uma construção medieval, magnificente, labiríntica e claustrofóbica, cuja principal função na trama é desestabilizar e assombrar personagens e leitores, intensificando, assim, os efeitos do medo. Tal como Walpole, muitos outros escritores setecentistas utilizaram castelos e abadias como principais espaços narrativos de suas obras, aproveitando-se do fato de que a imponência e a grandeza desses edifícios auxiliavam na produção de um efeito sublime — efeito sobre o qual falaremos mais detalhadamente no

capítulo seguinte. Esses *loci horribiles* de enormes proporções reforçavam a pequenez humana, inspirando terror nos personagens neles encarcerados. Além disso, eram descritos como lúgubres e opressivos, de maneira a servir de pano de fundo para tramas de usurpação e de terríveis segredos familiares.

Pouco complexa, a trama de *Otranto* pode ser resumida da seguinte forma: o vilão da narrativa, o príncipe Manfredo, senhor do castelo que dá nome à obra, está para casar seu filho, Conrado, com Isabela. Antes que o casamento aconteça, Conrado é misteriosamente esmagado por um elmo de proporções gigantescas. Para dar continuidade à sua linhagem e ao governo do castelo, Manfredo decide divorciar-se de Hipólita, sua esposa, e se casar com Isabela. Ante a recusa desta, inicia-se uma implacável perseguição pelo labiríntico castelo com inúmeras intervenções de forças sobrenaturais, que parecem impedir os planos malignos do príncipe, uma vez que ele não é, por direito, o herdeiro da propriedade, mas um usurpador.

A insistência em manter o domínio de Otranto a qualquer custo trará consequências trágicas para a família de Manfredo. Já nas cenas iniciais do romance, os eventos sobrenaturais mostram-se responsáveis pelas desgraças ocorridas à família e são narrados de modo a chocar os leitores:

Mas que espetáculo para os olhos de um pai! Encontrou seu filho feito em pedaços e quase enterrado sob um gigantesco elmo, uma centena de vezes maior do que qualquer capacete jamais feito para um ser humano e enegrecido por uma quantidade apreciável de plumas pretas.

O horror da visão, a ignorância de todos ao redor quanto às circunstâncias em que ocorrera aquela desgraça e, acima de tudo, o tremendo fenômeno à sua frente, suprimiram a voz do príncipe. Assim mesmo seu silêncio durou mais tempo do que a dor faria prever. Fixou os olhos naquilo que inutilmente desejava não passasse de mera visão; e parecia menos atento à sua perda, do que ensimesmado no estupendo objeto que a havia provocado. Tocou, examinou o elmo fatal; nem mesmo as remanescentes partes misturadas, que ainda sangravam, do jovem príncipe podiam desviar os olhos de Manfredo do prodígio à sua frente. (WALPOLE, 1996, p. 31).

A aparição inexplicável do elmo de proporções gigantescas, responsável por causar a horrível morte do jovem príncipe, é apenas um dos muitos portentos sobrenaturais que irão suscitar espanto e medo nos personagens, bem como nos leitores. Essas fantasmagorias têm como alvo principal Manfredo e seus descendentes, atormentando-os e fazendo com que os mistérios do passado relativos à usurpação do castelo venham à tona. Afinal, sem a interferência sobrenatural, esses segredos permaneceriam encobertos pelo tempo.

O **terror** sobrenatural, contudo, não será a única fonte de medo explorada nas narrativas góticas. Ele agirá em conjunto com o **horror** produzido por ameaças humanas. Em verdade, os desejos e as ambições de Manfredo constituem-se como uma ameaça tão — ou mais — perigosa aos personagens virtuosos quanto os seres fantasmagóricos. Prova disso é que a perseguição implacável à Isabela acarretará uma horrível transgressão, o filicídio:

Manfredo, que já estava com os ânimos inflamados, e a quem Isabela afastara de si, quando este lhe comunicara sua paixão com muito pouca reserva, não duvidava que a inquietude que ela tinha manifestado era ocasionada por sua impaciência em encontrar-se com Teodoro. Provocado por este pensamento e enfurecido com o pai do rapaz, ele correu secretamente para a grande igreja. Esgueirando-se imperceptivelmente pelas naves laterais, e guiado por um imperfeito raio de luar que brilhava através dos vitrais, avançou em direção ao túmulo de Afonso, para onde o dirigiam sussurros indistintos das pessoas que ele procurava. Os primeiros sons que ouviu foram:

— Mas, ai!, será que isso depende de mim? Manfredo nunca permitirá o nosso casamento.

— Não, isto irá impedi-lo! — gritou o tirano, sacando a sua adaga e enterrando-a por cima do ombro, no peito da pessoa que então exclamou:

— Ai de mim, fui ferida! — gritou Matilda, tombando. — Bom Deus, receba a minha alma!

— Bárbaro, monstro desumano! Que você fez? — gritou Teodoro, lançando-se sobre ele e arrancando a adaga de suas mãos.

— Abaixo, abaixo esta mão ímpia — gritou Matilda. — É meu pai! (WALPOLE, 1996, p. 127-128).

O horrível clímax de *Otranto* busca provar a máxima para a qual Walpole chama a atenção no prefácio: “os pecados dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração” (WALPOLE, 1996, p. 15). Conrado e Matilda pagam com a vida pelas transgressões cometidas pelo pai.

Otranto estabeleceu assim um modelo de romance que estimulava o leitor a experimentar superstições e fantasias medievais refratárias à razão iluminista. A abundância de ocorrências sobrenaturais deixava claro que a obra de Walpole não estava interessada na adesão às leis da probabilidade e da verossimilhança realista, e sim na possibilidade de produzir prazer estético por meio dos efeitos de medo suscitados pelas convenções narrativas.

Nem toda literatura gótica setecentista, porém, será arquitetada seguindo os mesmos princípios. Na esteira de Walpole, não foram poucos os escritores que ousaram se aventurar na fórmula do romance gótico ao longo do século XVIII. Uma parcela desses escritores tentará um maior equilíbrio entre o real e o sobrenatural, formando, assim, uma vertente do gótico mais afinada com a filosofia iluminista, que não irá descreditar a razão; pelo contrário, irá valorizá-la como meio de não sucumbir aos terrores causados pelo domínio da superstição sobre a racionalidade.

Entre tais escritores está Clara Reeve, que apresentou uma das primeiras alternativas ao modelo de romance gótico de Walpole. Apesar de reconhecer a capacidade de *Otranto* de entreter o leitor, Reeve questionava a maquinaria gótica utilizada na obra: para ela, a violência das ações interferia no efeito que a narrativa pretendia suscitar (cf. BOTTING, 1996, p. 54). Em seu próprio romance gótico, *The Old English Baron* (1777), Reeve mostra-se mais inclinada à fórmula dos modernos romances sentimentais: sua obra se vale da exploração dos costumes e valores burgueses, considerados superiores ao comportamento violento da aristocracia, e reduz significativamente os incidentes insólitos da narrativa. Para este fim, Reeve utiliza a técnica do **sobrenatural explicado**, isto é, embora utilize fantasmas e outras assombrações para suscitar medo, tais manifestações sobrenaturais recebem explicações racionais ao

final da narrativa, retratando, assim, um mundo mais verossímil. Além disso, com um desfecho menos sangrento que o da obra de Walpole, a ordem familiar é restaurada, como também a virtude, recompensada através do mérito, demonstrando uma preocupação mais explícita com a moral.

Para Walpole (apud BOTTING, 1996, p. 55), Reeve havia reduzido a sua “história gótica [...] à razão e à previsibilidade”. A réplica parece conter a tônica da crítica feita à obra da escritora: a explicação das manifestações sobrenaturais e a restrição à violência e ao horror foram interpretadas como atitudes conservadoras, ligadas, ainda, ao racionalismo neoclássico. No entanto, é preciso levar em consideração o fato de que se cobrava da escrita feminina muito mais moderação do que da escrita masculina. A crítica respondia de forma mordaz àquelas que ousavam — como Charlotte Smith em *The Old Manor House* (1793), acusada de retratar “cenas tão repugnantes ao decoro e à virtude”, conforme fica evidente na opinião expressa na revista *The Critical Review* (apud VASCONCELOS, 2007, p. 200-201): “[...] descobrimos que, enquanto se coroa com o sucesso a imprudência e a intemperança, a ingratidão e a mais complicada vilania permanecem impunes”. Outro exemplo bastante significativo é o romance *Zofloya* (1806), de Charlotte Dacre, no qual que não apenas se abstém de explicações racionais que procurem conter o uso exacerbado do sobrenatural e do demoníaco, como também se explora abertamente temas tabus, como o desejo sexual feminino e os envolvimento interraciais e de classe — considerados imorais à época. Embora tenha adquirido popularidade entre os leitores, sua autora foi acusada de “estar sendo afetada pela terrível condição de ter o cérebro devorado por vermes” (NEW LITERARY JOURNAL apud MICHASIW, 2008, p. xxi). A despeito das represálias, a tradição feminina irá persistir no mercado literário, ajudando a popularizar, desenvolver e consolidar o gótico no século XVIII.

3. A tradição feminina do gótico

Reeve foi, portanto, uma entre as muitas escritoras que ganharam o mercado literário com narrativas que mesclavam a maqui-

naria gótica à moral, aos costumes e aos valores burgueses típicos dos romances sentimentais. À publicação de *The Old English Baron* seguiu-se uma série de romances góticos escritos por mulheres, como *The Recess; or, A Tale of The Other Times* (1783-1785), de Sophia Lee; *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; *The Castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons; e *The Children of the Abbey* (1794), de Regina Maria Roche.

A intensa produção literária dessas escritoras operou mudanças significativas no gótico literário, tornando possível a sua separação em duas tradições: o **gótico masculino**, que seguiu o modelo de Walpole, e o **gótico feminino**, descendente do modelo de Reeve. Essa distinção não está exclusivamente relacionada ao gênero do escritor: a tradição feminina do gótico possui características narratológicas próprias. Assim, é possível identificar elementos do gótico feminino mesmo em obras de autoria masculina e vice-versa.³

No que diz respeito às suas características formais, o gótico feminino apresenta: (i) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; (ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; (iii) uma protagonista mulher e (iv) um **páter-famílias** como vilão transgressor. A esses elementos narrativos é possível adicionar ainda as temáticas privilegiadas pelas escritoras em suas obras, tais como: (i) o confinamento feminino; (ii) os problemas do

3 Um bom exemplo é *Zofloya*, romance que, embora escrito por uma mulher, apresenta características narrativas que o aproximam da vertente masculina do gótico (cf. TOWNSHEND, 2016, p. 38). Além disso, em *Daughters of the House: Modes of Gothic in Victorian Fiction* (1992), Alison Milbank procura entender as diferenças entre gótico feminino e gótico masculino de acordo com a relação estabelecida entre o/a protagonista da narrativa e a sua tentativa de fugir do espaço doméstico (gótico feminino) ou violá-lo (gótico masculino) (cf. MILBANK, 1992, p. 9-12). Tal abordagem permite à autora analisar como determinados escritores do período vitoriano — Charles Dickens, Wilkie Collins e Sheridan Le Fanu, entre outros — possuem obras que podem ser consideradas típicas do gótico feminino, uma vez que seus heróis e heroínas buscam escapar dos perigos de um *locus horribilis* e acabam, dessa forma, denunciando os problemas gerados por uma sociedade dominada por leis patriarcais. A existência de um gótico feminino de autoria masculina, levantada por Milbank em seu estudo, pode ser confirmada, na literatura brasileira, por obras como *Encarnação* (1877), de José de Alencar, e *O sacrifício* (1879), de Franklin Távora.

matrimônio; (iii) a perseguição à donzela em perigo e (iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição pela perda da virtude. Em conjunto, esses aspectos formais e temáticos originam tramas que destacam a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas.

Entre esses elementos, talvez o mais significativo seja a mudança do foco narrativo. Judith Fetterley comenta que, muitas vezes, as leitoras eram obrigadas a se identificar com uma ficção da qual eram excluídas, pois não raro se narravam histórias em que as personagens femininas possuíam pouca participação ou, então, funcionavam como inimigas. Nesse último caso, “pede-se que ela [a leitora] se identifique com um ser que se define em oposição a ela; exige-se que ela se identifique contra ela mesma” (FETTERLEY apud CULLER, 1997, p. 63). Porém, o ingresso da mulher no mercado literário ampliou significativamente a participação de personagens femininas nas obras literárias — transformou-as em protagonistas e em heroínas —, e fez com que as escritoras tivessem a oportunidade de expressar valores femininos no âmbito ficcional — valores consideravelmente distintos dos masculinos, que até então dominavam a literatura (cf. WOOLF, 1990, p. 91-92).

Se levarmos em consideração as discussões levantadas por Gérard Genette (2017, p. 259-260) sobre voz narrativa, a “identidade do narrador”, veremos que as escritoras adicionaram à literatura uma voz feminina, um novo “eu” discursivo, aliado aos interesses da mulher. Essa mudança foi fundamental para a criação de narrativas góticas que se valem de uma focalização feminina, isto é, suas tramas procuraram expor a vivência das mulheres em sociedade sob um ponto de vista feminino — suas ansiedades e os problemas por elas enfrentados em seu cotidiano, em um mundo dominado por regras e valores patriarcais.

A adoção desse ponto de vista narrativo aliado aos interesses femininos promoveu algumas alterações significativas nas convenções do gótico literário. Se antes o enredo conferia maior importância às transgressões cometidas por personagens masculinos, na tradição feminina do gótico o foco passa a ser a experiência de uma

protagonista mulher, e a trama procura retratar as ameaças e os maus tratos a ela infligidos.

Esse diferencial afeta o modo como as duas tradições exploram os efeitos estéticos correlatos ao medo. As narrativas do gótico masculino privilegiam o horror e a repulsa, gerados, principalmente, a partir de situações em que as personagens femininas são vítimas da crueldade de vilões transgressores. Os eventos frequentemente assumem teor sexual, fazendo com que essa tradição explore o sofrimento da mulher de modo explícito. A narrativa é manipulada de modo a permitir que o leitor também tenha a possibilidade de estabelecer vínculos empáticos com as personagens vilanescas. Ao analisar as convenções das duas vertentes do gótico, Anne Williams aponta que o prazer estético suscitado por tais narrativas surge dessa possibilidade, isto é, ao se identificar não com a vítima, mas com seu algoz, o leitor permite-se experimentar fantasias de agressão e dominação:

[o] enredo do Gótico masculino e suas convenções narrativas também enfocam o sofrimento feminino, posicionando a audiência como *voyeurs* que, apesar de empáticos, são passíveis de sentir prazer com a vitimização feminina. Tais situações estão intimamente relacionadas com o deleite proveniente da franqueza sexual e da perversidade, e sua proximidade com o “pornográfico”. No Gótico clássico isso geralmente toma forma da virtude feminina ameaçada e frequentemente violada. (WILLIAMS, 1995, p. 104-105).

Na vertente masculina, as passagens em que há violência infligida às personagens femininas estariam, portanto, ligadas não apenas ao intuito de horrorizar seu leitor como também à exploração de um prazer erótico por conta do caráter sexual das transgressões abordadas na narrativa. Talvez o exemplo mais emblemático seja *O monge* (1796), de Matthew Lewis. A obra, considerada polêmica, obscena e violenta à época de sua publicação, faz amplo uso de elementos sobrenaturais e de transgressões morais e sexuais como forma de horrorizar os leitores. O estupro e a morte de personagens femininas virtuosas, como Antônia, ou mesmo o linchamento que leva à mor-

te uma das personagens vilanescas, a abadessa do Convento de St. Clare, são narrados de forma melodramática e sensacional, de modo a potencializar os efeitos de horror produzidos pela narrativa.

Os arruaceiros só estavam interessados em satisfazer sua vingança. Negaram-se a escutá-la; passaram a proferir todo tipo de insultos, a cobri-la com lama e lixo e a chamá-la pelos nomes mais ultrajantes. Começaram a feri-la, um após o outro, de forma cada vez mais selvagem. Com urros e execrações, abafavam seus estridentes apelos por piedade. Eles a arrastaram pelas ruas, repelindo-a com desprezo, pisoteando-a e desferindo-lhe todo o tipo de golpes cruéis que o ódio e a fúria da vingança pudessem inventar. Por fim, uma pedra lançada por alguma mão certa atingiu-a diretamente na têmpora. A abadessa caiu no chão toda coberta de sangue, e em poucos minutos sua desprezível existência havia terminado. Mesmo assim, ainda que não pudesse mais ser afetada por insultos, seu corpo sem vida continuou sendo agredido pela raiva impotente da multidão; ele foi espancado e arrastado até tornar-se um pedaço de carne disforme e repugnante. (LEWIS, 2017, p. 237).

Se o gótico masculino se destaca por conjugar a repulsa e a atração pela violência cometida principalmente contra personagens femininas, o mesmo não ocorre em sua contraparte: ao transformar os interesses da mulher no objeto focalizado pela narrativa, a tradição feminina do gótico assume um caráter de denúncia às perseguições sofridas por elas. Os leitores são encorajados a simpatizar com a vítima e, assim, atentar aos perigos relacionados à condição feminina em sociedade. Nessa vertente, as situações transgressoras são descritas como crimes, e o horror e a violência explícitos perdem espaço para enredos de suspense que privilegiam o terror psicológico produzido por ameaças que são mais sugeridas que concretizadas. A exemplo, em *Os mistérios de Udolpho*, a protagonista, Emily St. Aubert, imagina-se apossada por fantasmas após ouvir as histórias a respeito do misterioso desaparecimento de Lady Laurentini, a antiga dona de Udolpho, e os rumores de que o espírito dela vagaria pelas alas do castelo:

Emily foi para a cama, deixando o lampião; mas a luz sombria, ao invés de dissipar o seu medo, o assistiu; pois, com a luz incerta, ela quase imaginava ver sombras passando por suas cortinas e deslizando para dentro da escuridão remota de seu quarto. O relógio do castelo marcou uma hora da manhã antes dela ter fechado os seus olhos para dormir. (RADCLIFFE, 2015, p. 227).

Uma vez que os eventos sobrenaturais são explicados de forma racional, eles funcionam como um meio para que a heroína conquiste o controle sobre os próprios sentimentos, vença os medos imaginários e atente para os perigos reais aos quais está sujeita. No caso de Emily, o reconhecimento de que as fantasmagorias são produtos de sua fragilidade emocional, somado à situação desamparada em que se encontra como prisioneira de Montoni, leva-a a perceber perigos mais factíveis, como a ameaça de sequestro feita por Conde Morano, cujo amor obsessivo pela moça transforma-se rapidamente em uma tentativa de abuso:

“[...] Sim, eu deixarei o castelo; mas não o farei sozinho. Eu usei de gracejos por tempo demais. Já que meus pedidos e meu sofrimento não prevalecerão, a força irá. Tenho criados esperando que a levarão até a minha caruagem. Sua voz não lhe trará socorro; ela não será ouvida nessa parte remota do castelo; submeta-se, portanto, a vir comigo em silêncio.”

Esse foi um aviso desnecessário naquele momento; pois Emily estava bastante certa de que os seus chamados não lhe adiantariam de nada; e o medo havia confundido tanto seus pensamentos que ela não sabia como implorar a Morano, mas se sentou, muda e tremendo, em sua cadeira até que ele avançou para tirá-la de lá [...]. (RADCLIFFE, 2015, p. 248).

A princípio, Emily pensa que a invasão aos seus aposentos seria responsabilidade de um ser sobrenatural — o que a enche de terror —, mas a revelação de que o invasor é o conde não a deixa menos amedrontada. Ela está sozinha e completamente à mercê do antagonista, que pretende levá-la à força para longe de Udolpho. Tomada, antes, pelo temor às ameaças sobrenaturais, e agora, às ameaças reais, a protagonista de frágil constituição física e mental

sucumbe ao medo e desmaia. Assim, as explicações racionais ensinam às personagens — e, por extensão, também aos leitores — uma lição no desfecho da narrativa: é necessário ter controle sobre os próprios sentimentos.

Não apenas em *Udolpho*, mas também nas demais obras do gótico feminino, os personagens vilanescos revelam-se a principal ameaça a ser enfrentada pela heroína. Essa tradição incorpora às suas narrativas a temática da *damsel in distress*, outrora explorada por Richardson, e mesmo por Walpole, como forma de, a um só tempo, produzir medo e suspense e denunciar os abusos sofridos por mulheres sob o domínio de homens misóginos e cruéis. Nestes termos, a heroína gótica e o vilão que irá ameaçá-la assumem funções narrativas complementares:

[...] a figura da heroína servirá como um dos meios pelo qual se projeta o maniqueísmo presente em boa parcela das obras do gênero. A eterna luta entre o bem e o mal se reduz na composição da heroína (protótipo do bem) e na do vilão (protótipo do mal) que, em dado momento da obra, terão de se enfrentar. (MENON, 2007, p. 101).

Nessa composição maniqueísta, as protagonistas femininas são representadas como jovens inocentes, extremamente frágeis, gentis e submissas aos preceitos da moral e do bom comportamento que eram exigidos das mulheres do século XVIII. Elas corroboram com o ideal de feminilidade da “mulher virtuosa”, que, baseado em uma perspectiva essencialmente masculina, ganhou popularidade com o sucesso do romance sentimental. Se a virtude é a principal qualidade pela qual uma mulher é julgada, a heroína gótica deve ser pura e recusar qualquer investida sexual, afinal, como afirma Leslie Fiedler (1997, p. 67), “numa sociedade onde a moralidade tende a ser associada, cada vez mais, à continência sexual, onde ‘ser bom’ é igual a ‘ser casto’, [...] há uma demanda natural por ‘pureza’, no sentido mais físico da palavra”. Ironicamente, os enredos do gótico estruturavam-se como uma série de provações que tornavam a manutenção da virtude dessas personagens uma tarefa quase impossível. Essa hipocrisia é acentuada nas obras de autoria femini-

na, que retratam como uma aterrorizante experiência o desafio de conservar-se virgem em meio a recorrentes situações de assédio.

Enquanto à mulher cabe o papel de representar a bondade e as virtudes humanas, os homens assumem, no gótico feminino, a antagonista função de serem arautos do mal. Eles são dominados por emoções extremas, como ciúme, ambição, vingança, e seus atos podem ser descritos como monstruosos porque são crimes violentos — estupro, incesto, opressão, tortura física e psicológica, fratricídio, filicídio e feminicídio — que têm como vítimas mais frequentes as personagens femininas.

Geralmente, eles são representantes de forças opostas à concepção burguesa de mérito e virtude, remanescentes de um passado medieval, bárbaro e não civilizado. Simbolizam, pois, a aristocracia tirânica e violenta, as vicissitudes das instituições religiosas e os abusos de poder dentro do âmbito familiar.

Por meios nefastos, os vilões góticos usurpam herdeiros legítimos, roubam famílias respeitáveis, de virtude e reputação, enquanto põem em perigo a honra de suas esposas e filhas órfãs. Eles exibem seus poderes ilegítimos e sua violência, e ameaçam consumir o mundo civilizado e os valores domésticos. (BOTTING, 1996, p. 4-5).

No que diz respeito às características físicas, as personagens femininas tendem à beleza e à fragilidade, ao passo que os vilões são igualmente marcantes, mas de outra forma. No gótico feminino, esses antagonistas nem sempre são desprovidos de atrativos: a feiura não é essencial como marca de alteridade. Porém, como bem recorda Edith Birkhead (1921, p. 53), os personagens vilanescos arquetípicos possuem aspectos exagerados que fazem com que eles sejam imediatamente reconhecidos e temidos, tais como rostos desfigurados por emoções intensas, expressões cruéis e irascíveis, olhares ferozes capazes de horrorizar as inocentes figuras femininas e inspirar temor em seus inimigos. São essas características fisionômicas as responsáveis por diferenciá-los dos demais personagens e alertar para o perigo que representam.

Os romances radcliffianos possuem bons exemplos desse arquétipo de vilão. Montoni, de *Os mistérios de Udolpho*, por exemplo, é considerado atraente, mas, ao mesmo tempo, inspira medo:

Ela [Emily] nunca havia gostado de Montoni, havia observado, muitas vezes, com emoção o fogo e a avidez em seus olhos, a sua exultação orgulhosa, sua fúria audaz, a vigilância taciturna neles quando a oportunidade, até mesmo uma oportunidade leve, convocava a alma latente; enquanto havia sempre se esquivado da expressão do rosto dele. Com tais observações ela ficou mais inclinada a acreditar que este era o Montoni de quem o italiano havia professado as suas suspeitas. (RADCLIFFE, 2015, p. 151).

Também os aspectos físicos e comportamentais do padre Schedoni, de *O italiano* (1797), fazem dele um personagem temido mesmo entre os religiosos que o conhecem:

Entre os seus colegas, nenhum o amava, muitos não gostavam dele, e outros tantos o temiam. Sua figura era impactante, mas não era desprovida de beleza; era alto, e, ainda que extremamente magro, seus membros eram largos e desajeitados. Enquanto caminhava, coberto pelas negras vestes de sua ordem, parecia emanar algo terrível de sua aura — algo quase inumano. (RADCLIFFE, 1824, p. 546).

A afiliação à Igreja não o impede de cometer inúmeras perversidades para satisfazer sua ambição por poder, incluindo as tentativas de assassinar a inocente protagonista da história, Ellena di Rosalba.

O modelo de gótico feminino que apresentamos brevemente neste tópico não se restringiu à literatura em língua britânica: é possível encontrar exemplos dessa tradição em outros países, inclusive no Brasil.

4. O gótico literário no Brasil

O resgate da influência da literatura de língua inglesa na literatura brasileira do século XIX tem ajudado a identificar e analisar

a presença do gótico em nossa ficção. Muitos dos principais nomes do romance britânico, como Samuel Richardson, Daniel Defoe e Walter Scott, fizeram parte do repertório literário dos gabinetes de leitura, livrarias e bibliotecas brasileiras. Além deles, romancistas atualmente pouco conhecidos, mas não menos populares na época, como Elizabeth Helme, Ann Radcliffe e Regina Roche, fizeram longa travessia pelo Atlântico e desembarcaram em nosso país por intermédio de Portugal e França (cf. MEYER, 2001, p. 49).

Muitos desses romancistas eram escritoras ou escritores góticos. Há registros de obras pertencentes a essa tradição circulando no Brasil já nas primeiras décadas do século XIX: *The Recess; or, A Tale of Other Times* foi traduzido do francês para o português e publicado em 1806 (cf. FREITAS, 2021, p. 101). Os romances radcliffianos *The Italian* e *The Romance of the Forest* possuem traduções lançadas em 1838. Já *O monge*, de Lewis, foi traduzido para o português apenas em 1861 e serializado no *Correio Paulistano* em 1907 (cf. FREITAS, 2021, p. 101-102). Há também registros de edições de *O castelo de Otranto*, de Walpole, e de obras de Wilkie Collins em outras bibliotecas do país. Segundo Sérgio Freitas (2021, p. 110):

Diante de tais levantamentos, torna-se indispensável reconhecermos que, em um país com a extensão territorial do Brasil, a ficção gótica esteve acessível do extremo norte ao extremo sul e em suas mais variadas formas: a partir de textos ingleses ou franceses, no terror sublime radcliffeano [*sic*], no horror com referências alemãs de Lewis, na experiência do gótico no romance social de Eugène Sue, nos exemplares de “raro talento”, assim como nos de entretenimento [...]

Entre os registros anteriormente citados, as obras de Ann Radcliffe merecem especial atenção. Sérgio Freitas comenta que a escritora é uma presença constante nos catálogos de 1858 e 1868 do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, destacando-se mesmo entre outros autores mais conhecidos:

[...] peculiar é a sua permanência no catálogo de 1868, dez anos depois, ultrapassando Walter Scott no número de exemplares oferecidos, um indicativo de que manteve-se

uma constância na circulação de sua obra entre os assinantes dos serviços do Gabinete. (FREITAS, 2021, p. 107).

Daniel Silva e Júlio França (2020, p. 84-87) também atestam a presença significativa da escritora por meio de artigos de jornais que frequentemente divulgavam narrativas radcliffianas. A popularidade das obras de Ann Radcliffe indica que havia aqui um público leitor interessado na tradição feminina do gótico:

Obras de Fanny Burney, das irmãs Lee, da mrs. Inchbald, Opie, Radcliffe, Roche e Helme, e tantas outras chegaram em contínuas levadas aos livreiros que foram estabelecendo-se no Rio de Janeiro após a chegada da corte e abertura dos portos, e daí, se espalhando pela província. (MEYER, 2001, p. 49).

Como vimos na introdução deste livro, a literatura brasileira foi marcada, desde os seus momentos iniciais, pelo diálogo com a ficção gótica, especialmente com as obras de autoria feminina. Um dos motivos que ajudam a comprovar este fato é o contato que os nossos escritores tiveram com esse tipo de ficção. A exemplo, Teixeira e Sousa, considerado por alguns historiadores como nosso primeiro romancista, fazia amplo uso das convenções góticas em suas obras. É possível identificar semelhanças entre os seus romances e os de Ann Radcliffe, de quem era assíduo leitor, inclusive pelo uso recorrente do sobrenatural explicado como procedimento narrativo (cf. FRANÇA; SILVA, 2020, p. 89-90).

O exemplo mais conhecido da influência da tradição do gótico feminino no Brasil é certamente o de José de Alencar. Em *Como e porque sou romancista* (1893), o escritor admite ter lido romances ingleses de autoria feminina, como *Amanda e Oscar*, tradução de *The Children of the Abbey*, de Regina Roche, e *Saint-Clair das Ilhas* (1803), obra de Elizabeth Helme, entre outras à disposição nos gabinetes de leitura. Alencar comenta a respeito da impressão deixada pela contínua leitura dessas narrativas:

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras as quais primavam a *Amanda e*

Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina e outros de que já não me recordo.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor. (ALENCAR, 1995, p. 23).

Os títulos caracterizados como românticos são obras tributárias do gótico literário. Se o escritor não utiliza o termo para caracterizar essas narrativas, podemos especular por quê: em primeiro lugar, o equívoco pode estar relacionado com a ligação existente entre o gótico e a forma literária que o originou, o romance; em segundo lugar, era bastante comum à época entender como românticos os elementos góticos, afinal, o romantismo foi, como veremos no capítulo seguinte, bastante influenciado pelo gótico, e o gótico pelo movimento romântico. Tal como Alencar, também nossos historiadores e críticos usaram o mesmo termo para qualificar narrativas que possuíam elementos pertencentes a essa tradição, o que pode ter dificultado a identificação do gótico em nossas Letras.

Portanto, o dito repertório romântico lido por Alencar era, em verdade, um conjunto de romances com elementos góticos pertencentes à literatura de língua inglesa. O enredo rocambolês de *Saint-Clair* mesclava elementos desta poética às características do romance histórico (cf. MEYER, 1973, p. 61). Já *The Children of the Abbey* era uma das obras que seguia a linha radcliffiana do gótico feminino (cf. BOTTING, 1996, p. 71). Ambos os títulos seguiam a fórmula que incluía suspense, segredos de família, personagens femininas virtuosas, castelos, abadias e ruínas góticas. Essa fórmula contribuiu de modo significativo para a formação da estrutura literária posteriormente utilizada por Alencar como modelo para suas próprias obras:

Nessa época tinha eu dois moldes para o romance.

Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço claro da lua; ou n'alguma capela gótica frouxamente es-

clarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa. (ALENCAR, 1995, p. 26).

O excerto deixa evidente a forte influência da poética gótica na obra alencariana. Estudos como os de Daniel Serravalle de Sá (2010) e Sandra Vasconcelos (2012) demonstram, com êxito, a concretização do projeto da narrativa “merencória, cheia de mistérios e pavores” à qual Alencar se refere no trecho. Em seus romances, o escritor frequentemente utiliza descrições carregadas de elementos góticos para caracterizar espaços narrativos fantasmagóricos como o Boqueirão, em *O tronco do ipê* (1871), e a casa de Hermano, em *Encarnação* (1877); ou, então, para conferir um aspecto ameaçador a vilões como Loredano, de *O Guarani* (1857), e o Padre Molina, de *As minas de prata* (1865-1866). Assim, uma análise mais atenta das obras de escritores como Teixeira e Sousa e José de Alencar permite-nos afirmar, sem risco de proselitismo, que o viés feminino do gótico legou muitas de suas características particulares à nossa ficção oitocentista.

Paralelas à extensa produção literária de autoria masculina, há diversas escritoras do século XIX e início do XX que podem ser incluídas na mesma situação. São elas: Ana Luísa de Azevedo Castro, Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida. A identificação e a análise das obras dessas escritoras revelam que frequentemente elas se utilizavam da poética gótica em obras que retratavam a condição das mulheres de nosso país. Assim, suas narrativas podem ser consideradas integrantes de uma tradição feminina do gótico na ficção brasileira. Essa hipótese, que pretendemos desenvolver nos próximos tópicos deste capítulo, também abre a possibilidade para um gótico feminino que inclua diferentes escritoras, de diferentes nacionalidades e de diferentes épocas, que, utilizando características formais e conteudísticas semelhantes, tenham retratado ficcionalmente as muitas ameaças físicas e psicológicas sofridas pela mulher em um mundo dominado por valores patriarcais.

O nosso gótico feminino foi vítima da negligência com que a historiografia tratou a escrita feminina no Brasil: nossos principais manuais de literatura quase não mencionam escritoras brasileiras,

principalmente as do período oitocentista. Os estudos desenvolvidos pelo grupo de trabalho A Mulher na Literatura — que, ativo desde 1984, possui integrantes que realizam pesquisas sobre o tema em diferentes universidades do país — atestam que a ficção de autoria feminina foi ignorada pelo nosso cânone e pela nossa história literária. Pesquisadoras como Luiza Lobo, Zahidé Muzart e Anna Faedrich, entre outras, têm recuperado a produção ficcional feminina e ressaltado a necessidade de se estabelecer uma tradição literária que contemple essas obras. Tais pesquisas abriram caminho para que, finalmente, fosse possível dar a atenção necessária a essa vertente da ficção como objeto de estudo e refletir sobre sua contribuição e o seu valor para a formação da nossa literatura.

Por meio desse trabalho de resgate, foi possível identificar que os elementos góticos são fundamentais para as obras oitocentistas de autoria feminina. As principais temáticas exploradas por essas escritoras — a crítica à falta de liberdade da mulher; a opressão gerada pelas leis institucionais, corroboradas pela estrutura familiar e social; o casamento como negócio — encontraram na poética gótica um modo de expressão dos horrores do universo feminino.

5. O gótico brasileiro pelo viés feminino

Romances como *D. Narcisa de Villar* (1858), de Ana Luísa de Azevedo Castro, e *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, são alguns títulos de obras góticas da nossa ficção. Tomemos como exemplo *Úrsula*, um dos primeiros romances de autoria feminina da literatura brasileira e, também, um dos primeiros romances abertamente abolicionistas (cf. LOBO, 2006, p. 193). Nele, Reis explora e critica os horrores da escravidão no Brasil, ao mesmo tempo que chama a atenção para os sofrimentos vivenciados por sua heroína, uma jovem inocente que, ao ficar órfã de pai e mãe, torna-se alvo dos desejos lúbricos do tio.

Tal como em outras obras do gótico feminino, o vilão de *Úrsula*, o comendador Fernando, é um homem bonito, mas a crueldade com que trata sua família e os escravos provoca medo na protago-

nista antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente: “E eu tenho-lhe tanto horror — disse Úrsula a tremer — que mal posso suportar a ideia de que estejamos sempre tão próximas dele. Parece-me que esse homem ainda me há de ser funesto” (REIS, 1988, p. 75). O sentimento de Úrsula se mostrará correto. O primeiro encontro entre ela e o tio aterroriza-a de tal forma que ela passa a noite em vigília, assombrada pela lembrança do comendador:

Apareceu a noite rebufada no seu manto de escuridão, e a donzela supôs encontrar o sossego nas trevas e no sono; mas trêmula e agitada no seu leito, invocava em balde o sono, que o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com som sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, e os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue.

E ela revolvía-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (REIS, 1988, p. 94).

São notáveis os muitos elementos provenientes do gótico literário nessa passagem. Sua utilização revela não só a tentativa de suscitar o medo artístico, mas, também, demonstra como a poética corrobora o propósito da vertente feminina de ressaltar os horrores da vivência da mulher. Na descrição da cena, que se assemelha a um pesadelo, a escuridão da noite intensifica o medo sentido pela personagem. Na atmosfera sombria, a figura do comendador assume um caráter fantasmagórico, responsável por assombrar a personagem. Ele é descrito como um ser horrível, monstruoso, com olhos que chispavam fogo e os membros e o tronco cobertos de sangue. Seu comportamento ultrajante, sarcástico, constitui-se como uma ameaça. A protagonista pressente o iminente perigo e, aterrorizada, não consegue dormir.

O comendador utiliza-se de meios lícitos e ilícitos para garantir que a sobrinha permaneça sob seu domínio. A única alternativa para a moça é fugir e, para este fim, ela conta com a ajuda de Tancredo, seu noivo, e dos escravos Túlio e Susana. Porém, no desfecho do romance

de Reis, Fernando tortura Susana, assassina Túlio e, logo depois, tomado por ciúmes, avança para Tancredo para tirar-lhe a vida:

Um mar de sangue tingiu-lhe as mãos e os puros seios! Tinha os olhos fixos e pasmados sobre o doloroso espetáculo, e entretanto parecia nada ver; estava absorta em sua dor suprema, muda, e impassível em presença de tão monstruosa desgraça.

O seu sofrimento era horrível, e profundo, e o que se passava de amargo e pungente naquela alma cândida e meiga foi bastante para perturbar-lhe a razão. (REIS, 1988, p. 147-148).

Enlouquecida por ter presenciado a morte de seu amado, Úrsula morre em seguida. O epílogo foca a injustiça dos fatos narrados ao denunciar a impunidade dos crimes cometidos pelo comendador (cf. REIS, 1988, p. 161). O infeliz destino conferido à heroína não é capaz de despertar o arrependimento de seu algoz, mas é arquitetado de modo a suscitar a empatia do leitor para com a personagem que pouco fez para merecer esse cruel desfecho.

O enredo de *Úrsula* segue a dinâmica da perseguição da personagem feminina por um vilão cruel e ameaçador, que, como vimos, foi largamente explorada pela vertente feminina do gótico. Da mesma forma, a obra de Ana Castro apresenta uma dinâmica semelhante em seu enredo. Narcisa também é uma jovem órfã que será alvo da perseguição implacável dos irmãos mais velhos, que pretendem obrigá-la a se casar com um homem que não ama. A jovem implora para que a deixem viver em um convento (cf. CASTRO, 2008, p. 73), porém, interessado no poder e no dinheiro que a união matrimonial traria para a família Villar, seu irmão mais velho recusa a súplica. Sem alternativas, Narcisa foge da família e do casamento que arruinaria a sua felicidade. A desobediência é o motivo de sua morte ao final do romance:

D. Narcisa de Villar esperava com firmeza a vinda de seus algozes.

[...] Os assassinos se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus negros cabelos a sufocaram... Sem

muito esforço dos malvados, a donzela caiu sem vida [...].
(CASTRO, 2008, p. 125).

O fratricídio em *D. Narcisa* não é narrado de modo menos impactante do que o assassinato de Tancredo em *Úrsula*. A cena é dramática — a protagonista é estrangulada pelos irmãos com as próprias tranças — como forma não apenas de horrorizar os leitores, mas, também, de reforçar a empatia destes para com o cruel desfecho legado à personagem.

É curioso notar que, diferentemente de muitas das escritoras britânicas, as nossas escritoras do gótico feminino não poupam esforços para inserir cenas e elementos de horror em suas obras, como podemos comprovar pelos epílogos sangrentos dos romances de Reis e Castro. Além disso, concomitantemente com os temas e os interesses femininos, as narrativas dessas autoras tratam também de temáticas sociais importantes, tais como a escravidão, o racismo, a corrupção nos tempos do Brasil Colônia e o casamento. Porém, de modo diverso ao que ocorreu com escritores que exploraram os problemas sociais de nosso país, como José de Alencar e Castro Alves — e que hoje integram o nosso cânone literário —, não houve uma recepção crítica que incentivasse a produção literária feminina em seus momentos iniciais.

Se não faltava “cor local” às obras de autoria feminina, podemos supor que o descaso tenha sido proveniente da escolha pela utilização de uma poética já marginalizada pela “alta literatura”, ou, mais acertadamente, pelas dificuldades enfrentadas por tais escritoras em ingressar em um mercado literário entendido, até então, como um meio fundamentalmente masculino. Vale lembrar que, pelo menos até o século XX, era comum que a atividade literária fosse considerada um “dom masculino” (cf. GILBERT; GUBAR, 1979, p. 3-4). Essa ideia é defendida por importantes críticos e escritores brasileiros contemporâneos das nossas romancistas. Valentim Magalhães (1896, p. 156) pondera que à mulher faltam certos dotes, “a reflexão acurada, a profundidade de juízo, a abstração”, como falta a força física. Sendo ela “toda sentimento” (p. 161), sem o controle

sobre as próprias emoções, as tentativas de contribuição das mulheres à literatura estariam fadadas ao fracasso:

O cérebro da mulher não foi feito para as árduas e ingratas investigações da filosofia, nem para os profundos e acérrimos estudos médicos, jurídicos ou matemáticos. Não tem a consistência estrutural precisa para resistir. A imaginação ou o sentimentalismo embriaga-as, arrebata-as, dá-lhes a cegueira do deslumbramento, e o ponto final de tantos esforços bem-intencionados, de tantos sofrimentos heroicos, é sempre — ou a desilusão aniquiladora, ou a loucura, quase sempre o suicídio, pois a mulher é bastante orgulhosa para não sobreviver à derrota do seu amor-próprio, ou à morte do seu ideal (MAGALHÃES, 1896, p. 159).

Em resumo, os homens, por serem fortes física e mentalmente, estariam naturalmente preparados para lidar com uma recepção crítica negativa. Ao contrário deles, as mulheres, emotivas, orgulhosas e frágeis, seriam incompatíveis com o ofício das Letras. Ao cumular tais defeitos, as escritoras jamais seriam capazes de se igualar aos homens e, como eles, se tornarem escritoras bem-sucedidas. A convicção de que a literatura feminina era inferior à masculina fez do homem um “eterno inimigo” da mulher no meio literário (cf. MAGALHÃES, 1896, p. 154).

Recentemente, a pesquisa empreendida por Anna Faedrich (2018) demonstrou como o desencorajamento sistemático empreendido pelos escritores e críticos às carreiras das escritoras foi um fator determinante para que fossem eclipsadas de nossa história. Tais circunstâncias constituíram-se como um obstáculo para o gótico feminino no Brasil. Ainda assim, essa tradição sobreviveu à margem do cânone, revelando-se como uma tendência persistente em nossa literatura.

6. O gótico feminino de Júlia Lopes de Almeida

No início do século XX, uma autora do gótico feminino brasileiro obteve uma recepção crítica favorável à sua obra. A contista, dramaturga e romancista Júlia Lopes de Almeida foi uma impor-

tante figura no meio literário oitocentista, como bem comprova sua extensa obra, publicada ao longo de mais de quarenta anos. Se hoje seu nome não integra o nosso cânone nem figura em nossos principais manuais de literatura, a crítica da época conferiu à escritora um lugar de destaque. José Veríssimo, por exemplo, defendia que Almeida alcançara definitivamente uma posição de sucesso entre os romancistas nacionais com a publicação de *A falência* (1901), por ele considerado um “romance da vida brasileira tal qual ela é” (VERÍSSIMO, 1905, p. 144). Posteriormente, ele acrescentaria: “[D]epois da morte de Taunay, de Machado de Assis, e de Aluísio Azevedo, o romance no Brasil conta apenas com dois outros autores de obra considerável e de nomeada nacional — D. Júlia Lopes de Almeida e o Dr. Coelho Neto” (VERÍSSIMO, 1936, p. 15).

Já Lúcia Miguel Pereira, em um dos poucos livros de historiografia literária que contemplam a obra da escritora, deixa claro que Almeida era considerada

[...] a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária [...] como pelo êxito que conseguiu com os críticos e com o público: todos os seus livros foram elogiados e reeditados. (PEREIRA, 1988, p. 260).

Em *A família Medeiros* (1894), *A falência* (1901), *A intrusa* (1908) e em outros de seus romances, Júlia Lopes de Almeida enfoca temas cotidianos e domésticos, além de problemas sociais como a abolição e o encilhamento (cf. PEREIRA, 1988, p. 261). O que se destaca nessas obras é, sobretudo, a focalização feminina, isto é, o fato de se apresentarem sob o ponto de vista de personagens mulheres e abordarem temas relacionados ao universo feminino (cf. LOBO, 2006, p. 160). Porém, é especificamente no livro de contos *Ânsia eterna*, publicado em 1903 e refundido pela própria Júlia de Almeida em 1938, que a poética gótica é utilizada para descrever espaços narrativos, situações aterrorizantes, e, principalmente, para explorar ansiedades, medos, transgressões e tabus. Em narrativas como “O caso de Ruth”, “Os porcos”, “As rosas” e “Sob as estrelas”, a es-

critora retrata problemas de violência psicológica, física e sexual surgidos das relações familiares e do convívio doméstico.⁴ Para demonstrar de que forma Júlia Lopes de Almeida se insere na vertente feminina do gótico, propomos uma análise de “O caso de Ruth”, conto em que as convenções do gótico clássico aparecem de forma mais evidente.

A narrativa tem início com o pedido de casamento feito por Eduardo Jordão à protagonista que dá nome ao conto. Ruth é uma moça “pura demais para viver na terra” (ALMEIDA, 1903, p. 10), não havendo “alma mais cândida, nem espírito mais virginal que o seu” (p. 11). A apresentação inicial da personagem mostra-se de acordo com o arquétipo de heroína virtuosa que povoou as obras góticas, os romances sentimentais e as obras melodramáticas na ficção setecentista. Logo em seguida, porém, a protagonista revela ao pretendente o contrário do que a avó lhe fizera acreditar:

— Minha avó mentiu-lhe.

[...]

— Eu não sou pura! Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura!

[...]

— Foi há oito anos, aqui nesta mesma sala... Meu padastro era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! oh! não fale! Não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na eça. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus infames abraços; ali! ali! oh, o danado! mais do que nunca lhe quero mal agora! (ALMEIDA, 1903, p. 15-16).

4 Outros contos que integram *Ânsia eterna*, a saber: “O lote 587”, “A rosa branca”, “E os cisnes?”, “A casa dos mortos”, “A caolha”, “A boa lua”, “Incógnita”, “A morte da velha”, “Perfil de preta”, “A nevrose da cor”, “Pela pátria”, “A valsa da fome”. Estes também podem ser considerados narrativas góticas — ou possuem elementos pertencentes a essa tradição —, mas não pertencem à tradição do gótico feminino tal como foi descrita neste capítulo.

É a partir dessa confissão que o enredo de Júlia de Almeida vai se desenvolver. Como vimos anteriormente, a castidade é a qualidade mais cobrada das personagens femininas, e, também, a mais ameaçada. Por conta disso, podemos subdividir as personagens femininas da literatura gótica entre as jovens virtuosas — cuja virgindade será inevitavelmente ameaçada durante a narrativa — e aquelas cujo comportamento licencioso irá conduzi-las à própria ruína. Tal dicotomia é observável em diversas obras que constituem a literatura gótica, incluindo as personagens de *Os mistérios de Udolpho*, Emily e Agnes; de *O monge*, Antônia e Matilda; e de *Zofloya*, Laurina, Victoria e Lilla. Emily é a encarnação da inocência, da bondade e da pureza, e, ainda assim, passará por todo tipo de perigo no castelo de Udolpho. Já Agnes, longe de demonstrar a mesma retidão de caráter que a protagonista, termina os seus dias dentro de um convento, pagando com a loucura os seus erros do passado. Antônia será o alvo da cobiça do padre Ambrósio, que irá estuprá-la e assassiná-la no subsolo do Convento de St. Clare. Todo o plano para a ruína da personagem terá a ajuda da própria Matilda, amante do padre e a verdadeira *femme fatale* da obra. Sua vileza, bem como a do protagonista da narrativa, será descoberta pela Inquisição e julgada com requintes de crueldade.⁵ Em *Zofloya*, a virtuosa Lilla é aprisionada numa caverna e, posteriormente, apunhalada e jogada de um penhasco; Laurina, bela e vaidosa, é punida por seu adultério com os abusos do próprio amante; Victoria, sua filha, também é punida por suas inúmeras maldades ao longo da narrativa, sendo usada e aniquilada pelo próprio Satã.

Se nas demais ficções setecentistas a dicotomia virtude *vs* vício é indicativa de finais diametralmente opostos — ou seja, a virtude é recompensada, e o vício punido —, no gótico feminino, nem sempre comportamentos virtuosos são garantia de desfechos recompen-

5 Cabe aqui ressaltar que a *femme fatale* de Lewis possui algumas particularidades em relação às outras personagens citadas: Matilda confessa ser um súcubo, uma serva do demônio, e, ao entregar a alma ao seu mestre, é libertada da prisão para desfrutar prazeres e riquezas. Esse desfecho, que não pode ser de modo algum considerado negativo, instiga Ambrósio, o protagonista da obra, a fazer um pacto semelhante que o libertaria da Inquisição, mas que se revela uma farsa.

sadores para as personagens femininas. Jovens inocentes como Ruth tornam-se vítimas dos vilões sem que nada tenham feito para merecerem tal fado. Impotentes diante de seus antagonistas, elas se tornam, quase sempre, mulheres decaídas, ou ficam loucas, ou morrem. Assim, para Eduardo Jordão, a noiva, antes pura e casta, transfigura-se após a revelação de seu passado: “É uma mulher desonrada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada” (ALMEIDA, 1903, p. 18).

A temática do conto de Almeida aborda temas limítrofes, ou seja, temas considerados proibidos em sociedade por atentarem contra convenções morais. “O caso de Ruth” explora o estupro, a pedofilia e suas consequências sobre a protagonista. Mesmo morto, o Barão é o antagonista. Ele não destoa dos tirânicos aristocratas que fazem o papel de vilões das obras góticas. Assim como os demais personagens da categoria, é o principal responsável por impulsionar a trama, e seus atos, ainda que sejam pretéritos ao tempo da narrativa, constituem-se como a verdadeira fonte dos terrores e horrores do conto de Júlia de Almeida.

Como outros antagonistas da literatura gótica — Manfredo, o príncipe de Otranto, de Walpole; o Conde Morano, de Ann Radcliffe; ou mesmo o Conde Drácula, de Bram Stoker —, o padrasto de Ruth é caracterizado por um título aristocrático, remanescentes de uma nobreza associada ao passado, ao abuso de poder e à tirania. Ele é descrito como um saudosista dos tempos imperiais: “[à] proporção que se ia afastando dos seus dias de moço, mais aferrado se fazia aos gostos e às modas de seu tempo” (ALMEIDA, 1903, p. 13). Esse culto ao passado reflete-se também na casa, cuja descrição revela aspectos da personalidade do antagonista ao mesmo tempo que caracteriza o local como um *locus horribilis*:

Tudo ali era sombrio, monótono e saudoso. Cadeiras pesadas, de moldes coloniais, largas de assento, pregueadas no couro lavrado de coroas e brasões fidalgos, uniam as costas às paredes, de onde um ou outro quadro sacro pendia desguarnecido e tristonho.

Assim o quisera ele, que até mesmo na hora suprema rejeitara um belo crucifixo que lhe oferecia o padre,

voltando os olhos para um outro crucifixo mais tosco, erguido sobre a cômoda, e que pertencera a D. Pedro I. Para ele, naquela cruz não estava só o Cristo; estava, de volta pelo respeito com os monarcas distintos, a lembrança dos seus folguedos de moço. (ALMEIDA, 1903, p. 13).

A casa é descrita como um ambiente gótico que possui um ar antiquado. Os adjetivos utilizados na descrição do cenário caracterizam-no como um local soturno e evidenciam, além de sua relação com o passado, uma religiosidade exacerbada e hipócrita. Ambos os elementos se destacam por meio da mobília e da decoração — as cadeiras pesadas, os móveis coloniais, os brasões fidalgos, além das imagens sacras e crucifixos —, que atendem ao gosto aristocrático do Barão e evocam os tempos da monarquia brasileira, compondo um cenário nostálgico de uma época passada e faustosa, mas que não deixa de ser um tempo sombrio.

Sabemos que o *locus horribilis* é um elemento narrativo de importância central na ficção gótica, a ponto de, muitas vezes, ser o responsável por caracterizar a obra como tal. As construções magníficas, labirínticas e claustrofóbicas atuam em conformidade com as crueldades e os horrores abordados pelos enredos, potencializando os efeitos gerados. Na literatura do século XIX, a casa herda o clima sombrio e opressivo das construções medievais e atua de modo análogo, com o objetivo de causar medo nos personagens e nos leitores. No Brasil, a casa-grande e o engenho coloniais também figuram como os cenários frequentes das obras góticas. Fernando Monteiro de Barros (2014) nota que, tal como ocorre no gótico sulista americano, em que a *plantation* serve como o principal *locus* para as narrativas que tematizam os horrores do passado escravocrata, aqui, a decadência da antiga estrutura social e a violência da escravidão têm como cenários as casas senhoriais e fazendas, onde crimes hediondos cometidos no passado continuam a exercer influência sobre a vida dos personagens. Veremos isso com maior atenção no sexto capítulo de nosso livro.

No conto de Júlia Lopes de Almeida, a casa tem, portanto, um papel fundamental na ambientação gótica. Sua caracterização evoca um clima retrógrado por meio da enumeração de objetos do passado

histórico. A atmosfera pesada do ambiente tem seu melhor exemplo na sala onde Ruth fora violentada, que é descrita como um local de “fisionomia casta e grave” (ALMEIDA, 1903, p. 13), motivo pelo qual os demais moradores a evitavam, e somente Ruth “nas horas de inexplícável tristeza, se encerrava ali, em companhia da Madona da Cadeira e da Virgem de S. Sisto” (p. 14). Esse aparato religioso que serve de decoração ao aposento evoca um subtexto sagrado: a decoração católica escolhida justamente pelo Barão — o crucifixo, as figuras de virgens santas — funciona menos como indicativo de bondade e fé, e mais como um modo de ressaltar a hipocrisia religiosa do personagem vilanesco. Ambas as virgens parecem, também, contrastar em sua pureza com Ruth, que perdera sua virgindade naquele local específico. Assim, a descrição do *locus horribilis* coaduna com um cenário onde ocorrera um crime hediondo.

É por meio da decoração lúgubre e anacrônica e da revelação de seus crimes que o padrasto de Ruth ganha presença na narrativa, tal como um fantasma responsável por assombrar os personagens do conto. A temática do retorno aterrorizante do passado sobre o presente irá agir tanto sobre Eduardo Jordão quanto sobre a própria protagonista da história. Para o noivo de Ruth, a presença fantasmagórica do rival torna-se quase palpável, e, ainda assim, impossível de se combater:

O outro está morto há oito anos... Ninguém sabe, só ela e eu... Está morto, mas vejo-o diante de mim; sinto-o no meu peito, sobre os meus ombros, debaixo de meus pés, nele tropeço, com ele me abraço em uma luta que não venço nunca! (ALMEIDA, 1903, p. 16-17).

Para Ruth, a incapacidade de reverter sua situação faz do casamento planejado uma ideia inconcebível e repugnante. Incapaz de se livrar de sua mácula, mesmo tendo o perdão do noivo, a protagonista imagina os dissabores que a aguardariam na condição de esposa:

Entraria no lar como uma ovelha abatida.

[...]

Ele prometia esquecer! mas no futuro quando se enlaçassem, não evocariam ambos a lembrança do outro?

Talvez que, então, Eduardo a repelisse, a deixasse isolada no seu leito de núpcias, e fugindo para a noite livre fosse chorar lá fora o sonho da sua mocidade... Sim, a sua noite de núpcias seria uma noite de inferno! Se ele fosse generoso ela adivinharia através da doçura do seu beijo os ressaibos da lembrança do primeiro amante; e quanto maior fosse a paixão, maior seria a raiva e o ciúme. (ALMEIDA, 1903, p. 19-20).

O espectro do Barão assombraria Ruth mesmo em sua noite de núpcias, e ela então se recusa a “viver na obsessão de uma ideia humilhante” (ALMEIDA, 1903, p. 20). A única solução encontrada pela personagem é o suicídio, que a pouparia de um futuro infeliz. Embora o matrimônio seja uma solução frequente para os problemas relacionados à virtude nos romances sentimentais — lembremos como, em *Pamela*, o casamento não apenas recompensa a resiliência da protagonista, como também reforma moralmente o lúbrico Mr. B. —, o casamento não traria de volta a virtude da protagonista de “O caso de Ruth” nem seria capaz de livrá-la da lembrança dos horrores dos quais ela fora vítima.

Ao final do conto, Ruth é encontrada já sem vida na própria cama. O velório ocorre na mesma sala sombria em que ocorrera o estupro:

Entravam já para o enterro e foi só então que uma voz disse alto, saindo da penumbra daquela sala antiga:

— Vai ficar com o padrasto, no mesmo jazigo...

Eduardo fixou a morta com doloroso espanto.

[...]

— Que! seria ainda para o outro aquele corpo angélico, tão castamente emoldurado nas roupas de noivado? Seria ainda para o outro aquela mocidade, aquela criatura divina, que deveria ser sua?!

E a mesma voz repetiu:

— Vai ficar com o padrasto...

Com o padrasto, noites e dias... fechados... unidos... sós! Fora para isso que ela se matara, para ir ter com o outro! Aquele outro de quem via o esqueleto torcendo-se na cova, de braços estendidos para a reconquista de sua amante!

Alucinado, ciumento, Eduardo arrancou então num delírio o véu e as flores de Ruth, e inclinando um tocheiro pegou fogo o pano da eça.

E a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fora aquilo que ela desejasse... (ALMEIDA, 1903, p. 20-21).

A voz desconhecida instiga o ciúme e a fúria de Eduardo, que não consegue suportar a suposição de que, mesmo depois de morta, Ruth continuaria sob o domínio do Barão. O ataque de Eduardo à eça parece, no entanto, produzir consequências positivas: somente a completa aniquilação do cadáver da protagonista confere a ela a liberdade almejada, principalmente no que diz respeito ao próprio passado. Não por acaso, Ruth aparenta sorrir em êxtase nos momentos finais da narrativa.

Esse sombrio desfecho parece conter a tônica de nosso gótico feminino brasileiro, em cujas obras restam poucas alternativas às personagens femininas senão a violência, a loucura e a morte, em um mundo em que parecem valer apenas os interesses masculinos.

Como temos demonstrado, e ainda demonstraremos no decorrer dos próximos capítulos, a poética gótica possui uma longa e produtiva presença nas narrativas ficcionais brasileiras, ainda que apenas recentemente venha sendo estudada como um importante elemento integrante da formação da nossa literatura. Tal como ocorrera no Setecentos inglês, também no Brasil a escrita feminina possui um papel ativo na constituição do gótico em sua forma literária, pois assimila e desenvolve as características formais e conteúdoísticas desta ficção.

Por meio das obras de Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo Castro, Júlia Lopes de Almeida e muitas outras escritoras oitocentistas, o gótico brasileiro ganhou maior variedade de características narratológicas e, também, de temáticas especializadas nas ansiedades e nos medos femininos. A nossa vertente feminina do gótico não se restringe, porém, a essas autoras. Pelo contrário, ao longo do século XX, a presença da mulher torna-se cada vez mais

constante no meio literário, e as obras de escritoras pouco conhecidas — como Mme Chrysanthème, Dinah Silveira de Queiroz, Maura Lopes Cançado, Carmem Dolores e Carolina Nabuco — bem como as de escritoras renomadas — como Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector — comprovam que a escrita feminina não se abateu diante da predominância masculina nas Letras nem deixou de denunciar, por meio da ficção, os horrores e terrores vivenciados pelas mulheres de nosso país.

Sugestões de leituras ficcionais

Ana Luísa de Azevedo Castro, *D. Narcisa de Villar* (1858)

Ann Radcliffe, *Os mistérios de Udolpho* (1794)

Horace Walpole, *O castelo de Otranto* (1764)

Júlia Lopes de Almeida, *Ânsia eterna* (1903)

Maria Firmina dos Reis, *Úrsula* (1859)

Para saber mais

Anna Faedrich, *Memória e amnésia sexista* (2018)

Anne Williams, *Art of Darkness: a poetics of gothic* (1995)

Ellen Moers, *Literary Women* (1976)

Melanie Anderson e Lisa Kröger, *Monster, she wrote* (2019)

Zahidé Lupinacci Muzart, *Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil* (2008)



capítulo 4

SUBLIME E ROMANTISMO

por João Pedro Bellas

1. O sublime e a ascensão do romantismo

As condições para o surgimento do romantismo são bastante semelhantes àquelas que culminaram na gênese da ficção gótica, de modo que não é tarefa simples distinguir claramente ambos. Assim como o gótico, o romantismo consiste em um movimento artístico que se opõe, por um lado, ao racionalismo característico do Iluminismo e, por outro, aos ideais estéticos — muito ligados às noções clássicas do belo e da mimesis — que dão forma ao classicismo e, posteriormente, ao neoclassicismo. Dessa forma, trata-se de uma escola que, em sua concepção de arte, confere um privilégio à imaginação e à noção de gênio bem como defende a centralidade da emoção e do sentimento (cf. DAY, 1996). Um fator determinante para a ascensão e consolidação de propostas poéticas como as do romantismo foi a redescoberta do sublime e a sua elevação ao posto de categoria estética dominante, sobretudo no século XVIII e na primeira metade do XIX.

A história do sublime pode ser traçada a partir do tratado *Do Sublime — Peri Hupsous* —, tradicionalmente atribuído a Longino.¹

¹ A autoria do tratado é, ainda hoje, um tópico de debate entre historiadores.

Ainda assim, talvez seja mais correto e preciso descrevê-lo como um conceito moderno. Isso porque o texto longiniano permaneceu esquecido por mais de um milênio até ser traduzido e prefaciado por Nicolas Boileau em 1674. A chancela de uma das maiores autoridades intelectuais do neoclassicismo permitiu que o sublime não apenas fosse incorporado à reflexão crítica do período, mas também viesse a orientar as discussões estéticas que se seguiram nas últimas décadas do século XVIII.

No prefácio, Boileau chama a atenção para alguns aspectos centrais do tratado, sobretudo à distinção, feita por Longino,² entre um entendimento do sublime como um determinado estilo discursivo e a noção de que o conceito descreve o elemento maravilhoso presente no discurso — nesse sentido, o *verdadeiro* sublime diria respeito não à forma, mas sim ao conteúdo. Esse “maravilhoso” no discurso, que Boileau chama de *je ne sais quoi* justamente por ser de difícil definição, seria responsável por proporcionar ao leitor/ouvinte um sentimento de êxtase. O extraordinário do discurso é tradicionalmente associado à grandeza de pensamento ou de alma e às emoções ou paixões entusiasmadas (*Peri Hupsous*, VIII.1).

O tratado de Longino, portanto, estabelece os alicerces fundamentais da tradição do sublime: o conceito é especialmente associado à grandiosidade e à elevação do espírito, e uma noção-chave para o entendimento da emoção que o sublime descreve é a de *arrebato*. Tomando como ponto de partida a tradição da retórica clássica — e, em grande medida, contrapondo-se a ela —, Longino defende que o sublime consiste em uma resposta emocional intensa diferente da persuasão que um discurso proferido por um orador habilidoso poderia alcançar. Enquanto esse convencimen-

Originalmente, o *Peri Hupsous* foi atribuído a Cássio Longino, pensador grego do séc. III EC, hipótese posteriormente descartada pela estilometria. Sem determinar a autoria, pesquisas recentes estimam que o texto provavelmente foi escrito no séc. I EC. Por questão de conveniência, referimos ao autor do tratado apenas como “Longino”.

² Alguns comentadores argumentam que a distinção não está presente efetivamente no tratado e seria uma contribuição original de Boileau (cf. MONK, 1960, p. 28).

to depende da totalidade do discurso, o êxtase proporcionado pelo sublime é caracterizado pela surpresa e ocorre, sobretudo, em um momento oportuno. Para ilustrar a potência e o caráter imediato e surpreendente do sublime, Longino emprega a metáfora de um raio, afirmando que, produzido em um momento oportuno, o sublime “dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador” (*Peri Hupsous*, I.4).

Uma vez que o tratado está inserido na tradição retórica, o seu foco recai sobretudo sobre as possibilidades de produção do sublime por meio da palavra, e a maior parte de seus exemplos são extraídos de obras de poesia e de retórica. Um dos principais acréscimos da tradição moderna, nesse sentido, foi a incorporação da natureza como fonte para o sublime, fato que traz repercussões significativas para a própria literatura, como ficará claro na sequência deste capítulo. O que nos interessa mais a partir dessa caracterização geral da tese central do *Peri Hupsous* é observar o impacto que ela tem no contexto em que foi absorvida, visto que, ao final do século XVII, Longino já havia sido alçado ao posto de grande autoridade clássica, ao lado de Aristóteles e Horácio, para a reflexão crítica sobre a arte.

Não obstante seja verdade que, no âmbito do neoclassicismo, o elemento emocional já era, de certo modo, levado em conta devido à influência da noção aristotélica da catarse — ainda que em uma leitura bastante restrita da *Poética* de Aristóteles —, a ruptura ocasionada pela introdução do sublime na reflexão do período é decorrente da ênfase no caráter emocional da experiência descrita pelo conceito. Os modelos teóricos que tentaram conciliar os ideais neoclássicos de simetria, clareza e proporcionalidade para a representação mimética da natureza e as paixões entusiasmadas ligadas ao sublime acabaram por incorrer em um desequilíbrio incontornável, que gradualmente levou à ruína o paradigma do neoclassicismo (cf. ABRAMS, 2010, p. 111-113).

Embora isso não tenha configurado um problema tão grande para o movimento neoclássico francês, que ainda permaneceu hegemônico por boa parte do século XVIII, em contextos diferentes,

como o inglês ou o alemão, o questionamento do paradigma possibilitou não apenas um avanço nas discussões conceituais a respeito do sublime como também a gênese de movimentos artísticos que tomavam como ponto de partida diretrizes diferentes, agora pautadas sobretudo no critério emocional da arte. Isso ocorreu porque, ao contrário do que se deu na França, onde os pensadores deram-se por satisfeitos com o que Longino tinha a dizer sobre o sublime, em locais como a Inglaterra os principais críticos e filósofos da época mostraram-se empenhados em levar adiante as ideias apresentadas no *Peri Hupsous*. O intenso debate que se seguiu no contexto anglo-saxão possibilitou o desenvolvimento do sublime de tal maneira que, em meados do século XVIII, o conceito já constituía, ao lado do belo, uma das principais ferramentas para a reflexão sobre a arte. Essa consolidação do sublime como uma categoria estética autônoma foi possível especialmente a partir da publicação, em 1757, da primeira edição da obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de Edmund Burke.

As análises apresentadas na *Investigação* são de grande importância para o desenvolvimento do sublime, pois Burke é o primeiro autor a postular, de maneira clara e explícita, a independência entre as ideias relacionadas ao sublime e aquelas relacionadas ao belo. Grande parte das teorias subsequentes partiriam do pressuposto burkiano de que o belo e o sublime seriam categorias estéticas autônomas.

A popularidade do sublime burkiano está intrinsecamente relacionada ao surgimento de novas formas de arte caracterizadas não mais pelos ideais de clareza e simetria do neoclassicismo, mas sim pelo excesso, pela obscuridade e pela desproporcionalidade. Trata-se, no fim das contas, de uma relação em que teoria e prática se retroalimentam, chancelando uma à outra. Assim como o modelo estético de Burke fornece a fundamentação teórica que legitima vertentes artísticas como a *graveyard poetry*, o gótico, o romantismo etc., essas correntes consolidam as ideias defendidas pelo filósofo ao desenvolvê-las e desdobrá-las no campo da arte. Desse modo, se, por um lado, a centralidade assumida pelo sublime possibilitou a apre-

ciação de objetos naturais e artísticos anteriormente desprezados pelo neoclassicismo por serem considerados informes e desproporcionais — como, por exemplo, as montanhas e as construções arquitetônicas do gótico medieval —, por outro a ascensão desses novos movimentos artísticos ratificou o status de arte desses objetos.³

Um dos fatores que tornaram a abordagem burkiana o modelo ideal para essas novas expressões artísticas é o papel central conferido pelo filósofo à emoção do terror na experiência do sublime. E é precisamente por isso que a proposta de Burke é central para nosso propósito de estudar a produção do medo como efeito de recepção no romantismo.

2. O sublime burkiano

Bastante influenciada pelo empirismo que marcou a filosofia britânica da primeira metade do século XVIII, a *Investigação filosófica* de Burke apresenta uma análise focada sobretudo nas paixões. Essa abordagem é um marco na tradição, pois consiste no primeiro estudo sistemático a empregar um método baseado quase que exclusivamente nas emoções, distinguindo-se radicalmente dos manuais de poética muito comuns no neoclassicismo. Desse modo, o principal objetivo de Burke é explicar como somos efetivamente afetados pelos objetos — sejam eles naturais ou artísticos —, e não como um objeto deveria ser construído para nos afetar.

O ponto fundamental da teoria estética de Burke, portanto, são as emoções, e a emoção que serve de fundamento à sua teoria do sublime é o **terror**. Essa asserção, por sua vez, é baseada naquele que talvez seja o aspecto mais original de sua obra: o modo peculiar como o filósofo compreende as sensações de dor e prazer. Burke parece especialmente intrigado com o fato de que, quando se trata

³ Embora possa parecer estranho falar do status de arte de um objeto natural como uma montanha ou o oceano, isso é importante, uma vez que a representação de objetos desse tipo terá um papel central em vertentes como o romantismo e o gótico.

de um juízo estético, o prazer pode ser derivado até mesmo da ideia de dor (cf. MONK, 1960, p. 91).

Ao contrário da opinião corrente à época, Burke defende que a mente humana se encontra em um estado natural de indiferença no qual não é afetada por sentimentos prazerosos ou dolorosos. Dessa forma, haveria tanto prazeres quanto dores de caráter “puro”, isto é, que não teriam origem a partir da supressão de um ou de outro sentimento (cf. BURKE, 2018, p. 52-53). Essa compreensão, no entanto, não excluiria a possibilidade de haver uma forma de prazer resultante da cessação da dor. É importante observar apenas que, não obstante seus efeitos sejam positivos para quem a experimenta, essa sensação não é suficientemente semelhante ao prazer simples e puro para que possa ser considerada de mesma natureza. Por esse motivo, Burke (2018, p. 55) distingue-a por meio de um outro termo: **deleite** (*delight*).

Burke (2018, p. 55) afirma que as ideias capazes de provocar uma forte impressão na mente “podem ser reduzidas aproximadamente a esses dois tipos: autopreservação e sociedade”. O filósofo argumenta que as ideias de vida e saúde, embora sejam capazes de causar prazer, não proporcionam um sentimento tão forte e intenso ao indivíduo quanto a dor e o perigo. Consequentemente, as ideias que sinalizam uma ameaça à vida do indivíduo seriam as mais intensas que se pode experimentar. Se, por um lado, Burke associa o belo às ideias que concernem à sociedade,⁴ por outro, o sublime estaria relacionado à autopreservação e proporcionaria deleite em lugar de prazer:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis, ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente é capaz de sentir. (BURKE, 2018, p. 56).

4 Para uma descrição e uma análise mais detalhada da teoria do belo de Burke, ver Gasché (2012).

O sublime, portanto, seria uma resposta emocional ao terror, uma experiência que proporcionaria um “horror deleitoso” (BURKE, 1993, p. 78). É importante, aqui, sublinhar que a definição apresentada no trecho acima decorre de uma concepção fisiológica do século XVIII compartilhada por Burke. Segundo a fisiologia da época, se para mantermos nossos corpos saudáveis é necessário exercitá-los — o que sempre envolve sensações dolorosas —, o mesmo princípio deveria ser aplicado à saúde mental. Dessa maneira, assim como a dor física é necessária para a manutenção da saúde corporal, o terror seria necessário para o exercício de nossas faculdades, funcionando como uma espécie de terapia mental (cf. BURKE, 1993, p. 141).

A novidade da teoria de Burke é a tentativa de subsumir à emoção do terror as ideias que seriam capazes de proporcionar o sentimento do sublime. Isso é bastante claro quando se trata de situações que inspirariam diretamente o medo ou de ideias que, por associação, estariam ligadas ao medo. Entretanto, alguém poderia contra-argumentar que isso não se aplica a casos envolvendo ideias como vastidão e infinito, centrais na tradição do sublime. Todavia, a fundamentação fisiológica da definição burkiana permite salvaguardá-la de objeções dessa natureza. O autor entende o terror como “gerador de uma tensão anormal e de certas excitações violentas dos nervos” (BURKE, 1993, p. 139). Qualquer objeto que fosse capaz de provocar tal tensão dos nervos poderia constituir uma fonte do sublime, pois atuaria de “maneira análoga ao terror” (BURKE, 2018, p. 56), mesmo que não envolvesse, diretamente, uma ideia de perigo — é o caso, por exemplo, dos oceanos e das montanhas, que não constituem necessariamente uma ameaça ao ser humano.

Para que o terror proporcione deleite, há ainda uma condição indispensável. É preciso haver um distanciamento entre o espectador e aquilo que é contemplado, isto é, para que possamos auferir deleite da contemplação de algo terrível, é necessário que sejamos expostos a suas causas de modo indireto:

Quando o perigo ou a dor apresentam-se como iminentes, são incapazes de proporcionar algum deleite, e são

simplesmente terríveis; mas, a certa distância, e com certas modificações, elas podem ser, e de fato o são, deleitosas, como experimentamos diariamente. (BURKE, 2018, p. 56).

Assim, quando somos expostos diretamente às causas de ideias relacionadas à dor e ao perigo, é impossível experimentar o sublime, e ficamos meramente horrorizados. Entretanto, quando esse contato se dá de modo indireto — como, por exemplo, no plano artístico —, dele deriva uma sensação bem mais intensa do que aquela resultante da contemplação de um objeto belo. A paixão que tornaria possível a experiência de uma situação aterrorizante sem estarmos diretamente expostos a suas causas seria a **empatia**, uma espécie de substituição, “pela qual nos colocamos no lugar de outro homem e somos afetados, sob muitos aspectos, do mesmo modo que ele é afetado” (BURKE, 2018, p. 57). Essa paixão tornaria possível a obtenção de prazer — ou deleite — a partir dos diversos tipos de arte mimética, até mesmo daqueles que envolvem ideias terríveis. Assim, a empatia é um sentimento fundamental para a produção do sublime.⁵

Como sublinhamos acima, os objetos que poderiam constituir uma fonte do sublime ou são terríveis ou provocam uma reação fisiológica análoga àquela acarretada pelo terror. Na experiência do sublime, a mente humana seria tomada por um sentimento misto de terror e admiração, que, em sua manifestação extrema, seria denominado *assombro* (*astonishment*). Nesse estado, somos arrebatados, e tornamo-nos incapazes de raciocinar sobre o objeto contemplado:

A paixão causada pelo grandioso e sublime na natureza, quando suas causas operam mais intensamente, é o assombro. O assombro é aquele estado da alma em que

5 Esse é um fator que reforça a importância da teoria de Burke para uma fundamentação filosófica da ficção de horror e da literatura de medo de modo geral. A empatia explica o apelo de obras voltadas para a produção de emoções negativas como o terror e a repulsa como também o prazer que podemos usufruir a partir delas, já que a empatia nos permite contemplar situações que normalmente seriam simplesmente aterrorizantes vistas de uma posição de segurança. Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema, ver França (2020).

todos os seus movimentos são suspensos, com algum grau de horror. Nesse caso, a mente é tão completamente preenchida pelo objeto que ela *não pode dar atenção a nenhum outro — e nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele que contempla*. Assim surge o grande poder do sublime, que, *longe de resultar de nossos raciocínios*, antecipa-os e nos arrebatava com uma força irresistível (BURKE, 2018, p. 58, grifos nossos).

Ao explicitar o caráter necessário e primordial do terror para o sentimento do sublime, Burke sustenta ainda que a relação entre as duas ideias possui um fundamento etimológico, evidenciando que, em vários idiomas, o mesmo termo é utilizado para designar ideias de terror e admiração, o que parece indicar que se trata de um fato observado em diferentes épocas e por diferentes culturas:

Thámbos é, em grego, tanto medo quanto maravilhamento; *deinós* é terrível ou respeitável; *aidéo*, reverenciar ou temer. *Vereor*, em latim, significa o mesmo que *aidéo* em grego. Os romanos utilizaram o verbo *stupeo*, um termo que marca fortemente o estado de uma mente assombrada, para expressar o efeito do simples medo ou do assombro; a palavra *attonitus* (atingido pelo raio) é igualmente expressiva da ligação dessas ideias; e também o francês *étonnement*, o inglês *astonishment* e *amazement*, não apontam claramente o parentesco das emoções que acompanham o medo e o maravilhamento? (BURKE, 2018, p. 59).

Tendo estabelecido as bases teóricas de sua teoria estética, Burke passa a elencar algumas ideias que poderiam constituir fontes do sublime, refletindo sobre como elas afetariam a mente de modo a causar o efeito do assombro. Entre elas, três destacam-se: (i) a obscuridade; (ii) o poder e (iii) a infinitude. Para Burke, a obscuridade seria uma condição necessária para tornar um objeto terrível.

Quando conhecemos a extensão completa de um perigo, quando acostumamos nossos olhos a ele, grande parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa perceberá isso se considerar o quão fortemente a noite contribui para o nosso pavor, em todos os casos de perigo, e o quanto as ideias de fantasmas e duendes, das quais ninguém pode formar uma noção clara, afetam as men-

tes que dão crédito às histórias populares sobre esses tipos de seres. (BURKE, 2018, p. 59-60).

A passagem acima esclarece também um ponto fundamental não apenas da teoria estética de Burke como da tradição do sublime em geral. A proeminência da obscuridade indica que, ao contrário do belo, o sublime pode ser realizado a partir da contemplação de objetos cujas formas não são totalmente definidas, seja pela desproporcionalidade de suas dimensões, seja pela ausência de limites claros etc. Em outras palavras, a centralidade da obscuridade evidencia que, para o sentimento do sublime, é essencial um grau de incerteza. Nos termos da *Investigação*, a obscuridade não seria apenas a ausência de luz, mas, também, a falta de inteligibilidade. Uma ideia “envolta nas sombras de sua própria escuridão incompreensível” (BURKE, 1993, p. 70) seria, conseqüentemente, capaz de causar uma emoção mais terrível e impressionante do que a mais detalhada das descrições. As pinturas de cenas do *Paraíso perdido* (1667), por exemplo, jamais causavam o mesmo efeito que a poesia de Milton — corriam, na verdade, o risco de se tornarem ridículas (cf. BURKE, 1993, p. 71).

No segundo caso de fontes do sublime, o do poder, tem-se uma sugestão indireta de perigo. O principal pressuposto da argumentação burkiana é o fato de que a dor é sempre infligida por um poder superior, uma vez que não nos submetemos a ela de maneira voluntária (cf. BURKE, 1993, p. 72). Assim, o sublime realiza-se a partir da noção terrível que acompanha o poder: a possibilidade de que aquela força maior nos cause dor e, mais ainda, provoque a nossa destruição. Um excelente exemplo, na visão de Burke, é a maneira como a força divina é representada em diversas passagens da Bíblia:

Nela [a Bíblia], sempre que se representa Deus manifestando-se ou falando, invoca-se tudo o que é terrível na natureza para *intensificar* o temor religioso e a magnificência da presença divina. [...] Seria impossível enumerar todas as passagens [...] que confirmam o sentimento comum da humanidade com respeito à união inseparável de um temor sagrado e reverencioso com nossas ideias de divindade. (BURKE, 1993, p. 75, grifo nosso).

A divindade seria, segundo essa perspectiva, a gradação mais elevada da ideia de poder — e, por isso mesmo, a mais aterrorizante. Mesmo quando reverenciamos um ato benevolente, seríamos tomados por um sentimento de temor frente à potência da força divina. Outro aspecto digno de comentário da passagem acima é a estratégia empregada na Bíblia para intensificar a magnificência da divindade: a utilização de elementos naturais, o que nos leva ao terceiro ponto.

Objetos da natureza como os oceanos, as montanhas, ou até mesmo o céu, a princípio, não são *per se* fontes de terror, não obstante serem tradicionalmente tomados como sublimes. Contudo, ao sustentar que tudo o que opera de modo similar ao terror — ou seja, que proporciona aquela tensão anormal aos nervos — também poderia constituir uma fonte do sublime, Burke pôde dar conta desses objetos naturais em sua doutrina do sublime. A vastidão ou grandiosidade de dimensões na natureza, a sucessão e a uniformidade de partes, as grandes dimensões arquetônicas seriam todas ideias que evocam a noção de infinito e, dessa maneira, poderiam todas proporcionar deleite:

A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso [*delightful*], que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem. (BURKE, 1993, p. 78).

Ao longo da *Investigação*, para exemplificar os aspectos de sua teoria, Burke lança mão sobretudo de exemplos da literatura. Porém, como à época da publicação do tratado ainda não havia, com exceção, talvez, da *graveyard poetry*, uma produção literária sistematicamente calcada na produção do terror como um efeito estético de recepção, os exemplos utilizados foram majoritariamente passagens do *Paraíso perdido*, de John Milton, e da Bíblia. Como observado anteriormente, porém, as teses do filósofo inspiraram a

tradição literária iniciada em 1764 com a publicação de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, de tal maneira que o tratado burkiano é tomado pela fortuna crítica como a fundamentação teórica e filosófica do gótico. Esse desenvolvimento do sublime a partir da contribuição de Burke colaborou ainda para o estabelecimento de outras correntes literárias como a *Sturm und Drang* alemã e o próprio romantismo britânico. Por esse motivo, Burke é uma das principais referências para que possamos compreender o modo pelo qual o sublime foi apropriado pela arte, não só no sentido da produção de efeitos de recepção como o medo, mas também para as tentativas mais gerais de proporcionar experiências transcendentais.

3. Os desdobramentos literários do sublime: o espaço ficcional

Quando consideramos, na literatura, os meios empregados no sentido de uma produção do sublime segundo o modelo burkiano, uma das principais estratégias é a construção do espaço ficcional. Trata-se, na verdade, de um elemento herdeiro da tradição iniciada por Horace Walpole. Vimos, na introdução deste livro, que a descrição do *locus horribilis* é um elemento tão fundamental quanto a caracterização das personagens monstruosas. No gótico, a capacidade do monstro de aterrorizar é quase sempre potencializada pelo espaço narrativo que, longe de ser apenas um elemento constitutivo, “pode se transformar em um *tópos* literário, como ocorre nos inúmeros contos que tematizam locais mal-assombrados” (FRANÇA, 2013a, p. 66), configurando-se, em si mesmo, como uma fonte de significado.

A capacidade dos *loci horribiles* de inspirar medo não está relacionada apenas às descrições físicas de determinado local. Como aponta Júlio França (2015, p. 139), grande parte do terror é decorrente das “percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares”. Nas obras de influxos góticos, o espaço narrativo produz medo como resultado de uma combinação das descrições espaciais com as reações que este mesmo espaço suscita nas personagens.

Quando pensamos na presença do sublime no gótico, é inevitável pensar na obra de Ann Radcliffe. Isso se deve, sobretudo, à preferência da escritora inglesa pelo terror, que ela julgava ser uma emoção mais sofisticada, em detrimento do horror: “Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila” (RADCLIFFE, 2018, p. 82). Esse trecho aponta uma clara filiação da autora às ideias de Burke. Seus romances são permeados por extensas descrições — topográficas, arquitetônicas e meteorológicas, principalmente — cujo objetivo é provocar um efeito de assombro, e constituem, talvez, o melhor exemplo de como as teses propostas por Burke entram em funcionamento em uma narrativa gótica.

Aqui, destacaremos uma passagem do romance *Os mistérios de Udolpho* (1794) que ilustra de modo bastante significativo a maneira como Radcliffe procura proporcionar um efeito sublime. Nela são descritos o cenário natural percorrido durante a viagem a Udolpho e a reação de Emily frente ao castelo de Montoni, que, por sua vez, também é caracterizado como um objeto sublime:

Perto do final do dia, a estrada adentrou um vale profundo. Montanhas, cujas escarpas cabeludas pareciam ser inacessíveis, quase o rodeavam. Ao leste a vista se abria e exibia os Apeninos em seus terrores mais sombrios; e a longa perspectiva de picos retraídos, erguendo-se uns sobre os outros, seus cumes vestidos de pinheiros, exibiam uma imagem de grandeza mais forte do que qualquer uma que Emily já tinha visto. O sol acabara de se pôr abaixo do topo das montanhas que ela descia, cuja sombra comprida se esticava cruzando o vale, mas os seus raios inclinados, passando por uma abertura das colinas, tocavam com um brilho amarelado os topos da floresta que pendia nas escarpas opostas e corria em seu esplendor completo sobre as torres e ameias de um castelo, que estendia seus adarves ao longo da beirada de um precipício acima, o qual envolvia o vale abaixo.

[...]

Emily contemplou o castelo que ela entendeu ser de Montoni com uma apreensão melancólica; pois, embora agora ele estivesse iluminado pelo sol poente, a grandeza gótica de seus traços e seus muros apodrecidos de pedras cinza, o tornavam um objeto sombrio e sublime.

Conforme ela olhava, a luz desaparecia em suas muralhas, deixando uma melancólica cor roxa, que se estendia ficando mais e mais escura, e a névoa fina escalava a montanha, enquanto as ameias acima ainda estavam tocadas com esplendor. Dessas também os raios logo sumiram e o edifício inteiro ficou investido na escuridão solene da noite. Silencioso, sozinho e sublime, ele parecia ser o soberano da cena a desafiar a todos que ousassem invadir o seu reino solitário. Conforme o crepúsculo se aprofundou, os aspectos dele se tornaram mais horríveis na escuridão, e Emily continuou a observar até que apenas as suas torres aglomeradas eram vistas se erguendo sobre os topos das florestas, embaixo de cujas sombras escuras as carruagens começavam a subir logo em seguida (RADCLIFFE, 2015, p. 215).

No excerto há duas ideias centrais para o modelo burkiano do sublime: a obscuridade e a infinitude. A natureza descrita por Radcliffe pode ser tomada como uma fonte de medo e perigo, justamente por evocar a noção de infinito. Notemos, sobretudo, o campo semântico empregado pela autora — “vale profundo”, “montanhas cujas escarpas cabeludas pareciam ser inacessíveis” etc. —, todos termos que conferem grandiosidade e pujança à cena. A esse cenário natural imponente soma-se a figura do castelo de Montoni, que, além de evocar, através de sua grandiosidade arquitetônica, a noção de infinito, converte-se em um ambiente aterrorizante justamente por sua obscuridade, potencializada pelo contraste entre a claridade e a escuridão proporcionado pelo pôr do sol. Seus muros, bastante elevados e escuros, dão-lhe um aspecto imponente — o termo empregado no original inglês é *sublime*, vale dizer — e terrível.

A obra radcliffiana oferece-nos diversas outras cenas semelhantes à do trecho analisado. Embora não seja um exemplo exclusivo de uso do sublime na literatura gótica, a autora inglesa foi quem possivelmente o tenha explorado de modo mais exaustivo na produção gótica setecentista. No entanto, essa utilização de elementos comuns à poética burkiana não se limita ao século XVIII. Ela permaneceu recorrente também no romantismo do século XIX.

4. O romantismo inglês

Para demonstrar a manifestação do sublime de Edmund Burke no período romântico inglês, utilizaremos excertos de dois poemas narrativos: “A balada do velho marinheiro” (1798), de Samuel Taylor Coleridge, e uma passagem do canto quarto do longo épico de Lord Byron *A peregrinação de Childe Harold*, publicado em partes, entre os anos de 1812 e 1818.

“A balada do velho marinheiro” foi originalmente publicada nas *Baladas líricas* (1798), antologia organizada por Coleridge e William Wordsworth que é tradicionalmente tomada como o marco inicial do romantismo na Inglaterra. O poema narra as experiências de um marinheiro que retornou de uma longa viagem pelo mar. O nauta relata sua história para um homem que está a caminho de um casamento. Podemos dizer que o poema é um legítimo representante da faceta mais gótica do romantismo na Grã-Bretanha, uma vez que o protagonista descreve diversas situações, tanto naturais como sobrenaturais, que evocam ideias de perigo. As reações do interlocutor aos eventos que lhe são narrados vão desde impaciência até terror e fascínio.

Conforme relata o marinheiro, apesar da boa sorte no início da viagem, sua embarcação, após ser acometida por uma tempestade, é impelida rumo às águas da Antártica. Nesse ponto, a natureza já ganha contornos ameaçadores, com as fortes rajadas de vento, num primeiro momento, e, em seguida, com o gelo e os penhascos que se estendem até onde a vista alcança:

— Soprou o *Vento-da-Tormenta*,
E era possante, atroz;
Golpeou-nos, asa imensa, ao sul,
E veio atrás de nós. (COLERIDGE, 2005, p. 112).
[...]
Brancos penhascos com borrascas
Deitavam luz sinistra;
Gente e animais não vemos mais;
Só mesmo gelo à vista. (COLERIDGE, 2005, p. 116).

O navio é guiado para fora das águas gélidas por um albatroz, que, apesar de ser um símbolo de boa fortuna, é morto pelo comandante da tripulação. Desse evento, decorre a maldição que acompanha o navio: os ventos param de soprar, e a embarcação fica à deriva nas águas do Pacífico. Nesse período, o oceano torna-se ainda mais ameaçador e passa a ser considerado pela tripulação como uma força opressora. A narração dos acontecimentos subsequentes é permeada por elementos que constituiriam possíveis fontes para o sublime burkiano. Uma vez que nosso objetivo não é realizar uma análise exaustiva do poema de Coleridge, mas sim averiguar de que forma a construção de seu espaço ficcional colabora para a produção do sublime, daremos atenção especialmente à descrição da natureza — notadamente o oceano — como fonte do medo. Um exemplo bastante representativo desse aspecto são os versos que narram o fim do período de bonança e o início da maldição originada pela morte do albatroz:

Cedeu o vento, velas cederam,
 Pesar mais negro não se viu;
 Falavam para dissipar a
 Mudez do mar sombrio.
 [...]
 Dia trás de dia, dia trás de dia,
 Estáticos, sem ar,
 Moção, quedamos, como um quadro
 Dum barco sobre o mar.
 Água, água por todo lado,
 E as pranchas a encolher;
 Água, água por todo lado
 Sem nada que beber! (COLERIDGE, 2005, p. 125-126).

Podemos notar, nos versos acima, um aumento gradual na potência das imagens evocadas pelas descrições do marinheiro. A princípio, a tripulação é acometida por uma tristeza intensa — “Pesar mais negro não se viu” — e tomada de um sentimento de solidão em meio à vastidão e ao silêncio do oceano. Conforme a situação se agrava — o navio, estático sobre o mar, assemelhando-se a uma pintura —,

a natureza revela-se cada vez mais perigosa. As águas, infinitas, que envolvem a embarcação, parecem querer consumi-la — “Água, água por todo lado, / E as pranchas a encolher” — e, a esse cenário, soma-se ainda a sede, que ameaça a vida dos tripulantes do navio.

Em *Childe Harold*, Byron, a exemplo de Coleridge, apresenta uma visão do oceano como um ambiente grandioso, opressor e inteiramente hostil à humanidade. Isso fica evidente nas partes CLXXIX e CLXXX do canto quarto:

Rola, ó fundo azul, fusco Oceano — rola!
 Dez mil esquadras varrem-te de balde.
 Sinala a terra o homem com estragos;
 Mas à beira do mar seu poder cessa.
 São tua obra, na líquida planície,
 Os naufrágios; nem nela permanece
 A menor sombra dos destroços do homem,
 Salvo a sua própria, quando por momento
 Como um pingo de chuva, em ti se afunda
 Murmurando um gemido, sem sepulcro,
 Sem féretro, sem dobres, ignorado!
 [...]
 Em tuas sendas não há pisadas dele.
 Não são dele despojos os teus campos.
 Empinas-te e do dorso teu o arrojas;
 Essa vil força, que ele vibrar sabe
 Na destruição da terra, tu desprezas.
 Do seio teu às nuvens o escouceias,
 Tu atiras com ele tiritando
 E em gritos, nesses teus jogos de espuma,
 Aos deuses seus, em quem feliz há posto,
 Fraca esperança de algum porto próximo,
 E o lanças inda à terra — aí o deixas. (BYRON, 2017, p. 236).

Os versos acima, a partir de uma comparação com os estragos perpetrados pelo homem em terra firme, assinalam a insignificância do ser humano frente ao oceano. Se a terra é marcada pelos traços por ele deixados, no mar, a presença humana é comparada a uma gota de chuva. É interessante ainda destacar a maneira como

são vistos os naufrágios, pois, além da destruição que causam, eles também sinalizam a pujança do oceano, pelo fato de que nem mesmo os vestígios dessas catástrofes ocasionadas pelas águas podem ser percebidos.

Os excertos apresentados acima ajudam-nos a compreender que os elementos característicos do sublime de Burke não se faziam presentes apenas no gótico, tendo sido recorrentes também no romantismo inglês do século XIX. Tendo esclarecido este último ponto, é possível averiguar se essa foi uma influência que se estendeu também ao movimento romântico brasileiro.

5. O sublime na literatura romântica brasileira

A crítica e a historiografia tradicionais tendem a considerar o movimento romântico brasileiro segundo o viés do nacionalismo (cf. CÂNDIDO, 2012, p. 36). Tal foco tornou hegemônico o projeto, atribuído a José de Alencar, de formação de uma identidade nacional por meio da literatura. Essa abordagem acabou por ofuscar qualquer proposta poética que não se adequasse ao programa de construção de uma ideia de nação. A isso, soma-se a preferência da crítica por uma literatura de caráter mais realista e documental. Obras que apresentavam um tom mais “imaginativo” não gozaram de grande prestígio frente aos críticos e historiógrafos brasileiros, tendo sido consideradas produtos de autores alienados das questões mais pujantes da realidade nacional. Esse preconceito pode ser notado na definição de “romantismo” proposta por Alfredo Bosi:

O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico.

A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcaica, decorativa. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol, o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação. (BOSI, 1979, p. 102).

A influência do romantismo europeu de influxos góticos foi assim posta em segundo plano pelos estudos literários brasileiros. Contudo, conforme apresentado no capítulo anterior, o próprio José de Alencar, cuja obra era tomada como um dos carros-chefes da proposta de formação de uma identidade literária nacional, reconhecia a influência que tivera da ficção gótica europeia. De fato, ao longo de seu desenvolvimento como escritor, o autor cearense passou a apresentar uma perspectiva mais obscura e pessimista, e em obras da fase final de sua carreira — como *Encarnação* (1893), seu último romance — é possível identificar diversos elementos comuns a essa poética, como o passado que retorna para assombrar o presente e os vilões tipicamente góticos.

No que se refere ao sublime, podemos observar extensas descrições que seriam capazes de evocar um sentimento de assombro até mesmo em obras do início de sua carreira literária, como *O Guarani* (1857), por exemplo. No sétimo capítulo da primeira parte do romance, Alencar narra uma prece feita na esplanada onde está localizado o edifício de D. Antônio de Mariz. A descrição da natureza é bastante afinada ao modelo burkiano do sublime, e o efeito por ela causado é assaz característico:

Era Ave-Maria.

Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar as preces da noite!

Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que, esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia que enche a alma.

[...]

Todas as pessoas reunidas na esplanada sentiam mais ou menos a impressão poderosa desta hora solene e cediam involuntariamente a esse sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor (ALENCAR, 2014, p. 97-98).

Em lugar de simetria e clareza, a mata descrita em *O Guarani* é marcada pelas sombras das árvores e pelos raios de luz que se espalham de modo desigual por entre os galhos e são filtrados, em uma “gradação infinita”, por entre os declives das montanhas — formações naturais caras ao sublime por sua magnitude e por suas formas irregulares. Tal representação confere grandiosidade à natureza descrita e faz do crepúsculo um evento ao mesmo tempo grave e solene. A força das imagens apresentadas no trecho acima é corroborada pela forma como as personagens são afetadas: ao descrever o sentimento ao qual elas “cediam involuntariamente”, Alencar fala de “respeito misturado de um certo temor”, e tal descrição resume bem o que Burke entendia por assombro.

A natureza grandiosa é um aspecto recorrente da obra alencariana. Como Daniel Serravalle de Sá aponta em seu estudo sobre *O Guarani*, o escritor cearense encontrou “no discurso do ‘sublime’ e numa linguagem hiperbólica” um meio de “dar vazão às suas aspirações épicas” (SÁ, 2010, p. 106). No mais das vezes, a crítica procurou interpretar esse fator como uma maneira de afirmar a grandeza da nação pelo que ela tem de mais peculiar: a natureza tropical. Não obstante esse ponto de vista seja plausível, ele deixa de contemplar outros elementos presentes nas representações da natureza que são igualmente relevantes. Nesse sentido, resgatando a assumida influência recebida por Alencar da tradição gótica, o que aqui procuramos sublinhar é um desses fatores não contemplados pela crítica tradicional: o fato de que, em muitas dessas descrições, a emoção que lhes é central é o terror, e, assim sendo, elas estariam filiadas à teoria burkiana do sublime. Tomemos mais um exemplo, agora um trecho do romance *Til*, publicado em 1872, e, portanto, bastante posterior a *O Guarani*:

Não obstante ser o caminho em toda a sua extensão, desde a extrema da fazenda, coberto e sombrio, havia contudo um lugar, cujo torvo aspecto correspondia ao terror supersticioso que inspirava e à sinistra reputação que adquirira.

Pouco além da interseção de outra picada, coleava o caminho algum tempo entre marachões cobertos de arvo-

redo, e por fim metendo-se pela garganta de um rochedo escabroso, descia em ziguezagues para remontar a oposta rampa de profunda grotta. Como se não bastasse essa conformação cavernosa do terreno, a vegetação nutrida pelo humo vigoroso que as enxurradas depositavam nesses barrocais, exuberava sua maior pujança, e frondeava as árvores seculares, embastindo as sebes de verdura que vestiam os grossos troncos e lastravam pelos penhascos.

Da gente da vizinhança era conhecido aquele lugar por Ave-Maria, talvez de não passar alguém ali, sem romper-lhe dos lábios trêmulos aquela imprecação de susto. Nem sempre fora com eficácia invocada a divina padroeira, pois a tradição conservava o nome das vítimas, que aí haviam sucumbido (ALENCAR, 2012, p. 71-72).

O trecho acima oferece uma descrição dos bosques de Piracicaba, onde está situada a fazenda das Palmas, local no qual se desenrola a ação do romance. Nele, o cenário natural ganha contornos ameaçadores, constituindo, por si só, uma fonte de perigo. Vemos um lugar cercado de superstições, que inspira medo em todos os que passam por ele. O temor muito se deve ao caráter imponente do cenário natural. Em primeiro lugar, podemos destacar a vastidão da caverna profunda pela qual o caminho se estendia, cuja formação se dava “em zigue-zagues”. Além disso, ao rochedo soma-se a exuberante vegetação formada por árvores seculares de grossos troncos que tinham suas bases fincadas nos penhascos. Assim como no trecho de *O Guarani*, Alencar apresenta também a reação emocional dos indivíduos que passam pelos bosques. A descrição da impressão provocada pelo cenário pode ser tomada como uma estratégia narrativa utilizada com vistas a ratificar, no leitor, o medo evocado pela situação. Dessa maneira, as afirmações de que a cena inspirava um “terror supersticioso”, que as pessoas que passavam por aquele caminho tinham os “lábios trêmulos” em uma “imprecação de susto”, serviriam para corroborar o sentimento de terror que o autor, por meio da representação da natureza, tencionava suscitar em seus leitores.

Levando em consideração a nossa hipótese de que o autor começou a apresentar uma visão de mundo mais pessimista em sua

obra com o passar dos anos, podemos observar, nas representações alencarianas da natureza, uma tendência cada vez maior a ressaltar a capacidade do cenário natural de constituir, em si mesmo, uma fonte de perigos. Se, no trecho retirado de *O Guarani*, o medo já estava presente no efeito provocado pela contemplação da mata ostensiva, o excerto de *Til* oferece-nos um exemplo ainda mais significativo de como a natureza de Alencar é um objeto capaz de evocar ideias intensas de perigo e de terror.

Igualmente interessante é o modo como o autor de *Iracema* descreve o sertão nordestino em *O sertanejo* (1875):

Quem pela primeira vez percorre o sertão nessa quadra, depois de longa seca, sente confranger-se-lhe a alma até os últimos refolhos em face dessa inanição da vida, desse imenso holocausto da terra.

É mais fúnebre do que um cemitério. Na cidade dos mortos as lousas estão cercadas por uma vegetação que viça e floresce; mas aqui a vida abandona a terra, e toda essa região que se estende por centenas de léguas não é mais de que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o sepulcro da própria criação. (ALENCAR, 1875, p. 10-11).

Aqui, em lugar da exuberância e imponência da flora que pudemos observar nos exemplos anteriores, o sublime torna-se possível justamente em função do completo oposto: a privação. Ainda assim, por ser apresentado como uma “região que se estende por centenas de léguas”, que é o “vasto jazigo de uma natureza extinta”, o terror suscitado pelo sertão alencariano deriva da noção de infinito que é evocada por sua vastidão. Além disso, é digno de nota o contraste com o cemitério. Este não é tão fúnebre e aterrorizante quanto o cenário sertanejo, uma vez que, mesmo sendo a “cidade dos mortos”, ainda possui uma vegetação viva que floresce. Assim, o sertão torna-se um ambiente terrível — e, por conseguinte, um cenário que viabiliza o sublime — tanto em função de sua grandiosidade territorial como por não possuir nenhum traço de vida.

A descrição de cenários capazes de evocar emoções de medo e perigo, e, conseqüentemente, o sublime, não é uma estratégia narrativa presente apenas na obra alencariana. Diversos outros autores do

período romântico fizeram uso de procedimentos semelhantes. Para corroborar esta afirmação, apresentaremos exemplos oriundos da obra de dois desses escritores: Álvares de Azevedo e Fagundes Varela.

A obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, já mencionada na introdução deste livro, foi explicitamente influenciada pela tradição gótica. Suas narrativas lidam com temas tabus como incesto e necrofilia e, a partir deles, são capazes de provocar o medo em seus leitores. *Noite*, contudo, também apresenta cenas nas quais o terror é produzido por descrições de cenário afinadas com o sublime. Para nossa demonstração, selecionamos uma passagem do conto “Bertram”.

“Bertram” apresenta as aventuras amorosas de seu narrador homônimo, em uma trama de adultério e morte. Após inúmeras peripécias, o navio no qual o protagonista passa a morar é atacado por uma embarcação pirata. Em seguida ao combate, o navio encalha em um banco de areia, forçando seus tripulantes a se lançarem ao mar em uma jangada. Nesse momento, o oceano ganha contornos aterrorizantes. O primeiro sinal de sua imponência nos é dado através dos olhos de Bertram:

Depois [da batalha] foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que lestes o *Don Juan*, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele [...] sabeis quanto se coa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2000a, p. 121-122).

A partir da impressão de Bertram, sabemos que o mar que circunda a jangada dos sobreviventes se tornou profundamente ameaçador. O “quadro horrível” do qual a personagem nos fala consiste principalmente na vastidão do oceano. Aos olhos do protagonista, o cenário à sua volta não tem fim — é um “mar sem horizonte” — e seu silêncio absoluto potencializa seu aspecto aterrorizante. Assim, a descrição da natureza prossegue:

Uma noite — a tempestade veio — apenas houve tempo de amarrar nossas munições... Fora mister ver o Oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome, para saber o que é a borrasca — fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, às blasfêmias dos que não creem e maldizem, às lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiram de susto como aquele que bate à porta do nada... [...] Era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton. (AZEVEDO, 2000a, p. 122).

A descrição da tempestade marítima na narrativa de Azevedo apresenta um campo semântico bastante interessante, sobretudo em função da comparação do mar bravio com leões famintos e com o oceano de fogo do *Paraíso perdido*. Esses paralelos confirmam a imponente do cenário que Bertram tem à sua volta. O terror de estar perdido no meio do mar, sem comida ou bebida, é então potencializado a um grau extremo pela violência do temporal, o que é atestado pelo próprio narrador, que descreve pessoas desesperadas em prantos, outras blasfemando e outras tremendo de susto. A cena do conto azevediano, portanto, é decerto significativa no que diz respeito ao uso do sublime com vistas a produzir o medo enquanto efeito estético.

Frente à preferência da crítica brasileira por uma ficção de caráter mais documental, a obra de Álvares de Azevedo, como vimos na Introdução, foi tomada como um caso isolado em nossa literatura. Essa tendência também explica em parte por que a produção em prosa de Fagundes Varela recebeu pouca atenção de nossos críticos e historiadores. As narrativas de Varela publicadas ao longo de 1861, no periódico *Correio Paulistano*, caracterizam-se principalmente pelo uso de elementos comuns à ficção gótica. Os contos dos quais iremos nos ocupar — “As ruínas da Glória” e “A guarida de pedra” — são especialmente interessantes para nossos propósitos, pois neles o espaço ficcional desempenha uma função central.

Em “As ruínas da Glória”, acompanhamos três personagens — o narrador inominado, Alberto e José — que decidem ir às ruínas de uma antiga igreja. O que nos interessa, aqui, é o espaço ficcional no

qual a maior parte da narrativa se desenrola, construído nos moldes da tradição gótica europeia:

A Glória foi antigamente um desses templos vastos e sombrios, que nos países cristãos muitas vezes sói encontrar-se longe do bulício das cidades no seio das montanhas, nas planícies ou nas margens do rio.

[...]

Longe da cidade em lugar ermo e agreste, bem difícil era cuidar-se do antigo seminário; o edifício foi-se arruinando com o correr dos tempos de maneira que hoje não é mais do que um resto de demolidas paredes, uma torre erguida entre plantas bravias e um montão de pedras. (VARELA, 1961, p. 136).

Podemos notar que, mesmo antes de arruinar-se, a Glória já era um espaço adequado para produzir o efeito sublime. Trata-se de um lugar afastado do meio urbano cuja construção era grandiosa e obscura.

Como tudo era triste! Parecia-me que entrávamos para uma região nua e gelada onde a vegetação tentava erguer-se debalde, onde o vento corria sem empecilhos. Lá no fundo, por entre as brumas da noite, a torre erguia-se muda e silenciosa como um imenso fantasma; os vultos confusos das árvores desenhavam-se por detrás dela agitando-se ao vento da tempestade. (VARELA, 1961, p. 137).

O trecho acima, apesar de curto, é bastante significativo. Em primeiro lugar, o que torna a descrição sublime é, em grande parte, a impossibilidade de se formar uma ideia precisa da cena apresentada. Isso fica claro a partir da terminologia empregada pelo narrador. Naquela região “nua e gelada”, em meio à escuridão do ambiente, a torre da Glória é comparada a um fantasma, e as árvores formam “vultos confusos”. Esse campo semântico nos leva a um segundo ponto relevante. Por meio dessas comparações, o *locus horribilis* personifica-se, ganhando contornos de personagem, capaz de aterrorizar por si mesmo, o que se confirma no relato do narrador sobre a reação emocional experimentada por ele e as demais personagens: “todos estávamos trêmulos e impressionados;

olhávamos uns para os outros receosos e depois transportávamos os olhares para a sombria torre que se erguia com toda a majestade sinistra do Rei dos Aulnes” (VARELA, 1961, p. 137).

Em “A guarida de pedra”, a exemplo do que ocorre em “As ruínas da Glória”, o espaço ficcional desempenha um papel fundamental. No conto, temos uma narrativa em moldura, contada ao primeiro narrador por um velho marinheiro, acerca de uma guarida no forte de São João da Bertiooga. De acordo com as superstições locais, o local era assombrado por fantasmas após a última badalada da meia-noite. Um dos principais meios para a produção do sublime na narrativa é a descrição de uma natureza aterradora que sempre acompanha as aparições. Tal estratégia pode ser observada na narração dos acontecimentos vivenciados pelo soldado André:

Eu estava encostado à guarida com minha espingarda ao lado e assobiava para distrair-me do medo que se tinha apoderado de mim. Sem uma estrela acordada, o céu era negro como uma fumaça, o vento corria desesperado, e o mar empolado batia com tal fúria sobre as pedras que até fazia a espuma entrar pelas janelinhas da guarida. (VARELA, 19-- , p. 295).

Na cena apresentada, temos uma personagem que, ciente das superstições que cercam a guarida, já está amedrontada. À sua volta, há uma natureza opressora, quase viva, marcada por uma noite densa e escura, pela ventania e pelo mar bravio. Trata-se de uma situação na qual o soldado é incapaz de se tranquilizar. Esse cenário, fortemente centrado nos aspectos meteorológicos, estabelece a atmosfera de medo que é responsável por potencializar a visão fantasmagórica narrada na sequência:

[...] eu vi uma figura sombria e medonha! Era um frade; o capuz cobria-lhe a cabeça, e lá dentro, à luz amarelenta de um círio que trazia na mão, divisei um rosto lívido e esverdeado como o de um cadáver, e dois olhos que ardentes e inflamados me faziam correr calafrios nas veias. Atrás dele vinham quatro vultos todos mais alvos do que a neve, e seguravam com uma mão um chicote fumarento, enquanto a outra sustinha um caixão mortuário. [...] Um vento gelado e furioso corria por todos os

lados, as aves da morte piavam desoladamente, as ondas exalavam soluços frenéticos, batendo-se umas contra as outras. (VARELA, 19-- , p. 296).

A própria aparição é capaz de inspirar o sublime, dado que as figuras são descritas de forma imprecisa, como vultos e figuras sombrias. É importante destacar que, não obstante o evento sobrenatural seja aterrorizante por si só, o narrador sublinha também o papel desempenhado pelos elementos naturais de potencializar o efeito de medo produzido pela cena. Mais uma vez são ressaltados o quanto são aterrorizantes a ventania e o mar bravio, ao mesmo tempo que aparecem aves agourentas cantando em meio à procissão dos fantasmas. Assim, o efeito que a situação é capaz de suscitar na personagem — e, podemos afirmar, no leitor — é potencializado pela natureza imponente e opressora.

Ainda mais contundente, no que se refere ao espaço narrativo, é a passagem em que é narrada a experiência do soldado Jorge:

A noite era negra e tempestuosa, os ventos rugiam pela floresta, lúgubres e desenfreados como os sombrios demônios do Ramayan — as ondas referventes de ardentias agitavam-se com espantosos rugidos como se defendessem o misterioso tesouro dos Nubelungen [sic], o trovão retumbava pelo espaço como o ronco de uma população de titãs adormecidos. (VARELA, 19-- , p. 297).

Mais uma vez, temos uma descrição cujo principal foco é constituir uma natureza aterrorizante. Há o emprego de um campo semântico composto de adjetivações que visam a ressaltar o perigo do lugar. Além disso, há diversas referências a mitos de diferentes povos que evocam ideias exóticas e sombrias. Os ventos assemelham-se aos demônios responsáveis pelo rapto da esposa do príncipe indiano Rama no épico sânscrito atribuído ao poeta Valmiki; o mar é tão bravio que suas ondas parecem proteger o tesouro dos Nibelungos da mitologia nórdica; e o trovão evoca os titãs gregos, grandes inimigos dos deuses do Olimpo. Tais comparações têm por objetivo ratificar, metaforicamente, a grandiosidade do perigo que a natureza representa.

A caracterização torna a natureza em volta da guarida bastante ameaçadora, mesmo sem a presença dos componentes fantasmagóricos. Quando estes aparecem, apenas corroboram o efeito intenso já provocado pelos elementos naturais. É notório que a primeira reação da personagem, após o contato inicial com o sobrenatural, é interpretá-lo como a própria natureza. Apesar de estremecer um pouco, o soldado diz que “é o vento, é a tempestade que rugem” (VARELA, 19--., p. 297). No entanto, no momento em que vê, de fato, os seres sobrenaturais, ele não pode mais resistir, sentindo “os cabelos se arrepiarem e o frio do terror correr-lhe pelo corpo” (p. 297). Nessa cena, portanto, o elemento fantasmagórico alia-se à descrição espacial, potencializando, dessa forma, o terror provocado.

Considerações finais

Os exemplos extraídos das obras de José de Alencar, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela evidenciam tanto a recorrência de elementos da literatura de medo no romantismo brasileiro quanto a pertinência do sublime para a construção de uma atmosfera de terror nesse contexto. Obviamente, até mesmo em função das limitações espaciais do capítulo, foi preciso fazer algumas seleções. Em nossa abordagem, mostramos como um dos elementos essenciais para a literatura de medo romântica é o *locus horribilis* — ora como um meio de potencializar outros terrores, ora como fonte primária do medo —, e a sua representação é bastante expressiva no que diz respeito ao emprego de ideias relacionadas ao sublime.

Há que se ressaltar, contudo, que o romantismo apresenta uma variedade considerável de enredos e estratégias para a criação do medo artístico. Podemos observar, em *Noite na taverna*, uma série de elementos relacionados à decadência; enredos bastante tributários da vertente feminina do gótico em obras como *O sacrifício*, de Franklin Távora, e *Encarnação*, de José de Alencar, como foi apontado por Ana Paula Santos no capítulo anterior; elementos de horror empregados na criação de monstros em *As vítimas algozes*, obra abolicionista de Joaquim Manuel de Macedo. Além disso, é impor-

tante mencionar que, embora o nosso recorte tenha privilegiado a prosa de ficção, também a poesia de nossos românticos é rica no âmbito das poéticas do Mal.

Podemos citar, por exemplo, o uso de elementos góticos e de uma retórica do sublime na obra indianista de Gonçalves Dias, que, ao contrário do indianismo alencariano, é deveras consciente do caráter trágico do destino dos povos originários frente à violência colonial. Trata-se, portanto, de uma obra que emprega ao máximo o potencial político da literatura de medo como forma de denunciar os males da empresa colonial. De modo semelhante, podemos destacar a poesia abolicionista de Castro Alves. Para dar conta dos horrores engendrados pelo sistema escravocrata, o poeta lançou mão de uma série de imagens ligadas ao gótico e de uma retórica do sublime, empregando uma linguagem extremamente simbólica e carregada de *pathos* para dar vazão a seus ideais de justiça e igualdade, denunciando assim a situação degradante a que eram submetidas as pessoas retiradas à força do continente africano para serem escravizadas na América.

O objetivo do capítulo, portanto, foi apresentar como o sublime, um conceito tão importante para a própria gênese do imaginário romântico, representa também um dos principais ou, talvez, o principal elemento dos quais se valeram os autores do romantismo para a criação de obras que tematizaram o mal e o medo. Nesse sentido, foi possível demonstrar a forte presença da literatura de medo no romantismo brasileiro assim como foi possível atestar o caráter central do sublime em nossa literatura do período.

Sugestões de leituras ficcionais

Álvares de Azevedo, *Macário* (1855)

Johann W. Goethe, *Fausto* (1808)

José de Alencar, *O Guarani* (1857)

Lord Byron, *A peregrinação de Childe Harold* (1818)

Samuel Taylor Coleridge, *A balada do velho marinheiro* (1798)

Para saber mais

Fernando Monteiro de Barros, *O sublime e o grotesco em O conde Lopo, de Álvares de Azevedo* (2013)

Aidan Day, *Romanticism* (1996)

Robert Doran, *The theory of the sublime from Longinus to Kant* (2015)

J. Guinsburg (org.), *O romantismo* (2002)

Thomas Weiskel, *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência* (1976)



capítulo 5

GÓTICO E NATURALISMO

por Marina Sena

1. A poética do desencanto

Gótico e naturalismo não são frutos de causas similares. O primeiro, como já foi demonstrado, caracteriza-se por ser uma poética essencialmente negativa, resultante de um forte desencanto com a modernidade e uma profunda desconfiança em relação aos discursos da razão — sejam os de caráter iluminista, do Setecentos, sejam os positivistas do Oitocentos. O gótico concretiza-se, enquanto forma artística literária, em uma série de aspectos formais e conteudísticos recorrentes (cf. FRANÇA, 2017b; STEVENS, 2000): (i) a produção do medo como efeito estético de recepção; (ii) a relação fantasmagórica com o passado, que ressurge para assombrar o presente; (iii) a caracterização de personagens como monstrosidades, por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias; (iv) o desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos; (v) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; (vi) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; (vii) o aprofundamento na psicologia das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade

e (viii) a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas.

Em contrapartida, o movimento literário que ficou conhecido como naturalismo basearia os seus fundamentos estéticos em pressupostos científicos e tencionaria elaborar documentos da realidade na forma de ficção. Como afirmam diversos pesquisadores (cf. VERÍSSIMO, 1998; SODRÉ, 1965; CÂNDIDO, 1999), a poética naturalista pretendia descrever — com a maior fidelidade possível em relação ao mundo real e com a precisão de um relatório científico — o espaço narrativo, o caráter das personagens e suas ações. A exemplo, tome-se a descrição que Flora Süssekind faz da ficção naturalista em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*:

O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O Homem* equivalia a um estudo sobre os sintomas histericos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que “ver” um cortiço. O que se representava como ficção se apresentava também como documento. (SÜSSEKIND, 1984, p. 65).

Alfredo Bosi (1979, p. 87) encarou essa pretensão ao documental de modo similar: “O Realismo se tingirá de Naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado [...]”.

Por conta de tal pretensão de fidelidade científica, encontramos alguns *topoi* frequentes na literatura naturalista: (i) a presença de um médico como autoridade moral ou intelectual (cf. SÜSSEKIND, 1984); (ii) a temática da histeria feminina (cf. SÜSSEKIND, 1984) baseada nas ideias de Jean-Martin Charcot; (iii) o meio e a hereditariedade como elementos formadores de caráter, a partir das ideias de Hippolyte Taine e (iv) a tendência atávica do homem para o mal, baseando-se na teoria de Cesare Lombroso — apenas para citar alguns aspectos da literatura naturalista que se apoiavam em interpretações do discurso científico da época.

As temáticas e as personagens arquetípicas dessa literatura eram baseadas no lado sombrio revelado pela ciência do período

— especialmente no que se refere ao trabalho de Charles Darwin. Como aponta David Baguley:

Tem sido frequentemente notado o fato de que, enquanto cientistas, filósofos e historiadores [do século XIX] eram inclinados a ter uma visão otimista do darwinismo, e a imaginação popular via na Teoria da Evolução uma justificativa completamente nova para se ter uma crença positiva no progresso da humanidade, os romancistas tiveram uma visão mais sombria. Eles tendiam a abraçar a visão de que o homem era sujeito a desejos irreprimíveis, que reagia mecanicamente a necessidades biológicas, que era motivado por instintos básicos de comida, sexo e violência, e que era dominado pelo meio, pela hereditariedade ou por impulsos ainda mais primitivos — motivado ou derrotado pela cruel competitividade da vida. Para os naturalistas, a espécie humana estava se tornando não menos selvagem do que qualquer outra espécie do reino animal. Conceitos marxistas e spencerianos de determinismo social e econômico — deduzidos do trabalho de Darwin — reforçavam essa visão. (BAGULEY, 1990, p. 216-217).

Quando Baguley chama atenção para a interpretação sombria que os naturalistas fizeram das novas teorias científicas do século XIX, importa ressaltar o fato de que ela não foi exclusiva desses escritores. Não por acaso, muitos teóricos do horror e do gótico apontam para o impacto das teorias evolucionistas, e de outros avanços científicos da época, na produção ficcional do século XIX. Enquanto Colavito (2008) assevera que o século fora marcado pelo *paradoxo do progresso*,¹ tendo gerado os maiores ícones da literatura de horror, Botting (2014, p. 12) afirma que as novas teorias científicas — o modelo de Darwin, os trabalhos em fisiologia e em anatomia — geraram “[...] não só um novo vocabulário como também novos objetos

1 O paradoxo do progresso, nos termos de Jason Colavito (2008), teria nascido do contraste entre o florescimento da modernidade (especialmente no que se refere ao rápido crescimento das cidades, aos avanços tecnológicos, às descobertas na medicina e na psicologia) e a percepção geral de que havia cada vez menos esperança no futuro da espécie humana (com o incremento nas notícias sobre assassinos seriais, ladrões de cadáveres e a constante exploração de crimes sangrentos nos jornais).

de medo e de ansiedade para a ficção gótica do século XIX”. Nesses termos, tanto o naturalismo como a literatura gótica finissecular tematizavam em suas obras as consequências mais cruéis das novas descobertas e ideias da medicina e da ciência de modo geral.

Por um lado, a teoria da evolução darwiniana contradiz o criacionismo e a ideia de uma *Grande Cadeia dos Seres*.² Por outro, a ideia de que a competição por vantagens reprodutivas era a principal alavanca da evolução das espécies levou muitos ficcionistas à conclusão de que a natureza era inevitavelmente hostil e confrontativa. Em outras palavras, uma vez que apenas o forte sobrevive no estado natural, agressão e violência são características essenciais do ser humano. O escritor naturalista partilhava da percepção — surgida também dos trabalhos de Cesare Lombroso — de que era necessário competir pela própria sobrevivência em sociedade e que a civilização precisava controlar seus ímpetos instintivos, bem como lidar com as fronteiras tênues que nos separavam da animalidade.³

Dedicados a fazer “estudos de caso”, os escritores naturalistas tematizaram, em seus contos e romances, os impulsos mais instintivos do ser humano. Focaram, sobretudo, o processo de queda de seus heróis e heroínas que, incapazes de controlar seus instintos, eram inevitavelmente atraídos pelos prazeres desmedidos do sexo e da violência. Mulheres, se não fossem casadas, desenvolviam a histeria e terminavam loucas, mortas ou prostituídas. Homens — especialmente os miscigenados — estavam fatalmente destinados a serem assassinos e criminosos. O destino do herói, na prosa na-

2 A *Great Chain of Being* apoiava-se na premissa de que todos os seres ocupavam um lugar verticalizado na escala hierárquica organizada por Deus. Tal posição dizia respeito não só à suposta importância do ser no universo (Deus estava acima dos humanos, e humanos estavam acima dos animais) como também à ordem social vigente. Isso equivalia a dizer que, de acordo com a Grande Cadeia, um rei era superior a um plebeu na escala hierárquica divina. Esse conceito influenciou diretamente as relações sociais e de poder até, pelo menos, meados do século XIX.

3 Tal percepção partia mais dos trabalhos de Herbert Spencer sobre *darwinismo* social — e de sua famosa expressão “*survival of the fittest*” (sobrevivência do mais apto) — do que diretamente de *The Origin of Species* (1859), de Charles Darwin (cf. PAUL, 1988).

turalista, era regido pelas “leis naturais” ou, dito em outras palavras, pela sombria interpretação que tais ficcionistas possuíam das ideias de Darwin, Taine, Lombroso e Charcot. Afirmando, por meio de epígrafes e textos não ficcionais, que escreviam por meio de um método e com um propósito científicos, chamavam sempre a atenção para a verdade contida em seus enredos, para a moralidade existente na apresentação dos atos subversivos de seus personagens e para a imparcialidade científica de seus narradores.

No entanto, por detrás da suposta neutralidade de seus narradores, nota-se na ficção naturalista a inquietante dúvida quanto ao progresso positivista ser capaz de redimir uma humanidade tão brutalizada. Como aponta Alfredo Bosi (1979, p. 192), “[a] pretensa neutralidade [dos romances naturalistas] não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino das suas criaturas”. O escritor naturalista, talvez possamos dizer, sofria dos males do excesso de conhecimento: quanto mais se entendia o ser humano, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência — ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade — não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas.

Foram as luzes do conhecimento que projetaram, paradoxalmente, nas narrativas, as sombras que aproximam a escrita naturalista do gótico em fins do século XIX. A flexibilidade do naturalismo possibilitou a sua adaptação a outras poéticas e gêneros. Como aponta Baguley, a ficção naturalista “pode incorporar uma grande variedade de formas discursivas literárias e não literárias — o mito, o épico, o romance, o pastoral, as memórias, a história, a biografia e assim por diante — de uma maneira quase ilimitada” (BAGULEY, 1990, p. 73). Ambos os fatores, em conjunto, deram forma a uma nova vertente do gótico na virada de século: o gótico-naturalismo. Nas palavras de Charles Crow:

Gótico-Naturalismo, à primeira vista, parece um oxímoro, uma óbvia impossibilidade: o Naturalismo é, em sua definição mais comum, baseado numa visão de mundo científica, em pensadores como [Hippolyte] Taine,

[Claude] Bernard e Herbert Spencer. Um romance naturalista é um relatório laboratorial, com uma perspectiva inflexível do mundo material; não há nele, obviamente, lugar para as sombras e para as paixões góticas. Ainda que o Naturalismo raramente seja o livro de casos distanciado e objetivo que pretendia ser, um dos seus traços assinados parece ser a facilidade com que combina, em sua hibridez, outras formas: o melodrama doméstico, a fábula moral, a história de aventura infantil — e o Gótico. (CROW, 1994, p. 123).

Em sua argumentação, Crow analisa brevemente a obra *Germinál* (1885), de Émile Zola, e demonstra que, mesmo no romance do grande mestre da tradição naturalista, há diversos elementos góticos — como o retorno constante do cadáver flutuante de Chaval para o seu assassino, Étienne, na cena ocorrida na mina alagada. Ao não poder se ver livre do corpo assassinado, a personagem experimenta um dos principais *topoi* do gótico: o passado que retorna para assombrar o presente.

Martin Parker (2012), ao comentar como o gótico do fim de século oitocentista representava as relações de trabalho e de poder, também chama a atenção para o romance de Zola. Para Parker (2012, p. 168), a mina Le Voreux “é continuamente descrita como uma monstruosidade que engole homens”, como pode ser observado nos trechos a seguir:

Apenas um vagão, empurrado por alguns homens, lançava um grito agudo. Não era mais o desconhecido das trevas, os trovões inexplicáveis, o clarão de astros ignotos. Ao longe, os altos-fornos e as fornalhas de coque tinham empalidecido com a alvorada. Ali só restava, sem descanso, o escapamento da bomba, arfando ainda seu mesmo hálito espesso e longo, hálito de um ogro, do qual se distinguia o vapor cinzento e que nada era capaz de saciar. (ZOLA, 2012, p. 78).

Nenhuma alvorada despontava no céu morto, somente os altos-fornos queimavam, assim como a fornalha de conque, ensanguentando as trevas sem iluminar o desconhecido. E, no fundo do buraco, a Voraz [Voreux] se comprimia como um animal cruel, cada vez mais retraída, respirando com um fôlego cada vez mais longo

e copioso, e parecendo incomodada pela sua dolorosa digestão de carne humana. (ZOLA, 2012, p. 20).

Zola descreve a mina valendo-se de um vocabulário tétrico: “desconhecido das trevas” (2012, p. 78), as fornalhas “ensanguentando as trevas”. Além disso, emprega recursos narrativos ligados à literatura gótica, como a criação de uma atmosfera sombria para caracterizar o *locus*, com “trovões inexplicáveis” e “céu morto”. O autor retrata a mina, de fato, como uma monstruosidade, o que pode ser observado nos trechos “o hálito de um ogro” e “se comprimia como um animal cruel”. Tal “monstro”, metaforicamente, “comeria” a carne de seus trabalhadores: “respirando [...] e parecendo incomodada pela sua dolorosa digestão de carne humana”.

A utilização de elementos da poética gótica pode ser observada em várias outras passagens do romance, como naquela em que as mulheres, tomadas por um furor revolucionário, castram um homem morto e espetam em um estandarte seu órgão sexual. Em outro momento, revoltados, os trabalhadores invadem as minas e o narrador descreve como bruxas as mulheres:

Logo, todas as mulheres se envolveram, a Levaque agitando sua pá com as duas mãos, a Mouquette arregaçando sua roupa até as coxas para não se queimar, todas com uma aparência sangrenta em virtude do reflexo do incêndio, suadas e descabeladas naquela cozinha de sabá. (ZOLA, 2012, p. 325).

Escritores naturalistas teriam, portanto, encontrado na tradição gótica modos de expressão adequados para comunicar sua visão de mundo igualmente desiludida. Nas obras gótico-naturalistas, os modos narrativos do naturalismo funcionam menos para espelhar a realidade por meio de um discurso mimético, neutro e científico, e mais para representar os medos gerados pela percepção supostamente científica dessa mesma realidade.

Será comum, por exemplo, a presença de personagens que se tornam monstruosas por conta de psicopatologias hereditárias: as mulheres, que se convertem em monstros, a partir de distorções das ideias de histeria de Charcot; os miscigenados ou negros,

que possuiriam uma tendência atávica para o mal, através de interpretações das ideias de Lombroso; e as personagens famélicas, que perdem sua humanidade até se converterem em animais, por meio de leituras sociologizantes das teorias de Darwin. Há também o *tópos* constante do *locus horribilis* que determina o caráter das personagens, ecoando o determinismo de Taine. E, por fim, há uma construção ficcional que mescla a linguagem tétrica do gótico com o enredo e o vocabulário pretensamente científico — e não raramente hermético e alambicado —, ambos típicos do naturalismo.

A utilização da poética gótica é bastante evidente quando, por exemplo, os narradores descrevem casos de patologias mentais que quase sempre desencadeiam algum tipo de ato monstruoso por parte da personagem afetada — seja ela um faminto, um criminoso ou uma histérica. Ao se justificarem racionalmente os atos monstruosos, apresentando-os ou como consequências da fisiologia humana, ou como resultados da influência do meio e do momento histórico, naturalizam-se as causas e os efeitos dos desvios morais.

Tal modo de representação da realidade seria, pois, uma forma de expressão artística que se caracterizaria também por descrever, com minúcia de detalhes, personagens e atos extremos, e que tematizaria questões ligadas a comportamentos limítrofes do ser humano: loucura, assassinio, transgressão sexual e perversidade. Além disso, será comum a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidade e à degeneração física e mental, assim como alusões às últimas descobertas da ciência. Partindo de tais questões, propomos analisar dois aspectos fundamentais das narrativas gótico-naturalistas brasileiras: a personagem monstruosa e o espaço narrativo como *locus horribilis*.

2. Horrores reais, monstros humanos

Nas primeiras realizações do gótico literário, parte da ameaça e do terror é provocada por monstros humanos. O século XIX segue a mesma tendência, entretanto, como um efeito colateral do paradoxo do progresso, o monstro torna-se cada vez mais um ser expli-

cável pela biologia, algo no *continuum* entre o homem e o animal (cf. COLAVITO, 2008). E, ainda que o naturalismo, enquanto movimento literário, seja raramente relacionado ao gótico ou à tradição da ficção de horror, sua literatura é povoada de monstros. O naturalismo cria suas próprias monstruosidades: os “outros”, aqueles que transgrediam os limites morais, aqueles que estavam à margem de certa expectativa de normalidade, que ameaçavam a ordem social, que encarnavam a zona fronteira entre o homem racional e o animal violento e que, acima de tudo, podiam ser explicados como degenerações por algumas das teorias científicas que se encontravam na base da ideologia naturalista, como o determinismo de Taine, a criminologia de Lombroso e o darwinismo social de Spencer.

A monstruosidade naturalista é caracterizada por seus comportamentos limítrofes e por seus atos perversos ligados sobretudo às práticas sexuais e à violência. No entanto, mesmo com desvios que são fundamentalmente morais, o monstro possui traços físicos identificáveis, pois suas características raciais são apresentadas como qualidades que remetem ao feio e ao horrível:

Era horroroso esse preto: calvo, beijudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, raiadas de laivos sanguíneos, a destacarem-se na pele muito preta. Curvado pela idade, tardo, trôpego, quando se erguia e, envolto na sua coberta de lã parda, dava alguns passos, semelhava uma hiena fusca, vagarosa, covarde, feroz, repelente. Tinha as mãos secas, aduncas; os dedos dos pés reviravam-se-lhe para dentro, desunhados, medonhos. (RIBEIRO, 2015, p. 152).

Essa é a primeira descrição de Joaquim Cambinda, personagem do romance *A carne*, de Júlio Ribeiro. Negro e escravo, ele é caracterizado, em uma trama secundária, como um monstro. Ele é descrito com adjetivos de carga semântica negativa e é comparado a um animal, recurso também largamente utilizado pela ficção gótica para descrever seus vilões. Além disso, há a utilização de palavras essencialmente relacionadas à terminologia científica da época, como “escleróticas amarelas” e “laivos sanguíneos”. Essa

linguagem, a um só tempo tétrica e pretensamente científica, é frequentemente encontrada nas obras constituintes de nosso *corpus*.

Apesar da aparência potencialmente repulsiva, a construção da monstruosidade de Cambinda é feita progressivamente, de modo que sua perversão se evidencia apenas ao se descreverem os atos monstruosos cometidos pela personagem, como podemos ver no episódio a seguir:

Operou-se uma revolução medonha em Joaquim Cambinda. Atirou ele para longe de si a coberta esfarrapada, endireitou o busto derreado, ergueu a cabeça, cerrou os punhos e encarou o coronel. Cintilavam-lhe os olhos, os beiços arregaçados deixavam ver os dentes.

— Ah! você quer saber, eu digo: fui eu mesmo que matei Maria Bugra. [...] Sinhô é bom para mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que pode.

— Matar-me cinco escravos!

— Cinco! Só crioulinhos mandei eu embora dezessete. Negro grande, nem se fala: Manuel Pedreiro, Tomaz, Simeão, Liberato, Gervásio, Chico Carapina, José Grande, José Pequeno, Quitéria, Jacinta, Margarida, de que é que morreram? Fui eu que matei todos. (RIBEIRO, 2015, p. 197-198).

Ao descrever a transformação de Cambinda, o narrador não só chama a atenção para como o escravo se torna, repentinamente, imponente, como também, ao focar os olhos cintilantes e os dentes à mostra, aproxima sua aparência à de um animal prestes a atacar. Por fim, quando Cambinda confessa os assassinatos cometidos, completa-se sua caracterização monstruosa, em correspondência plena entre sua aparência física esteticamente repulsiva e a torpeza de suas inclinações morais.

Outro exemplo do que podemos chamar *monstruosidade racial* pode ser observado no romance *Os brilhantes* (1895), narrativa histórica de Rodolfo Teófilo, na qual os seres monstruosos são mestiços:

Os Calangros formavam uma grande família de mestiços, vulgarmente chamados *cabras*, no norte do Brasil, produto do cruzamento do índio e do africano e inferior aos elementos de que é formada. O *cabra* é pior do que

o caboclo e do que o negro. É geralmente um indivíduo forte, de maus instintos, petulante, sanguinário, muito diferente do *mulato* — por lhe faltarem as maneiras e a inteligência deste. E, tão conhecida é a índole perversa do *cabra* que o povo diz: *não há doce ruim, nem cabra bom*. (TEÓFILO, 1972, p. 93).

De modo semelhante à composição de Joaquim Cambinda, os Calangros são caracterizados como seres monstruosos essencialmente devido à origem mestiça. Tais descrições revelam uma grande influência das ideias do médico Cesare Lombroso, para quem o criminoso era geneticamente determinado a ser mau, por conta de tendências atávicas e hereditárias (cf. ROQUE, 2007, p. 7).

Para Lombroso, algumas raças teriam, intrinsecamente, maior tendência ao crime: um suporte científico, à época, para a crença de que haveria uma “violência patológica inerente à raça” (SÜSSEKIND, 1984, p. 139), bastante típica do ideário do fim do século XIX. A família Calangro era um grupo de cangaceiros que atuava no interior do nordeste brasileiro. Como vilões da narrativa, são caracterizados, devido à cor de pele, como possuidores de “maus instintos” e sanguinários, enquanto Jesuíno Brilhante, o herói do romance, descrito como ruivo e de pele clara, é conhecido na região por seu caráter bondoso e temperamento tranquilo. O quadro mudará apenas quando Jesuíno testemunhar o assassinato de seu primo pelos Calangros, e a natureza pacífica da personagem dará lugar a um temperamento frio e calculista, embora ainda justo e generoso.

O caráter monstruoso dos mestiços é mais bem descrito em um episódio posterior a um confronto entre os dois grupos de cangaceiros, quando Pedro Jurema, um dos aliados dos Calangros, procura, entre as dezenas de corpos mortos no campo de combate, por companheiros vivos:

Pouco adiante Jurema tropeçou em um corpo duro, apalpou, era uma cabeça humana, que ardia em febre e cujo hálito quase lhe queima os dedos. Solavancou-a e nem um sinal de movimento. O facinora teve uma ideia sinistra. Seria menos penoso conduzir um cadáver do que um ferido. Sem mais reflexão sacou a faca da bainha e

tateando a garganta do baleado abriu-a com profundo golpe. Uma onda de sangue quente lavou-lhe as mãos.

Nenhuma impressão desagradável sentiu. (TEÓFILO, 1972, p. 151).

A frieza com que mata o companheiro moribundo confere-lhe atributos monstruosos. Se Jurema não dá indícios de ter sentido algum prazer com o ato, também não sente piedade ou culpa. Para ele, o ato configura-se apenas como uma solução prática.

Um segundo tipo de monstruosidade que pode ser observado na literatura naturalista é aquele ligado à *crueledade*. Destaca-se particularmente o ato de castigar os negros — sejam escravos ou não — por supostas faltas. O ato monstruoso tende a ter um espectador, que observa toda a cena. Como primeiro exemplo, tomemos o carrasco Agostinho, do romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. O guardião de navio — respeitado, pelos colegas, por sua condição de “especialista consumado no ofício de aplicar a chibata” (CAMINHA, 2014, p. 72) — é assim descrito pelo narrador:

Homem de poucas palavras, muito metido consigo, tolerante e enérgico ao mesmo tempo em matéria de serviço, não compreendia a disciplina sem chibata, “único meio de se fazer marinheiro”.

E tinha sempre esta frase na ponta da língua:

— Navio de guerra sem chibata é pior que escuna mercante...

Por isso os companheiros não o estimavam muito; pelo contrário, evitavam a sua presença, procurando intrigá-lo com o mestre e com os outros inferiores.

— O guardião Agostinho, sim, que era homem valente, capaz de comandar um quarto... [...]

Ele ali se achava também, no seu posto, à espera de um sinal para descarregar a chibata, implacavelmente, sobre a vítima. Sentia um prazer especial naquilo [...]. (CAMINHA, 2014, p. 72-74).

O respeito é acompanhado pelo medo. Agostinho não cumpre apenas um dever, mas sente “prazer especial naquilo”. Sua caracte-

rização como uma personagem sádica é explícita no momento em que castiga, por ordem do comandante, um dos marinheiros:

— Vinte e cinco..., ordenou o comandante.

— Tira a camisa? quis logo saber Agostinho radiante, cheio de satisfação, vergando o junco para experimentar-lhe a flexibilidade.

— Não, não: com a camisa...

E solto agora dos machos, triste e resignado, Herculano sentiu sobre o dorso a força brutal do primeiro golpe, enquanto uma voz cantava, sonolenta e a arrastada:

— Uma!... e sucessivamente: duas!... três!... vinte e cinco [...]

Herculano já não suportava. Torcia-se todo no bico dos pés, erguendo os braços e encolhendo as pernas, cortado de dores agudíssimas que se espalhavam por todo o corpo, até pelo rosto, como se lhe rasgassem as carnes. A cada golpe escapava-lhe um gemido surdo e trêmulo que ninguém ouvia senão ele próprio no desespero de sua dor.

Toda gente assistia aquilo sem pesar, com a fria indiferença de múmias. (CAMINHA, 2014, p. 74).

A cena possui várias dimensões. A primeira delas diz respeito ao prazer que Agostinho sente ao cumprir o ato de crueldade, “radiante, cheio de satisfação”, contando as chibatadas como quem canta. A segunda diz respeito à exploração sensacional da cena: a descrição lenta e minuciosa do suplício de Herculano busca horrorizar quem a lê. A terceira dimensão refere-se ao comportamento dos outros marinheiros, que assistem sem pesar, com profunda indiferença. Em certa medida, a atitude dos espectadores direciona a reação do leitor, que acompanha cada detalhe da cena junto às personagens. Sob outra perspectiva, a conduta dos espectadores pode também causar repulsa moral ao leitor, já que as personagens encaram o castigo com naturalidade, e não como a realização de um ato desumano.

Outro exemplo desse tipo de monstruosidade pode ser encontrado no romance *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. Em uma narrativa secundária, Lenita descobre que um escravo, outrora protegido

por ela, será duramente castigado por tentar fugir. Ao invés de sentir compaixão, Lenita é acometida por ideias opostas:

[Lenita] Sentia uma curiosidade mordente de ver a aplicação do bacalhau, de conhecer de vista esse suplício legendário, aviltante, atrozmente ridículo. Folgava imenso com a ocasião talvez única que se lhe apresentava, comprazia-se com volúpia estranha, mórbida na ideia das contrações de dor, dos gritos lastimados do negro misérrimo que não havia muito lhe despertara a compaixão. (RIBEIRO, 2015, p. 105-106).

Ainda que reconheça a crueldade do ato, Lenita — que é descrita como uma histérica — sente uma “volúpia estranha, mórbida” e já antecipa prazerosamente os “gritos lastimados do negro”. Ela descobre onde e quando o castigo será efetuado — na casa do tronco, ao amanhecer — e para lá se dirige. Por um pequeno buraco feito por ela mesma, Lenita, em posição de *voyeur*, assiste à cena do castigo, descrita de modo a explorar a **violência gráfica** do episódio:

Com movimentos vagarosos, tremendo muito, [o escravo] desabotoou a calça suja, deixou-a cair, desnudou as suas nádegas chupadas de negro magro, já cheias de costuras, cortadas de cicatrizes.

Curvou as pernas, pôs as mãos no chão, estendeu-se, deitou-se de bruços.

O caboclo tomou posição à esquerda, mediu a distância, pendeu o corpo, recuou o pé esquerdo, ergueu e fez cair o bacalhau da direita para a esquerda, vigorosamente, rapidamente, mas sem esforço, com ciência, com arte, com elegância de profissional apaixonado pela profissão.

As duas correias tesas, duras, sonoras, metálicas, quase silvavam, esfolando a epiderme com as pontas aguçadas. Duas riscas branquicentas, esfareladas, desenharam-se na pele roxa da nádega direita.

O negro soltou um urro medonho.

Compassado, medido, erguia-se o bacalhau, descia rechinante, lambia, cortava.

O sangue ressumou a princípio em gotas, como rubins líquidos, depois estilou contínuo, abundante, correndo em fios para o solo.

O negro retorcia-se como uma serpente ferida, afundava as unhas na terra solta do chão, batia com a cabeça, bramia, ululava.

— Uma! duas! três! cinco! dez! quinze! vinte! vinte e cinco!

Parou um momento o algoz, não para descansar, não estava cansado; mas para prolongar o gozo que sentia, como um bom gastrônomo que poupa um acepipe fino.

Saltou por cima do negro, tomou nova posição, fez vibrar o instrumento em sentido contrário, continuou o castigo na outra nádega.

— Uma! duas! três! cinco! dez! quinze! vinte! vinte e cinco!

Os uivos do negro eram roucos, estrangulados: a sua carapinha estava suja de terra, empastada de suor.

O caboclo largou o bacalhau sobre o estrado do tronco e disse:

— Agora uma salmorazinha para isto não arruinar.

E, tomando da mão do administrador uma cuia que esse trouxera, derramou o conteúdo sobre a derme dilacerada.

O negro deu um corcovo; irrompeu-lhe da garganta um berro de dor, sufocado, atroz, que nada tinha de humano. Desmaiou. (RIBEIRO, 2015, p. 109-110).

Na cena de *Bom-Crioulo*, muito mais longa e detalhada do que o castigo aplicado em Herculano, há uma ampla exploração sensorial e sensacional do corpo e de seu flagelo. Suas nádegas são descritas como “cortadas de cicatrizes”, e, após o castigo, é mencionada sua “derme dilacerada”. Além disso, destaca-se o prazer que a personagem monstruosa — tal como Agostinho, descrita como um caboclo — tem em realizar o ato: “com ciência, com arte, com elegância de profissional apaixonado pela profissão”. A ação é descrita lentamente — pode-se dizer, no ritmo da fruição da personagem monstruosa. O retardamento da narração converte Lenita em uma testemunha que experimenta prazer estético com a violência explícita. Assim o narrador descreve a reação de Lenita:

Lenita sentia um espasmo de prazer, sacudido, vibrante; estava pálida, seus olhos relampejavam, seus membros tremiam. Um sorriso cruel, gelado, arregaçava-lhe os lábios, deixando ver os dentes muito brancos e as gengivas rosadas.

O silvar do azorrague, as contrações os gritos do padecente, o fiar de sangue que ela via correr embriagavam-na, dementavam-na, punham-na em frenesi: torcia as mãos, batia os pés em ritmo nervoso.

Queria, como as vestais romanas no ludo gladiatório, ter direito de vida e de morte; queria poder fazer prolongar aquele suplício até à exaustão da vítima; queria dar o sinal, *pollice verso*, para que o executor consumasse a obra.

E tremia, agitada por estranha sensação, por dolorosa volúpia. Tinha na boca um saibo de sangue. (RIBEIRO, 2015, p. 110-112).

Lenita não sente repulsa ou piedade — muito pelo contrário, ela é acometida por uma profunda satisfação. Tal prazer também é descrito com certo retardamento de narração, permitindo também ao leitor compartilhar, com Lenita, “a dolorosa volúpia” da contemplação. Nesse sentido, Lenita também é uma personagem monstruosa, uma vez que nada faz para impedir o ato. Se o caboclo (que não é nomeado) é um monstro sádico, Lenita compartilha de sua monstruosidade ao ser uma espectadora sádica.

Supostamente, o naturalismo brasileiro pretendia retratar a realidade do país em suas obras, conforme sugerem diversos estudiosos como Flora Süssekind (1984) e Antônio Cândido (1999). Entretanto, o que algumas obras naturalistas parecem fazer é apresentar questionamentos críticos sobre diversos aspectos da sociedade brasileira. Tal crítica é feita através da representação de monstros, que funcionam como constructos em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar — aqui, especificamente, do Brasil finissecular. No caso de Júlio Ribeiro, o sistema escravocrata é questionado; no caso de Rodolfo Teófilo, a situação precária do nordeste brasileiro; e, no caso de Adolfo Caminha, o sistema social.

3. O *locus horribilis*

Enquanto o gótico setecentista tem, como principal *locus horribilis*, o castelo, o oitocentista fará uso de maior variedade de es-

paços potencialmente causadores do medo como efeito estético de recepção. Por um lado, com o avanço da modernidade e a ascensão da classe burguesa, a casa e a cidade tornam-se *topoi* recorrentes na literatura gótica. Por outro, a realização da poética gótica em países que não possuem o passado medieval europeu como pano de fundo para suas narrativas, como o Brasil e os Estados Unidos, cria novos *loci* de horror e ansiedade, como as *plantations*, a casa-grande e o sertão nordestino, que serão abordados no próximo capítulo.

No gótico-naturalismo, o *locus horribilis* é o lugar dos personagens que estão na fronteira, isto é, personagens que oscilam entre o homem racional e o animal violento. Como primeiro exemplo, temos o navio de *Bom-Crioulo*. Já na abertura do romance, a descrição do navio lembra a de um castelo em decadência: uma “velha e gloriosa corveta” que já havia passado de seu auge. O narrador utiliza-se de um campo semântico sombrio que inclui “casco negro”, “velha carcaça flutuante” e “grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar” para descrever o navio. Há também a sugestão de uma atmosfera sobrenatural em “sombra fantástica de um barco aventureiro”, e a utilização de expressões ligadas à morte, tal como “esquife agourento”, em que a primeira palavra pode significar, a um só tempo, “pequena embarcação” e “caixão” (HOUAISS, 2012). Para Leonardo Mendes (2000, p. 121), que reconhece os aspectos góticos do romance, o navio é um “[c]aixão flutuante, lento e pesado, a gloriosa corveta é uma cela gótica singrando as águas brasileiras”.

O navio, entretanto, não é o único *locus horribilis* no romance. Há também o hospital em que Bom-Crioulo é internado:

Parecia-lhe incrível! desespero igual nunca ele experimentara. Só lhe vinham à imaginação cousas tristes, ideias lúgubres. E, para maior infelicidade, para maior desgraça, ouviu toda a noite alguém gemer na enfermaria vizinha — uma voz de homem, grossa, abafada, inimitável, chamando pelo nome de Jesus e que a ele, Bom-Crioulo, parecia a sua própria voz de amante infeliz apelando para a suprema bondade de Deus... O desgraçado, quem quer que fosse, gemia, gemia sem trégua, cortado de dores horríveis.

Pairava na atmosfera calma do hospital um cheiro muito vivo de alfazema queimada, assim como um vago odor de câmara mortuária. Bom-Crioulo que nunca em sua vida, tivera medo, e que sempre desafiara a morte corajosamente, não pode evitar, essa noite, um calefriezinho de pavor. (CAMINHA, 2014, p. 179).

O hospital é caracterizado como um local de sofrimento. Os gemidos e o “odor de câmara mortuária” levarão o herói a não só ter na “imaginação cousas tristes, ideias lúgubres”, intensificando a obsessão de Bom-Crioulo por Aleixo, como também o farão ter medo da morte. Ao decidir assassinar o grumete, Bom-Crioulo fugirá do hospital, mas, na rua, o ambiente não é mais acolhedor:

Depois, foi tudo rápido: deu volta ao cabo na janela, um cabo grosso trançado, e — ... que os pariu! — saltou fora. Uma escuridão medonha na baía e um silêncio de arrepiar cabelo. Era a hora do sono forte, do sono pesado. As sentinelas bradavam, de instante a instante, o seu prolongado — alerta! que o eco repetia no mar e em terra. Nenhuma outra voz, nenhum outro sinal de vida. A cidade iluminada, estrelada de luzes microscópicas, era como vasta necrópole na lúgubre inquietação da noite. (CAMINHA, 2014, p. 202-203).

Há uma descrição sombria da baía, mas ela é apenas uma pequena parte do verdadeiro *locus*, a cidade: uma “vasta necrópole na lúgubre inquietação da noite”. Mais adiante, o narrador continua: “Daí a instante perdia-se no labirinto da cidade [...]”. É nesta labiríntica cidade de mortos que Bom-Crioulo irá se converter em monstro humano, ao assassinar Aleixo.

Já em *Os brilhantes*, o meio inóspito da seca é a causa de indivíduos igualmente hostis. Teófilo apoia-se na teoria determinista do historiador Hippolyte Taine, que postulava que o homem era determinado por três fatores: a raça, o meio e o momento histórico. Tal teoria era, de fato, muito cara aos naturalistas, tanto aos brasileiros quanto aos franceses, que construíram boa parte de suas personagens partindo desse pressuposto. Como já ressaltou Nelson Sodr e (1965, p. 22), tratava-se de “uma das peças fundamentais da ficção

naturalista, o meio [...]. Misturado com a hereditariedade, constituía, sistematicamente, a fórmula verídica, o segredo da realidade”.

A seca, neste romance, não pode ser compreendida apenas como um fenômeno climático cíclico. Ela modificava de modo profundo a paisagem geológica, natural e social do sertão. Dessa forma, o espaço, outrora habitável, convertia as personagens em monstrosidades. Assim, a seca é o agente catalisador da transformação do sertão em um *locus horribilis* formado, por um lado, pela paisagem geológica agreste e, por outro, pela paisagem humana monstruosa. Como aponta Yi-Fu Tuan, em seu livro *Paisagens do medo*:

Pense agora nas forças hostis. Algumas delas, como a doença e a seca, não podem ser percebidas diretamente a olho nu. A paisagem de doença é uma paisagem das consequências terríveis da doença: membros deformados, cadáveres, hospitais e cemitérios cheios e os incansáveis esforços das autoridades para combater uma epidemia [...]. A seca é a ausência de chuva, também um fenômeno invisível, exceto indiretamente pela devastação que produz: safra murcha, animais mortos e moribundos, pessoas mortas, desnutridas e em estado de pânico. (TUAN, 2005, p. 13).

A relação metonímica entre personagem e espaço é um recurso utilizado largamente por Teófilo. Durante a seca, o sertão e o sertanejo fundem-se para compor o mesmo mórbido cenário. Destacamos, a seguir, o episódio em que um dos cangaceiros do grupo de Jesuíno Brilhante, Silvestre, caminha pela Serra do Cajueiro:

A serra do Cajueiro se comparava bem a uma úlcera mal cicatrizada, coberta de crosta sã, tendo sobre ela pontos podres onde fazia pasto a gangrena. Silvestre não se apercebia disso. Caminhava pensando na terminação do flagelo, alegre talvez de voltar à casa, quando na proximidade de um desfiladeiro, lugar ermo e muito esquisito começou a lhe impressionar mal um cheiro de chaga, de couro ardido. Parou e resfolegou brandamente, procurando sorver todas as partículas do fedor suspenso naquele ambiente. (TEÓFILO, 1972, p. 312).

O *locus horribilis* é caracterizado como um corpo infecto, em decomposição, como é explicitado pelo vocabulário médico utilizado.

O narrador procura reforçar a deterioração do ambiente apelando para estímulos sensoriais, especialmente os olfativos. Na sequência, Silvestre descobrirá que o “nauseabundo cheiro” pertencia a um corpo, provavelmente morto. Movido por pura curiosidade, o cangaceiro surpreende-se ao se deparar com alguém vivo: “Poucos passos havia dado quando os seus olhos descobriram a figura hedionda de um homem que a fome reduzira a hiena” (TEÓFILO, 1972, p. 312). O monstro produzido pela seca poderia ser descrito como fora a Serra do Cajueiro parágrafos antes: “úlceras mal cicatrizadas, coberta de crosta sã, tendo sobre ela pontos podres onde fazia pasto a gangrena” (TEÓFILO, 1972, p. 312). É nesse sentido que a figura do retirante complementa o *locus horribilis* e se funde com ele.

Na continuidade da cena, Silvestre entra na gruta que era habitada pelo retirante que acabara de matar:

O cheiro que o nauseava era intenso. A gruta tinha um só compartimento, mas era francamente iluminada pela luz do sol que entrava por algumas fendas do teto.

Silvestre olhou o recinto; pareceu-lhe estar em um cemitério. Ossos de todos os tamanhos, cabeças humanas juncavam o chão da furna.

A um canto, sobre uma trempe de pedras, fervia uma panela de barro cheia pela boca de ossos e tendões.

Daquela panelada é que saía o cheiro da úlcera, de couro ardido. Grande foi o espanto do criminoso quando, olhando com atenção para o conteúdo da panela, viu que as peças que coziavam, eram orelhas humanas a se mexerem no burburinho da fervura e no meio delas alguns peitos murchos de mulher: era a refeição do faminto. (TEÓFILO, 1972, p. 314-315).

A comparação da gruta a um cemitério aponta para um campo semântico ligado à morte e à degeneração física. A minuciosa narração de partes de corpos espalhadas pelo recinto compõe o espaço aterrorizante. O *locus horribilis* não é, precisamente, o local geológico em si próprio — a gruta —, e sim a paisagem construída pelos pedaços humanos e por suas respectivas implicações sensoriais. Como aponta Borges Filho (2007, p. 39), frequentemente “[...] não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem trans-

forma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características ou não”. Nesses termos, a influência é mútua: tanto o retirante seria transformado pela seca como ele próprio transformaria o espaço. Assim, o *locus* é uma extensão da personagem monstruosa que o habita, sendo tão deformado e aterrorizante como ela.

O tom mórbido da narrativa teofiliana é potencializado quando o narrador, ao caracterizar os sertanejos como uma entidade coletiva, despoja-os de individualidade, como no seguinte trecho, em que Jesuíno observa os retirantes disputando sacos de víveres:

Daquela elevado palanque, tinha debaixo de vista o formigar dos famintos sobre o comboio de víveres. O espetáculo, embora visto de longe, era o mesmo, triste e desolador. O Brillante não podia distinguir as vértebras do esqueleto, não via o engelhamento da pele desorganizada pela miséria, via uma enorme múmia formada de centenas de criaturas bestializadas pela fome! Não lhe chegavam aos ouvidos as pragas, as imprecações, mas um zunzum surdo, um ruído em que se fundiam desde o ai até a blasfêmia.

A massa compacta, que parecia um corpo só, foi pouco a pouco se distendendo. A figura alterou-se; tomava as formas de um grande polvo. Inúmeros tentáculos moviam-se, procurando a orla da floresta.

Aqueles compridos apêndices eram formados por famintos que, tendo saciado a fome, fugiam para os covis arrastando sacas de víveres. Os que apenas tinham forças para carregar a ossada e as pelancas depois de cheio o estômago de farinha e de carne crua, não podendo nem consigo e entorpecidos como jiboia, ficavam na mais estúpida quietação. Estes formavam o corpo do molusco.

Os tentáculos se reproduziam e entravam de mata adentro, se estirando até os mais empinados penhascos. (TEÓFILO, 1972, p. 282-283).

A descrição vale-se de metáforas corporais, compostas de vocábulos científicos, como se o próprio conjunto de retirantes constituísse um único corpo monstruoso: “a massa compacta, que parecia um corpo só”. Esta “enorme múmia formada de centenas de criaturas bestializadas pela fome”, arrastando-se tal qual um gigantesco

polvo pela terra seca, realiza plenamente a ideia da paisagem humana que se constitui como o *locus horribilis*.

Como último exemplo, temos o conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo, um relato em primeira pessoa de um jovem escritor que, ao acordar no meio da noite, observa que não há luz alguma em seu quarto nem na rua, onde tudo parece estranhamente silencioso. A princípio, supõe apenas que o dia não amanhecera, mas rapidamente se dá conta de que a escuridão e o silêncio absolutos não são naturais; sai então de seu quarto e, ao percorrer o sobrado em que vive, encontra mortos todos os moradores do lugar.

O narrador-personagem decide então sair em busca de sua noiva, Laura, e depara-se com um Rio de Janeiro onde “era tudo lodo e era tudo trevas” (AZEVEDO, 1891d, p. 1). Ao chegar à casa de sua amada, ele a encontra desmaiada, e logo se dá conta que os dois são os únicos seres humanos vivos. O casal lutará então para sobreviver no ambiente selvagem e hostil em que se transformara a cidade, enquanto passam por um fantástico processo de involução — eles se transformam, regressivamente, em animais, vegetais, minerais, até que, por fim, convertem-se em nada. Nesse momento, o leitor descobre estar diante de uma narrativa emoldurada, quando o protagonista revela que a história narrada até então eram capítulos que o protagonista escrevera em sua noite de insônia.

A primeira versão de “Demônios” foi publicada entre os dias 1º e 11 de janeiro de 1891, na *Gazeta de Notícias*. Apesar de o epílogo eliminar o elemento sobrenatural da narrativa, é uma história de indiscutível teor gótico e repleta de passagens grotescas, mórbidas e repugnantes. Ainda que não se trate de uma narrativa plenamente naturalista, diversos elementos típicos do naturalismo estão nela presentes, como o uso de termos científicos. Tomemos como primeiro exemplo o trecho seguinte, em que o narrador, depois de notar extinguidos a luz e o som, procura pelos outros moradores do sobrado onde vive:

Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães

apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. (AZEVEDO, 1891a, p. 1).

Os cadáveres possuem a aparência de estátuas, em uma imagem apocalíptica que lembra as vítimas do Vesúvio em Pompeia: corpos lugubrememente preservados em seu último instante. Ainda que aterrorizado, o narrador não deixa de descrevê-los, combinando a minuciosa descrição de detalhes, típica da poética naturalista, com nuances melodramáticas: as mães que apertam os filhos contra o peito, os casais enlaçados em seus derradeiros momentos de paixão.

Ao sair do sobrado e ir em busca de sua noiva, o narrador apresenta o espaço externo do conto, a cidade do Rio de Janeiro:

Lá fora, na rua, o meu primeiro impulso foi olhar para o espaço. Estava tão negro e tão mudo como a terra. A luz dos lampiões apagara-se de todo, e no céu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrela.

Treva! Treva! Treva e só treva! [...]

Esbarrei com um cadáver encostado às grades de um jardim; apalpei-o: era um polícia. [...]

Há quanto tempo durava já esta tortura? Não sei; apenas sentia claramente que, pelas paredes, o bolor principia-va a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava. (AZEVEDO, 1891d, p. 1).

A cidade, tomada por trevas e lama, assemelha-se a um labirinto que o narrador precisa percorrer para encontrar a casa de Laura. Obscuro e sombrio, o Rio de Janeiro em “Demônios” é um típico *locus horribilis*, coberto por cadáveres e lodo.

Vimos, no capítulo anterior, que a obscuridade é uma ideia central para a poética gótica. A ausência de luz, de clareza ou de inteligibilidade é fundamental para a produção do efeito estético do medo. A privação de nosso mais importante sentido, a visão, coloca-

ria o homem diante de seu maior e mais ancestral temor: o desconhecido. Aluísio Azevedo parece seguir à risca o modelo burkiano do horror sublime. Em “Demônios”, vazio, trevas, solidão e silêncio, todas as privações terríveis (cf. BURKE, 1993, p. 76) são exploradas. Tome-se, como exemplo, o momento em que o narrador chega à casa de sua noiva:

A casa estava aberta.

[...] E, todavia, ai de mim! as minhas esperanças feneciam ao frio sopro de morte que vinha lá de dentro.

Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! Nem o mais ligeiro sinal de vida! Terrível desilusão aquele silêncio pressagiava! (AZEVEDO, 1891b, p. 1).

A casa de Laura parece também não ter moradores vivos: “Aquele canto sagrado e tranquilo, aquela habitação da honestidade e do pudor, também foram varridos [sic] pelo implacável sopro da morte!” (AZEVEDO, 1891c, p. 1).

O ambiente doméstico, profanado pela misteriosa devastação e pela morte, não corresponde mais à célula mínima da organização coletiva humana. Os códigos e as etiquetas sociais não mais se aplicam. O narrador entra no quarto de Laura, ultrapassando um limite social — como noivo, jamais ser-lhe-ia permitido entrar em tal ambiente. Ao encontrar Laura desmaiada no quarto, o narrador acredita que ela está morta, mas descobre logo em seguida que a mulher estava viva, em um estado letárgico. O protagonista e sua noiva entram em um consenso de que é impossível continuar vivendo naquele mundo hostil e repugnante, e decidem afogar-se no mar.

A construção do *locus horribilis*, no conto, combina o emprego de termos científicos com um conjunto de termos relacionado ao campo semântico da repulsa sensorial, como nessa passagem, ainda na casa de Laura, quando os dois personagens veem uma estranha luz:

Aproximamo-nos avidamente para observar de mais perto o que seria aquilo tão bonito que assim resplandecia nas trevas. Mas, ao tocar-lhe levantou-se um mortífero fedor de podridão e fez-se defronte de nós um ondular de fogos-fátuos, com todas as gamas do verde luminoso.

Enorme esmeralda flamejante, cuja fulguração oscilava em ondas fosforescentes, derramando uma lívida claridade, em que nos contemplamos os dous, aterrados e trêmulos.

Era, que horror! o cadáver do pai de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aqueles lindos fogos cambiantes saíam-lhe do ventre espocado. (AZEVEDO, 1891d, p. 1).

O fascínio pela morte é consubstanciado na imagem do fogo-fátuo, a bela luz verde que emana do cadáver do pai de Laura, já em decomposição. “Aquilo tão bonito que [...] resplandecia nas trevas” e o “mortífero fedor de podridão” coabitam o mesmo parágrafo, amalgamando as sensações contraditórias que presidem o modo de ser do conto. Afinal, o próprio leitor é submetido ao jogo de atração e repulsa proposto pela narrativa.

Seria ingenuidade nossa acreditar que as passagens mórbidas, abundantes também nas narrativas naturalistas de Azevedo, têm propósito apenas descritivo. Vejamos, a título de exemplo, como o narrador descreve o crescimento do cortiço, em sua obra *O cortiço* (1890), que a cada dia ficava mais populoso:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO, 2005, p. 452, grifos nossos).

Mais adiante, o narrador descreve o “Cabeça-de-Gato”, um cortiço inferior ao São Romão, como um “paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão” (AZEVEDO, 2005, p. 628).

Comparemos os dois trechos com o da primeira versão do conto “Demônios”, em que Azevedo descreve o crescimento de diversos fungos na lama:

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços

não podiam abarcar. [...] Era horrível essa *fungosa e peganhenta família de gordos agáricos* de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente [...]. (AZEVEDO, 2007, p. 37, grifos nossos).

Muitas das figuras de linguagem empregadas pelo narrador do romance naturalista de Azevedo, tais como “naquela terra encharcada e fumegante”, “uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea”, “larvas no esterco” e “paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante”, aproximam-se bastante das utilizadas pelo narrador de seu folhetim: “àquela absoluta ausência de sol e do calor”, “monstros da treva, disformes seres úmidos e moles” e “fungosa e peganhenta família de gordos agáricos”. A título de comparação, observe a seguinte passagem de uma obra hoje clássica da literatura de horror, *Nas montanhas da loucura* (1936), de H. P. Lovecraft:

No alto do *torso bojudo, pescoço bulboso* cinza mais claro com sugestões de guelras sustenta a cabeça aparentando a de uma estrela-do-mar coberta com cílios cerdosos de três polegadas de diversas cores prismáticas.

Cabeça grossa e inchada com cerca de dois pés de ponta a ponta, *com tubos amarelados* flexíveis de três polegadas se projetando em cada ponta. [...]

Cinco tubos avermelhados ligeiramente maiores começam nos ângulos interiores da *cabeça em forma de estrela-do-mar* e terminam em inchaços na forma de bolsas da mesma cor que, pressionadas, abrem-se em *orifícios na forma de sino* com no máximo duas polegadas de diâmetro, e alinhados com projeções brancas, agudas parecidas com dentes — provavelmente bocas. Todos esses tubos, cílios e pontos de cabeça de estrela-do-mar encontradas firmemente dobrados; tubos e pontas presos a pescoço bulboso e torso. [...]

Na parte baixa do torso, existem arranjos parecendo contrapartes da cabeça mas de funcionamento diverso. *Pseudopescoços bulbosos cinza claro*, sem sugestões de guelras, sustentam arranjos de estrela-do-mar de cinco pontas. (LOVECRAFT, 2007, p. 32, grifos nossos).

É possível notar que tanto os narradores de Azevedo como o narrador de Lovecraft utilizam-se de imagens grotescas e repulsivas para

descrever objetos e seres que fogem à caracterização humana. Expressões como “torso bojudo, pescoço bulboso”, “cabeça grossa e inchada, com tubos amarelados”, “cabeça em forma de estrela-do-mar”, “orifícios na forma de sino” e “pseudopescoços bulbosos cinza claro” aproximam-se das figuras “polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico” e “fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos” (AZEVEDO, 2007, p. 37). Tal modo de expressão, que ocorre tanto na obra do escritor de horror americano como na do escritor naturalista brasileiro, é uma das características centrais da poética gótica: a exploração de vocábulos de um campo semântico tétrico e repulsivo.

Tanto em “Demônios” como em *O cortiço*, a produção do efeito de repugnância é uma estratégia discursiva, revelando, assim, o quanto a escrita azevediana é, por um lado, devedora da tradição gótica e, por outro, assemelha-se aos populares romances de sensação que dominavam o mercado editorial brasileiro à época.

Ao afirmarmos que Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, Rodolfo Teófilo e Aluísio Azevedo utilizam-se de elementos característicos da poética gótica, não buscamos, tampouco, afirmar que suas narrativas não sejam naturalistas: as duas estéticas não são opostas, muito pelo contrário, possuem diversos pontos em comum, como foi demonstrado. O gótico-naturalismo, em muitos de nossos naturalistas, oferecia uma forma adequada para expressar os problemas de seu tempo e a temática de sua prosa.

Os romances *A carne*, *Bom-Crioulo*, *A fome* e *Os brilhantes* exemplificam, assim, como a poética gótica interferiu no projeto naturalista, não de maneira a negá-lo ou anulá-lo, mas de maneira a contribuir para a construção de uma prosa desencantada com o ser humano e com os rumos da modernidade, muito característica da literatura *fin-de-siècle*.

Sugestões de leituras ficcionais

Adolfo Caminha, *Judith* (1887)

Aluísio Azevedo, *O homem* (1887)

Júlio Ribeiro, *A carne* (1888)

Medeiros e Albuquerque, “Noivados trágicos” (1900)

Rodolfo Teófilo, *Violação* (1898)

Para saber mais

Donald F. Brown, *Azevedo's naturalistic version of Gautier's La Morte Amoureuse* (1945)

Filipe Hericks, *A monstruosidade da fome em Os Brilhantes* (1895) de Rodolfo Teófilo (2020)

Leonardo Mendes, *Júlio Ribeiro, o Naturalismo e a dessacralização da literatura* (2014)

Maurício Cesar Menon, *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932* (2007)

Otacílio Colares, *Introdução crítica: fome e peste na ficção de Rodolfo Teófilo* (1979)



capítulo 6

MEDO E REGIONALISMOS

por Hélder Brinate Castro

1. A literatura regionalista

Os estudos literários costumam compreender o regionalismo a partir de dois vieses distintos: um que o interpreta como um movimento literário e outro que o aprecia como uma tendência literária. Conforme a primeira percepção, o regionalismo é limitado por um período histórico em que floresceu ou logrou eminência, impossibilitando abranger sua pujança e persistência na história da literatura brasileira. Por outro lado, ao ser lido como uma tendência, suas recorrentes e múltiplas manifestações ao longo de nossa literatura associam-se a contextos e a objetivos distintos, integrando, assim, autores que apresentam estilos muito diferentes entre si e que publicaram seus textos em épocas distintas.

Movimento ou tendência literária, o regionalismo compõe-se, genericamente, de “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza as peculiaridades locais” (PEREIRA, 1988, p. 175). Seu aspecto fundamental relaciona-se, pois, à tematização das “cores locais”, o que, conforme a crítica e a historiografia tradicionais, ocorre por meio de procedimentos literários preocupados com uma representação imediata e documental da realidade rural do país. Compreendidas conteudisticamente como paisagens, climas, tra-

dições, superstições, crenças, as particularidades regionais são responsáveis por singularizar uma região em oposição às demais ou a uma idealizada “totalidade” nacional, manifestando, a princípio, um desejo de afirmação e reconhecimento dos valores locais.

Ao apreender manifestações culturais regionais, os textos regionalistas assumem focalizações determinadas, sobretudo as que reproduzem o pensamento da população urbano-litorânea. No século XIX e no início do XX, por exemplo, grande parte das produções apresenta as tradições interioranas não pelo ângulo dos habitantes rurais, mas por uma perspectiva exógena, a do homem citadino. Dessa maneira, a composição das “cores locais”, além de apresentar aos leitores citadinos os brasileiros que vivem além das fronteiras urbanas, desvela uma cultura excêntrica, ora valorizada, ora detratada. Lembremo-nos de que, durante o romantismo, o sertanejo foi elevado ao *status* de representante dos autênticos costumes nacionais. Já no naturalismo, como vimos no capítulo anterior, ele foi interpretado como um retrógrado e degenerado, condensando os piores caracteres de seus ascendentes, sobretudo o indígena e o europeu. A tradição regionalista contrapõe, pois, as visões dos meios urbano e rural, revelando sua intrínseca relação com questões socioeconômicas, tal como Antônio Cândido (2002, p. 86-87) afirma:

[O regionalismo] existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. O que acontece é que ele vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra benfeita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa.

Associado a contraposições culturais e econômicas, o regionalismo é um fenômeno moderno, intimamente relacionado aos conflitos desencadeados pela urbanização. Grupos de escritores defendiam, programaticamente, uma literatura que valorizasse os

costumes rurais, vistos como símbolo máximo da brasilidade, em detrimento dos valores citadinos e litorâneos, considerados deturpados e inautênticos devido à constante influência estrangeira e aos processos de modernização, que, sobretudo a partir da década de 1870, intensificaram-se, forçando o sistema econômico, sustentado pela cultura cafeeira, a se ajustar aos padrões capitalistas industriais.

Nascida nesse contexto de transformações, a literatura regionalista voltou-se para as peculiaridades das regiões mais afastadas dos locais onde ocorriam as turbulentas modificações da segunda metade do século XIX. Objetivava-se, *a priori*, resgatar e conservar, à guisa dos românticos, a brasilidade do país. Podemos, assim, compreender o regionalismo como “um movimento compensatório em relação ao novo” (LEITE, 1994, p. 670), procurando documentar, por meio da literatura, tradições que vinham sendo progressivamente modificadas ou até destruídas pelo desenvolvimento capitalista.

O regionalismo manifesta ainda o receio das elites regionais frente às mudanças que ameaçam tanto sua hegemonia quanto os costumes locais. Franklin Távora, que compreendia as regiões Norte e Nordeste como as localidades onde se encontrava a autêntica cultura da nação, reproduzia, em seu programa literário, o discurso dos senhores de engenho ressentidos com a perda de sua força política para a burguesia do Centro-Sul (cf. LEITE, 1994, p. 671). Caso semelhante também acontecia no sul do país, onde o projeto do Partenon Literário¹ espelhava a ideologia dos fazendeiros gaúchos que perdiam sua supremacia para outras forças políticas e econômicas ascendentes.

Por meio do estudo e da “descoberta” do interior, a poética regionalista tornou-se, portanto, mais um instrumento para a afirmação nacional. Com o crescente repúdio ao idealismo romântico, a mitificação dos elementos indígenas cedeu lugar à valorização dos

1 A Sociedade Partenon Literário, criada em 18 de junho de 1868, foi uma associação político-cultural que reuniu vários intelectuais gaúchos em torno da revista de mesmo nome e de um ideário republicano-regionalista. Seu surgimento possibilitou discussões diversas, desde questões literárias a assuntos sociais mais abrangentes, como a escravidão.

aspectos regionais. O homem rural, sobretudo o mestiço sertanejo, converteu-se, pois, no símbolo genuíno da nacionalidade brasileira. Por viver em áreas isoladas, sem grande contato com os centros litorâneos, ele possuiria uma “evolução cultural relativamente autônoma, por isso mais ‘autêntica’” (ALMEIDA, 1999, p. 39).

2. Regiões do medo

A tematização das “cores locais” a partir de uma perspectiva exógena, mais precisamente a urbana, desencadeou alguns efeitos colaterais. A ênfase nas peculiaridades dos locais mais afastados dos centros urbanos trouxe para o primeiro plano a percepção da alteridade e, conseqüentemente, o medo do diferente. A “primitiva rudeza” cultural dos homens rurais — na expressão do narrador de *O sertanejo*, de José Alencar (1875, p. 4) — está sempre prestes a se transfigurar em barbárie aos olhos citadinos. Seus hábitos e sua fala podem deixar de ser tratados como excêntricos e se tornar bestiais. Suas crenças religiosas podem ser tomadas como exóticas ou como corrupções sincréticas da religião cristã do homem civilizado. A origem mestiça do sertanejo ora é o símbolo máximo da brasilidade, ora é o signo máximo de nosso aviltamento racial.

Bernardo Guimarães, com a novela “Jupira” (1872), por exemplo, apresenta o indivíduo do interior como um ser atroz ao focar a violência e a perversidade das ações praticadas pela cabocla que dá título à narrativa. Qualificada de “o anjo do mal” (GUIMARÃES, 1976, p. 188), ela é uma *femme fatale* cuja ascendência indígena e sertaneja se desvincula das convenções românticas idealizadas, cedendo espaço a uma personalidade luxuriosa e cruel:

Jupira abaixou-se sobre o cadáver [de Carlito] que estava de bruços, afogado em sangue, voltou-o de costas, e cobriu-lhe os lábios e as faces de ardentes e repetidos beijos. Transido de assombro e de terror, Quirino contemplava aquela cena.

Quando ela levantou-se com os lábios, as faces e o colo manchados no sangue de Carlito, estava hedionda!... Quirino horrorizado estava quase a lançar-se ao rio.

Mas ela imediatamente ameigando a voz, e abrindo-lhe os braços:

— Agora sou tua, — disse, — abraça-me!

Quirino arrojou-se aos braços dela com o frenesi de uma paixão louca, que o levava a praticar o mais vil e hediondo assassinato. Mas ao mesmo tempo que ia apertando contra o peito, a faca de Jupira lhe ia atravessando o coração, e nas vascas da morte ele ouvia uma voz rouca e sinistra rosnar-lhe ao ouvido estas palavras:

— Morre também, vil matador! eu não te quero... (GUIMARÃES, 1976, p. 193-194).

Além do tom necrófilo da cena, o campo semântico empregado — “cadáver”, “sangue”, “assombro”, “terror”, “hedionda”, “horrorizado” — ajuda a construir a figura ameaçadora da protagonista. Nesse último homicídio, bem como em outros momentos da narrativa, seus atos são descritos como animais, o que podemos compreender como a recorrente representação da sub-humanidade atribuída aos sertanejos devido à perversidade e à barbárie que lhes seriam inerentes. Para tentar explicar essa brutalidade, o narrador recorre aos pressupostos de hierarquia racial, de cunho cientificista, como visto no capítulo anterior. Graças à sua origem mestiça, filha de uma indígena e de um homem branco, Jupira constituiria um ser “entre mundos”, prevalecendo nela, porém, os costumes “selvagens” e “bárbaros” dos nativos. Desvela-se na novela a ideologia de que a mestiçagem seria prejudicial ao Brasil, visto que as qualidades negativas das etnias — em especial daquelas consideradas inferiores à época — aflorariam com toda a sua impetuosidade.

A descrição dos costumes, das credences e dos causos sertanejos produz, assim, um resultado equívoco: por um lado, valoriza-os como pitorescos e autênticos; por outro, pinta-os como desumanos para o leitor citadino. Tal prática reforçou a representação do homem do interior como um ser inferior, atrasado e inculto perante o homem urbano. Nossos prosadores assumiram “uma atitude contraditória de adesão e repulsa” (LEITE, 1994, p. 686), porque, buscando retratar as tradições rurais que o processo de modernização ameaçava fazer desaparecer, representaram-nas como retrógradas e broncas.

Os elementos elencados nessas narrativas propiciam, conseqüentemente, o florescimento de histórias capazes de gerar medo artístico. A descrição do ambiente interiorano, focalizada em seus aspectos exóticos e adversos à vida, como a sublimidade terrível das florestas e a aridez da caatinga, converte-o, muitas vezes, em um *locus horribilis*. A exposição do atraso econômico e da despótica tradição colonial e patriarcal, potenciais ameaças ao desenvolvimento da nação, ganham os contornos da constante gótica do passado que retorna. Por fim, as crenças e superstições locais configuram-se como fontes para narrativas sobrenaturais que geram terror.

Cercados por condições topográficas inóspitas e por ameaças humanas e sobre-humanas, os brasileiros interioranos, na literatura regionalista de medo, têm o pessimismo, o sofrimento e a religiosidade extrema como fatores inalienáveis da sua condição. Para os que veem de fora, as áreas interioranas não são apenas excêntricas e pitorescas, mas também ameaçadoras: o “sertão é o oco do mundo, o breu que serve de guarida à onça pintada e aos criminosos, seres selvagens, adversos às regras da civilização” (MARTINS, 2013, p. 80).

Principalmente a partir da segunda metade do século XIX, essa se torna a percepção dominante do brasileiro citadino. Os valores urbanos e progressistas entram, pois, em conflito com os costumes rurais e arcaicos. Longe de ser um caso específico do país, trata-se de um fenômeno constante na história: quando os processos de urbanização e de progresso tecnológico e industrial se intensificam e se restringem a uma determinada região, seus habitantes tendem a depreciar os residentes dos locais não atingidos pelas transformações. Tomemos como exemplo o contexto francês do Setecentos:

Na França do século XVIII, poucos habitantes da cidade estavam inclinados a ver os camponeses como rústicos amantes da paz em um ambiente bucólico. Havia muito pouca sensibilidade quanto a isso. Os parisienses, de fato, tendiam a considerar os habitantes da área rural adjacente a Paris como mais ou menos selvagens, nus e canibais, pessoas que eram por natureza sórdidas, brutais e sanguinárias. (TUAN, 2005, p. 219).

Nos Estados Unidos, esse também era o espírito de época. Em *Letters from an American Farmer* (1782), John de Crèvecoeur percebe que “[e]xiste algo na mata que é muito peculiar” (CRÈVECŒUR apud MURPHY, 2013, p. 16), influenciando sobremaneira o comportamento daqueles que vivem nela ou em seus arredores. Para ele, a proximidade com a natureza indômita tende a despertar os instintos primitivos do ser humano: “Por morar na mata ou perto dela, suas ações são reguladas pela natureza selvagem da vizinhança” (CRÈVECŒUR apud MURPHY, 2013, p. 16). Tal percepção reflete-se na maneira como o meio rural estadunidense vem sendo percebido: “A cidade pequena ou a vila fora do subúrbio ou da cidade ainda é, em narrativas de horror e góticas, um local onde acontecem coisas ruins relacionadas à natureza selvagem” (MURPHY, 2013, p. 16). Os habitantes das áreas rurais passam, pois, a ser compreendidos como seres que ameaçam a civilização e sua expansão: o contato regular com a natureza, ao invés de acalmar o tormento mental e o mal-estar espiritual, intensifica-os.

Nesse contexto, emerge aquilo que Bernice M. Murphy (2013) denomina de *Rural Gothic*, que explora as tensões decorrentes do encontro entre a população do ambiente agrário e a do meio citadino. Reproduz-se, assim, o paradigma “cidade versus interior”, intimamente tributário da compreensão que os colonos europeus tinham da América do Norte. Sob as lentes do Velho Mundo, o Novo Mundo apresentava duas conformações opostas: uma que o enxergava como um paraíso idílico, onde não haveria os vícios e a perversão da Europa, e outra que o interpretava como uma localidade selvagem e ameaçadora, onde a civilização estaria constantemente ameaçada pela natureza bestial do homem. É esta última perspectiva que orienta as produções do *Rural Gothic*, cujas temáticas abrangem questões patententes da cultura estadunidense, como ansiedades relacionadas a questões raciais e inquietações religiosas derivadas do puritanismo.

Como afirma Botting (cf. 2014, p. 11), a visão de mundo etnocêntrica tende a ver os membros das demais culturas em termos de faltas: de civilização, de razão, de inteligência, de disciplina moral. Os elementos incompreendidos das regiões mais distantes das

áreas colonizadas e, posteriormente, mais modernas forneceram, pois, novos *topoi* para o gótico. Observou-se, assim, o fenômeno de demonização, de goticização do Outro, tornando-o, em um primeiro momento, uma ameaça à ordem e aos costumes europeus e, depois, à organização urbana.

Traçando um paralelo, o Brasil interiorano, pelas lentes das cidades, corporificava um perigo à ordem e ao progresso do país. Inúmeras narrativas descreveram-no, portanto, como o “além Brasil”, o *habitat* do Outro violento e primitivo. Semelhante a obras que podem ser abrangidas pelo *Rural Gothic*, diversos textos da tradição regionalista brasileira tematizam o choque cultural entre os valores “civilizados” e urbanos e os valores “selvagens” e rurais. Desse embate, configurou-se um campo fecundo para narrativas de medo ambientadas no interior do país.

3. A terra

Como vimos nos capítulos anteriores, a importância do espaço nas narrativas de medo é um dado irrefutável: noites lúgubres anunciam a tragédia que ocorrerá; sons perturbadores e ambientes claustrofóbicos sinalizam ameaças às personagens; luzes bruxuleantes amplificam a letalidade do monstro; a descrição de paisagens isoladas, áreas além da autoridade da lei, da razão e da civilização estimulam medo e fantasias irracionais. O *locus horribilis* constitui, portanto, um elemento narratológico fundamental não apenas por ser palco das atrocidades praticadas e sofridas pelas personagens, mas também por ser um dos principais responsáveis pela constituição da atmosfera opressora, sombria e amedrontadora, podendo transformar-se ainda na própria ameaça.

Na literatura regionalista de medo não é diferente: constatamos as mesmas estratégias discursivas de exploração dos aspectos aterrorizantes das condições geográficas, climáticas e sociais dos sertões do Brasil, sejam os localizados na área árida da região nordestina, sejam os no interior da região Centro-Sul, para a produção do medo artístico.

Longe de apenas servir como pano de fundo para a composição da “cor local”, a topografia do sertão nordestino constitui fator essencial nas narrativas de medo ali ambientadas. Se, na literatura gótica europeia, o clima sombrio criava um cenário melancólico e amedrontador, no sertão do Nordeste, encontramos, nos termos de Euclides da Cunha (2011, p. 56), “toda a melancolia dos invernos, com sol ardente e os ardores do verão”. Na região brasileira de clima tropical semiárido, com temperaturas médias elevadas e com os menores índices pluviométricos do país, alguns autores da segunda metade do século XIX e da primeira metade do XX encontraram solo fértil para uma literatura capaz de gerar o medo artístico.

Em *Os sertões* (1902), a descrição da singular flora do sertão nordestino ocorre por meio de um campo semântico que demonstra a repulsa da região à vida. Para o narrador, as plantas sertanejas, “diabolicamente eriçadas de espinhos” (CUNHA, 2011, p. 55), perturbam a vista do viajante por formarem um “cenário desolador: a vegetação agonizante, doente e informe, exausta, num espasmo doloroso...” (CUNHA, 2011, p. 56). As características atribuídas à flora aproximam-na, frequentemente, a representações de eventos sobrenaturais e sanguinários. Exemplo expressivo desse quadro encontra-se no momento em que se pormenorizam os cabeças-de-frade, cuja descrição se reflete no quadro da decapitação dos canudenses ao final do livro:

[...] deselegantes e monstruosos melocactos de forma elipsoidal, acanalada, de gomos espinescentes, convergindo-lhes no vértice superior formado por uma flor única, intensamente rubra. Aparecem de modo inexplicável, sobre a pedra nua, dando, realmente, no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica. (CUNHA, 2011, p. 55).

O aspecto tétrico da vegetação é ainda amplificado pela ocorrência das secas no Nordeste. Dilata-se, conseqüentemente, o asombro do homem urbano ao avistar um cenário composto de “safra murcha, animais mortos e moribundos, pessoas mortas, des-

nutridas e em estado de pânico” (TUAN, 2005, p. 13). Na literatura regionalista de medo, a seca não é um mero fenômeno meteorológico, haja vista que, ao assolar as paisagens natural e social do sertão, ela transforma, como já pudemos observar no capítulo sobre o gótico-naturalismo, as personagens em criaturas monstruosas. A seca funciona, portanto, como um dos agentes que acentuam a hostilidade do espaço sertanejo, transformando-o em um exemplar *locus horribilis*.

Na parte inicial de seu primeiro romance, *A fome* (1890), Rodolfo Teófilo narra as angústias vivenciadas por uma família abastada durante a seca de 1877 no Ceará. Ao centrar-se em personagens de “uma das mais antigas e importantes famílias do alto sertão” (TEÓFILO, 2011, p. 18), o narrador revela essa força indomável da natureza, que subjuga até os ricos fazendeiros, obrigando-os a se retirarem de suas terras:

A crise foi acentuando-se e o mal tomando de dia a dia maiores proporções. Os campos secavam e as águas desapareciam das fontes. As searas por terra não tinham produzido uma espiga! A enxada se oxidava encostada na senzala. Na casa de farinha o caitatu cegava-se ralan-do a raiz estipenta da mucunã.

O aspecto da floresta era lúgubre e desolador. Apenas alguns juazeiros esfolhados vegetavam como representantes da vida, que havia cessado naqueles sítios.

O solo tinha uma fisionomia particular. Juncado de folhas torradas e enroladas em espiral, como embuás adormecidos, servia de domicílio a lacraus e aranhas-caranguejeiras.

A floresta, reduzida a esqueletos enegrecidos, bracejava desfolhada no espaço, confundia-se muito além com o firmamento.

As tristezas da terra faziam contraste com as alegrias do céu que lhe servia de cúpula. [...]

Os raios do sol, caindo verticalmente sobre a terra, aqueciam as rochas e os vegetais mortos. (TEÓFILO, 2011, p. 19-20).

Para reforçar os efeitos da calamidade provocada pela seca, o narrador explora exaustivamente um campo semântico associado

à escuridão e à degradação — “lúgubre”, “desolador”, “esqueletos enegrecidos”, “vegetais mortos” —, descrevendo uma paisagem perturbadora e atemorizante, fazendo do sertão cearense um espaço gótico. O contraste entre o negrume da flora ressecada e a claridade do céu realça ainda a percepção de aniquilamento da terra pelos raios de sol que não somente aqueciam as “rochas e os vegetais mortos”, mas também destruíam toda forma de vida.

Não menos assustadoras são as florestas que circundam as fazendas do interior centro-sul do país. Espaço de medo por excelência, a selva delimita o perímetro que separa o conhecido e o desconhecido, o civilizado e o selvagem. Reconhecidas, nos contos de fada e nas crenças populares, como *habitat* de seres naturais e sobrenaturais hostis, as florestas podem ainda configurar, por si mesmas, uma ameaça ao ser humano, pois o poder da flora (cf. TUAN, 2005, p. 87) evidencia a fragilidade do ser humano diante da natureza. Como vimos no quarto capítulo, em diversas narrativas de medo, a natureza é uma das principais fontes do sublime. São recorrentes, pois, descrições de paisagens naturais intimidantes, como florestas labirínticas, cachoeiras estrondosas e abismos arrebatadores. É o que ocorre no conto “A tapera” (1895), de Coelho Neto, em que, por meio de uma retórica hiperbólica, o narrador expõe um sertão brasileiro lancinante que destrói uma outrora próspera fazenda e que reduz seu proprietário a um ser selvático. Imponente, a mata ganha aspectos sublimes e sobre-humanos:

Livres, sem encontrarem o embargo humano, as árvores independentes iam, aos poucos, reconquistando a terra, em invasão lenta, dia a dia. Nos sulcos do arado antigo ressurgiam, para novos florescimentos, troncos de aroeiras abatidas outrora; nas ruínas nascia, com exuberância, a parietária, e, as raízes dos jequitibás gigantescos, retorcendo-se à flor da terra, repeliam e trituravam as vigas carcomidas e tudo mais que ainda resistia ao tempo atestando a passagem de uma era de vida humana nesse desamparo que, em breve, cederia à compressão formidável dos vegetais invasores.

O farfalho das árvores era sonoro e grandioso como um hino de triunfo. Sentia-se o orgulho, a alegria da flora ativa e pujante que vinha tomando o sítio, palmo a pal-

mo, 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. (COELHO NETO, 1912, p. 78-79).

A combinação da obscuridade topográfica — a floresta indomável e avassaladora — com a arquitetônica — a fazenda arruinada pelos “vegetais invasores” e gigantescos — é elemento essencial nessa narrativa coelhonetiana. Por meio desse procedimento, o autor arquiteta uma trama que evidencia a vulnerabilidade do homem e de suas construções perante a força hostil da natureza sertaneja.

Adentrando a tapera que outrora fora a opulenta fazenda de Santa Luzia, o narrador encontra apenas “os destroços da antiga casa, o indício dos currais, restos de senzalas sem teto” (COELHO NETO, 1912, p. 78). A arrebatadora flora do sertão dizima o passado colonial brasileiro. Nesse cenário devastado, deparamo-nos com Honório Silveira, o antigo senhor de engenho, que espelha a desgraça de suas terras por meio de sua deterioração física:

Quase nu, tinha apenas sobre os ombros magros restos de panos podres; as pernas esguias, como se a carne houvesse mirrado, ressequida pelo sol, tremiam-lhe [...]. Sobre o colo mal coberto rolavam-lhe os cabelos e a longa barba farta, emaranhada d’ervas. (COELHO NETO, 1912, p. 83).

O narrador, ao descrever Honório, aproxima-o ainda ao caapora, ser mitológico do imaginário sertanejo que habita as florestas, protegendo-as contra a ação humana. Diferentemente da figura preternatural, o antigo fazendeiro não protege a mata, mas é por ela perseguido e arruinado: eis a natureza gótica aniquilando a casa-grande e seu senhor.

A destruição da antiga fazenda e de seu proprietário ecoa o declínio da classe social colonial, incapaz de se adaptar à nova ordem política da Primeira República. Encena-se, pois, a derrota da cultura do meio rural do país — considerada atrasada — para a cultura moderna do meio urbano. Embora arruinado, o passado colonial não é elimina-

do inteiramente: suas ruínas mantêm viva a permanência fantasmagórica de um tempo que se recusa a se tornar um passado pleno.

A casa-grande, normalmente degradada, destaca-se também como um importante elemento topofóbico. De forma análoga ao que ocorre com a literatura gótica setecentista — na qual os antigos castelos, com corredores extensos e labirínticos, constituem o espaço aterrador por excelência —, a literatura regionalista de medo tem na casa-grande em ruínas um de seus principais *loci horribiles*. No conto “Bugio Moqueado” (1920), de Monteiro Lobato, podemos vislumbrar como a descrição do casarão decadente do coronel Teotônio muito se assemelha à dos lúgubres e claustrofóbicos castelos do gótico britânico:

Era um casarão sombrio, a casa da fazenda. De poucas janelas, mal iluminado, mal arejado, desagradável de aspectos e por isso mesmo toante na perfeição com cara e os modos do proprietário. Traste que se não parece com o dono é roubado, diz muito bem o povo. A sala de jantar semelhava uma alcova. Além de escura e abafada, rescendia a um cheiro esquisito, nauseante, que nunca mais me saiu do nariz — cheiro assim de carne mofada... (LOBATO, 2014, p. 363).

Fernando Monteiro de Barros (2014) vê semelhanças entre a forma como as casas-grandes são retratadas no *Brazilian Gothic* e os procedimentos literários de uma subcategoria do *American Gothic*: o **Southern Gothic**. O *Brazilian Gothic*, tal como o *Southern Gothic*, apresentaria “em suas narrativas o legado fantasmático de uma sociedade marcada pelo sistema escravocrata” (BARROS, 2014, p. 82) e pelo sistema econômico colonial. Essa herança, representada, principalmente, pelas casas-grandes arruinadas, revela a decadência da aristocracia rural e a extinção de seu mundo e poderio diante da modernidade burguesa finissecular. Nas narrativas do *Southern Gothic*, o antigo *ethos* senhorial e escravocrata do sul estadunidense faz-se bastante frequente nas *plantations* decadentes, que substituiriam, conforme aponta Bridget Marshall, os antigos castelos medievais:

A *plantation* sulista [com sua casa-grande] funciona bem como substituta dos castelos góticos tradicionais devido

a sua referência simbólica a uma aristocracia decaída. Assim como os castelos arruinados fazem alusão à perda de riqueza e poder de uma geração mais antiga, o estado arruinado da *plantation* sulista no período após a Guerra Civil americana refere-se à história da classe dos latifundiários, e, de fato, a todo o sul dos Estados Unidos de uma maneira geral. O espaço físico da casa-grande (assim como o do castelo) ecoa a natureza decaída dos habitantes com seus numerosos aposentos, faustosos no passado, mas agora deteriorados. Tanto as casas grandes quanto os castelos remetem a um passado perdido. (MARSHALL, 2013, p. 7 apud BARROS, 2014, p. 82).

Habitantes de um ambiente cuja topografia tolhe a existência de vida humana e marcados pela presença fantasmática do colonialismo, os sertanejos enfrentam também surtos de epidemias e pestes: as enfermidades constituem um intenso fomentador do medo nos rincões do Brasil. Surgindo apenas por meio de suas consequências devastadoras — “membros deformados, cadáveres [...] e cemitérios cheios” (TUAN, 2005, p. 13) —, as enfermidades eram e são uma ameaça constante ao ser humano. As causas das febres e das náuseas constituíam um mistério, já que, nas regiões mais afastadas dos centros urbanos, a medicina praticamente inexistia. Os sertanejos procuravam possíveis explicações no mundo sobrenatural, uma vez que, como demônios, os micróbios apoderavam-se dos corpos, desfigurando-os. Em um local onde a ciência era tão precária e ineficiente, a palavra do curandeiro e do mandingueiro sobrepujava o diagnóstico médico.

No final do século XIX e no princípio do XX, narrativas que exploravam o medo de moléstias contagiosas veiculavam o discurso modernizante vigente no país da época. Devido à deletéria condição de vida e consequente maior exposição aos riscos de patologias, os habitantes miseráveis do Brasil eram vistos como potenciais ameaças. Os embates, na Primeira República, entre a cultura urbana dominante e a interiorana foram interpretados como uma luta pelo progresso, à qual se aplicaram, de forma adaptada, princípios reguladores da evolução natural das espécies.

Em “Praga” (1890) e “Os velhos” (1896), Coelho Neto ilustra bem como os literatos *fin-de-siècle* representaram a degradação promovida pelas enfermidades. A primeira narrativa desenvolve-se ao redor do surto de uma misteriosa doença que assola um pequeno povoado sertanejo, cujas construções coloniais arruinadas — “[v]elhas senzalas ermas, escancaradas ao tempo” (COELHO NETO, 1912, p. 11) e “casa[s] que os *senhores* haviam abandonado, fugindo à epidemia” (COELHO NETO, 1912, p. 13) — rememoram um passado decaído que não se deixava esquecer. Ante a “passagem da macabra Peste” (COELHO NETO, 1912, p. 15), prenúncio da morte inexorável dada a falta de condições médicas da região, os habitantes pobres, sem condições de deixarem a localidade, recorrem à própria fé, que mistura aspectos pagãos e cristãos. O sertanejo situa-se, assim, entre três mundos místicos: o dos curandeiros africanos, o dos pajés e o dos padres. Vivendo em um ambiente distante da moderna medicina, eles são apresentados como reféns de uma religiosidade impetuosa, aferrados à crença de que as doenças são efeitos de poderes espirituais. A patologia deveria ser aplacada não pela medicina racional da metrópole, mas pelas ervas e rezas do sertão, descritas em rituais lúgubres e macabros:

Toda a gente de Santa Eulália, ao místico reclamo, corria ao terreiro claro, enluarado, onde o vulto da velha, negro e hirta, numa imobilidade de estátua, esperava como uma iniciada em êxtase. Vinham à frente as mulheres, a pequenos passos, humildes, como um bando fraco de vítimas seguindo para o sacrifício — caminhavam balbuciando, algumas com os filhos ao colo ou escarranchados ao flanco. Velhas fanáticas bradavam, parando de instante a instante para gemer súplicas, batendo pancadas brutais nos peitos magros. Homens, em grupo cerrado, seguiam atraídos, a cabeça baixa, calados e taciturnos.

Junto da velha profetisa paravam fazendo círculo e ajoelhavam-se. Todos os braços agitavam-se num mesmo movimento, vozes soturnas resmoneavam acompanhando a unção do “Pelo sinal” — depois caía um silêncio trágico, quebrado abruptamente pela voz enfática e oracular da velha tirando a reza, até que, em reboante e formidável coro, todas as vozes cantavam alto na quietude.

tação do luar para que a prece fosse além dos astros, muito além, até Deus, o dominador das pestes, o benfeitor dos mundos.

Um vento forte curvava os ramos; repetia-se o coro no murmulho das árvores. Não longe cães errantes uivavam. (COELHO NETO, 1912, p. 14).

Enquanto as personagens de “Praga” encaram a doença como uma manifestação da fúria divina a ser mitigada por meio de rezas coletivas, as do conto “Os velhos” encaram-na como decorrência de uma maldição rogada por vingança — razão pela qual a enfermidade não aflige toda a população, porém somente os protagonistas Romana e Thomé Saira. Vivendo em uma colina afastada do restante do povoado, o casal constitui uma categoria de excluídos entre os excluídos. O isolamento duplica o afastamento produzido pelo próprio sertão, tornando-os vítimas potenciais dos riscos de se viver para além das fronteiras civilizatórias — um tema recorrente na retórica discursiva do *Rural Gothic*.

É, porém, outro *tópos* gótico, o da catalepsia, o elemento fundamental para a gênese do medo artístico na narrativa aqui estudada. A partir da condição cataléptica de Thomé, o narrador expõe as angústias internas dessa personagem e as atemorizantes consequências corporais da moléstia, que a deforma a ponto de transformá-la em uma figura monstruosa:

Thomé Saira, d’olhos opacos, não dava sinal de vida: o coração parecia parado, as extremidades esfriavam, a pele ia-se-lhe tornando lívida e baça e enrugava, as órbitas cavavam-se, as maçãs tornavam-se mais e mais salientes e a boca, entreaberta, deixava ver os dentes cerrados, negros do sarro do fumo e aguçados como os das feras. (COELHO NETO, 1912, p. 240).

Após a morte do marido, Romana, incapaz de certificar-se do óbito, acaba por não o enterrar. Sem conhecimentos médicos necessários, isolada em uma colina do sertão, enlouquece, mantendo, em sua cama, o corpo em decomposição de Thomé. Vítima de sua ignorância, a sertaneja ultrapassa um limite humano ao não inu-

mar o cadáver do esposo. Nos termos do *Rural Gothic*, ela representa a barbárie e o obscurantismo da população rural.

4. Os donos da terra

A violência foi e ainda é componente habitual da cena campestre. Não são raras as obras literárias brasileiras em que a crueldade dos senhores de terra, o banditismo e as vendetas familiares turvam a superfície de aparente calma das fazendas e vilas interioranas, convertendo o interior do país em um cenário brutal:

A fazenda é frequentemente um lugar para matar. Embora seja um excesso de sentimento lamentar o destino da vegetação, aí ainda permanece o abate de animais, uma experiência corriqueira do fazendeiro, para a qual as pessoas da cidade podem virar o rosto com desagrado. Qualquer um gostaria de saber se anos de sofrimento combinados com essa necessidade de matar embotam a sensibilidade dos seres em relação ao próprio sofrimento, ao de outros seres humanos e dos animais. (TUAN, 2005, p. 221).

Os potentados fazendeiros, símbolo da organização socioeconômica colonial, emergem como figuras intimidantes e tirânicas. A inexistência da autoridade do Estado lhes dá funções político-administrativas, judiciais e policiais: eles se tornam a personificação da própria lei. Diante do poderio senhorial, a vida dos habitantes rurais sem propriedade assemelha-se à dos servos da Idade Média: “A classe dos pobres do campo [...] [n]ão tinha terra, nem outros bens, não tinha direitos, não tinha sequer deveres — além daqueles de servir ao senhor” (FACÓ, 2009, p. 33).

Os influentes donos de terra, autênticos senhores feudais, disputavam entre si o domínio das regiões, levando à sua família e à população local uma persistente sensação de insegurança e terror. Sob suas ordens, capangas assaltavam fazendas rivais e vilarejos, deixando um rastro de destruição e de morte. A novela “Januário Garcia ou o Sete Orelhas” (1843), de Joaquim Norberto de Souza Silva, pode ser tomada aqui como exemplo do modo pelo qual as rixas entre os fazendeiros podem gerar cenas dignas da literatura

gótica. A trama desenvolve-se em torno da vingança do protagonista, cujo filho é assassinado com requintes de crueldade:

— [...] Pegaram o misero mancebo, ligaram-no a duas estacas e afiaram as suas navalhas...
 — E depois, José?
 — Esfolaram-no vivo!...
 [...]
 — Depois cortaram-lhe perna por perna... coxa por coxa... braço por braço... orelha por orelha... que tudo enviaram ao pai da menina; acabaram-no decepando-lhe enfim a cabeça e arrancando-lhe as entranhas. (SILVA, 1852, p. 53).

Ao tomar conhecimento da forma como seu filho havia padecido, Januário Garcia é arrebatado por um colérico instinto vingativo: durante uma década, afasta-se de seus familiares e de sua fazenda, em busca dos assassinos. Sua vingança não se limita a matar os sicários: ele lhes decepa ainda as orelhas, com as quais faz um macabro colar que traz pendente ao pescoço.

Joaquim Norberto baseou-se em uma história da tradição oral² do sul de Minas Gerais para a elaboração de sua narrativa. Já Franklin Távora ficcionalizou, em *O Cabeleira* (1876), as atrocidades cometidas por outra figura histórica. José, o protagonista cuja alcunha intitula o romance, é descrito como alguém que aprendeu a torturar e a matar animais para, então, praticar seus crimes contra seres humanos. A brutalidade dessa educação, instruída por seu próprio pai, reflete-se na índole do menino, que, quando adulto, era capaz de cometer sem remorsos as mais cruéis ações:

Um tiro cobarde, cruel, assassino atroou os ares. Sangue copioso e quente gotejou como granizo sobre a areia e no mesmo instante o corpo do inocentinho, crivado de

2 Consta que, no final do século XVIII, um dos irmãos de Januário Garcia Leal, João Garcia Leal, foi executado devido a uma disputa de terra. Ancorada nesse evento, a tradição oral declara que João teria sido pendurado em uma figueira e esfolado vivo. Para vingar o atroz homicídio do irmão, Januário teria matado os assassinos, decepando suas orelhas, o que lhe rendeu a alcunha *Januário Sete Orelhas* (cf. SOUZA, 1973).

bala e chumbo, caindo aos pés de Cabeleira, veio dar-lhe novo testemunho de sua perícia na arte de atirar. (TÁVORA, 1973, p. 50).

O bando de Cabeleira aterrorizava a população sertaneja. Mesmo depois de sua morte, as histórias sobre ele assombraram Pernambuco e seus arredores, tornando-o uma figura lendária, como atesta Gilberto Freyre em *Assombrações do Recife Velho*:

Só o nome — Cabeleira, Cabeleira, Cabeleira! — assombrava. Morrera? Fora enforcado? Fora justificado? Morrerá. Fora justificado. Mas quem tinha, como ele, pacto com o Diabo, morto tornava-se assombrado. Cabeleira subsistiu para os recifenses como assombrado até quase nossos dias. (FREYRE, 1987, p. 48).

O banditismo era uma ameaça generalizada e, dentro das fronteiras das fazendas, a opressão podia se fazer tão ou mais brutal: o *ethos* patriarcal e colonial dilacerava as relações familiares. Na representação literária dos grandes proprietários rurais brasileiros, podemos observar contornos dos vilões aristocratas góticos. A tirania, a perversidade e os vícios são traços comuns a essas duas categorias de personagens.

Em “Os negros” (1921), de Monteiro Lobato, a personagem Jonas, enfeitada pela atmosfera tétrica de uma casa-grande em ruínas, descreve a infeliz história de amor entre a filha do atroz senhor Aleixo e um empregado deste, Fernão. Não se trata, porém, da simples narração de um caso sertanejo. Lobato torna-a um evento sobrenatural, em que Jonas, possuído pelo espírito de Fernão, dá voz aos trágicos acontecimentos ocorridos na antiga fazenda: eis o retorno fantasmagórico do passado colonial e de toda a sua violência.

Por meio da narração preternatural, revela-se o perfil sangüinário do capitão Aleixo. O senhor de engenho era mau “como deve ser [...] o canhoto. Judiava da gente à toa, pelo gosto de judiar” (LOBATO, 2014, p. 396). Na passagem em que compra um cão para perseguir os escravos fugidos, podemos perceber o monstruoso gênio do capitão:

[Aleixo] Ergueu os olhos para o terreiro que fulgurava ao sol. Deserto. A escravaria inteira na roça. Mas naquele momento o portão se abriu e um preto velho entrou, cambaio, de jacá ao ombro, rumo ao chiqueiro dos porcos. Era um estropiado do eito que pagava o que comia tratando da criação.

O fazendeiro teve uma ideia. Tirou o cão da corrente e aticou-o contra o preto.

— Pega, Vinagre!

O mastim partiu como bala e instante depois ferrava o pobre velho, dando com ele em terra. Estraçalhando-o...

O fazendeiro sorria com entusiasmo.

— É de primeira — disse ao sujeito. — Dou-lhe cem mil réis pelo Vinagre.

E como o sujeito, assombrado daqueles processos, lamentasse a desgraça do estraçalhado, o capitão fez cara de espanto.

— Ora bolas! Um caco de vida... (LOBATO, 2014, p. 414).

É, contudo, ao descobrir o envolvimento de sua filha, Izabel, com seu empregado, que o senhor de terra evidencia o cruel *ethos* patriarcal presente no interior das casas-grandes. Sob suas ordens, feitores amarram ao tronco e açoitam brutalmente Fernão e Liduína, a mucama que auxiliava os amantes. Ao recobrar a consciência, o funcionário da fazenda percebe que está sendo emparedado vivo. Os fatos narrados são complementados pelo negro Bento, que confirma a morte de Liduína, o desaparecimento de Fernão, o suposto enlouquecimento de Izabel e a decadência da fazenda após os trágicos eventos.

Enredo semelhante encontramos no já mencionado “A tapera”. A decadência da fazenda Santa Luzia está diretamente relacionada a um caso de defesa de honra e de vingança, ambos motivados por relações amorosas proibidas. Honório Silveira assassina sua mulher e o amante desta. O conto descreve o círculo vicioso de vinganças — mesmo morta, Leonor assombra seu marido.

Os contos de Lobato e Coelho Neto são dois exemplos, entre incontáveis outros, de como a literatura regionalista no Brasil vale-se da produção e da representação do medo como forma de expor o

poder dos grandes proprietários de terra, desvelando a tênue harmonia doméstica e mostrando a perversidade que se escondia entre as quatro paredes das casas-grandes. Evidencia-se, ademais, a deterioração do sistema colonial, arruinado, paradoxalmente, por meio das mãos de seu maior representante, os senhores de escravos.

5. O sobrenatural

Em meio a um ambiente social e natural tão agressivo, o sertanejo encontrava consolo em suas crenças e superstições, que tentavam dar algum sentido à sua vida desafortunada. Era recorrente a crença em criaturas míticas mediadoras entre o mundo físico e o espiritual. O universo preternatural constitui, porém, uma importante fonte de medo. Temem-se tanto seres sobrenaturais pertencentes ao próprio espaço sertanejo, como os feiticeiros e os fantasmas de senhores de engenho, quanto criaturas circunscritas ao ambiente selvagem, como o saci, o boto cor-de-rosa e a mãe-d'água.

O misticismo, contudo, não era e nunca foi exclusividade de culturas tachadas de inferiores e/ou atrasadas. Waldemar Valente (1963, p. 13) defende a ideia de que o ser humano possui sua mentalidade marcada pelo misticismo, independentemente do nível cultural e científico da sociedade em que se insere. Podemos tomar como exemplo um fato trivial ainda presente no cotidiano das grandes cidades: a crença em sorte e azar, que se manifesta “em função de pequenos fatores, como que tocados de força diferente daquelas que agem no mundo físico” (VALENTE, 1963, p. 14). A disposição humana para crer em eventos sobrenaturais seria, pois, uma característica imanente: diante daquilo que consegue compreender, o ser humano pode recorrer a justificativas preternaturais.

O misticismo é influenciado ainda por fatores sociais — relações educacionais, econômicas e sociopolíticas — e mesológicos — de natureza animal ou vegetal, climatérica e telúrica — da região onde se desenvolve (cf. VALENTE, 1963, p. 13). Haveria, portanto, uma variação na intensidade da crença no sobrenatural conforme a capacidade, maior ou menor, de determinada cultura compreen-

der e explicar os fenômenos que a natureza oferece. A inexistência de um sistema educacional formal, a ineficácia administrativa do Estado, o isolamento em relação às metrópoles e as condições topográficas ajudam a compreender, sob essa perspectiva, a força das crenças e superstições nos sertões brasileiros.

O patrimônio místico sertanejo construiu-se em torno de um longo processo de sincretismo, iniciado com o encontro entre o catolicismo ibérico e as cosmologias indígenas nas aldeias missionárias fundadas pelos jesuítas nos séculos XVII e XVIII. As missões capuchinhas junto à população cabocla no século XIX e a vinda de escravos africanos também ajudaram a conformar as crenças sertanejas que, entre adaptações e rupturas, constituíram uma forma singular de leitura de mundo. Na área rural do Brasil, sobejam lendas e mitos da tradição popular das narrativas orais, muitas das quais foram exploradas por alguns de nossos autores em suas obras regionalistas do medo. As superstições, os causos e as criaturas fantásticas regionais não somente representam a “cor local”, mas tornam-se agentes do medo.

Entre as figuras míticas exploradas por nossos literatos, as bruxas são personagens frequentes. O imaginário a respeito destas chegou ao Brasil durante o processo de colonização, quando, na Europa, a perseguição às supostas feiticeiras encontrava-se em pleno auge. Aqui desembarcaram, como degradadas, pessoas acusadas de praticar feitiços e encantamentos na metrópole. Além disso, sob a visão do colonizador, os desconhecidos ritos dos nativos foram rapidamente associados às práticas de bruxaria europeia. Mais tarde, a mesma aproximação ocorreu em relação às religiões e tradições africanas. Paulatinamente, constituiu-se uma singular feição da bruxaria, figurada, em terras brasileiras, por curandeiros, mandingueiros e feiticeiras, cujos conhecimentos mesclavam diversos elementos das culturas nativas, africanas e europeias.

São inúmeras as narrativas brasileiras que apresentam feiticeiras e feiticeiros, geralmente negros, como personagens. É o caso de “Praga”, conto anteriormente analisado, e de narrativas cujo enredo se desenrola em torno das ações praticadas por esses seres místicos,

como em “Feitiçaria” (1897), de Afonso Arinos, que narra as apreensões da mucama Benedita após entregar Juquinha, o filho de seu senhor, ao mandingueiro Tio Cosme para a realização de um feitiço.

A mucama, explica o narrador, por ter sido criada na casa-grande, recebera uma “educação superior à sua condição” (ARINOS, 2006, p. 182), não sofrendo a mesma influência mística que Cosme exercia sobre os demais escravos. “Contudo [...] [a] vida misteriosa, o caráter sombrio e o torvo aspecto de Cosme geravam-lhe na alma um certo temor e uma certa fé no feiticeiro” (ARINOS, 2006, p. 182-183). Apesar de o narrador explicitar a relação direta entre a descendência africana dos cativos, a educação “inferior” e a crença no ser preternatural, o mandingueiro amedrontava também seus antigos senhores brancos, que não ousavam lhe fazer mal — a casa-grande, portanto, não estava isenta das influências místicas.

O narrador descreve Tio Cosme enfocando as características ameaçadoras e repulsivas da personagem, cujo “[o]lhar torvo, rompendo frio e perverso dos bugalhos vermelhos, como os dentes afiados rompem da mucosa rubra do jaguar, pairava sobre Benedita, agudo e penetrante” (ARINOS, 2006, p. 180-181). Cosme morava também distante do povoado, na mata, em uma palhoça onde se encontravam diversos elementos exóticos — provavelmente utilizados para a realização de feitiços —, como vasilhas feitas do fruto da cabaceira e da cueira, penas de diferentes aves, insetos mortos e couros de outros animais. “[P]ajé negro”, “duende”, “oráculo dos outros negros e da gente miúda” são apenas algumas das caracterizações de Cosme que o situam, sincreticamente, entre as culturas indígena, europeia e africana. Eis a típica representação do feiticeiro brasileiro na literatura regionalista de medo:

[Tio Cosme] deixava pender do pescoço, na ponta de cordões escuros, amuletos de couro, unhas e presas de onça, que livram de quebrantos e de enfermidades.

Empregava essas patranhas em serviço de seu ódio aos brancos, de vingança contra os sofrimentos de sua raça. Espécie de pajé negro, era Cosme o espírito de revolta entre os seus malungos. Ninguém ousava ofendê-lo, porque um terror supersticioso, ao qual os próprios

fazendeiros não escapavam, opunha uma verdadeira muralha a qualquer agressão à sua pessoa. Verdadeiro duende no meio daqueles homens simples, ninguém duvidava da eficácia de suas pragas.

Quando o preto, juntando os dedos na boca, fazia um beijo, parecia que de seu corpo iam brotar miríades de malefícios. Gozava de má fama entre os seus brancos, que já o haviam libertado com a condição de ir-se ele para longe. Profundamente supersticioso, tornava-se o oráculo dos outros negros e da gente miúda, vivendo sempre com beberagens e práticas estranhas para curar doenças, livrar de má sorte e despertar o amor. (ARINOS, 2006, p. 181-182).

O que diferencia, contudo, esse feiticeiro daqueles que habitam o imaginário europeu é sua ira contra os brancos. O feitiço que Cosme realizaria para Benedita demonstra sua vingança cruel: ele deceparia o braço de Juquinha e o afogaria. Quando iria executar o menino, o antigo escravo foi morto por Manuel, a quem, então, passa a assombrar: “Olha a alma do tio Cosme, na figura de um cabrito, bicho amaldiçoado. Vamos sair daqui” (ARINOS, 2006, p. 192).

Se bruxos e assombrações são criaturas recorrentes na cultura ocidental, outros seres sobrenaturais são restritos a determinados locais. A tradição oral brasileira nos permite afirmar que nossa cultura — em especial, a interiorana — é repleta de mitos. Intrínsecas às tradições rurais, essas lendas foram bastante exploradas pelas ambições do nosso regionalismo: seres míticos, como o caapora e a boiuna, foram retratados em inúmeras narrativas numa tentativa de delinear a “cor local”.

Tomemos como exemplo o livro *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa, no qual há narrativas que, ao enfatizarem os aspectos terríveis e ameaçadores de lendas e superstições locais, arquitetam enredos fomentadores do medo artístico. Entre os nove textos que compõem o volume, cinco — “A feiticeira”, “Acauã”, “Amor de Maria”, “O baile do judeu” e “O gado do Valha-me Deus” — versam sobre eventos sobrenaturais extraídos do folclore ou do imaginário popular regional. Analisaremos a narrativa “Acauã” — já citada no segundo capítulo do livro —, pois nela Inglês de Sousa desenvol-

ve uma trama amedrontadora a partir de duas lendas: a da cobra grande, a Boiuna, e a da ave acauã.

No início do conto, a descrição do povoado de São João Batista de Faro como um *locus horribilis* fornece o pano de fundo ideal para os eventos sobrenaturais que ocorrerão ao longo da narrativa: a vila “é sempre deserta”, suas ruas, “quando não sai a lua, são de uma escuridão pavorosa” e “só se ouve [...] o pio agoureiro do murucutu ou o lúgubre uivar de algum cão vagabundo” (SOUSA, 2005, p. 60). Nesse espaço soturno, o capitão Jerônimo Ferreira escuta ruídos assombrosos na lagoa próxima: “era a voz da cobra grande, da colossal sucuriçu que reside no fundo dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto” (SOUSA, 2005, p. 62). Assustado, o capitão desmaia, espantando um grande pássaro escuro, a acauã, que emite seu canto anunciador de má sina. Os acontecimentos preternaturais, ao serem apresentados sob a perspectiva de um homem supersticioso e em luto — Ferreira perdera a mulher há poucos dias —, podem suscitar dúvidas no leitor quanto à sua veracidade. Porém, ao longo da narrativa, a incerteza desfaz-se e o caráter sobrenatural do conto irá se confirmar.

Inglês de Sousa pauta-se por uma das lendas do folclore que envolve a cobra sucuriçu. Conforme a tradição oral, uma índia grávida do réptil dá à luz duas crianças gêmeas, uma de boa índole e outra de má. No conto, a filha legítima do capitão, Aninha, e a encontrada na lagoa, Vitória, são criadas como se fossem gêmeas e apresentam comportamentos opostos: enquanto esta se caracteriza por sua altivez e estranheza, aquela se demonstra débil e subjugada pela irmã — dizia-se mesmo que estava sob a ação de algum feitiço. Será ao final da narrativa, durante o casamento de Ana, que o horror sobrenatural se manifestará de forma explícita:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com a cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória [...] fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca, e ia

subindo até o teto da igreja. Era um espetáculo sem nome! (SOUSA, 2005, p. 69).

A prole da serpente fantástica revela sua verdadeira face, reiterando as suspeitas de que possuía algo de monstruoso e maléfico. A descrição vale-se tanto de vocábulos pertencentes ao campo semântico da morte e do medo — “hirta”, “defunta”, “horrível”, “demônio” — quanto da menção a características animais, situando-a entre o domínio humano e o ofídico: “cabeleira feita de cobras”, “narinas dilatadas”, “língua fina, bipartida”. Vitória não apenas retrata um autêntico monstro do horror — sobre o qual discutiremos no capítulo final —, mas também demonstra o rico sincretismo cultural presente nos confins do Brasil, uma vez que sua figura se assemelha à da Medusa da mitologia grega.

A reação de Aninha à aparição monstruosa da irmã remete, por sua vez, à outra lenda: a que envolve a ave acauã. Além de seus singulares hábitos alimentares — os índios afirmam que a ave se alimenta exclusivamente de serpentes —, o pássaro possui um canto agoureiro. Como comenta Câmara Cascudo (2012, p. 10) em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, a mulher que escuta uma acauã cantar enlouquece e definha: em terríveis crises de convulsões, cai por terra, rasgando com as unhas o próprio peito e repetindo, lugubrememente, o canto da ave. São justamente essas as ações executadas pela filha legítima do capitão ao divisar Vitória:

Então convulsões terríveis se apoderaram do corpo de Aninha. Retorcia-se como se fora de borracha. O seio agitava-se dolorosamente. Os dentes rangiam em fúria, Arrancava com as mãos o lindo cabelo. Os pés batiam no soalho. Os olhos reviraram-se nas órbitas, escondendo a pupila. Toda ela se maltratava, rolando como uma frenética, uivando dolorosamente.

[...]

Inteiriçou-se. Ficou imóvel. Encolheu depois os braços, dobrou-os a modo de asas de pássaro, bateu-os por vezes nas ilhargas e, entreabrindo a boca, deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugubrememente pela igreja:

— Acauã!

Um silêncio tumular reinou entre os assistentes. Todos compreendiam a horrível desgraça.

Era o Acauã! (SOUSA, 2005, p. 70-71).

Na descrição da cena, o narrador enfatiza os aspectos tenebrosos do comportamento de Aninha, que, ensandecida e em convulsão, maltratava-se impetuosamente. Semelhante à irmã, sua fisionomia animaliza-se: como um pássaro, ela faz dos braços asas e emite um pio bestial, o canto agourento da acauã. O horror do episódio ainda se intensifica graças à consternação das personagens que acompanhavam o matrimônio: perplexas, deixam a igreja ser preenchida por um silêncio fúnebre, interrompido apenas pelos gritos de Aninha e da ave, que ressoam o escutado por Jerônimo no início da narrativa.

Não apenas meros símbolos da cultura local, as criaturas preternaturais da tradição oral, como o mandingueiro do conto de Arinos e a criatura híbrida da narrativa de Inglês de Sousa, constituem, com os *loci horribiles* sertanejos e com a condição monstruosa atribuída ao homem rural, os três elementos essenciais para a gênese do medo artístico na literatura regionalista de medo.

Sugestões de leituras ficcionais

Afonso Arinos, *Os jagunços: novela sertaneja* (1898)

Alberto Rangel, *Inferno verde* (1908)

Araripe Júnior, *O reino encantado: crônica sebastianista* (1878)

Coelho Neto, *Treva* (1916)

João de Minas, *Jantando um defunto* (1929)

Para saber mais

Andrew Smith e William Hughes (org.), *Empire and the Gothic: The Politics of Genre* (2003)

Bernice M. Murphy, *The Rural Gothic in American Popular Culture* (2013)

José Maurício Gomes de Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)* (1981)

Patrick Brantlinger, *Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914* (1985)

Ruth Bienstock Anolik e Douglas L. Howard (org.), *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination* (2004)



capítulo 7

HORROR SEXUAL E FICÇÃO DECADENTE

por Daniel Augusto P. Silva

1. Prazeres finisseculares¹

Um dos aspectos mais recorrentes nas narrativas voltadas para a produção do medo enquanto efeito estético é a exploração de temáticas sexuais. Desde a literatura gótica do século XVIII, há, nesse tipo de ficção, uma sistemática representação de várias transgressões de cunho sexual. Autores das mais diversas orientações artísticas valeram-se da narração de atos de necrofilia, incesto, estupro e sadomasoquismo para causar horror e repulsa em seus leitores. Os atos sexuais, tomados como uma ameaça ao equilíbrio racional do ser humano e às estruturas sociais, foram retratados como perigosos, degradantes e, não raras vezes, letais.

Essas imagens e as associações do sexo à morte, repetidas e recriadas ao longo da história, continuam presentes na literatura e no cinema de horror contemporâneos. Para Clive Barker, um dos mais importantes artistas a explorar as relações profundas entre sexualidade e medo, os desejos sexuais são capazes de levar o ser

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

humano ao descontrole, a ponto mesmo de aproximá-lo da experiência da morte:

A sensação de perda que se sucede ao orgasmo, ou, melhor dizendo, a sensação de evasão ou expulsão, parece intimamente ligada às preocupações do horror, que são, muito frequentemente, relacionadas à transformação do corpo; à proximidade da morte, mas com a possibilidade de talvez evitá-la.

O sexo é uma pequena loucura — e com que frequência o horror é sobre a loucura? O sexo é uma pequena morte — com que frequência o horror é sobre a morte? O sexo é sobre o corpo — com que frequência o horror é sobre o corpo? (BARKER apud WINTER, 1985, p. 216).

Essa visão da sexualidade encontrou e encontra expressão em algumas abordagens e estratégias narrativas largamente empregadas na literatura. Entre elas, podemos, inicialmente, destacar: (i) os enredos desenvolvidos a partir do modelo de pensamento defendido por Marquês de Sade, em que a natureza e os desejos humanos são tidos como essencialmente cruéis; (ii) o destaque às perseguições e aos sofrimentos, quase sempre de cunho sexual, de personagens femininas estabelecidas no *tópos* da *damsel in distress*; (iii) o vasto emprego do arquétipo da *femme fatale*, que ameaça e aterroriza em virtude de sua volúpia sexual incontrolável; (iv) a associação do sexo a doenças corporais e mentais; (v) a adoção de um estilo descritivo minucioso que enfoca violências infligidas ao corpo durante atos sexuais, próprio da **carnografia** e (vi) a utilização de um campo semântico mórbido e ligado à degradação física para descrever a aparência das personagens e as cenas de coito.

É sobretudo a partir do final do século XIX, mais especificamente no período que se inicia entre as décadas de 1880 e 1890 e se prolonga até meados do XX (cf. PRAZ, 1996; MUCCI, 1994), que se pode perceber a regularidade e a recorrência dessas características na prosa de ficção. Não por acaso a produção finissecular que apresentava conteúdos sexuais como degenerações ficaria associada à ideia de **decadência literária**.

Trata-se de uma literatura cujas origens estão intimamente relacionadas ao contexto europeu, marcado por graves crises políticas, sociais e culturais, especialmente no que diz respeito ao caso francês, que teve ampla repercussão no Brasil. Nessa época, observamos o acirramento do pessimismo em relação ao progresso racional e científico, que, como foi demonstrado no quinto capítulo, impregnou-se na própria poética naturalista. Além disso, há a recorrente percepção de que o mundo estaria passando por uma degeneração de valores morais, causada pela incerteza sobre a pertinência dos antigos ideais religiosos. Nesse sentido, a acelerada secularização teria como produto a degradação moral. Em tal cenário de descrença e de niilismo, boa parte da ficção da época explicitou a busca quase desenfreada pelos mais diversos prazeres sexuais, representando personagens ao mesmo tempo ameaçadores e ameaçados por seus comportamentos luxuriosos (cf. CAROLLO, 1980; JOUVE, 1989; MUCCI, 1994).

Essas percepções concretizaram-se artisticamente de modos bastante diversos e difusos, sem constituir um movimento literário propriamente dito — ainda que tenham existido esforços, por parte de alguns autores, de estabelecer preceitos e grupos bem definidos. Assim, falaremos em prosa de ficção *decadente*, em vez de utilizarmos as classificações de “decadentismo”, “decadismo” ou mesmo “simbolismo”, defendidas por diferentes críticos e teóricos que tratam essa produção em termos de escola literária, agrupamento ou movimento.²

Como Jean de Palacio (cf. 2011, p. 8), entendemos tal literatura mais como uma poética com recorrências temáticas, linguísticas e estilísticas resultantes de uma postura de desencanto com a modernidade — ainda que seja por ela paradoxalmente atraída. Também assumimos uma compreensão semelhante à de Séverine Jouve (1989, p. 13), para quem a sensibilidade decadente se relacionava mais a uma “atitude mental” do que a filiações, a doutrinas ou a

² Para informações mais detalhadas sobre essa variedade de posicionamentos, ver Muricy (1973), Carollo (1980), Merquior (2014) e Silva (2019).

escolas literárias. Influenciada pela arte de Edgar Allan Poe (1809-1849) e de Charles Baudelaire (1821-1867), a ficção decadente teria como traços mais comuns e unificadores “o primado da sensação, a tentação do estranho e do horrível, a procura pelo artificial, o abandono ao *spleen*” (JOUVE, 1989, p. 13).

Tais aspectos da literatura decadente aproximam-na bastante da literatura gótica, conforme descrita nos capítulos anteriores. Não por acaso obras consideradas clássicas do gótico e do horror foram publicadas neste contexto finissecular, tais como *O médico e o monstro* (1886), *O Horla* (1887), *O retrato de Dorian Gray* (1890), *Drácula* (1897) e *A outra volta do parafuso* (1898), em que se observam o ressurgimento de personagens tais quais o *Doppelgänger*, o fantasma e o vampiro (cf. BOTTING, 1996; COLAVITO, 2008). Essas figuras, ao refletirem algumas das ansiedades da época — como as angústias em relação ao progresso científico, aos elementos estrangeiros e à própria sexualidade —, foram largamente exploradas por outras produções decadentes, tanto na Europa quanto nos continentes americanos, e se tornaram com efeito uma marca dessa ficção.

Além das personagens arquetípicas, outras tendências poéticas e narrativas podem ser destacadas. A despeito da pluralidade de ocorrências, conseguimos demarcar alguns traços constantes dessa prosa decadente (cf. MURICY, 1973; PIERROT, 1977; MUCCI, 1994; PALACIO, 2011; FRANÇA, 2013b): (i) uma linguagem estetizada, artificial, considerada por vezes excessiva, com uso de construções raras e neologismos, que podem tender ao hermetismo; (ii) anticientificismo e desconfiança em relação ao discurso racional; (iii) o medo e a repulsa como efeitos estéticos almejados; (iv) atração pelo misticismo, pelo ocultismo e pelo exotismo; (v) utilização de campo semântico mórbido e de imagens grotescas; (vi) narradores e personagens que revelam desencanto com a vida e um sentimento de impotência diante do mundo; (vii) uma atitude ambígua face à modernidade e aos grandes centros urbanos, simultaneamente de atração e afastamento; (viii) tematização constante de doenças físicas e psicológicas; (ix) presença de elementos sobrenaturais nas narrativas e (x) a já mencionada atração por transgressões sexuais.

Esse último ponto constituirá, em muitos casos, o clímax das narrativas. A fascinação pelas várias manifestações do desejo sexual, mesmo acompanhada frequentemente de repulsa, é apontada por Jean de Palacio (2011, p. 134) como própria dos livros decadentes: “Dentre os signos e sintomas da Decadência encontra-se o frenesi erótico. [...] Aberrações e desvios diversos nela estão apropriadamente catalogados”.

Ao identificar como a literatura *fin-de-siècle* deu vazão a desejos interditos, Kirsten Lodge (2020, p. 306) indica que essa ficção se baseava recorrentemente no mito bíblico de Sodoma para estruturar histórias nas quais se combinam homoerotismo, punição divina e destruição. Com efeito, não apenas personagens homossexuais mas também andróginas, sádicas, prostitutas e ninfomaníacas povoam as páginas decadentes, e seus destinos raramente não redundam em decrepitude e morte. As histórias de suas vidas franqueiam ao leitor os detalhes de prazeres tão proibidos quanto irresistíveis, e, ainda que os desfechos sejam, na maior parte das vezes, frutos de uma concepção moralista e condenatória da sexualidade, a recorrência com que essas personagens e suas transgressões aparecem indica quanto foram atraentes para autores e leitores do fim do século.

Descrita por parte da crítica como excessiva (cf. PALACIO, 2011) e fruto dos “exageros da hipersensibilidade” (CAROLLO, 1980, p. 6), a poética decadente volta-se frequentemente para a representação de situações extremas de transgressão sexual. Em obras como *Le Tutu: mœurs fin-de-siècle* (1891), atribuída a Léon Genonceaux,³ e *O jardim dos suplícios* (1899), de Octave Mirbeau, cenas repulsivas e de violência intensa, inclusive de tortura física, misturam-se aos desejos sexuais para gerar prazer e horror nos leitores. Em outras narrativas, como *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans, e *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean Lorrain, descrevem-se, sob uma atmosfera

3 Outros dados sobre esta obra, de difícil acesso, podem ser encontrados em Colucci (2014).

ra bizarra e grotesca, desejos eróticos excêntricos e artificiais, voltados a objetos de arte, a cores, a joias, a perfumes e a plantas.

A prosa de ficção decadente também encontrou no Brasil um meio cultural fértil para se desenvolver, tanto nas últimas décadas do século XIX quanto em meados do XX. Aspectos desta literatura podem ser observados em manifestações estilísticas diversas, em obras de autores como Alberto Rangel, Aluísio Azevedo, Araripe Júnior, Carlos de Vasconcelos, Coelho Neto, Cruz e Sousa, Domicio da Gama, Gastão Cruls, Gonzaga Duque, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida, Júlio Pernetá, Medeiros e Albuquerque, Raul de Polillo, Tomás Lopes, Vinício da Veiga, entre outros. Seus textos deixam entrever um desencanto com a realidade do país, cujas transformações sociais, políticas e econômicas não efetivaram plenamente os projetos de progresso. Essa atmosfera de desilusão estimula o desejo de retratar os lados mais negativos do ser humano. E, assim, tal como ocorreu no contexto europeu, também nossos autores trataram de inúmeras temáticas sexuais e buscaram, a partir delas, causar o medo artístico.

2. O legado de Sade

O nome de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), mais conhecido como Marquês de Sade, está associado no imaginário coletivo a uma parafilia sexual. Caso procurasse as origens do termo “sadismo”, um leitor curioso encontraria informações sobre um aristocrata de comportamento sexual desregrado, cuja vida fora marcada pelo crime, pela prisão e, finalmente, por uma literatura altamente transgressiva, repulsiva e polêmica. Se muitas vezes a fama e os dados biográficos precedem e influenciam negativamente a leitura de sua obra, é preciso destacar um outro lado do Marquês: o do homem de Letras, que refletiu criticamente não apenas sobre o fazer literário, mas também sobre a própria natureza do ser humano. Em pleno apogeu das produções iluministas, o *divin Marquis* foi responsável por lançar um olhar sombrio sobre a humanidade.

Em “Nota sobre romances” (1799), Sade revela algumas de suas concepções artísticas ao mesmo tempo que tenta formar uma imagem de escritor preocupado com a educação da sociedade — principalmente das leitoras. Depois de tecer comentários sobre uma breve história do romance,⁴ ele se defende das acusações de que retrataria comportamentos viciosos, alegando uma suposta intenção moralizante: “Nunca, repito, nunca pintarei o crime senão com as cores do inferno; quero que o vejam a nu, que o temam, que o detestem, e não conheço outro modo de fazê-lo senão mostrando-o com todo horror que o caracteriza” (SADE, 2002, p. 55).

Ainda que não seja possível mensurar a sinceridade desse propósito, o objetivo de horrorizar sua audiência é flagrante. Sade emprega uma série de recursos estilísticos para potencializar efeitos de repulsa e de choque em sua literatura. As transgressões sexuais — que formam uma extensa lista de parafilias — e a degradação corporal imposta a seus personagens foram responsáveis por fazer com que a obra do escritor francês fosse considerada “terror sexual” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 200). É relevante indicar, ainda, que algumas das escolhas narrativas do autor, como a criação de *loci horribiles*, a figuração de cruéis vilões aristocráticos e a ênfase na violência sexual, foram aproximadas pela tradição crítica ao romance gótico (cf. LUZ, 2018, p. 70).

É possível relacionar a ficção de Sade aos ideais filosóficos por ele defendidos, nos quais sexo, natureza e crueldade estão intimamente relacionados. Em *A filosofia na alcova ou Os preceptores imorais* (1795), o Marquês estrutura sete diálogos dramáticos, através dos quais pretende demonstrar a tendência natural do ser humano à violência, sobretudo no que se refere à sexualidade. O livro — destinado “à educação das jovens senhoritas”, conforme indica ironi-

4 Digna de atenção é a apreciação feita por Sade dos romances góticos ingleses, em que demonstra sua preferência por *O monge* (1796), de Matthew Lewis — livro conhecido pela violência sexual —, em detrimento da obra de Ann Radcliffe. O Marquês exalta nos livros góticos sua adequação a uma época marcada por profundos abalos na história europeia. Apenas uma literatura repleta de infortúnios e de violências poderia interessar um leitor imerso em uma realidade social por si só já bastante conflituosa.

camente o subtítulo — consiste nas lições de Mme de Saint-Ange, uma libertina sem pudores que se encarrega de educar “em todos os princípios da libertinagem mais desenfreada” (SADE, 1999, p. 19) uma menina de quinze anos, Eugénie. Para esse peculiar objetivo pedagógico, a mulher será auxiliada por seu irmão, Cavaleiro de Mirvel, um amigo sodomita deste, chamado Dolmancé, e pelo jardineiro Augustin.

Na obra, as reflexões de cunho sexual, moral, religioso, político e comportamental são intercaladas às cenas de orgias, que incluem momentos de coprofilia, estupro e incesto. A união de cenas de sexo aos pensamentos difundidos pelo Marquês não é gratuita; elas são a realização ficcional da tese de que o homem deve ceder à natureza em todos os níveis e libertar suas paixões e concepções do jugo dos “estúpidos e frios moralistas” (SADE, 1999, p. 11).

Para Sade, como as forças naturais dariam origem a todos os nossos ímpetos, inclusive àqueles socialmente julgados como criminosos, não haveria razão em não os aceitar como normais. Em outras palavras, se a própria natureza, para seu pleno funcionamento, dispõe tanto de criação quanto de destruição, também o ser humano deveria liberar seu lado mais cruel e destrutivo. Nada haveria de condenável em buscar realizar todos os desejos sexuais, inclusive os mais violentos, já que eles seriam legítimos, por serem demandas de nossa própria natureza:

DOLMANCÉ — [...] Já te disse mil vezes que a natureza, para a perfeita manutenção das leis de seu equilíbrio, necessita tanto de vícios quanto de virtudes, e nos inspira um por vez os movimentos que lhe são necessários; logo, não praticamos nenhuma espécie de mal nos livrando a tais movimentos, de quaisquer tipos que possa supô-los. [...] Os crimes são impossíveis aos homens. A natureza, inculcando-lhe o irresistível desejo de comê-los, soube prudentemente afastar deles as ações que pudessem perturbar suas leis. [...] Todos os celerados da terra são apenas agentes do seu capricho... Vamos, Eugénie, colocai-vos... Mas, o que é isso?... Estais pálida!... (SADE, 1999, p. 193).

Mme de Saint-Ange reafirma essas ideias acrescentando que o ser humano tem o desejo despótico de que todos trabalhem unicamente para seu prazer. A igualdade durante o sexo, por exemplo, ofenderia as leis da natureza: “[...] nada é tão egoísta quanto a natureza; sejamo-lo nós também se quisermos cumprir suas leis” (SADE, 1999, p. 114). Desse modo, praticar o mal e submeter o outro às nossas vontades, mesmo de forma cruel, seria absolutamente natural.

Na filosofia de Sade, a crueldade sexual é aceita e justificada por ser um reflexo dos anseios mais profundos da nossa natureza. Caberia à humanidade dar vazão a seu lado mais instintivo, em vez de reprimi-lo. Assim, as histórias desenvolvidas pelo Marquês podem ser quase sempre definidas como a livre exposição do corpo humano em busca dos prazeres mais diversos, sem qualquer tipo de repressão de seus aspectos mais desmedidos, repulsivos e escatológicos. A aplicação ficcional desses princípios tornou-se uma estratégia utilizada para gerar o efeito do medo artístico e, não por acaso, fez-se bastante presente nas obras decadentes, profundamente marcadas por uma união de satanismo e sadismo (cf. MUCCI, 1994, p. 40).

A apropriação das ideias de Sade deu-se de diversas maneiras na produção *fin-de-siècle*. Autores de obras decadentes, em virtude do culto ao artificial, tomaram o sadismo menos enquanto expressão das forças naturais no ser humano e mais como uma prática refinada, frequentemente repleta de etapas, de regras e de métodos pré-determinados, para alcançar o prazer sexual. Nesse sentido, o sadismo foi encarado em algumas dessas obras como uma espécie de arte, isto é, como uma atividade que requer dedicação e domínio de técnicas específicas. A prática sexual sádica passa por certa racionalização, já que é submetida a ordenações e até mesmo a um passo a passo para se atingir a maior volúpia possível.⁵

5 A criação de etapas, de instrumentos e de métodos para se atingir o ápice do desejo sexual faz-se também presente na obra do próprio Sade. Apesar de defender o triunfo das forças naturais sobre a razão humana, o Marquês explicita em seus livros uma cruel utilização de máquinas e de construções para se aumentar o prazer das relações sexuais. São também conhecidas as suas listas em *Os 120 dias de Sodoma* (1785), nas quais elenca e faz a contabilidade de diferentes transgressões sexuais que seriam empreendidas por suas personagens. Embo-

O sadismo é também por vezes tematizado como patologia e vício na prosa de ficção decadente, integrado a duas obsessões da literatura do período: a representação de desvios sexuais e a atração por doenças e estados mórbidos. Os personagens sádicos ganham *status* de vítimas de si mesmos, ao perecerem dolorosamente ao longo da narrativa, consumidos por seus desejos. Ao leitor acaba sendo reservada uma posição dupla: ele se torna *voyeur* da narração dos prazeres proibidos ao mesmo tempo que se horroriza com a degeneração trazida por tais transgressões.

“Obsessão” (1891), de Domicio da Gama, e “Dentro da noite” (1910), de João do Rio, são dois bons exemplos do sadismo na ficção decadente e de medo no Brasil. O primeiro conto caracteriza, já em seu primeiro parágrafo, um protagonista criminoso e em crise espiritual: “Não quero ser perdoado aqui neste mundo, que o meu castigo nunca será tão grande como foi o meu crime. [...] não me atrevo a olhar para o céu” (GAMA, 1901, p. 99). A reflexão do narrador sobre seu conflito religioso dá indícios do lado homicida do personagem, confirmados pela pergunta que ele mesmo se faz: “[...] por que fiz sofrer e matei quem era minha vida e minha alma?” (GAMA, 1901, p. 101). A narração irá justificar o crime cometido a partir de um “mal” que teria entrado no corpo do protagonista após o casamento: o sadismo. Trata-se, assim, o desejo sádico como uma espécie de possessão, resultante de uma espiritualidade frágil: “[o mal] [...] tomou conta de mim, por me achar sem defesa, [...] foi a luxúria destruidora, que, disfarçando-se com ele, envenenou-me o sangue e a alma” (GAMA, 1901, p. 101).

O sadismo do protagonista manifesta-se, a princípio, em insultos e em violência psicológica, mas rapidamente evolui para a agressão física. Por outro lado, ainda que se deva relevar a perspectiva de quem narra — alguém mentalmente instável —, é perceptível a sugestão de um comportamento masoquista da esposa do protagonista, que chega, em alguns momentos, tomada de pa-

ra frequentemente entendido como desregrado, irracional e em total desacordo com a racionalidade iluminista, percebe-se aqui uma outra faceta de Sade.

vor pelo olhar do marido, a manifestar o desejo de ser agredida e de morrer:

Em vez disso a brutalizava. A princípio sentia-me mais tranquilo quando as lágrimas lhe apagavam nos olhos o fogo em que me abrasava. Mas depois comecei a sentir uma voluptuosidade nova em vê-la inquieta e apreensiva sob os meus olhares duros e cheios de maldade, aflita e desfeita em pranto com as minhas palavras ásperas e acusações injustas. Uma vez, numa desolação profunda, observou-me que preferiria que eu lhe batesse. Desde então as minhas mãos perderam a macieza das carícias, os meus dedos se acostumaram às contrações bruscas, que lhe deixavam marcas na pele delicada e mais frequentemente, em vez de a beijar, mordida-a. Uma noite, peguei-a pelos ombros, que eram um mimo, e pus-me a sacudi-la tão violentamente que ela desmaiou. (GAMA, 1901, p. 102-103).

Após esse episódio, os dois separam-se por algum tempo, até que fazem as pazes e se reencontram na fazenda da mãe da moça. Durante um passeio pelas redondezas, cujo cenário é descrito detalhadamente, com especial atenção às cores e ao brilho da paisagem, o protagonista passa a ouvir vozes estranhas, “vagamente pecaminosas” (GAMA, 1901, p. 106), que aumentam de intensidade a ponto de fazê-lo perder o controle sobre seus desejos. Nesse momento, o impulso sádico chega a seu ápice e a narrativa ganha contornos de horror:

Não sei se o crime seguiu-se ao pecado como continuação da obra diabólica ou se foi a reação contra o pecado que me fez criminoso. Lembro-me apenas de que num momento ouvi uma voz soluçosa, profunda, suave, sugestiva, que me dizia, que me ordenava irresistivelmente: “Mata-me agora, que eu quero...” E quando ela se calou e um silêncio se fez em mim, que me despertou, vi junto dos meus olhos um rosto deformado e roxo, olhos espantosamente revirados, uma boca aberta de onde a língua negra e inchada saía numa careta horrível. As minhas mãos cerradas em garrote em torno do pescoço d’Ela ainda assim estavam, hirtas e duras. (GAMA, 1901, p. 106-107).

O conto encerra-se com a confirmação da morte da esposa e o conseqüente agravamento da crise religiosa do protagonista.

Semelhante processo de degeneração moral ocorre com Rodolfo, protagonista do conto “Dentro da noite” (1910), de João do Rio. Seu sadismo, porém, assume uma forma específica: ele sente prazer sexual em espetar agulhas em mulheres. O protagonista, antes descrito como “o mais elegante artista desta terra” (RIO, 2002, p. 7), encontra-se irreconhecível, ansioso e alterado, em virtude de um “vício que é positivamente a loucura” (RIO, 2002, p. 18). Essa condição vai sendo aos poucos revelada ao leitor que, assumindo a posição de um *voyeur*, tal qual a do narrador do conto, acompanha a derrocada do protagonista.

A partir do relato do próprio Rodolfo, ficamos sabendo que seu impulso sádico começou em uma festa, na qual Clotilde, sua noiva, usara um vestido que não lhe cobria os braços, atiçando simultaneamente o desejo e um ímpeto violento em seu pretendente:

[...] Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los [os braços] só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei — uma nevrose! (RIO, 2002, p. 19).

O desejo cruel intensifica-se até ser concretizado em uma cena de clara conotação sexual: “Tirei da botoeira da casaca um alfinete, [...] escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. [...] Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: ‘Mau!’” (RIO, 2002, p. 20-21). Tal prática passa a ocorrer de modo continuado, até o momento em que é descoberto pela família da moça.

Com o inevitável rompimento do noivado, Rodolfo passa a procurar a realização de seu prazer nas regiões mais degradadas da cidade, onde é rejeitado com horror até mesmo por prostitutas: “Esses entes querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso” (RIO, 2002, p. 23-24). Por fim, como será desenvolvido no próximo

capítulo, resta-lhe apenas procurar vítimas fortuitas, tal qual um predador urbano, como no próprio trem noturno em que se desenvolve a narração.

Tão relevante quanto a progressão do relato é o comentário de Justino, interlocutor de Rodolfo, que trata com cinismo decadente o sadismo do amigo:

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida que é uma degeneração sexual. [...] És mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um *Jack-the-Ripper-civilizado*, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes. (RIO, 2002, p. 21).

A naturalização do comportamento sexual perverso de Rodolfo vai ao encontro da recorrência do sadismo na ficção decadente. Ainda que seja tratado como uma conduta sexual doentia, é bastante clara a atração que exerce sobre autores e leitores da época, revelando como os discípulos do *divin Marquis*, por mais repulsivos e assustadores que fossem, ganharam espaço na literatura brasileira.

3. Ânias artísticas

Um dos principais pontos ressaltados pelos estudos literários em relação à literatura decadente é a sua tendência em buscar o antinatural, isto é, de procurar escapar da realidade imediata, encarada como medíocre e pouco satisfatória, a partir de um intenso trabalho artístico. Desse desejo de negar tudo o que se apresenta como excessivamente comum e vulgar decorre não apenas o culto do exótico e do grotesco, mas também a criação de enredos e de personagens que ofendem códigos morais e leis naturais.

Como uma literatura que se caracteriza pela elaboração linguística e racional pode ser atraída por tantas temáticas sexuais, nas quais instintos animalescos parecem subjugar a razão humana? A busca decadente pelo antinatural e sua recusa em aceitar o vulgar contrastam com o espaço dado nessas narrativas a personagens dominados por ímpetos quase bestiais e instigados exatamente

te pelo que há de mais degradante. A própria filosofia de Sade, para quem a humanidade precisaria respeitar e seguir todas as forças naturais, seria estranha ao que se observa na poética decadente, para a qual o refinamento e a negação da natureza são essenciais. O que ocorre nesta ficção, contudo, é exatamente o oposto: ela apresenta protagonistas que, inteiramente dominados pela volúpia, não conseguem racionalizar e refinar suas ações. A permanência de inúmeros aspectos da poética naturalista na ficção decadente também é responsável pela ênfase nos instintos primitivos do ser humano (cf. SILVA, 2020a).

De fato, a prosa de ficção decadente carrega em si tal ambiguidade. Essa tensão entre racionalidade e sexualidade, no entanto, está presente em toda a ficção, em maior ou em menor grau. É o que defende Camille Paglia (1992), quando busca analisar de que maneiras o sexo foi representado pelas artes ao longo da história. Tanto a natureza quanto o sexo funcionariam como duas forças pagãs, ambas capazes de levar o homem a perder o controle sobre si mesmo e a cair em um estado de barbárie e caos. Para se proteger das potências das forças naturais, externamente, e da sexualidade, internamente, a humanidade teria se dedicado a criar sistematizações e organizações racionais, como as normas sociais e a própria arte. Tais ordenações teriam como função garantir a codificação da experiência e dos anseios humanos, potencialmente incontroláveis e aterrorizantes, em uma forma acabada, segura e estável.

A literatura, portanto, apresentaria ao mesmo tempo a atração dos ímpetus sexuais e naturais do ser humano e uma necessidade de racionalização e de estabelecimento de limites. Essa tensão ganha bastante destaque exatamente nas narrativas voltadas para o medo enquanto efeito de recepção: “há erotismo latente em toda a tradição do ‘romance de terror’, que começou no gótico de fins do século XVIII e terminou no moderno cinema de horror”, diz Paglia (1992, p. 252). A fim de revelar o lado mais violento da natureza, as obras tributárias dessas poéticas tematizariam constantemente as ansiedades e os desejos que estariam reprimidos pelas convenções sociais.

Ao valorizar as construções formais do texto e a função fundamentalmente artística da literatura, a prosa de ficção decadente explora as transgressões sexuais como procedimentos artísticos, que obedecem a um roteiro específico para se realizarem. Tanto a origem das atrações sexuais quanto os objetos cobiçados pelos protagonistas decadentes podem ser apresentados como frutos de uma estesia, de uma sensibilidade artística peculiar, excessiva e potencialmente destrutiva. Estátuas femininas sedutoras, quadros luxuriantes, pedras preciosas e até mesmo cores constituem centros de interesse sexual nas narrativas decadentes. Junto desses exemplos, podemos listar ainda figuras andróginas, compreendidas como o ápice da perfeição artística e da antinatureza (cf. MUCCI, 1994), além da contínua apresentação de cadáveres e de partes do corpo humano como obras-primas.

O conto “A nevrose da cor” (1888), de Júlia Lopes de Almeida, configura-se como um texto decadente exemplar dessa estetização da sexualidade. Valendo-se do exotismo típico da literatura *fin-de-siècle*, a narrativa passa-se no Egito e tem como personagem principal Issira, uma princesa tão sedutora quanto perigosa. Noiva do futuro rei, ela recebe a visita de um sacerdote, que lhe faz recomendações: “Quanto mais elevada é a posição da mulher, mais é o seu dever de bem se comportar.’ [...] ‘Evitai a peste e tende horror ao sangue’. [...] — Notai bem, princesa: *E tende horror ao sangue!*” (ALMEIDA, 1903, p. 180). Embriagada por “um aroma oriental” (ALMEIDA, 1903, p. 181), Issira ignora os conselhos e entrega-se a seus devaneios em uma atmosfera luxuriante e onírica:

A princesa sonhava: ia navegando num lago vermelho, onde o sol estendia móvel e quebradiça uma rede dourada. Recostava-se num barco de coral polido, de toldo matizado sobre varais crivados de rubis; levava os pés mergulhados numa alcatifa de papoulas e os cabelos semeados de estrelas... [...]

Issira levantou-se, e, arqueando o busto para trás, estendeu os braços, num espreguiçamento voluptuoso. (ALMEIDA, 1903, p. 180-181).

Revela-se ao leitor em que consistiria a moléstia que dá título ao conto: Issira “era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: a nevrose da cor. O vermelho fascinava-a” (ALMEIDA, 1903, p. 181-182). A obsessão que parecia limitada a um nível estético e decorativo – ela era atraída por flores, vidros, tapeçarias e túnicas vermelhas – intensifica-se a tal ponto que a mulher “dego-lava as ovelhinhas brancas, bebia-lhes o sangue, e só plantava nos jardins papoulas rubras” (ALMEIDA, 1903, p. 182).

Há uma constante ênfase no caráter sensual e erótico de Issira. Não se trata apenas de uma mulher com um vício extravagante, mas de uma *femme fatale*, que atrai e assombra por sua sexualidade latente: “o seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam” (ALMEIDA, 1903, p. 183). Sua cruel lascívia é ainda mais destacada quando ela passa a “dizimar escravos, como dizimara ovelhas” (ALMEIDA, 1903, p. 185):

Não lhe bastava isso; Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos escravos revoltados, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante e embriagador! [...]

Uma hora mais tarde, um escravo, obedecendo-lhe, estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do kalasiris, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça, e sugava com sôfrego prazer o sangue muito rubro e quente! (ALMEIDA, 1903, p. 183-184).

Issira é descrita como uma vampira, que, como será visto a seguir, foi uma das principais imagens utilizadas para designar as mulheres fatais na literatura finissecular (cf. DOTTIN-ORSINI, 1996). Sua “nevrose” é fruto da combinação entre uma sensibilidade estética exótica e um desejo sexual intenso. Assim, a doença da protagonista não é apenas perigosa para os outros, mas para si mesma, já que é capaz de a levar à morte. Quando seu noivo é morto em uma guerra, o rei decide impedi-la de ceifar a vida de mais escravos. Em busca da realização de sua ânsia, ela é levada, ao fim do

conto, a se mutilar e a morrer extasiada, como se, enfim, acesse a seu mundo particular:

Depois, sozinha, deitou-se de bruços, estirou um braço e picou-o bem fundo na artéria. O sangue saltou vermelho e quente.

A princesa olhou num êxtase para aquele fio coleante que lhe escorria pelo braço, e abaixando a cabeça uniu os lábios ao golpe.

Quando à noite a serva entrou no quarto, absteve-se de fazer barulho, acendeu a lâmpada de rubins e sentou-se na alcatifa, com os olhos espantados para aquele sono da princesa, tão longo, tão longo... (ALMEIDA, 1903, p. 188).

Outros exemplos de narrativas decadentes em que o sexo é relacionado a conteúdos artísticos podem ser observados em *Dança do fogo: o homem que não queria ser Deus* (1922), e em *Kyrmah: sereia do vício moderno* (1924), dois romances de Raul de Polillo (1898-1979), jornalista e escritor brasileiro hoje praticamente desconhecido.⁶ Ambos os livros apresentam protagonistas bastante característicos da ficção decadente: são artistas, do meio aristocrático, em busca de novos prazeres, tanto na arte quanto no sexo, que se envolvem com práticas ocultistas e com parafilias sexuais. Para os objetivos desse tópico, analisaremos aqui apenas trechos do primeiro romance.

Dança do fogo é apresentado como se fosse o diário de Eugênio Land Freitas, um escultor que narra sua vida qual fosse uma tragédia. Apesar do caráter de relato de experiência, a narrativa é concebida como um trabalho puramente artístico, conforme é explicitado em seu prefácio: “este livro, pois, não viveu dentro de mim; por isso, não poderá ter outra finalidade que não seja estética” (POLILLO, 1922). Conjugadas à influência de um “anátoma” ou da “Fa-

6 Apesar de os estudos literários terem reservado quase nenhum espaço à produção ficcional de Polillo, seus dois romances foram publicados pela editora de Monteiro Lobato e não passaram despercebidos, para o bem e para o mal, pela crítica de sua época. Um artigo de Frei Pedro Sinzig (1925, p. 6) em *O Jornal*, por exemplo, assim classificou *Kyrmah*: “O bom senso do povo brasileiro e dos mais responsáveis por ele impedirá a propaganda desse livro essencialmente doentio, para não transformar o Brasil em hospital, escola de criminosos e hospício.” Para mais informações sobre o autor, ver Salgado (2007) e França e Silva (2017).

talidade”, são estéticas as justificativas que Eugênio dá a seus desejos pedófilos e necrófilos, bem como aos crimes que comete ao longo da trama.

Entendendo-se como vítima de uma “excitação nervosa” (POLILLO, 1922, p. 34), o protagonista não pauta suas ações por preceitos morais: “Amo o Belo; arranquei da Estética a razão única da minha vida. A Moral nem me pertence, nem me atinge” (POLILLO, 1922, p. 29). Tomado por uma progressiva loucura, Eugênio tem visões e ouve “vozes desconhecidas, em surdina, gritos de criança, gemidos e estertores” (POLILLO, 1922, p. 39) que o impelem à realização de seus desejos.

O ápice é atingido quando ele faz uma visita à escola da irmã, onde se sente atraído por Alina, uma menina espanhola órfã, cujo rosto possuía um “traço rembrandtesco” (POLILLO, 1922, p. 52). A própria descrição do olhar de Eugênio para as outras crianças é feita como se estivesse diante de uma pintura. O desejo pedófilo é apresentado como uma apreciação de ordem estética:

Não me lembra, até hoje, outra ocasião em que tenha sido tão vivamente impressionado pela turba infantil; nesse momento, com um rápido olhar furtivo para a área do Colégio, gozei o prazer nunca sentido diante da mais clara, da mais intensa figura de frescura e de inocência que imaginar se possa. Só então foi que considerei nos vestidinhos brancos que elas traziam, na cinta azul que lhes apertava graciosamente os flancos, e no reflexo metálico que o sol, sempre intenso, eterizando a cor levemente rósea da gola, lhes produzia no rosto. (POLILLO, 1922, p. 54).

Obcecado por Alina, “impelido brutalmente” e com “o pensamento fixo na execução de uma ideia rubra de destruição” (POLILLO, 1922, p. 55), Eugênio segue a menina até o topo de uma escada e a empurra. Anestesiado pelo “cruelíssimo prazer de contemplar o cadáver da criança” (POLILLO, 1922, p. 57), o protagonista descreve a cena de modo detalhado. Há apreciações sobre a luz do momento, o ângulo do corpo, as minúcias da roupa, das cores e das formas da menina, que apenas intensificam a volúpia do assassino:

Alina — essa tenho-a eternamente viva na imaginação. Jazia sobre a areia, estendida; uma das pernas encolhia-se por baixo da outra, deixando ver uma ponta da renda fina da camisa; dos braços, um se estendia ao longo do corpo enquanto que outro pousava sobre o peito, numa atitude tão calma, que me fez supor ter ela passado desta para a outra vida sem sofrer. Conservava a boca entreaberta, quase a sorrir ainda. Apenas um dos ângulos se lhe contraía de leve numa expressão de mágoa. Os olhos estavam abertos de todo, vidrados, e olhavam para o sol, e não tinham luz. De duas grandes feridas na frente e na base do crâneo, o sangue borbotava, já lento, empastando os cabelos negros; a ponta de uma madeixa ensanguentada, soerguida por um golpe de vento, riscou a fronte de vermelho encaracolando-se depois a um lado. E esse risco rubro era como uma nota vívida demais, quase escarnekedora, no oval puro do rosto pálido e pequeno, dando-me a consciência infamante de ter feito, para meu proveito, a melhor coisa desta vida. (POLILLO, 1922, p. 56-57).

Um inquérito é aberto após a morte de Alina, mas nenhum culpado é apontado. É mesmo possível levantar a hipótese de que o crime não tenha acontecido de fato, dada a enorme instabilidade psicológica do protagonista e seu caráter extremamente imaginativo. De todo modo, a narrativa prossegue, e com ela a “necessidade absoluta de ensanguentar virgindades infantis” (POLILLO, 1922, p. 75). As justificativas para tal ímpeto são, sempre, de cunho estético: sua arte necessitava desse tipo de destruição e de tragédia. A esse respeito ele afirma, de modo cínico: “[...] toda a faculdade artística possui algo de alucinante” (POLILLO, 1922, p. 77).

A “febre estética” (POLILLO, 1922, p. 198) a afetar seu comportamento sexual persiste em todos os outros capítulos do livro. Eugênio visita cemitérios em busca do cadáver de Alina, foge para outros países a fim de tentar escapar de sua “aberração sexual” (POLILLO, 1922, p. 252), participa de orgias exóticas, conhece mulheres nas quais deseja “cravar punha[is]” em seus “peito[s] de âmbar” (POLILLO, 1922, p. 254), tem relações sexuais com uma estátua e ainda assassina, tomado por ímpeto necrófilo, sua última amante a fim de poder amá-la plenamente, como se fosse uma escultura.

Por fim, Eugênio é internado em um hospício, onde morre sem revelar seus crimes e suas obsessões sexuais. O narrador busca explicar ainda mais uma vez a origem de seu mal. Temos, então, a reafirmação da motivação estética para todos os crimes: “A loucura lírica desta vida foi qualquer coisa que vibrou no ar, na luz, no sangue... Qualquer coisa que valia mais do que o mundo, porque me dava o orgulho de saber sofrer. E sofrer, naquele tempo, era *criar*” (POLILLO, 1922, p. 290).

O romance de Raul de Polillo e o conto de Júlia Lopes de Almeida servem de exemplos da tendência da prosa de ficção decadente em conferir às transgressões sexuais um caráter artístico, de maneira a afirmar a superioridade do artificial sobre o natural e da razão criadora sobre o puro instinto bestial. No entanto, o destino dos personagens decadentes — mortos ou loucos, mas sempre consumidos pelos próprios desejos — aponta inevitavelmente para a impossibilidade de se fugir da natureza, e para o horror gerado por essa conclusão. A tensão entre os impulsos sexuais e a busca por criar um mundo racional e seguro é, assim, perpetuada, sem apaziguamento, pela ficção decadente.

4. Entre a carne e o sangue

Para muitos animais, entre os quais o ser humano, o medo desencadeia respostas físicas como fugir, lutar, ou mesmo paralisar-se. Não à toa a própria etimologia da palavra “horror” apresenta a indicação de um desequilíbrio no estado natural do ser humano: ela é derivada do infinitivo latino “*horrere*”, que significava eriçar-se (cf. CARROLL, 1999, p. 41). A ficção de horror preservaria sua condição de acionar reações instintivas, como aponta Jason Colavito (2008):

Na verdade, de todos os gêneros literários e fílmicos, talvez apenas o horror e o romance desencadeiem respostas instintivas e físicas. Não há nada de natural ou biológico sobre faroeste, comédias familiares ou histórias policiais. Mas quase todo animal vivencia o medo, pois é um instinto útil para evitar predadores e se manter longe do perigo. E a humanidade tem a imaginação para visualizar medos ainda por vir ou medos que tal-

vez nunca encontrem, mas ainda assim assustadores. Isso é horror, e ele está intrinsecamente ligado à natureza humana. (COLAVITO, 2008, p. 7).

Linda Williams (1991) também acredita que a ficção de horror teria como uma de suas especificidades o objetivo de causar respostas físicas no público — assim como o melodrama e a pornografia. Por explorarem ao máximo tanto as representações corporais de suas personagens quanto as reações da audiência, essas três formas narrativas são classificadas por Williams como gêneros corporais. Os três gêneros adotariam, repetida e exageradamente, uma série de recursos ficcionais para representar e desencadear intensas sensações corporais. No caso do horror, o objetivo seria produzir o medo; na pornografia, a excitação; e no melodrama, o pranto. Nas palavras de Williams (1991, p. 4), as estratégias estilístico-formais que reforçam continuamente as reações físicas e a quebra de unidade corporal funcionam como um “recurso não às articulações codificadas da linguagem, mas a inarticuladas exclamações de prazer na pornografia, gritos de medo no horror, soluços de angústia no melodrama”.

Nessas formas literárias, é comum a apresentação bastante minuciosa e detalhada do físico das personagens em situações extremas e, em alguns casos, de suas partes sexuais. A explicitação de corpos destruídos, inclusive durante atos sexuais, confere às narrativas um impacto gráfico capaz de causar repulsa e horror. O emprego desse estilo descritivo pormenorizado, que une erotismo à exibição das entranhas humanas, pode ser classificado como próprio do *gore* ou da carnografia (cf. GEHR, 1990).

A carnografia também foi um recurso bastante caro à literatura finissecular. Tanto a prosa de ficção decadente quanto as obras naturalistas, como observado no quinto capítulo, empregaram um vocabulário repleto de termos ligados aos campos semânticos da medicina e das ciências biológicas para desvelarem as minúcias do corpo humano. O impacto visual das cenas combina-se, na ficção decadente, com a busca por linguagens e prazeres novos, transgressivos e também raros. Esse objetivo é empreendido por

personagens que, após terem experimentado um sem-número de sensações, estariam com os nervos enfraquecidos e dominados por um *ennui* profundo. Descritos à época como neurastênicos ou nevrosados, os protagonistas decadentes apresentam uma ânsia por experiências cada vez mais extremas, em consequência de uma crescente insensibilização.

Ben Singer (2001) associa o surgimento de uma nova percepção sensorial às mudanças produzidas pela modernidade, que teriam se intensificado sobretudo em fins do século XIX. O desenvolvimento científico e as consequentes mudanças na vida urbana teriam hiperestimulado os sentidos do ser humano. Essa superexcitação gerou, de um lado, um desgaste da percepção e da sensibilidade, com cada vez mais indivíduos indiferentes e *blasés*, e, de outro, a necessidade de “sensações cada vez mais fortes [...] para penetrar os sentidos atenuados” (SINGER, 2001, p. 140). Os jornais, o entretenimento e a arte de cunho popular viriam, então, a atender essa demanda com notícias sensacionalistas e romances repletos de desenlaces melodramáticos, eróticos ou até violentos.

A prosa de ficção decadente também pode ser entendida nessa chave como resposta aos superestímulos da modernidade. Contudo, em vez de optar expressamente pelo sensacionalismo característico das produções populares, as obras decadentes adotam frequentemente um *sensacionismo*, isto é, um culto de sensações e experiências exóticas entendidas como refinadas. No lugar de temas repletos de ações, os livros decadentes se apresentam-se, muitas vezes, quase sem enredo e com diversas reflexões psicológicas ou filosóficas de seus personagens. De todo modo, a violência e a exploração de imagens chocantes, próprias da carnografia, fazem-se presentes de modo recorrente.

Um trecho exemplar dessa técnica decadente pode ser encontrado no já analisado *Dança do fogo*, quando Eugênio assiste, extasiado, a uma aula de anatomia na qual se estuda o cadáver de uma mulher chamada Lilla:

O operador pôs-se à direita do corpo para iniciar a sua obra de profanação segundo os ditames do Saber. Com

a mão esquerda, imobilizou a maxila inferior da pobre Lilla, e, com a direita, empunhando uma faca de lâmina longa e chata, de *Virchow*, fez extenso corte, começando por trás do bordo mandibular, e foi até ao púbis, passando a faca pelo lado esquerdo do umbigo; acima da comissura vulvar anterior, continuou o corte, fazendo mais uma incisão, em arco, para cada lado. A faca, muito velha, fio estragado pelo uso, não cortava bem, e ia amassando a carne da infeliz. [...]. Eu, a ver, após tão longo tempo da era dos estudos, a carne humana feito em nacos, imobilizei-me. Não sei se por vago sentimento de respeito, protestando contra aquele profanar lento da morte, ou se pelo embevecimento lúbrico que me vinha da posição do cadáver... (POLILLO, 1922, p. 221-222).

A extensa descrição da necropsia emprega elementos típicos da carnografia: a descrição das partes do corpo, minuciosa e lenta, de modo a ressaltar cada aspecto físico; a violência e a crueldade impostas durante a análise do cadáver; a carga erótica na contemplação do procedimento, sentida pelo protagonista como um “embevecimento lúbrico”. Eugênio, aliás, ainda destaca o caráter sexual da cena, ao comentar: “Por que foi que me senti tomado de ânsias inexplicáveis, de um erotismo absurdo, diante do corpo frio, *lindo*, aberto pelo meio, como uma nave pequena?” (POLILLO, 1922, p. 224, grifo nosso).

Outro ponto bastante típico das descrições carnográficas é a contínua predileção pelo corpo feminino (cf. SILVA, 2016). No conto “Maibi” (1908), de Alberto Rangel (1871-1945), essa tendência explicita-se no martírio da personagem que dá título ao conto, crucificada em uma árvore. Na visão da mulher morta, há não apenas o destaque à violência infligida a seu físico, mas também à permanência de seu aspecto atraente e sexual.

A história desenvolve-se a partir de Sabino, um seringueiro na Amazônia de aparência “alentada e bruta” (RANGEL, 2001, p. 125), conhecido por sua instabilidade emocional e por seu comportamento arredo. Tendo adquirido inúmeras dívidas com o seu chefe, ele aceita dar sua esposa, Maibi, como pagamento de seus débitos. No entanto, a narração em terceira pessoa revela progressivamente o intenso ciúme que o protagonista sentia pela cabocla.

Apesar da promessa, Maibi não é encontrada no dia em que deveria ser entregue ao credor de Sabino. Os homens da região resolvem procurá-la pela floresta amazônica e se deparam com um “espetáculo imprevisto e singular. Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira” (RANGEL, 2001, p. 135). Ao mesmo tempo que contemplam a nudez de Maibi, com inegável erotismo, os personagens encaram a crueldade física da qual tinha sido vítima:

Atado com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta. Nos recipientes o leite estava coalhado — um sernambi vermelho...

Tinha esse espetáculo de flagício inédito a grandeza emocional e harmoniosa de imenso símbolo pagão, com a aparência de holocausto cruento oferecido a uma divindade babilônica, desconhecida e terrível. É que, imolada na árvore, essa mulher representava a terra... (RANGEL, 2001, p. 135-136).

Tal qual ocorre em tantas outras narrativas decadentes, o corpo de Maibi, por sua feminilidade inerente, é objeto de uma atração sexual tão intensa quanto violenta. Ao conjugar descrição física impactante e explicitação de desejos sexuais transgressivos, a prosa de ficção decadente é capaz de horrorizar e causar repulsa em sua audiência. A carnografia mostra-se, assim, um recurso bastante eficaz em expressar as sensações peculiares das personagens decadentes, bem como em chocar, com sua crueza, o leitor.

5. Perigosas e fatais

A mulher como objeto de horror carnográfico não é, contudo, o principal modelo de personagem feminina da prosa de ficção decadente. Se a literatura gótica do século XVIII explorava o *tópos* da *damsel in distress*, com enredos baseados na perseguição de jovens

descritas como virgens e puras, as narrativas finisseculares vão se caracterizar pela presença do arquétipo da *femme fatale*, mulheres cujo ímpeto sexual descontrolado é, simultaneamente, uma fonte de prazer e de medo. Detentoras de uma sexualidade exacerbada, elas transgridem as normas sociais e convertem-se frequentemente em monstruosidades. A figura feminina, antes vítima de vilões sádicos que buscavam destruir sua virtude, transforma-se, nas páginas decadentes, em ameaça aos personagens.

Apesar de ser possível identificar uma longa tradição na literatura ocidental de associação da sexualidade feminina ao perigo e à tentação, foi apenas no século XIX que as características da mulher fatal foram estabelecidas de modo paradigmático. Esse posicionamento é defendido pelo crítico italiano Mario Praz (1996), para quem a formação de um tipo específico de personagem se configura como uma informação cognitiva, que, de tanto ser estimulada e difundida, acaba por se consolidar no imaginário coletivo. Para Praz (1996, p. 181), a fixação de um modelo de *femme fatale* aconteceria apenas quando uma dada figura tivesse criado uma profunda impressão na mente popular a ponto de se tornar um clichê.

A responsável pela consolidação dos atributos da mulher fatal teria sido a Cleópatra desenvolvida por Théophile Gautier (1811-1872) em *Une nuit de Cléopâtre* (1838). Ao analisar na obra a relação entre a protagonista e o jovem Meïamoun, que deseja intensamente essa mulher inalcançável, Praz aponta os traços gerais que definirão tanto o arquétipo da *femme fatale* quanto o perfil de seus amantes:

Segundo esta concepção da mulher fatal, o enamorado é normalmente um jovem e mantém uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física, e ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, o louva-a-Deus etc. estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher. (PRAZ, 1996, p. 192).

Por sua personalidade dominadora e seu comportamento sexual tido como agressivo, a mulher fatal assume, não raramente, o papel de agente do medo na ficção decadente. Sua composição en-

quanto ser ficcional é pautada, no entanto, por uma ambiguidade: ainda que seja a responsável pela ruína e até pela morte de diversos homens, sua beleza e seus atrativos físicos são promessas de prazeres intensos, reunindo “em si todas as seduçõs, todos os vícios e todas as volúpias” (PRAZ, 1996, p. 196).

Conscientes da ameaça a que estão submetidos, os personagens masculinos oscilam entre o desejo masoquista e a atitude violenta em relação à mulher fatal. Atraídos e desafiados por uma sexualidade que foge aos padrões sociais, os protagonistas masculinos procuram enfrentar tais mulheres, a fim de conseguir controlar a própria volúpia: “matando-a, o amante da mulher fatal apaga seu desejo com a imagem do seu desejo — mas a história acaba” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 357). Nesse sentido, não é raro que nessas narrativas os homens se tornem tão monstruosos quanto a *femme fatale*.

No final do século XIX, esse arquétipo é representado de forma cada vez mais recorrente e aterrorizante em narrativas que destacam o poder de destruição feminino. Dottin-Orsini (1996, p. 20) defende que a misoginia não era apenas uma característica das concepções dos escritores finiseculares, mas também “a própria base da expressão artística” do período. Narrativas de distintas tendências artísticas teriam sucessivamente relacionado a mulher fatal a imagens de podridão, de lixo, de carniça e de vampirismo, reforçando continuamente a periculosidade dessa personagem:

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regras (ou cólicas) e, se acontece dar à luz, é no horror e na sãnie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosa. Seja como for, é perigosa. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15).

Os escritores teriam sido influenciados por discursos científicos e pseudocientíficos que comprovariam a natural tendência feminina à crueldade, à sexualidade excessiva e ao descontrole histérico. Incapaz de conter os próprios sentimentos, a mulher poderia sucumbir “a seus estigmas degenerativos, transformando-se em

criminosa, prostituta, louca, histérica ou ninfomaníaca” (NUNES, 2000, p. 12). Qualquer uma dessas possibilidades era um risco à sociedade, já que, à época, a função social da mulher era idealizada na figura materna, responsável pela saúde da prole e, por extensão, pelos cidadãos que construiriam o futuro do país.

Convém lembrar que esse período é marcado por uma destacada preocupação com a epidemia de sífilis e pelo início da afirmação da “Nova Mulher” (cf. BOTTING, 2014), desejosa de cada vez mais liberdade social, política e sexual. A literatura de medo expressava, portanto, as ansiedades geradas por tais transformações: “enquanto a ciência divulgava grandes poderes unificadores, o horror era outra forma de reunificação cultural, uma resposta sobre as figuras sexuais que ameaçavam a sociedade” (BOTTING, 2014, p. 131).

Se, no início do século XIX, a mulher fatal representava uma ameaça sobretudo à alma e aos valores morais dos personagens masculinos, ela é a encarnação de um perigo físico na prosa de ficção decadente, capaz de matar e de transmitir doenças variadas (cf. FRANÇA; SILVA, 2015). Em geral, trata-se de uma mulher da aristocracia, de gostos bastante refinados, em constante crise nervosa, adepta de orgias, participante de rituais ocultistas ou mesmo satanistas e potencialmente criminosa. É comum que sejam de origem estrangeira, de hábitos encarados como exóticos, e que sejam artistas — em geral dançarinas ou acrobatas. Além de lascivas, é possível, ainda, que usem entorpecentes e se apresentem como figuras andróginas e bissexuais. Não raro, elas aparecerem aos protagonistas decadentes envoltas em uma atmosfera onírica, que tende ao pesadelo e ao horror, ou como materializações de obras e ideais de arte.

Além de Issira, protagonista do já apresentado conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, podemos encontrar diversos exemplos de *femme fatale* em *Kyrmah: sereia do vício moderno*, de Raul Polillo. Dividido em duas partes, “Tenebralia” e “Arco-íris da nevrose”, o romance tem a estrutura de um diário de um jovem artista aristocrata, chamado Rodrigo. A primeira seção da narrativa é focada nos bilhetes misteriosos de uma remetente anônima. A ten-

tação de descobrir a autora das mensagens povoa suas noites de visões grotescas e assustadoras, até conduzi-lo a uma crise de nervos.

Em uma festa orgiaca carnavalesca, o pintor descobre que a autora dos bilhetes é Kyrmah, uma atraente mulher descrita com uma série de traços que a caracterizam como uma *femme fatale* tipicamente decadente:

Eu contemplava Kyrmah. Nervosa e bizarra — envolta numa esplêndida túnica de seda azul-claro, cabelos deramados em cascatas até às ancas, mãos lascivas cobertas de pedrarias exóticas — ela estava com o corpo abandonado sobre uma grande pele de urso branco; mordida a ponta dos cabelos. Tinha as pálpebras descidas sobre os olhos lúbricos, e apoiava tristemente a maravilhosa cabeça na cabeça artificial do carnívoro, deixando ver a alvura absurda da sua garganta arqueada e sensual. O sangue afluía-lhe às maçãs do rosto. Acabava de me falar de amor e de morte. Naquele silêncio ambiente, as palavras caíram-lhe dos lábios, com uma tonalidade sinistra, como se a voz cava do Destino estivesse decretando o cometimento de uma infâmia. (POLILLO, 1924, p. 41).

Kyrmah associa o sexo a atividades de cunho lúgubre: ela tem uma “fantasia demoníaca” e “aspirações tenebrosamente místico-sexuais” (POLILLO, 1924, p. 60), que alia a um conhecimento de inúmeras posições sexuais para criar um ritual de “ladainhas lascivas, a deuses e numes de bronze”. Descrita como suicida, masoquista e desinteressada de temas que não fossem sexuais e/ou fúnebres, Kyrmah cultiva um “*spleen* com o gosto da morte e da podridão” (POLILLO, 1924, p. 73), que exige cada vez mais atenção e disposição de Rodrigo. As próprias atividades sexuais dos amantes passam a se realizar entre esqueletos e crânios humanos.

Na segunda parte do romance, Kyrmah, motivada por um bizarro artista russo de quem é amiga, resolve realizar uma missa negra, uma grande orgia dedicada a Satã. Como convidadas, há uma série de mulheres fatais, cujas descrições ocupam capítulos inteiros. Representantes do mesmo arquétipo, é curioso notar como seus atributos e suas histórias de vida não apenas se assemelham como chegam a se confundir. Todas possuem diversas alcunhas com re-

ferências artísticas e referências a outras personagens mórbidas, drogam-se, são bastante sedutoras e intimidantes, além de serem responsáveis, em maior ou em menor grau, por crimes e mortes.

Uma das primeiras a ser apresentada é La Maja — cujo nome é provavelmente inspirado pelo quadro praticamente homônimo de Francisco Goya —, descrita pelo narrador-protagonista enquanto a observa durante um intenso gozo sexual. Trata-se de uma “espanhola de origem” e “amante inveterada de espetáculos violentos” (POLILLO, 1924, p. 118), cujo único prazer seria assassinar homens e vê-los sofrer. Apresentada como alguém em constante estado de excitação, essa mulher teria no desejo de destruir a grande motivação de sua vida: “Por onde passava, levava a morte e a desolação. Sua vida se resumia nestas palavras: — *praticar o mal, pelo prazer de o praticar*. Desconhecia leis religiosas e morais” (POLILLO, 1924, p. 119, grifo nosso).

Há outro capítulo inteiramente dedicado a uma mulher fatal, chamada Mater Tenebrarum,⁷ uma “artista doida” e detentora do “*virus* da perversidade estética” (POLILLO, 1924, p. 128, grifo nosso). Sua perversão é encontrar homens que consentam em ser envenenados para que, em agonia, sirvam de modelos para suas pinturas. Durante a orgia, ela tenta seduzir Rodrigo, mas o protagonista esquiva-se, aterrorizado: “O mal que atacara esta artista era a volúpia das coisas macabras; tinha a ânsia perene de se enlamear, de se envilecer, de se diluir, em gargalhadas loucas e cínicas, no labirinto da brutalidade e do delito...” (POLILLO, 1924, p. 130). Após conseguir escapar, observa-a nua, voluptuosa e enrolada no corpo de Kyrmah.

Exibe-se, ainda, mais uma *femme fatale*, Teséa, também conhecida como Mlle T., La Mélancolique, ou Mme Ashaverus,⁸ a depen-

7 O nome da personagem foi possivelmente motivado pelo poema em prosa “Levana and Our Ladies of Sorrow”, publicado por Thomas De Quincey (1785-1859) em *Suspiria de profundis* (1845). O texto apresenta uma figura homônima, representante das trevas, que incitaria os homens ao mal e à destruição. A obra do escritor britânico foi um dos principais intertextos para a poética decadente (cf. PIERROT, 1977).

8 A nomeação tampouco é gratuita, já que Ashaverus é uma das alcunhas do judeu errante. Segundo uma das versões da lenda, o personagem estaria conde-

der do lugar em que se encontra. Sua história de vida é marcada por um relacionamento com um jovem escritor que sofreu uma síncope fatal ao beijá-la. A morte do amante causa nela um surto nervoso, que a faz dormir em um cemitério, ao lado da tumba do amante. Ao acordar, sem mais saber se está viva ou morta, é internada em um manicômio, de onde consegue escapar. Ela passa, então, a viajar pelo mundo e, em seu relato, narra algumas das experiências em cada um dos lugares por onde passou — em especial, seu comportamento independente e criminoso:

Já dormi sobre os gelos noruegueses; andei nua, pelos calores de Luxor; fui assaltada e violentada por um *fakir*, em Delhi; assassinei um *gaucho-malo*, nos Pampas; [...] vesti-me de homem em Liverpool; [...] e, no Brasil, insultei um herbanário que me não quis vender cocaína. Creio estar, por natureza, imunizada contra todos os perigos; meu amor é alguma coisa que me torna imortal!... Mato, como Lady Macbeth; amo, como Ofélia [...]. (POLILLO, 1924, p. 144-145).

A sucessão de apresentações de personagens prossegue, bem como a continuação do ritual satânico-sexual. O protagonista volta a enfatizar a presença de Kyrmah como organizadora principal da orgia e destaca, enquanto tem relações sexuais com ela, um comportamento quase vampiresco da mulher: “nessa noite de loucura, de vícios indescritíveis e sonhos perturbadores de ópio, ela bebeu-me a alma” (POLILLO, 1924, p. 156). A atmosfera luxuriante é transfigurada em um cenário infernal, e o corpo de Kyrmah sofre transformações intensas, reduzindo-se apenas a um esqueleto, com o qual Rodrigo deve continuar fazendo sexo para que a missa negra tenha seu pleno desfecho. Nessa imagem bastante simbólica, materializa-se a visão da *femme fatale* como representante tanto dos prazeres sexuais quanto da morte.

nado a vagar incessantemente pelo mundo até o Juízo Final (cf. ROUART, 2016). A *femme fatale* de Polillo também passa por diversos países em suas viagens, durante as quais se envolve em experiências de transgressão sexual e moral.

No ápice do ato sexual, Kyrmah deixa de ser um esqueleto e transforma-se em uma monstruosidade grotesca, semelhante a uma Medusa, que busca esgotar e destruir o seu parceiro:

Seus cabelos transformaram-se em esguias víboras de fogo que me envolviam a cabeça, me penetravam nos ouvidos, me verrumavam o cérebro, estilando-me veneno na alma. A besta da luxúria, desencadeada e solta, bramia. Suas mãos eram como enormes rasouras de aço que abriam sulcos na minha carne, de onde o sangue saía a guinchos. Ela apertava os joelhos, cerrava as mandíbulas, fazia ranger os dentes, reacendendo incessantemente a fúria paroxísmica dos nossos nervos, da nossa carne palpitante e sedenta, com monossilabos proferidos a custo, com palavrões que lhe crestavam os lábios pintados de verde-paris, e lhe deformavam os ângulos da boca — daquela mesma boca de talhe impecável, que fora, outrora, a mais rubra, a mais terrível flor de sede e de volúpia!...

[...] — vampiro infernal — bebera das minhas veias, durante o estertor espasmódico do seu e do meu instinto! (POLILLO, 1924, p. 161-162).

A profusão verbal característica da prosa de ficção decadente torna-se um recurso bastante eficaz para expressar o ritmo alucinante com que se dá a cena sexual. Destaca-se, ainda, ao final, a preocupação em descrever detalhadamente os aspectos estéticos do corpo de Kyrmah em estado normal, fora do sexo, como se ela fosse um objeto artístico, quase uma escultura, de “lábios pintados de verde-paris”, e cujos “ângulos da boca” antes revelavam um “talhe impecável”. Esses qualificadores contrastam com a figura monstruosa da mulher em seu ímpeto sexual e, assim, reforçam a dualidade de atração e de repulsa característica da *femme fatale*.

A orgia continua a ser narrada, com atenção especial a outras figuras grotescas que passam a compor o cenário da missa negra. Rodrigo ouve diversos sons que parecem sobrenaturais e chega a ponto de duvidar da própria percepção da realidade. Ao final de diversas passagens de sexo, com a presença, inclusive, de personagens de gênero indefinido, frases ritualísticas são repetidas, uma hóstia negra é revelada e, finalmente, Kyrmah é sacrificada por seu

amigo russo em um altar satânico. Tal desfecho promove um incêndio de grande proporção que destrói a casa onde ocorria o sabá. O protagonista consegue sobreviver, mas, tomado como um louco, é internado em um manicômio.

Como diversas outras obras da prosa de ficção decadente, *Kyrmah: sereia do vício moderno* explicita uma concepção da sexualidade feminina como simultaneamente atraente e repulsiva. A mulher fatal, capaz de esgotar fisicamente os personagens masculinos e de semear a destruição por onde passa, configura-se como um dos arquétipos mais recorrentes e definidores dessa literatura. Entre o exotismo e o perigo que inspira, ela é símbolo de uma ficção ao mesmo tempo assustada e obcecada pelas potências da sexualidade.

Os *topoi* e as diferentes estratégias textuais aqui apresentados revelam como a literatura *fin-de-siècle* promoveu a sistemática exploração da sexualidade como forma de gerar o medo como efeito de recepção — e, também, de excitar sensibilidades ávidas por novos prazeres. A ficção decadente valeu-se de seu estilo ornamentado e da ânsia pela conversão do real em puro objeto artístico para revelar o lado mais luxuriante do ser humano. Os vícios sexuais de seus personagens, bem como suas monomanias estéticas, deram forma a um significativo conjunto de narrativas ficcionais em nossa literatura.

Sugestões de leituras ficcionais

Carlos de Vasconcelos, *Torturas do desejo* (1922)

Joris-Karl Huysmans, *Às avessas* (1884)

Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma* (1785)

Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1891)

Vinício da Veiga, *O homem sem máscara* (1921)

Para saber mais

Alex Murray, *Decadence: A Literary History* (2020)

Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* (1977)

Latuf Isaías Mucci, *Ruína & simulacro decadentista* (1994)

Marcus Salgado, *A vida vertiginosa dos signos* (2007)

Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1930)



capítulo 8

A FICÇÃO DE MEDO URBANO

por Pedro Sasse

1. O Outro e o surgimento da cidade moderna

Uma das maiores fontes do medo é a alteridade, e, por muito tempo, a cidade murada foi uma das mais explícitas manifestações da ameaça representada pelo Outro. Erguer uma muralha é um ato que literalmente define fronteiras; cria uma linha, não apenas física, mas também simbólica, entre o espaço do *nós* e o espaço desse *Outro*. Dentro, ficam aqueles que compartilham de nossas ideias, nosso sangue, nossa cultura, nossa língua. Fora, está o perigo representado pelo diferente, por aquilo que pode nos mudar, nos dominar ou mesmo nos destruir.

Não por acaso, Jean Delumeau (2001, p. 12) escolheu, como cena de abertura de *História do medo no Ocidente* (1978), a passagem de estrangeiros pela muralha de Augsburgo durante o século XVI. A cidade, uma das mais prósperas da Alemanha, contava com quatro grossas portas sucessivas, uma ponte sobre um fosso e outra levadiça, que, ainda assim, não pareciam um excesso para proteger a cidade mais povoada da Alemanha à época — que contava ainda, em suas muralhas, com um porão capaz de alojar 500 soldados prontos para a batalha.

Cruzar a barreira de Augsburgo requeria um ritual de passagem: os estrangeiros precisavam identificar-se, anunciar seus objetivos na cidade, revelar onde iriam se hospedar e se tinham dinheiro para arcar com as despesas de passagem e estadia. Não muito diferente do que ocorre em uma moderna alfândega de aeroporto, tal ritual era uma tentativa de preservar o interior familiar do exterior hostil. Ainda que esse processo não eliminasse por completo a ameaça representada pelo Outro, transmitia ao menos certa sensação de controle e tornava a convivência com os estrangeiros mais tolerável.

Tais ritos eram tão cruciais para a segurança da cidade quanto a própria muralha. Afinal, se falhas estruturais na muralha poderiam significar sua ruína e uma consequente invasão, a ineficácia na filtragem dos estrangeiros abalaria a própria confiança que se tinha na cidade como um espaço seguro. A muralha em si protegeria, dessa forma, contra as ameaças mais explícitas, bélicas, enquanto os rituais de passagem evitariam a infiltração descontrolada de uma alteridade cuja diferença cultural, social, política ou religiosa teria o poder de abalar as convenções sobre as quais se erige dada comunidade.

Os mesmos muros que protegem contra os invasores servem, contudo, para um fim que é oposto ao seu planejamento: o de atrair a diferença. Inacessível, a cidade resguardada pode se tornar um espaço de projeções de desejos, um *locus* utópico de segurança e prosperidade cujo pleno acesso estaria a uma barreira de distância. Tal fenômeno já podia ser identificado nas primeiras grandes cidades chinesas da Antiguidade, cujos centros, murados, espaços de ordem e harmonia, entravam em conflito com uma periferia caótica que era por eles atraída. Como Yi-Fu Tuan nos lembra:

Esses subúrbios, explodindo com uma população extremamente heterogênea, livre do controle diário do governo, frequentemente significavam ameaça específica à ideologia de uma ordem hierárquica imperial. [...] Por mais que a cidade tenha mudado com o correr do tempo, o conflito persiste entre o desejo por uma ordem socioestética imposta e a realidade das massas vivendo em um mundo dinâmico, mas confuso. (TUAN, 2005, p. 233).

É justamente esse conflito entre ordem artificial imposta e mundo natural dinâmico, consequente do próprio ato fundador de dada comunidade, que revela a fragilidade de muros na tentativa de criar um espaço seguro. Nos momentos em que a cidade minimamente falha em manter seu equilíbrio interno, a ordem cede e o dinamismo interno abre espaço a uma alteridade que floresce dentro de seus próprios limites.

Em guerras civis, levantes populares ou épocas com grandes índices de criminalidade, momentos em que falha a união simbólica criada pela cidade, a lógica da muralha se transfere para as subdivisões do espaço urbano, em que bairros, condomínios ou casas erguem suas próprias barreiras e elaboram seus próprios rituais de passagem. Tuan (2005, p. 253-254) descreve esse tipo de construção em Gênova, ainda no século XIII. Durante conflitos entre facções, as famílias aristocráticas erguiam “torres de defesa” e “altas e estreitas casas fortificadas” para se proteger. Oito séculos mais tarde, as grandes capitais ainda reproduzem semelhantes arquiteturas de medo, erguendo verdadeiros fortes urbanos: edifícios residenciais com muros altos, cercas elétricas, câmeras, seguranças privados etc.

Enquanto as muralhas foram capazes de isolar ou conter as diferenças, ainda era possível pensar a cidade como um símbolo de segurança. A modernidade, contudo, trouxe consigo modificações drásticas para a organização do espaço urbano, alterando permanentemente a relação entre cidade e proteção. A inovação dos transportes possibilitada pela Revolução Industrial encurtou drasticamente as distâncias, ao passo que a política imperialista incentivava a constante expansão das fronteiras, criando um fluxo de estrangeiros sem precedente na Europa. A demanda por mão de obra para alimentar as fornalhas desse progresso incentivou, ainda, uma massiva migração da população rural para o espaço urbano. A combinação de cidades hipertrofiadas com um trânsito constante de estrangeiros acabou, então, por minar a capacidade da cidade de criar familiaridade, identificação, gerando a sensação de haver se tornado um espaço hostil, cujo símbolo passa a ser o da multidão: uma massa indistinguível de estranhos.

Em séculos anteriores já era possível ver cidades prósperas, como a antes mencionada Augsburg, que, no século XVI, já abrigava uma população de 60 mil habitantes. Esse número, contudo, tornou-se irrisório diante da população alcançada por Londres no século XIX. O número de habitantes do Reino Unido quase duplicou entre 1800 e 1850 e, a partir da segunda metade do século XIX, a capital inglesa era a única cidade no mundo com mais de um milhão de moradores. Suas proporções eram excepcionais: Paris, a segunda maior cidade da época, contava apenas com a metade desse número, e menos de vinte cidades europeias alcançavam mais de cem mil habitantes (cf. HOBBSAWM, 2014). Diante da multidão heterogênea que se formava, os cidadãos londrinos “sentiram, como nunca haviam sentido, que uma primitividade ameaçadora estava não apenas em um lugar distante de seu império, mas sim no meio deles” (TUAN, 2005, p. 268).

O somatório dos altos índices de criminalidade, da proliferação das zonas marginalizadas e deterioradas no ambiente urbano, do drástico aumento populacional e da heterogeneidade de classes e culturas que conviviam nas grandes cidades redundou na insegurança inerente à vida cidadina, a ponto de se converter na ansiedade constante experimentada pelos moradores das metrópoles.

As marcas desse sentimento estão claras na literatura e no jornalismo da época. De um lado, a imprensa sensacionalista explora o ambiente de caos, insegurança e violência que se percebe de forma cada vez mais clara na modernidade, oferecendo a seus leitores notícias — sempre fartamente ilustradas — de acidentes fatais, assassinatos, roubos e outros tipos de atrocidades (cf. SINGER, 2001, p. 115-148). Do outro, a literatura reforça essa visão da metrópole moderna como um espaço ameaçador, como vemos amplamente ilustrado desde as raízes do romance inglês em *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, à sua consolidação na prosa oitocentista de Edgar Allan Poe, Charles Dickens, George W. M. Reynolds etc. Longe de ser um fenômeno unicamente inglês:

Esse sentimento de ansiedade na classe média urbana não estava, é claro, restrito aos britânicos. Afetou espe-

cialmente os franceses, alemães e americanos: Eugène Sue, influenciado pelos exemplos ingleses, escreveu a novela *Les mystères de Paris* [Os mistérios de Paris], em 1843, e Charles Loring Brace publicou seu tratado sociológico *The Dangerous Classes of New York* [As classes perigosas de Nova York], em 1877. Os franceses, no começo do século XIX, mal distinguiam os trabalhadores dos criminosos. As notícias dos jornais e as ilustrações nas novelas tendiam a mostrar os dois grupos integrados por tipos brutais e inúteis, desagradáveis ao contato e repulsivos quando vistos de perto. (TUAN, 2005, p. 268).

Essa visão da cidade como um *locus* de doença, decadência moral, violência, criminalidade e morte encontrará na poética gótica uma forma eficaz de expressar literariamente as ansiedades resultantes da vida nesse espaço. Consequentemente, o próprio gótico parece deslocar em grande medida seus ambientes tradicionais ligados ao passado feudal para os becos sombrios e labirínticos da metrópole moderna. Em uma interseção entre a crescente literatura de crime que alimentava a sensação de insegurança urbana (cf. PRIESTMAN, 2003; SCAGGS, 2005; HORSLEY, 2005), uma concepção positivista-naturalista do homem animalizado (cf. COLAVITO, 2008, p. 72-77; SASSE, 2019), um sentimento finissecular do fracasso do progresso na realização dos sonhos da humanidade, como vimos no capítulo 7, e uma visão — e expressão — de mundo gótica, surgirá o que opto por denominar aqui como uma literatura de medo urbano, um **gótico urbano**, caracterizado por transformar em um *locus horribilis* o espaço da cidade em sua totalidade, em que os prazeres da modernidade se tornam fontes de degeneração e corrupção moral, a multidão de desconhecidos esconde monstruosidades potenciais e os refugos deixados pelo progresso se tornam uma ameaça espectral prestes a eclodir em caos e violência.

2. O medo urbano

Ao abordar os processos de organização social que levam à classificação de alguns seres humanos como ameaças a uma ordem previamente estabelecida, Zygmunt Bauman (1998) nos ajuda a entender o fenômeno do medo do Outro no espaço urbano através

dessa figura denominada pelo sociólogo como o *estranho*, tomando como base, para tal, o artigo “The Stranger: An Essay in Social Psychology” (1944), de Alfred Schütz.

Bauman faz, no entanto, uma curiosa inversão de foco entre o texto do qual parte e a sua própria abordagem. Schütz, em seu artigo, tenta apresentar as dificuldades interpretativas enfrentadas por um indivíduo que, ao ser inserido em uma comunidade para a qual é um estranho (um imigrante em outro país, um recruta ingressando no exército, um fiel recém-convertido etc.), tenta compreender os novos valores, códigos e práticas que regem o funcionamento desse espaço. Esse indivíduo, por não ter, internalizadas, as convenções tácitas que tornam esses atos e ideias processos automatizados, precisa constantemente trazer à superfície pressupostos até então naturalizados por aquele grupo, questionando o que é tomado como autoevidente e desconfiando daquilo que deveria ser rotineiro. Bauman não está tão interessado nos problemas enfrentados por esse estranho quanto nos efeitos que esse atrito cultural gera na comunidade na qual o estranho se insere, ou seja, como, ao trazer para a superfície essas convenções naturalizadas, esse intruso desautomatiza a percepção da própria comunidade em relação a suas convicções, ideais, valores e práticas, revelando a arbitrariedade que os funda e, com isso, abalando a ordem que rege seu funcionamento.

Tanto Schütz quanto Bauman aproveitam sobretudo o exemplo do estrangeiro, cujo choque cultural é mais drástico do que aquele encontrado em migrações mais locais (a mudança de um bairro ou a troca de escola, por exemplo). Se hoje, no entanto, a globalização e a hegemonia cultural amenizam esse contraste, para tempos pré-modernos, nos quais Bauman (1998, p. 19) detém a princípio sua atenção, a presença desse estrangeiro em uma comunidade, em certa medida, culturalmente homogênea, teria “o impacto de um terremoto”, o que faz com que Bauman tome essa figura como o estranho por excelência dos tempos pré-modernos.

O que acontece, no entanto, quando a frequência e abundância de estranhos em uma comunidade é tal que a própria noção de pertinência a um mesmo grupo se vê abalada? Como mencionamos an-

teriormente, as migrações internas e externas que se intensificam a partir da Revolução Industrial e sobretudo ao longo do século XIX tornam as grandes metrópoles modernas um caldeirão de diferenças. Como eternizado por Poe em “O homem da multidão” (1840), o estranho individual, constrangido pelo mundo alheio em que é inserido, tal como explorado por Schütz, é controlável, facilmente identificável, mesmo isolável, se necessário. O mesmo não ocorre com sua versão coletiva moderna: a multidão de desconhecidos. Os valores, códigos e práticas antes consensuais precisam, na grande cidade, ser constantemente negociados em um espaço profundamente heterogêneo, em que cruzar uma rua pode significar transpassar a fronteira dinâmica de espaços para os quais seu conhecimento de mundo se provará insuficiente para garantir segura passagem.

A angústia decorrente do fracasso na identificação e controle do Outro é um dos pilares do medo urbano. Bauman ressalta como as utopias modernas buscavam representar “um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada ‘fora do lugar’; um mundo sem ‘sujeira’; um mundo sem estranhos” (BAUMAN, 1998, p. 21). Sem critérios sólidos para ordenar as cada vez mais populosas cidades, inúmeros projetos buscaram, sem muito sucesso, engendrar formas para identificar e eliminar o mal — fosse o atavismo de Lombroso, o nazismo alemão ou o comunismo soviético. Com a rapidez com que os modelos de pureza são reformulados, mesmo vizinhos podem, da noite para o dia, tornar-se estranhos aterrorizantes (cf. BAUMAN, 1998, p. 21), consolidando esse ambiente de incerteza e desconfiança que prevalecerá na cidade moderna.

Une-se, ainda, à sensação de ameaça produzida por essa falta de uma comunidade estável e ordenada outra de natureza não social, mas estatística. Populações antes dispersas no amplo espaço rural passam progressivamente a se aglutinar em cidades superlotadas, sem infraestrutura que dê conta de abarcar o rápido fluxo migratório. Deixando de lado todos os problemas decorrentes dessa expansão urbana sem um planejamento adequado, a simples aglomeração populacional cria um fenômeno de percepção: os crimes, acidentes e conflitos — naturais a qualquer comunidade —, antes igualmente

dissolvidos entre centenas de pequenas cidades e vilas interioranas, passam a se concentrar em um mesmo espaço metropolitano. Mesmo ignorando qualquer aumento nas taxas decorrente dessa transição, a simples consciência de que esses crimes, acidentes e conflitos agora se distanciam apenas por algumas ruas cria um intenso aumento na percepção da insegurança do cidadão urbano.

Conforme indicamos na seção anterior, Ben Singer (2001), partindo de ideias já presentes em Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, afirma que a modernidade, sobretudo a partir de finais do século XIX, tem uma dimensão *neurológica*, ou seja, as mudanças operadas na sociedade — industrialização, urbanização, crescimento populacional, proliferação de tecnologias, saturação do capitalismo avançado e explosão da cultura consumista de massa — impactaram drasticamente não apenas o mundo, mas a forma como o sujeito o percebe. Esse mundo mais rápido, mais caótico, fragmentado e desorientador que passa a ser experimentado pelo sujeito moderno se encontra bem registrado pela imprensa, que, diante do barateamento dos custos de impressão, passa a ter uma centralidade cada vez maior na função de dar vazão às ansiedades da população metropolitana:

Jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de “instantâneos” de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado. A morte não natural, desnecessário dizer, também havia sido uma fonte de medo nos tempos pré-modernos (em particular com relação a desastres epidêmicos e naturais e a falta de alimentos), mas a violência, o caráter repentino e aleatório (e, em certo sentido, a publicidade humilhante) da morte acidental na metrópole parecem ter intensificado e focalizado esse medo. (SINGER, 2001, p. 126-127).

O caráter repentino e aleatório que marca essas mortes, somado à frequência assustadora com que eram noticiadas nos jornais, faz com que tais acidentes e crimes sejam vistos não tanto

em sua particularidade, mas como consequências assustadoramente comuns da vida cidadina. Bauman, em outra obra importante para pensar essa relação entre medo e modernidade, *Medo líquido* (2006), aponta como, hoje, essa sensação de perigo e exposição a sempre novas e incontroláveis ameaças tornou o medo um elemento ubíquo na sociedade:

Todos os dias, aprendemos que o inventário de perigos está longe de terminar: novos perigos são descobertos e anunciados quase diariamente, e não há como saber quantos mais, e de que tipo, conseguiram escapar à nossa atenção (e à dos peritos!) — preparando-se para atacar sem aviso. (BAUMAN, 2008, p. 13).

Poderíamos dizer, retornando a Singer, que essa sensação ubíqua de medo que começa a ganhar forma no século XIX está ligada à dimensão neurológica da modernidade. Não estranha, assim, que seja esse o contexto de produção dos rudimentos do horror moderno: *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Drácula* de Bram Stoker, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, os contos de Poe etc. Singer descreve esse fenômeno como uma consequência do hiperestímulo sensorial causado pela modernidade: diante de um cidadão bombardeado continuamente por informações em seu dia a dia, exposto a horrores diariamente nos jornais, tomado constantemente por uma sensação de ameaça, é preciso formas de entretenimento que acompanhem o ritmo vertiginoso da vida urbana. Assim, Singer (2001, p. 133) observa que “a modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O ‘suspense’ surgiu como a tônica da diversão moderna”, e é nesse quadro que inserimos o surgimento de uma literatura de medo urbano.

3. A literatura de medo urbano

Em uma das primeiras manifestações do romance moderno, *Moll Flanders*, já é possível ver, em germe, uma literatura que explora os ambientes caóticos da cidade, antecipando o que se consolidará no século seguinte. A passagem da desventurada protagonista

do romance pelo distrito de Mint nos dá uma das primeiras visões literárias do submundo londrino:

[...] ver homens que se destruíam por uma situação desesperada, que estavam reduzidos aos mais baixos graus da ruína, cujas famílias eram objeto de desespero para eles e de caridade para os outros, tentando enquanto lhes restasse um pêni, ou pior, quando nem um pêni lhes restasse, afogar suas mágoas nos vícios; [...]

Havia alguma coisa de horrível e de absurdo em sua maneira de pecar, como se uma força os obrigasse a isso. Eles não só contrariavam suas consciências, mas também suas naturezas. Eles violentavam suas personalidades para ocultar as reflexões que suas situações inspiravam continuamente. [...]

Diante dessas reflexões, e cheia de horror pelo lugar onde me encontrava, pelos terríveis espetáculos que tinha sempre diante de meus olhos, resolvi partir. (DEFOE, 1971, p. 71-72).

Mint era uma das regiões em que a lei e a ordem não conseguiam se fazer presentes. Lar de miseráveis, criminosos e devedores foragidos, essa região se tornou sinônimo não apenas de pobreza extrema, mas também de insalubridade e violência. George R. Sims, jornalista e escritor, no final do século XIX, descreve assim Mint e outras regiões de mesma fama da capital inglesa:

Mint e Borough apresentam cenas suficientemente horríveis para que, certamente, seja digna de um sério estudo; mas cena após cena é o mesmo. Trapos, terra, sujeira, miséria, as mesmas figuras, as mesmas faces, a mesma velha história de um quarto inabitável e ainda assim habitado por oito ou nove pessoas [...], a mesma negligência vergonhosa dos proprietários em todas as precauções sanitárias, pisos apodrecidos, paredes lodosas, janelas quebradas, escadarias sem sentido, telhados sem telha, e, ao redor da morada de centenas de cidadãos honestos, as abominações sem nome que só poderiam ser identificadas se estivessemos contribuindo com [a revista científica] *The Lancet* em vez de escrevendo um livro. (SIMS, 1889, p. 45).

Descrições da vida em bairros miseráveis, crimes espetaculares e acidentes macabros uniam, muitas vezes, literatura e jorna-

lismo sensacionalista, tanto no conteúdo quanto na forma. Trechos sobre os lados mais evitados da cidade, como os encontrados em *How the Poor Live* (1889), de George R. Sims, mesmo fora da ficção, em nada perdiam para os *loci horribiles* da ficção gótica. Da mesma forma, a caracterização dessas “abominações sem nome” em que se transformam seus habitantes não ficam distantes das que encontramos nas monstruosidades do horror sobrenatural.

Como vimos anteriormente, mais do que um real aumento de índices de mortes violentas, a vida metropolitana traz consigo uma *sensação* de maior ameaça. Dessa forma, essa aproximação — quando não confusão — de fronteiras entre jornalismo e literatura, ficção e não ficção, é um elemento crucial para alimentar, no imaginário, a caracterização monstruosa da cidade moderna, cuja face mais chocante sempre será aquela relacionada ao *bas-fond* urbano.

Assim, o romance de Defoe e a obra de Sims são apenas exemplos entre uma miríade de obras que convidavam o leitor a esse passeio pelo lado miserável e degradado da sociedade, oferecendo visões de cenas de crime, vício e extrema pobreza, algumas das quais se tornaram verdadeiros fenômenos de vendas, como *Os mistérios de Paris* (1842), de Eugène Sue, que não só foi rapidamente traduzida e vendida nos mais diversos países, como deu origem a toda uma vertente de emuladores, tendo chegado até nos registros de pelo menos “74 romances franceses, 27 mistérios italianos, 24 mistérios americanos, 13 mistérios espanhóis, 12 mistérios portugueses, 12 mistérios brasileiros, cinco mistérios de Montreal” (THÉRENTY, 2014, p. 30).

Apesar de tanto Singer quanto Bauman ressaltarem que as fontes de medo da cidade são múltiplas e prolíferas, não podemos deixar de destacar o papel central que o crime estabelecerá no rol das ameaças presentes no imaginário urbano. Em *Confiança e medo na cidade*, Bauman, partindo da visão de Robert Castel sobre a insegurança moderna e sua relação com a crise do coletivismo pré-industrial, afirma que

a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos

recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana. (BAUMAN, 2009, p. 14).

Dessa forma, não podemos ignorar, no esboço de uma tradição da literatura de medo urbano, sua forte relação com as narrativas criminais, cujas raízes se encontram ainda no século XVIII, com os famosos boletins da prisão de Newgate, posteriormente compilados em livro. Os *Newgate Calendars*, como eram conhecidos, ofereciam aos leitores dezenas de histórias chocantes de crimes do passado e do presente, de piratas a estelionatários, de bandidos profissionais a assassinos passionais, quase sempre acompanhados da lição de moral representada pela força (cf. SCAGGS, 2005, p. 13). A publicação abriu as portas para uma ampla gama de obras que, partindo de crimes reais e da vida de criminosos famosos, ofereciam ao leitor histórias repletas de violência, morte e cenas chocantes:

Já em 1823, o material de horror estava também disponível em várias versões prototípicas de periódicos “true crime”, publicações seriadas como *The Tell-tale* (1823-24), *The Legend of horror* (1825-6) e *The terrific register* (1825-27); dotados de relatos ilustrados de assaltos violentos, assassinatos, canibalismo, desmembramento, tortura e execução, tiveram suas raízes em certas antologias do século XVIII como *A general history of the robberies and murders of the most notorious pirates* (1724), do Capitão Johnson, e *The Newgate calendar* (1774), um compêndio de crimes, julgamentos e enforcamentos, tendo numerosas edições e até criando um subgênero literário próprio, o “Newgate novel” como nomeado por Willian Harrison Ainsworth em *Rookwood* de 1834. (RYMER; PREST et al. 2012, p. 7).

Longe de limitar-se à Inglaterra do século XIX, as relações entre crime e medo urbano ultrapassam fronteiras temporais e espaciais. Se, em alguma medida, a literatura de crime detetivesca acaba amenizando as potencialidades desse medo pela figura heroica do investigador, aquela centrada em criminosos, sobretudo criminosos violentos, encontrará plena paridade com as ansiedades do leitor cidadão. Hoje um gênero plenamente globalizado (cf. PEPPER; SCHMID, 2016), a narrativa criminal contemporânea serve de prova para

a universalidade dessa sensação de insegurança da vida moderna, principalmente nas grandes metrópoles, cobrindo desde as organizações do narcotráfico em países de terceiro mundo aos indetectáveis *serial killers* que transpassam sem dificuldade as muralhas que a elite levantou para se afastar da radical alteridade urbana.

Sendo o crime um dos principais temas abordados na literatura de medo urbano,¹ a forma mais eficaz para comunicar suas angústias parece residir na poética gótica, o que nos leva novamente ao território inglês. Ainda que tenha sua origem no século anterior, a partir do século XIX vemos uma progressiva mudança que substituirá a tradicional ambientação rural e feudal do gótico setecentista pelas vielas labirínticas da metrópole moderna (cf. BOTTING, 1996, p. 123). Mais do que um gênero bem circunscrito, esse gótico vitoriano, em maior ou menor medida, passa a permear boa parte da produção literária do século XIX. Como aponta Royce Mahawatte (2016, p. 84-85) em “Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations, 1820-80”:

[o] século XIX foi o período no qual o romance gótico do século XVIII se proliferou em uma rede de tropos, subgêneros e enredos. Estes eram aplicados da mesma forma pelos grandes e pequenos escritores, tanto na ficção quanto na não ficção.

[...] Os textos góticos se tornam de tal forma parte de um cenário literário geral que deixam de ter um nome que os identifiquem como tais. Em certo sentido, o horror se inseriu no molde vitoriano sem se anunciar.

Não à toa, um dos mais lidos autores ingleses do século XIX, George W. M. Reynolds, responsável pela versão inglesa dos “Mistérios” inaugurados por Sue, tem uma produção profundamente influenciada pela tradição do gótico, contando com obras como *Faust* (1845-1846), *Wagner, the Wehr-Wolf* (1846-1847) e *The Necromancer* (1852). Os mesmos mecanismos utilizados em sua produção de uma

1 Ainda que não o único, vale lembrar. Temas como exploração, corrupção, degeneração moral e acidentes, assim como o próprio e mais disperso mal-estar próprio dessa visão quase distópica da cidade, podem servir de base para uma literatura preocupada em lidar com os medos próprios da vida urbana.

literatura gótica sobrenatural servirão também, em *The Mysteries of London* (1844-1845), para caracterizar bairros miseráveis, covis de criminosos, ladrões de cadáveres e prisões insalubres.

Para Mahawatte (2016, p. 88), o realismo inglês, comprometido com uma descrição, muitas vezes polêmica, da rotina das classes trabalhadoras e da baixa classe média, aproveitava-se das técnicas narrativas do gótico para suscitar reações intensas de seus leitores. Dickens surge aqui como um bom nome para pensar a aliança entre o realismo, a poética gótica e a exploração do medo urbano. Se obras como *Oliver Twist* (1837-1839) reforçam essa já mencionada aliança entre uma literatura centrada no crime e sua representação através de um gótico transferido para o espaço citadino, outras produções de Dickens apontam de que modo diversos recortes da vida urbana inglesa encontrariam sua melhor expressão na poética gótica, como é o caso da vida operária representada em *Tempos difíceis* (1854).

Estando o gótico, no entanto, dissolvido demais para ser precisamente circunscrito, como defende Mahawatte, e não havendo ainda o horror se configurado como gênero, é outro o conceito que mais amplamente se relaciona à produção de efeitos análogos ao medo nesse recorte: o chamado *sensation*, ou “de sensação”. Usado amplamente como etiqueta comercial para promover textos literários e jornalísticos pelos seus conteúdos chocantes ou polêmicos, o termo, na segunda metade do século, se fixará em molde mais ou menos estável — e, em grande medida, influenciado por autores como Reynolds e Dickens — na chamada *sensation novel*, ou romance de sensação. De acordo com Patrick Brantlinger (1982, p. 1), autores como Wilkie Collins, Sheridan Le Fanu e Charles Reade

tinham, também, suas qualidades estruturais específicas, que podem ser historicamente resumidas na mistura única entre o realismo doméstico contemporâneo com elementos da novela gótica, os romances de Newgate sobre os “baixos criminosos”, e as “*silver fork*” novels da vida escandalosa e, muitas vezes, criminal da elite.

Ainda que os romances de sensação vitorianos não sempre tenham incorporado ansiedades próprias do espaço urbano, o foco

na vida moderna, aliado à predileção pelos enredos criminais, serve para mostrar que as ameaças urbanas não se limitaram aos espaços da pobreza: centrados majoritariamente na classe média e alta, os romances de sensação ingleses apresentam a degeneração moral, a corrupção, a ambição e os vícios do lado supostamente respeitável da cidade, abordando crimes passionais, adultério, bigamia, chantagem, sequestros etc. Chamados pejorativamente de “romances de jornal” por encontrar inspiração nas notícias de crimes escandalosos veiculadas pela imprensa sensacionalista, esses romances de sensação foram vistos tanto como sintoma quanto como causa de ansiedades em relação à vida moderna, acusados de perverter o gosto público e influenciar o comportamento moral de suas leitoras (cf. PYKETT, 2003, p. 35-36).

Assim como vimos no caso dos “Mistérios” urbanos, esses romances de sensação não se limitaram à Inglaterra vitoriana, mas encontraram terreno fértil nos mais diversos países, adaptando-se rapidamente à cor local na mesma relação com as notícias de crime dos jornais e, assim, rapidamente se tornando fenômenos de venda (cf. EL FAR, 2004). Acompanhando também na reação moralista o caso britânico, sobre sua presença no Brasil, o jornalista e escritor João do Rio dizia:

Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal-feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentilha² (RIO, 2007, p. 58).

João do Rio faz seus comentários a partir de uma observação do cenário literário de finais do século XIX e começo do XX, período em que se consolidava esse tipo de literatura que aqui abordamos pelo viés do medo urbano. Curiosamente, apesar de sua reação

2 Veremos, posteriormente, que o próprio cronista se enveredará por mais de uma vertente da narrativa criminal, pondo em xeque suas críticas sobre o conteúdo dessas narrativas. Tomando obras como *Dentro da noite*, livro decadente de contos de João do Rio, vimos no capítulo anterior que a sugestão de crimes e a exploração de degenerações são alguns dos pilares da obra.

contra narrativas “sugestionadoras de crime” e ávidas por uma “exploração de degenerações sopitadas”, a obra de João do Rio representará, para uma literatura preocupada com a representação das angústias da vida urbana, um ponto central, sendo, mais adiante, nosso objeto de uma análise mais detida.

Antes, contudo, de observarmos o caso específico de João do Rio — e do que exatamente o separa dessa literatura que tanto critica no trecho acima —, vale observarmos os antecedentes que levaram, aqui no Brasil, a essa proliferação de uma literatura centrada na representação da cidade como um *locus horribilis* de corrupção e violência, carregada, não raramente, de tons góticos.

4. Fundamentos do medo urbano no Brasil

Ao olhar a história do Rio de Janeiro, nenhum período parece tão marcado por mudanças drásticas no espaço urbano — e consequentemente no imaginário do povo em relação à cidade — quanto o século XIX. Nesses rápidos cem anos, o Rio sai de um modelo colonial, em que servia, sobretudo, de porto para o escoamento dos produtos de Minas Gerais e de centro articulador para o poder difuso das retaguardas rurais, para se tornar a Paris tropical sonhada por Pereira Passos, capital da República brasileira. Terra pantanosa e montanhosa, o Rio, no entanto, não se deixaria urbanizar sem grande resistência, e o trajeto de modernização será marcado por caos urbano, epidemias, crise econômica e violência urbana e estatal.

Se a decadência do ciclo do ouro em Minas Gerais é o pontapé inicial nesse longo processo, ainda no século XVIII, é apenas com a fuga da família real portuguesa de uma Europa tomada pelo Império Napoleônico que o Rio de Janeiro verá a primeira drástica mudança no cenário urbano. Contando, então, com 50 mil habitantes, no dia oito de março de 1808, a cidade viu-se diante de um aumento súbito de quase um terço de sua população com o desembarque do príncipe regente D. João e sua comitiva de 15 mil membros — o que, vale dizer, equivalia à época à população de São Paulo (cf. BENCHIMOL, 1992, p. 22-23).

O aquecimento da economia criado pelo deslocamento do Império Português atraiu uma intensa migração tanto interna — especialmente de ex-escravos — quanto externa — sobretudo de imigrantes da Península Ibérica. Por volta de 1840, a população da cidade quase triplicara, passando dos 50 mil habitantes de antes de 1808 para 135 mil. Para acomodar esse considerável incremento populacional, a expansão urbana precisou avançar sobre os obstáculos naturais, o que implicou constantes demolições e aterros que alteravam drasticamente a paisagem carioca. Mesmo os ingleses, acostumados ao caos metropolitano londrino, descreviam o Rio de Janeiro como um espaço grotesco e repugnante³ (cf. BENCHIMOL, 1992, p. 27-35).

O problema, no entanto, não se limitava ao drástico aumento populacional. Até então utilizado como um porto colonial, mantendo suas relações, sobretudo, com a metrópole, o Rio é obrigado, devido a negociações diplomáticas com a Inglaterra decorrentes da situação napoleônica, a abrir seus portos ao mercado estrangeiro, aumentando o fluxo não só de mercadorias como de estrangeiros na cidade. Embora tenha sido um passo importante para sua independência econômica, a nova capital do Império não tinha infraestrutura nem para armazenar os produtos que passavam a circular na região portuária — “peixes salgados, montanhas de queijos, [...] barris de cerveja e uma infinidade de artigos ficaram expostos ao sol, à chuva e à depredação geral” (BENCHIMOL, 1992, p. 23) — nem para abrigar os comerciantes, marinheiros e eventuais viajantes atraídos por esse aquecimento econômico, levando a uma crise imobiliária que, diante da dificuldade de expansão da malha urbana imposta pela geografia, aumentava os preços da terra, obrigando a maioria da população a se aglutinar em hospedarias e cortiços superlotados e pouco higiênicos.

A insalubridade dessas moradias, somada ao constante movimento dos portos, criou o ambiente perfeito para a proliferação de uma série de doenças (cf. BENCHIMOL, 1992, p. 124-134), que, des-

3 Para um exemplo da visão inglesa sobre esse Rio no começo de suas mudanças, recomendamos a leitura de *Notes on Rio de Janeiro, and the Southern parts of Brazil* (1820), de John Luccock.

controladas, não demoravam a virar epidemias, como as de febre amarela, tanto na década de 1950 quanto de 1970. Os cortiços, tomados como símbolos da desorganização urbana do Rio de Janeiro e alvo constante de preocupação por parte das autoridades sanitárias, perduraram até finais do século como principal alternativa de moradia para as classes menos abastadas. O olhar lançado por Luís Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1938), sobre esses espaços ecoa a anteriormente mostrada postura de George R. Sims sobre as habitações populares londrinas:

Penetramos o cortiço que se esparrama diante de nós, sujo, feio e miserável, com a sua tosca linha de casnholos sem luz, sem ar, sem conforto, lembrando minúsculos oratórios, com o seu agressivo cheiro de sabão e sua morrinha estonteante de suor. Ai, centenas de infelizes apodrecem às pilhas, aos montões, numa promiscuidade criminosa. (EDMUNDO, 2003, p. 222).

Por volta do fim do século, o golpe derradeiro no ambiente urbano carioca é dado: além do contínuo aumento no número de estrangeiros, atraídos pelas oportunidades de trabalho nas indústrias emergentes da época, a cidade teve outro súbito salto populacional. Com a decadência do Vale do Paraíba e o fim da Guerra do Paraguai, milhares de ex-escravos migraram para a capital em busca de melhores condições de vida, duplicando a população do Rio de Janeiro — de aproximadamente 275 mil habitantes para mais de meio milhão (cf. BENCHIMOL, 1992, p. 171-172). Antes da reforma urbana de Pereira Passos e do programa sanitário de Oswaldo Cruz, o Rio viveu, portanto, uma situação urbana tão problemática que os barcos evitavam até mesmo aportar na cidade, optando por rotas alternativas, fosse para fins turísticos ou comerciais.

Tendo em vista que essa reforma urbana só se iniciou em 1903, encontramos, em finais do século XIX, o ponto de culminância desse processo de quase um século de crescimento desordenado da então capital. Superpopulosa, doente e em constante crise, a cidade oferecia o ambiente perfeito para a consolidação de uma literatura que a tomasse como espaço de horror, decadência e morte. E, como antes mencionamos, um dos primeiros sintomas da intensificação

dessas ansiedades da vida metropolitana surgirá na exploração e potencialização das ameaças por um jornalismo sensacionalista.

Não é de se estranhar, então, que, acompanhando o caso inglês, a íntima relação entre crime, medo urbano, literatura e jornal vai marcar também o caso brasileiro. Começemos, assim, nossa breve abordagem dessa relação citando o caso da Ilha da Caqueirada, um latrocínio que chocou a cidade ainda na década de 1930, bem antes da consolidação desse tipo de literatura no país: um bando de quatro ladrões invade a casa de um soldado da Guarda Imperial, que, tentando resistir ao assalto, acaba assassinado. Se o crime em si já era sinônimo de alarde para a época, o caso tornou-se realmente popular graças ao seu desfecho trágico: condenados à morte, os presos fizeram uma pequena rebelião, em que, encurralados, cortaram todos — com exceção de um — o próprio pescoço para não retornar às celas.

Amplamente noticiado em periódicos como o popular *Jornal do Comércio*, a história da rebelião foi rapidamente adaptada para o folheto dramático “Últimos momentos dos quatro sentenciados à morte pelo assassinato e roubo na Ilha da Caqueirada, conforme as revelações feitas no Hospital da Misericórdia do Rio de Janeiro, pelo sobrevivente Antonio Joaquim da Silva, executado no dia 8 de fevereiro de 1839 no Largo do Capim” (1839), publicado pela Laemert ainda no calor dos acontecimentos, esgotando três reimpressões ainda nesse ano. Tal foi o impacto do caso na sociedade que, mesmo trinta anos mais tarde, Moreira de Azevedo, em seu *Criminosos célebres* (1872), fará o bando dividir espaço com Pedro Espanhol e Vasco de Moraes em sua coletânea de narrativas criminais.

Longe de ser um fenômeno isolado, a notificação sensacionalista de crimes era uma estratégia recorrente mesmo de jornais renomados até, pelo menos, meados do século XX. Podemos lembrar, aqui, das origens dessa prática no *fait divers* francês, seção do jornal dedicada a apresentar aos leitores todo tipo de fato inusitado ocorrido na cidade, entre os quais se destacavam aqueles que fugiam à normalidade:

O *fait divers* é também comumente associado ao horror e ao drama sangrento. Ainda que os acontecimentos mais frequentes narrados pela crônica dos *faits divers* sejam aqueles que relatam uma morte violenta, ainda que a morte seja, de fato, o acontecimento privilegiado, não se pode, entretanto, qualificar esta rubrica de “rubrica do horror”. Os temas explorados pela crônica dos *fait divers* são certamente restritos, mas não se limitam à morte. A crônica dos *fait divers* se interessa igualmente pelos suicídios, por certos tipos de acidentes, catástrofes naturais, monstros e personagens anormais; por diversas curiosidades da natureza, tais como os eclipses, os cometas, as manifestações do além, os atos heroicos, os erros judiciários e, enfim, por anedotas e confusões. Como podemos constatar com a leitura destes temas, o *fait divers* é sempre a narração de uma transgressão qualquer, de um afastamento em relação a uma norma (social, moral, religiosa, natural). (DION, 2007, p. 125).

A depender do jornal, o espaço dedicado a essa seleção das monstruosidades urbanas mais recentes poderia ocupar mais ou menos espaço, não sendo incomum encontrar jornais que dedicavam uma página inteira ou mais para tais assuntos, complementando as notícias propriamente ditas com ilustrações, fotos e narrativas literárias. O jornal *A Noite*, por exemplo, na década de 1950, ainda publicava, de forma seriada, ao lado das notícias correntes, as histórias de Newgate que se popularizaram na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX. Tanto Nelson Rodrigues quanto Lúcio Cardoso, na mesma época, mantinham colunas nos jornais narrativizando os mais frescos casos chocantes ou escandalosos da cidade.

Não apenas o espaço do jornal era utilizado para dar conta narrativamente das notícias populares, como, da mesma forma que observamos no caso dos romances de sensação, os autores da época se aproveitavam da popularidade de certos crimes para alimentar suas próprias produções literárias. E é justamente desse contato pródigo entre notícias chocantes e sua literarização em narrativas violentas, obscuras ou chocantes que veremos florescer a literatura de medo urbano brasileira em finais do século XIX. Para apontar apenas alguns, além de Moreira de Azevedo e seus *Criminosos célebres*, podemos mencionar *Mistérios do Rio de Janeiro* ou *Os ladrões*

de casaca (1874), de Antônio Jerônimo Braga, *Maria da Conceição, a vítima do desembargador Pontes Visgueiro* (1873), de um autor conhecido apenas como F. R., *Pedro Espanhol* (1884), de José do Patrocínio, e *Os estranguladores do Rio de Janeiro ou O crime da Rua Carioca* (1906), de Abílio Soares Pinheiro.

Mais distanciado do real que o texto jornalístico, essa literatura, no entanto, tentará estreitar laços com seu contexto através de paratextos — ou mesmo através do próprio texto — que ancorem os fatos narrados a acontecimentos previamente noticiados. Tome-mos como exemplo o romance de Abílio Soares Pinheiro:

Emoldurado e toscamente pintado sobre uma tela romântica oferecemos hoje aos amadores de fortes sensações a sua narração fiel, não na fria rigidez das crônicas judiciárias, nem nos detalhes, embora exatos, mas desordenados, das crônicas dos jornais, mas amoldada ao estudo do Rio oculto, dessa parte da sociedade fluminense que tão perto de nós e no meio de nós se esconde, se organiza e age, desferrando seus golpes certos e semeando o pavor e a morte. (PINHEIRO, 1906, p. VI).

O crime da Rua Carioca, baseado em um assalto seguido de morte em uma joalheria da rua que dá nome ao livro, é um bom exemplo do uso desse suporte paratextual⁴ a fim de aproximar a obra do real não só pela construção de legitimidade desse pretenso “estudo do Rio oculto”, mas também para a intensificação de uma atmosfera de medo urbano, trazendo as ansiedades do público leitor em relação à cidade como intensificador dos efeitos estéticos propostos pela obra.

Como vimos anteriormente em Singer e Bauman, mais importante que o real aumento da insegurança no espaço urbano, a sensação de medo construída através da superexposição às ameaças será crucial para que se consolide a visão de uma cidade en-

4 Na segunda parte do romance de Pinheiro, o autor alterna, ainda, as passagens narrativas com trechos em que apresenta e analisa as notícias sobre o crime, os depoimentos e o inquérito policial. Além disso, há, ao longo de todo o livro, fotografias das vítimas, dos criminosos e do processo de prisão — um procedimento comum em obras de crime da época.

tregue ao caos, à violência e à morte, ideia central para uma literatura de medo urbano:

No Rio de Janeiro o crime não tem um bairro próprio, como em todas as capitais do mundo.

A razão é que a vida essencialmente cosmopolita da capital do Brasil dificulta muito a camaradagem dos bandidos das diversas nacionalidades que a infestam.

[...]

O bairro das Laranjeiras e seus túneis, comunicantes com o Rio Comprido, é esconderijo habitual dos mais temíveis sanguinários ladrões.

[...] Procuram-se, congregam-se, formulam, assentam seus planos de roubos e assassinatos, e, quando tudo repousa, nas horas em que o trabalho e mesmo a vida da noite se paralisa, eles cumprem as suas façanhas, os seus audazes cometimentos.

De manhã a imprensa registra os factos e os gritos e os protestos das vítimas, a cidade se comove à narração dos crimes mais hediondos, e a polícia iludida, desorientada, desanimada, a maior parte das vezes não chega a descobrir os seus autores, que estudam e cumprem novas e criminosas façanhas. (PINHEIRO, 1906, p. 15-16).

Percebemos, no trecho, como o autor busca construir uma sensação de ubiquidade das ameaças ao negar a existência de um “bairro próprio” ao crime — por mais que, em seguida, aponte para um dos mais populares espaços da criminalidade na cidade. Une, ainda, no esboço desse *locus horribilis* urbano, a incapacidade das forças policiais, criando a sensação de uma cidade completamente entregue ao crime. Enquanto na literatura inglesa o romance policial sustenta uma função consolatória ao idealizar heroicos agentes da ordem, capazes de detectar e punir os transgressores, no Brasil, a visão de Pinheiro será, de longe, mais comum na representação das forças de justiça: uma “polícia iludida, desorientada, desanimada”.⁵

⁵ Essa visão dividirá espaço, sobretudo a partir do século XX, com outro tipo de perspectiva: o da polícia corrupta e violenta. Para uma discussão mais detalhada sobre a representação da polícia nas narrativas criminais brasileiras, ver Sasse (2019, p. 427).

As mudanças operadas pelas reformas urbanas do começo do século, apesar de, sem dúvida, terem representado um divisor de águas na organização urbana e sanitária da cidade, melhorando a vida de seus moradores, não foi suficiente para alterar um imaginário que já consolidara o Rio de Janeiro como um *locus* de crime e medo. Assim, o romance de Pinheiro, publicado já em finais das obras de Pereira Passos, apenas apontava para uma continuidade do gênero, que ganhará, nas décadas seguintes, publicações como *Memórias de um rato de hotel* (1912), de Artur Antunes Maciel — provavelmente escrito por João do Rio —; a revista *Arquivo vermelho*, editada por Silva Paranhos entre 1918 e 1920; *Mistérios do Rio* (1924), de Benjamim Costallat, uma homenagem aos velhos “mistérios” urbanos do gênero e *Os crimes do monstro Febrônio* (1927), de M. Splayne, nosso primeiro romance conhecido de um *serial killer*.

Esse começo do século, momento em que o cinema dá seus primeiros passos no país, será também marcado pelo início de uma longa relação do cinema com o medo urbano, tomando como ponto de partida o mesmo crime explorado por Pinheiro. Dois anos após a publicação do romance, o diretor Francisco Marzullo apresenta ao público *Os estranguladores* (1908), o primeiro grande sucesso de bilheteria brasileiro, com mais de 800 exibições em apenas dois meses (cf. SOUZA, 2007, p. 24). Pouco depois, são lançados, igualmente baseados em crimes chocantes, *Um drama na Tijuca* (1909), de Antônio Serra, *O crime de Paula Mattos* (1913), de Paulino Botelho, e *Um crime misterioso* (1919), de direção desconhecida, entre muitos outros (cf. AUGUSTO, 1982, p. 62).

5. O medo urbano em João do Rio

Como antes havíamos mencionado, nosso estudo de caso neste capítulo será centrado em uma figura fundamental para pensar uma literatura empenhada na representação das diversas formas de ameaça que a cidade oferece: o escritor e jornalista Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio. Crítico feroz de uma parcela dessa literatura que até então abordamos em nosso pa-

norama, João do Rio, propomos, não se afastará de seus opositores pelo conteúdo, mas pela forma: explorando as mesmas, senão piores, “degenerações sopitadas” (RIO, 2007, p. 58) que acusava influenciarem a massa, o autor, no entanto, o faz unindo-as a um trabalho de campo jornalístico minucioso sobre o *bas-fond* carioca e a um uso eficaz das ferramentas narrativas que o gótico⁶ oferece, afastando-se assim do já exaurido modelo romântico que marcará a literatura popular ainda no começo do século XX.

Essa renovação estética da literatura de medo urbano — cujos ecos perdurarão em autores como, por exemplo, Benjamim Costallat e Lúcio Cardoso (cf. SASSE, 2019), cada um à sua maneira —, torna, então, de especial interesse uma análise mais detida do modo como João do Rio comunica as ansiedades da vida urbana moderna na virada do século XIX para o XX.

Considerado o grande *flâneur* da *Belle Époque* carioca, João do Rio produziu uma obra voltada em sua grande parte à representação da metrópole que viu formar-se desde sua infância, nos anos oitenta do século XIX. Tal como Baudelaire diante da Paris em metamorfose nas mãos de Haussmann, a visão de João do Rio é profundamente influenciada pelo confronto da modernidade veloz e incerta dos automóveis e do cinema com as ruínas de um passado que, apesar dos esforços de Pereira Passos, persistirá, criando um espaço ambíguo de fascínio e terror (cf. SILVA, 2010).

Assim como é frequente na literatura de medo urbano, a relação entre jornalismo e literatura será também importante na produção de João do Rio, sendo, muitas vezes, difícil precisar as fronteiras entre o real e o fictício estabelecidas em suas obras. Di-

6 Ainda que muitas das fórmulas românticas venham da própria tradição do gótico, a dissolução oitocentista do gênero na ficção popular acaba reduzindo suas potências aos lugares-comuns de espaços, personagens ou enredos típicos. Dessa forma, se toda literatura de medo urbano, em maior ou menor grau, lança mão da poética gótica ao lidar com certas formas já convencionais de representação da cidade labiríntica e degenerada, dos criminosos vilanescos ou dos brutais assassinatos, um número reduzido é capaz de manipular de forma consciente e criativa as ferramentas narrativas que o gótico oferece para a construção desse espaço urbano ameaçador e caótico apresentado pela literatura de medo urbano.

ferente, no entanto, da prática comum da ficcionalização de crimes reais a partir de notícias, a grande relação entre os meios jornalístico e literário se dará, aqui, sobretudo pela recriação do espaço urbano através das lentes do gótico. Produzindo ficção e não ficção muitas vezes no mesmo suporte do jornal, em que a divisão entre crônica, narrativa jornalística e conto era sutil, quando não inexistente, João do Rio articula seus textos de forma complementar na construção dessa metrópole gótica finissecular.

Observemos como uma simples descrição de um local no centro da cidade ganha ares de *locus horribilis* ao ser lido como símbolo de um passado colonial violento que ainda persiste para assombrar o presente:

[...] há ruas lúgubres, por onde passais com um arrepio, sentindo o perigo da morte — o Largo do Moura por exemplo. Foi sempre assim. Lá existiu o Necrotério e antes do Necrotério lá se erguia a Forca. Antes da autópsia, o enforcamento. O velho largo macabro, com a alma de Troppmann e de Jack, depois de matar, avaramente guardou anos e anos, para escapelá-los, para chamá-los, para gozá-los, todos os corpos dos desgraçados que se suicidam ou morrem assassinados. Tresanda a crime, assusta. A Prainha também. Mesmo hoje, aberta, alargada com prédios novos e a trepidação contínua do comércio, há de vos dar uma impressão de vago horror. À noite são mais densas as sombras, as luzes mais vermelhas, as figuras maiores. Por que terá essa rua um aspecto assim? Oh! Porque foi sempre má, porque foi sempre ali o Aljube, ali padeceram os negros dos três primeiros trapiches do sal, porque também ali a forca espalhou a morte! (RIO, 2007, p. 20).

Vemos, no trecho introdutório de *A alma encantadora das ruas* (1908), a união antes mencionada entre a temática do crime como principal ameaça do espaço urbano, através dos famosos assassinos Jean-Baptiste Troppmann e Jack, o Estripador, e a exploração desse passado fantasmagórico sendo convocado para tingir de sombras o presente, através da menção à forca e ao necrotério que ali ficavam. Escrito após as reformas de Passos, percebemos que o espaço, como no exemplo da Prainha, “aberta, alargada com pré-

dios novos e a trepidação contínua do comércio”, precisa ser reformulado a partir desses tons góticos para sustentar a velha fama de uma metrópole digna da literatura de medo urbano.

Ainda que tal esforço ajude João do Rio a esboçar essa metrópole gótica, são nos espaços do *bas-fond*, não alcançados ainda pelas alterações urbanistas que exorcizaram muitos dos espaços de medo da cidade, em que o autor poderá explorar com mais intensidade os efeitos de medo provocados pela cidade. É o que vemos, por exemplo, em outro texto entre os reunidos em *A alma encantadora das ruas*, “Visões d’ópio”. Se não é preciso muito esforço para apresentar as decadentes *fumeries* chinesas do centro do Rio no começo do século como *locus horribilis*, João do Rio preencherá, ainda, esse espaço de monstruosidades ao deformar — com algo de racismo, é possível dizer — os opiômanos em criaturas dignas do horror sobrenatural:

A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como a espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azinhavre, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante. Estes tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado.

[...]

Os três grupam-se ameaçadoramente em torno de nós, estendendo os braços tão estranhos e tão molemente mexidos naquele ambiente que eu recuo como se os tentáculos de um polvo estivessem movendo na escuridão de uma caverna. Mas do outro lado ouve-se o soluço intercortado de um dos opiados. A sua voz chora palavras vagas.

— Sapan...sapan...Hanoi...tahi... (RIO, 2007, p. 72).

Estratégia semelhante é utilizada para descrever outros espaços marginais da cidade, tais como o cais do porto, meretrícios e pensões miseráveis. O crime, como vimos na Introdução, assume certa centralidade nas preocupações de João do Rio, que reserva

um terço do livro apenas para analisar detidamente os espaços prisionais da cidade — levando posteriormente essa experiência para *Memórias de um rato de hotel*.

Essa estratégia de explorar um mesmo espaço nas reportagens e nos textos ficcionais será, sem dúvida, uma marca do autor, que magnifica os efeitos de medo de seus contos ao mostrar, nos textos jornalísticos, que aquele mesmo *locus horribilis* descrito na produção ficcional pairava como ameaça para qualquer leitor que se aventurasse pelas ruas da cidade.⁷

Uma vez que as crônicas de João do Rio têm qualidades que as aproximam muito da literatura, vale pensarmos em alguns dos elementos que diferenciam esses dois registros — assim como suas funções. Um primeiro deles é a maior liberdade narrativa trazida para o texto ficcional, que pode oscilar o foco narrativo que, no texto jornalístico, está geralmente ancorado à figura do cronista. Com isso, a narrativa transita com maior liberdade pelas psiques doentes que povoam muitos de seus contos. O próprio equilíbrio entre narração e descrição acaba também mudando das crônicas para a produção ficcional: enquanto naquelas há, em geral, um interesse maior na caracterização desses espaços a partir dessa visão gótico-decadentista da cidade, os contos aproveitarão essa base já construída pelas crônicas para mergulhar em narrativas mais complexas, podendo aprimorar, assim, personagens e situações propícias a uma literatura de medo urbano.

Embora não haja espaço, aqui, para uma análise mais detida dessa produção,⁸ vale observarmos brevemente três exemplos da construção desse medo urbano a partir da produção ficcional de João do Rio, começando por “Dentro da noite”, já mencionado no capítulo anterior deste livro. Se, por um lado, o conto pode ser visto por esse escopo mais amplo dos horrores relacionados ao sexo e

7 Vale destacar aqui que, além desse espaço comum à produção ficcional e não ficcional, temos pelo menos um personagem que transita entre o universo da crônica e dos contos de João do Rio, o sádico barão Belfort, que veremos com mais detalhe posteriormente.

8 Para tal, ver Sasse (2016).

às parafilias, por outro, está ancorado às ansiedades urbanas sobre a ubiquidade do mal. Um “nevrótico”, em termos finisseculares, Rodolfo representa o que ainda hoje é um dos maiores medos urbanos: o mal indetectável. Diferente das monstruosidades explícitas descritas por João do Rio das casas de ópio, os monstros psicológicos e/ou morais são a principal ameaça presente em *Dentro da noite*. Membro da classe média da sociedade carioca, noivo, artista inteligente, o predador urbano Rodolfo é capaz de passar sem dificuldade pelos rituais de seleção que tentam identificar e manter afastada a alteridade no espaço urbano. Invisível no meio da multidão, Rodolfo camufla-se potencialmente entre cada um dos moradores da cidade, tornando, como mostra o conto, mesmo as últimas muralhas, as do próprio lar, inúteis — sua primeira vítima, no conto, é justamente a noiva.

Essa ameaça dispersa ainda apresenta um outro aspecto. Rodolfo não se torna um monstro por escolha própria, mas por imposição da nevrose que o acomete. Espelho do cidadão médio leitor, Rodolfo é um símbolo do perigo de que, subitamente, nós mesmos poderíamos nos tornar monstros, ameaçando mesmo — ou principalmente — aqueles a quem amamos.

Tal sensação de ubiquidade do mal e impotência para detectá-lo e preveni-lo persiste como mensagem até o fim do conto, que, longe de oferecer um desfecho apaziguador, dá ao leitor um final aberto, no qual Rodolfo, encerrando sua narrativa, parte para dar seguimento às suas caçadas noturnas pela cidade:

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilharam. O trem teve um arranço. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um silvo. A enorme massa resfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura. Logo o comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banqueta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, em que estava a menina loura. Mas o comboio rasgara a treva

com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio. (RIO, 2002, p. 24-25).

A exploração do medo urbano em *Dentro da noite* não se limita ao conto homônimo. Se Rodolfo personifica o caráter repentino, aleatório e indetectável da violência urbana, o barão Belfort sintetiza o perigoso poder de sedução da metrópole moderna. Em “Emoções”, Belfort, um magnata já exausto de todos os prazeres que o dinheiro pode oferecer, só consegue sentir prazer com o sofrimento alheio. Para satisfazer suas necessidades, passa a corromper jovens e levá-los à ruína, apenas para que possa gozar, sadicamente, com o desespero deles.

Narrado pelo próprio dândi decadente, o conto nos apresenta a história de um rapaz que “[n]ão tinha um vício, nunca tivera um vício!” (RIO, 2002, p. 28), mas que se torna, sob influência do barão, um viciado em jogos de azar. Não contente com a simples ruína do jovem, Belfort aprecia o sofrimento da esposa do rapaz, que, sem culpa alguma, é obrigada a esmolar para sobreviver enquanto o marido se endivida para continuar jogando. Por fim, após tentar vender até a mulher, envergonhado de si mesmo e sem forças para largar o vício, o personagem acaba por suicidar-se.

O conto revela outra peculiaridade da ficção de João do Rio. Se, em suas crônicas, as figuras ameaçadoras estão normalmente ligadas às regiões mais pobres da cidade, é perceptível, em *Dentro da noite*, como o lado luxuoso da cidade também é capaz de inspirar medo. Protegidos pelo status da alta sociedade carioca, o barão Belfort — assim como alguns de seus amigos que aparecem como narradores de outras histórias do livro — representa o medo inspirado por um sistema de justiça seletivo, ao qual a elite é praticamente imune. Livres das amarras sociais, os ricos revelam uma natureza cruel, digna dos personagens de Sade — ainda que João do Rio nunca seja tão extremo quanto o *divin Marquis*.

O tema do medo urbano não se limita, no entanto, a *Dentro da noite*, ainda que nele se concentre de forma mais abundante. Em *A mulher e os espelhos*, publicado já nos últimos anos de vida do autor, temos um mais característico conto de criminalidade urbana, sem, com isso, deixar de lado os tons góticos que marcam sua produção. Em “A aventura de Rosendo Moura”, João do Rio narra a história do protagonista que dá nome ao conto, um homem que tenta ajudar uma prostituta chamada Corina a fugir de um cafetão que a mantinha em cativo e a torturava. O ritual operado pelo perseguidor da mulher retoma o sadismo que já encontrávamos em Rodolfo, de “Dentro da noite”, também com fortes conotações sexuais: “Depois fecha o quarto todo, abre vários frascos de éter, põe-me inteiramente nua, prende-me os cabelos à gaveta da cômoda, e goza naquela atmosfera desvairante, gotejando sobre mim éter” (RIO, 1995, p. 58).

Vemos ressurgir no conto a ameaça representada pelos grupos marginais da sociedade. O carnaval de rua, já antes explorado pelo autor na crônica “Cordões” e em “O bebê de tarlatana rosa”, é um *locus* que representa e condensa o medo inspirado pela massa popular e a incapacidade da detecção de estranhos nela. Durante a festividade, as máscaras potencializam o anonimato da multidão, a confusão na rua encobre atos ilícitos ali praticados, e a entrega da chave da cidade ao Rei Momo instaura simbolicamente a suspensão da ordem em prol do caos. Esse é o pano de fundo para a narrativa da perseguição de Corina e Rosendo pelo cafetão, cuja ameaça, difundida no espaço urbano, se torna spectral: “Ninguém reparava em nós, ninguém decerto, ninguém, ninguém. E entretanto sentíamos que o perigo se aproximava seguro, com o passo firme” (RIO, 1995, p. 60).

Em comparação com “Dentro da noite”, há nesse conto uma abordagem mais explícita e intensa da violência urbana. Os atos de Rodolfo são perturbadores, mas não exatamente violentos. Já o cafetão de Corina não hesita em rasgar o pescoço da prostituta ao fim da caçada que empreende ao longo da história:

Vi cair o capuz à Corina, o assassino agarrá-la pelos cabelos, afundar-lhe a navalha no pescoço e deixá-la tombar num jato de sangue. A cena talvez tivesse dura-

do dois minutos. Para mim foi longa como um século, rápida como um raio. (RIO, 1995, p. 62).

Assim como em “Dentro da noite” e “Emoções”, não há aqui espaço para uma estrutura consolatória, na qual o criminoso encontrará sua devida punição, exorcizando simbolicamente sua ameaça do espaço urbano. Apesar de efetivamente ser preso, o cafetão, que acabara falhando na tentativa de assassinar Corina, recebe, ao fim, simpatia justamente de sua vítima, que se reconcilia com o quase assassino, levando o conto de volta à sua situação inicial e deixando como cicatrizes apenas a marca no pescoço da prostituta e um Rosendo traumatizado e recluso, arrependido por adentrar o espaço de caos representado pelos macabros carnavais de João do Rio — lição que compartilhará com o protagonista de “O bebê de tarlatana rosa”.

Os três contos brevemente apresentados aqui se unem, assim, na construção de um mal que é, ao mesmo tempo, ubíquo e indetectável, das camadas mais pobres às mais altas da sociedade, persistente a qualquer tentativa de ordenação. Essa é, talvez, uma das principais marcas — além das estéticas — que separam o autor da produção ainda de base romântica da literatura de medo urbano oitocentista: a típica estrutura melodramática do vício punido e virtude recompensada já não encontra espaço. Unidas pela representação das ameaças do espaço urbano, a produção de João do Rio diferencia-se das anteriores pela consciência amarga de nossa impotência em detê-las.

Considerações finais

Esse período de formação de uma literatura de medo urbano no Brasil — aqui privilegiado pelo corte cronológico do livro — abre as portas para um século XX abundante em manifestações desse tema, tanto na literatura popular quanto na mais prestigiada. Um dos grandes sucessores de João do Rio na articulação da poética gótica com a representação dos medos urbanos é Lúcio Cardoso, através de romances como *Salgueiro* (1935), *Inácio* (1944) e *O enfeitado* (1954), além de diversos de seus contos. Vale lembrar que,

assim como João do Rio, Lúcio escreverá também para jornais, narrativizando notícias sensacionalistas na coluna “O crime do dia” do jornal *A Noite*.

No campo da literatura de massa, o século XX será marcado ainda pela popularização das revistas *pulp*, tais como a *Lupin*, a *Meia-noite*, a *X-9* e a *Detective* — tendo esta sido dirigida por Nelson Rodrigues e, posteriormente, pelo próprio Lúcio. Se o grande atrativo dessas revistas era a tradução de autores americanos, ingleses e franceses renomados do terror e do crime, não faltam brasileiros que, disfarçados sob pseudônimos estrangeiros, tenham publicado nessas revistas, tais como Rubens F. Lucchetti — talvez o último grande autor do *pulp* brasileiro ainda vivo —, Hélio do Soveral — mais conhecido pelo longo programa de rádio *Teatro de Mistério*, que ficou no ar dos anos sessenta aos oitenta — e até mesmo Patrícia Galvão, a Pagu, do modernismo brasileiro.

Outra importante concentração da literatura de medo urbano no século XX dá-se a partir de sua segunda metade, na produção *brutalista* (cf. BOSI, 1979, p. 434) de autores como João Antônio, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, assim como no romance-reportagem de José Louzeiro ou Aguinaldo Silva, que dão continuidade à tradição da narrativização dos crimes da cidade. É, também, nesse período em que vemos o cinema de medo urbano ganhar forças renovadas após um longo hiato, trazendo títulos como *O assalto ao trem pagador* (1962), *Mineirinho, vivo ou morto* (1967), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote* (1980).

Na virada do século XXI, com a ascensão das facções criminais, o narcotráfico e a favela se tornarão elementos centrais para o medo urbano, como em *Cidade partida* (1994), de Zuenir Ventura, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, *Inferno* (2000), de Patrícia Melo, e *No coração do comando* (2002), de Julio Ludemir, sendo ainda hoje um dos aspectos dominantes desse tipo de literatura no país.

Ainda que o foco tenha recaído plenamente sobre o caso carioca ao longo do capítulo — e que boa parte da literatura de medo urbano, ainda hoje, se concentre no eixo Rio-São Paulo —, vale destacarmos

que o crescimento urbano expandiu o gênero, ao longo dos séculos XX e XXI, para outras regiões do país. Destacamos, como exemplo, a premiada produção do paraense Edyr Augusto Proença, concentrada sobretudo na cidade de Belém, em que as estreitas fronteiras entre a metrópole ameaçadora e os ermos amazônicos potencializa a produção do medo ao mesmo tempo urbano e selvagem.

Longe de conformar um gênero literário específico, podemos pensar o medo urbano como um ponto de convergência entre diversos gêneros, um eixo a partir do qual é possível enxergar a centralidade que a metrópole vai exercer no imaginário social como potencial fonte de ameaças, desde o século XIX até a contemporaneidade. E, se mesmo nos espaços em que, como afirma Robert Castel (2003, p. 5), as formas mais marcantes de violência e decadência social foram amplamente neutralizadas, o sentimento generalizado de insegurança persiste, não há como negar que, nas metrópoles brasileiras contemporâneas — nas quais, pelo contrário, os números de mortes atingem muitas vezes patamares de países em guerra civil —, o medo urbano é um aspecto central para pensar nossa literatura.

POSFÁCIO

Sugestões de leituras ficcionais

A. J. M. Braga, *Mistérios do Rio de Janeiro, ou os ladrões de casaca* (1874)

Jack London, *The People of the Abyss* (1903)

José do Patrocínio, *Pedro Espanhol* (1884)

George W. M. Reynolds, *Mysteries of London* (1845)

Marçal Aquino, *O invasor* (2002)

Para saber mais

Ana Gomes Porto, *Novelas sangrentas: literatura de crime no Brasil (1870-1920)* (2009)

Karen Halttunen, *Murder Most Foul: the Killer and the American Gothic Imagination* (1998)

Marcelo Lopes de Souza, *Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana* (2008)

Stephen Knight, *The Mysteries of the Cities* (2012)

Vera Malaguti Batista, *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história* (2014)

Sobre o “gótico brasileiro”

A discussão sobre a existência de uma literatura gótica caracteristicamente brasileira vem ganhando corpo desde que Fernando Monteiro de Barros (2014) cunhou o termo *Brazilian Gothic* para se referir a textos de lavra gótica que têm como cenário a paisagem local de nosso país — em oposição a narrativas que se apresentariam como recriações de textos góticos ambientados na Europa, mas escritos por autores brasileiros. A distinção acabou tomando forma de um embate conceitual entre duas expressões concorrentes, “gótico brasileiro” e “gótico no Brasil”: o primeiro enfatiza as peculiaridades do desenvolvimento desse modo narrativo no contexto cultural brasileiro, de maneira a ressaltar supostos traços próprios do gótico em nosso país (em obras como as de Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Guimarães Rosa, por exemplo); já o segundo se refere à presença de algumas características góticas em obras de nossa literatura em que não se observaria a “cor local” (como ocorreria em narrativas de Álvares de Azevedo, M. Deabreu ou R. F. Lucchetti).

Como críticos que somos à hipótese de existência de um “gótico brasileiro”, temos argumentado que os elementos que vêm sendo arrolados como característicos do *Brazilian Gothic* são ou típicos da ficção gótica como um todo, ou apenas traços superficiais de ambientação e de cor local — particularidades topográficas e descrições de costumes de uma determinada cultura, nada havendo que pudesse ser associado a um modo narrativo exclusivamente

brasileiro. Nosso entendimento é o de que o gótico, apesar de suas origens no Reino Unido do século XVIII, tornou-se um fenômeno transnacional e trans-histórico e, como tal, caracteriza-se justamente por ser uma estrutura narrativa vazia, a ser preenchida com os medos, as angústias e os horrores de cada local e de cada momento (cf. FRANÇA, 2018).

João Pedro Bellas (2020) discorda de nossa perspectiva ao postular não apenas que a existência do “gótico brasileiro” pressupõe cenários e aspectos culturais do Brasil como pano de fundo, mas também que os pesquisadores do gótico precisam se interessar justamente na confluência entre a estrutura formal recorrente e os elementos temáticos próprios a determinados contextos culturais. Ele acredita que nossa conclusão cética em relação à possibilidade de um “gótico brasileiro” está calcada em uma perspectiva metodológica muito estreita, pois baseada apenas em aspectos formais das narrativas. Assim, por exemplo, as semelhanças entre “gótico brasileiro” e o *Southern Gothic* não tornariam os elementos menos brasileiros, porém apenas revelariam as similaridades dos processos históricos dos dois países e a consequente existência de ansiedades comuns.

Para Bellas (2020, p. 6), não obstante a validade das descrições formais do gótico como fenômeno transnacional e trans-histórico, permaneceria sendo de pleno interesse “esclarecer por que um determinado modo discursivo se mostrou mais adequado para dar conta de certos temas”. Ele dialoga com os trabalhos de críticos como Ángel Rama (2008) e Antônio Cândido (1989), para quem o estudo das literaturas nacionais latino-americanas envolveria, necessariamente, discutir a questão dos influxos recebidos dos países colonizadores. Os modelos de expressão empregados por nossos escritores não são, naturalmente, criações particulares, e justamente por isso a consciência da dependência cultural precisaria ser tomada como condição e ponto de partida para que se possa encarar o problema das influências — inclusive estabelecendo uma via de mão dupla. Citando Antônio Cândido (1989, p. 154): “O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da

cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca”.

Nos termos de Bellas (2020, p. 8), isso implicaria “identificar e mapear a presença do gótico no Brasil” e também “descrever de que modo os *topoi* do gótico são apropriados e repensados pelos escritores brasileiros”, a fim de mostrar que teria ocorrido, em nossa literatura, algo similar ao que Julio Cortázar (2001, p. 80) identificou na literatura argentina: “recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la exteriormente”.

O gótico como transculturação narrativa

Estamos de acordo que a propagação do gótico na literatura brasileira pode ser descrita por meio da ideia de *transculturação*. Inicialmente proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983), o termo surgiu como uma tentativa de abarcar os complexos fenômenos de simbiose entre duas culturas. Ángel Rama (2008) foi quem trouxe o conceito de Ortiz para o campo dos estudos literários, utilizando a noção de transculturação narrativa para descrever as diversas fases de transição decorrentes do choque entre uma cultura e outra.

Na introdução ao livro *Tropical Gothic in Literature and Culture* (2016), que busca examinar a disseminação da tradição gótica ao sul da linha do Equador, Justin Edwards e Sandra Vasconcelos procuraram explicar o fenômeno a partir da combinação dos processos de *aculturação* — aquisição de uma outra cultura — e de *desaculturação* — erradicação da cultura anterior. Esse processo, contudo, não seria meramente passivo, pois conferiria

[...] o poder de agência cultural transformadora ao sujeito colonizado por meio da transformação, apropriação, adaptação e reescrita dos modos e gêneros do Atlântico Norte, por vezes originando textos de resistência mediante uma revisão de modelos para a articulação das experiências e culturas locais nos trópicos. (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016, p. 1).

As complexidades culturais, econômicas e geográficas da América do Sul colonizada teriam gerado, assim, um tipo peculiar de gótico: aos fantasmas próprios das culturas indígenas nativas, os europeus viriam acrescentar a violência do processo colonizador. Edwards e Vasconcelos também chamam a atenção para a imagem ambígua do mundo tropical, que, tradicionalmente, equivalia-se tanto às ideias de extravagância e excesso, sensualidade e erotismo, quanto às de doenças e perigos ocultos:

No início dos tempos coloniais, os trópicos eram vistos como territórios vazios e desconhecidos, um espaço ainda não preenchido pela colonização e, portanto, reino de desordem, barbárie e selvageria. [...] imagens tanto de paraíso quanto de inferno, [...] uma visão capaz de idealizar e, ao mesmo tempo, demonizar essas terras. (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016, p. 4).

Tal ambivalência permaneceu simultaneamente na elaboração da imagem das terras tropicais pelos estrangeiros e pela população local, e o encontro das culturas europeias com o que se chamava de Novo Mundo acabou ressoando também no posterior contraste de visões entre as zonas urbanizadas e as terras do interior:

A construção do Outro é uma estratégia textual usada tanto pelo de dentro quanto pelo de fora, com tropos, motivos e ornamentos góticos utilizados para lidar com esse território desconhecido e por vezes indecifrável para os colonizadores e viajantes do passado, e, mais recentemente, para os escritores e cineastas que vivem nos centros metropolitanos. (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016, p. 5).

Pensar a presença do gótico na literatura brasileira sob o prisma da transculturação significaria, portanto, atentar para os processos de assimilação, incorporação e acomodação de influxos culturais externos em contato com os elementos da cultura local. Como Rama (2008) observou, as sociedades latino-americanas, em seus processos de formação identitária, destacaram elementos culturais europeus e norte-americanos de seus contextos originais de maneira a, progressivamente, tornarem-nos elementos próprios. Esse processo de remanejamento cultural é complexo, envolvendo

uma ampla gama de perdas, seleções, assimilações e redescobertas; mas, ao conceder alguma margem de inventividade aos escritores, poderia dar forma, por fim, a uma híbrida literatura local, resultante da tensão dicotômica entre as forças regionalistas e cosmopolitas — em nosso caso, esse seria o suposto “gótico brasileiro”.

Uma perspectiva similar é a assumida por Xavier Aldana Reyes (2017) em seu estudo sobre a história da literatura gótica na Espanha. Surgido no bojo das numerosas tentativas de sistematização da tradição gótica em literaturas nacionais a partir dos anos 2000, o trabalho do pesquisador catalão revela muitas analogias com as pesquisas desenvolvidas no Brasil. De modo semelhante ao que ocorreu em nosso país, o entendimento amplamente aceito até muito recentemente era o de que não houve uma tradição gótica em terras espanholas. Lá, o gótico sempre foi tratado como uma forma inautêntica, não obstante o país ibérico ter servido de *locus* para muitas narrativas góticas britânicas. Sem ser culturalmente sancionada, a literatura gótica acabou sendo julgada perniciosa ou mesmo ignorada, fosse a partir de critérios de mérito artístico, fosse por questões de nacionalismo. O trabalho de Aldana Reyes ajuda a desfazer esse engano e mostrar que os tropos, as personagens e os enredos do gótico ofereceram — e ainda oferecem — uma linguagem artística libertadora e expressiva para muitos autores espanhóis.

Para Aldana Reyes (2017, p. 11), “[o] gótico é facilmente adaptável por um processo de assimilação que se delineia na psique e nas tendências literárias do país a ponto de ser assimilado, mesmo reconhecido, sob diferentes rótulos”.¹ Esse fenômeno foi também por nós reconhecido na literatura brasileira, na qual o emprego da denominação “gótica” para algumas narrativas é extremamente recente — ainda que suas manifestações literárias não o sejam. Observar os traços do gótico em literaturas cujas historiografias jamais lhe concederam a possibilidade de existência viabiliza a percepção de relações intertextuais até então não contempladas, além

1 No original: “The Gothic is easily adaptable by a process of assimilation that maps itself onto the country’s psyche and literary tendencies to the point where it may become assimilated, even recognised under different labels.”

de ajudar a situar escritores à margem das correntes hegemônicas em um contínuo de autores e obras tributárias da tradição das poéticas negativas — e, naturalmente, nos leva a refletir sobre as escolhas desses escritores que optaram por tal meio de expressão (cf. ALDANA REYES, 2017, p. 22).

Compreender o gótico como uma forma de adaptação cultural permite libertar-se das amarras que os modelos comparatistas baseados na influência de parâmetros externos estabelecem — assim acredita Aldana Reyes (2017, p. 11). Conseqüentemente, seria somente quando se vislumbrasse a possibilidade de um “gótico espanhol” — proveniente de modelos externos, mas desenvolvido de um modo próprio — é que se poderia falar em um autêntico modo transnacional.

Nesse sentido, a consolidação de um “gótico brasileiro” se daria justamente quando ocorresse a plena assimilação dos modelos externos, e exatamente aqui reside uma questão central: quando se passou do “gótico no Brasil” para o “gótico brasileiro”, isto é, quando o gótico deixa de ser uma mera emulação de um gênero, ou mero pastiche, para, parafraseando Antônio Cândido (1989, p. 154), “representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar”, em que “não há imitação nem reprodução mecânica”? Ou, ainda em analogia à reflexão de Antônio Cândido (1989, p. 153) sobre a força plasmadora dos regionalismos: quando é que saímos da primeira fase pitoresca do regionalismo? Quando atingimos a segunda fase, a da consciência da crise da dependência? E quando, finalmente, transcendemos rumo à terceira fase, a do “gótico brasileiro” propriamente dito?

Gostaríamos de propor um outro modo de pensar a tensão entre o geral e o particular, entre os modelos formais vindos da Europa e os temas ligados à vivência brasileira no Oitocentos.

O caso de Machado de Assis

As ideias de transculturação narrativa e de dependência cultural são instrumentos críticos que nos ajudam a entender que os

modos de expressão empregados por nossos escritores não são criações idiossincráticas. Contudo, não estamos plenamente convencidos de que tais noções permitam que falemos da categoria “gótico brasileiro” de modo inequívoco. As fronteiras entre o caráter nacional, o transnacional e o internacional são extremamente tênues, e a história de nossa própria literatura pode servir de ilustração: José de Alencar e Álvares de Azevedo, por exemplo, foram dois escritores que estiveram à frente de modelos de projetos literários que apostavam em poéticas literárias vigentes na Europa do início do XIX — o indianismo e o gótico. Apenas a primeira, porém, foi considerada aclimatável ao nosso país e deu origem a um programa nativista de literatura brasileira que se tornaria hegemônico. A segunda, prejudicada pela morte do poeta ainda tão jovem, foi marcada com o estigma da incompletude e da inadequação.

É a partir da consciência das sutilezas e fugacidades entre as fronteiras do nacional e do estrangeiro, entre o regional e o cosmopolita, que precisaremos refletir sobre a possibilidade do “gótico brasileiro” dentro do campo conceitual da transculturação narrativa. Para tanto, pensemos em um autor emblemático: Machado de Assis. Narrativas como “A vida eterna” (1870), “Um esqueleto” (1875), “A chinela turca” (1875), “Sem olhos” (1876), “O espelho” (1882), “Conto alexandrino” (1883), “As academias de Sião” (1884), “A segunda vida” (1884) e “A causa secreta” (1885) são apenas alguns exemplos de contos machadianos que se valem de estratégias de poéticas negativas — entre elas, o gótico.

Algumas dessas histórias têm um indubitável teor parodístico, e já foram descritas como exemplos de “horror ameno”:

O horror na chave amena da literatura obedece a um certo princípio apaziguador, expresso na figura de um narrador declaradamente jocoso que ressalta a dimensão artificial como fundamento: um narrador francamente embusteiro se transforma em referência e garantia de amenidade. O funcionamento desses textos depende de um pacto de boa-fé que deixa claro o papel do narrador, que fatalmente revelará a farsa. (ESTEVEES, 2014, p. 90).

Note-se, porém, que as marcas de comicidade presentes em algumas narrativas machadianas tributárias das poéticas do mal de modo algum anulam os efeitos negativos por elas provocados. Horror e humor são efeitos apenas aparentemente antitéticos, pois nascem, muitas vezes, de um processo cognitivo semelhante: o entendimento de que algo está fora da normalidade. A percepção dessa desordem no mundo pode assumir tanto um caráter cômico como horrível, a depender de quão ameaçadoras, transgressoras ou repulsivas são as imagens e ideias apresentadas. O grotesco — uma poética que vem atravessando séculos — funda-se justamente nesse efeito de hesitação entre aquilo que pode ser alternadamente risível ou aterrador.

Mas nem todas as narrativas machadianas que se valem das poéticas negativas o fazem de forma irônica. Em algumas delas, como “A causa secreta”, por exemplo, não há o tom galhofeiro característico dos narradores machadianos. Narrado em terceira pessoa, o conto nos coloca, a princípio, na perspectiva de Garcia, um jovem médico que descobrirá, passo a passo, as tendências sádicas de seu amigo Fortunato. O leitor, por sua vez, torna-se cúmplice da paradoxal atração exercida pela crueldade de um sobre a curiosidade do outro. O enredo elabora uma espécie de jogo de espelhos, em que Fortunato contempla o sofrimento alheio, Garcia observa o prazer perverso de Fortunato, e o leitor assiste à fascinação de Garcia pelo amigo. Três níveis de voyeurismo, talvez pudéssemos dizer.

Quando fica explícita a “causa secreta” de Fortunato, isto é, seu sadismo, Garcia horroriza-se por conta dessa associação entre prazer e dor que dá ao amigo uma condição monstruosa, uma vez que transgride sua noção do que venha a ser o humano. A perversão de Fortunato é descrita como um aspecto essencial de sua própria natureza: ele é capaz de suplantar suas próprias dores quando o prazer do sofrimento alheio é maior. É o que fica explícito ao final do conto, quando, mesmo suspeitando ter sido traído por Maria Luísa e Garcia, Fortunato ignora o ciúme e o ressentimento para sorver o sofrimento de Garcia pela morte da própria esposa.

Ainda que este seja o clímax do enredo do conto, um dos momentos culminantes do ponto de vista das poéticas negativas é a longa e excruciante cena em que o narrador descreve como Fortunato tortura um rato. O narrador esmera-se nos detalhes da cena e colhe assim os efeitos do retardamento da velocidade da narração: ao se dedicar ao prolongamento da cena de efeito repulsivo, mimetiza, para o leitor, o interminável sofrimento do rato. Garcia, que observa horrorizado, clama ao amigo que encerre o tormento do animal. Nem Fortunato nem o narrador atendem à solicitação: a ação prossegue, dolorosamente lenta e cruel, e, enquanto Garcia parece ser imantado pela imagem da tortura, também os leitores são convertidos em testemunhas passivas do ato sádico.

O narrador observa então como Garcia, suportando a repugnância que a cena lhe causa, contempla o prazer com que Fortunato experimenta o suplício do animal, comparando-o a “alguma coisa parecida com a pura sensação estética” (ASSIS, 1962, p. 517). Fortunato, Garcia e os leitores estão encadeados nessa estranha corrente de prazeres negativos. Entre Fortunato (agente sádico do sofrimento), Garcia (observador do ato sádico) e o leitor (que contempla e tem prazer estético com o sadismo na ficção) há, sem dúvidas, mais do que uma mera diferença de grau, porém o modo como Machado arquiteta o jogo de atrações e repulsas parece querer demonstrar que o monstro, apesar de sua aparentemente irreduzível alteridade, está muito mais próximo de nós do que gostaríamos de admitir.

Descartemos aqui as minúcias conceituais que nos obrigariam a estabelecer diferenças entre traços propriamente góticos e elementos característicos de outras poéticas negativas e, focando apenas o adjetivo “brasileiro”, proponhamos a pergunta: o conto de Machado, por trazer tais horrores profundos do imaginário humano para o ambiente prosaico da burguesia fluminense do século XIX, poderia ser considerado um exemplo pleno de “gótico brasileiro”?

Refletindo não exatamente sobre o gótico, mas sobre o horror, Oscar Nestarez (2022) é reticente em relação à existência de algo que possa ser chamado de “literatura de horror brasileira”, mesmo quando se considera obras contemporâneas. Parafraseando Oswald

de Andrade, ele é categórico: “nossa independência ainda não foi proclamada”. Em relação aos “contos de tonalidade mais sinistra” de Machado de Assis, o ensaísta e escritor reconhece neles “uma espécie de proto-antropofagia”, que ele acredita ser um importante traço da ficção de horror brasileira até a contemporaneidade. Cita, então, Alcides Villaça (1998, p. 10, grifo nosso):

[...] o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de “tradutor”: um *tradutor das tradições* que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antiguidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira — e acaba caindo no colo da dama fluminense ou num chapéu elegante da rua do Ouvidor.

Partamos do juízo crítico de Nestarez e da compreensão de Machado de Assis como um “tradutor das tradições” e consideremos este um caminho para se pensar o gótico no Brasil menos como um caso de dependência cultural de literaturas marginais e mais por uma perspectiva que privilegie o papel incontornável que a tradição interpõe a qualquer escritor.

Vale recuperar a importante reflexão do próprio Machado sobre o que faz um autor ser nacional. Em “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade” (1873), o escritor lamenta que alguns de seus contemporâneos critiquem a produção de poetas árcades por nelas identificarem elementos estrangeiros: “Admirar-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto” (ASSIS, 1873, p. 107). Em seu ponto de vista, considerar como genuinamente brasileiras apenas as obras que abordem temas e espaços locais seria limitador para o desenvolvimento da nossa própria literatura.

O escritor recorda, ainda, que diversas das peças de Shakespeare não se passam na Grã-Bretanha, e, no entanto, o autor é “um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, 1873, p. 107). De forma análoga, poderíamos acrescentar, os principais romances góticos setecentistas tampouco adotam espaços e personagens tipicamente

britânicos. Na verdade, suas histórias são deslocadas para regiões como a Itália e a Espanha. Apesar disso, não é comum encontrar questionamentos sobre quão inglesas são essas narrativas. Quando falamos de gótico inglês, raramente estamos nos referindo a aspectos narrativos ou conteudísticos que destaquem a “cor local”.

Embora identifique traços recorrentes na literatura nacional oitocentista e avalie-os positivamente, como um meio para destacar a autonomia literária do país, Assis (1873, p. 107) afirma que “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Um autor brasileiro imbuído desse espírito continua, portanto, sendo brasileiro, a despeito do grau de regionalismo de sua obra.

O gótico como uma tradição artística

O caso de Machado parece semelhante ao de Edgar Allan Poe, outro autor que também bebia das fontes europeias sem maiores preocupações relacionadas a questões de nacionalismo literário. Uma análise dos elementos góticos de sua prosa revelará que muitos aspectos considerados como caracteristicamente poeanos são amplamente partilhados pelo gótico em sentido lato, o que nos leva a supor que o escritor de Baltimore tenha se valido das convenções da poética exatamente como um *template*.

Machado teria reconhecido a potência das formas e convenções góticas e se dado conta de que elas poderiam ser artisticamente manipuladas, oferecendo-se tanto à emulação quanto à paródia. Ele viu nessa tradição literária uma linguagem artística, maleável, uma matéria-prima a ser trabalhada — uma oportunidade de conectar a literatura brasileira a uma tradição literária universal. O modo como o escritor absorve as tradições literárias e faz uso de várias estratégias formais e de *topoi* góticos é equivalente ao que João Pedro Bellas (2020, p. 10) descreveu, falando de Guimarães Rosa, como “uma síntese bem-sucedida entre os elementos formais do gótico e elementos específicos da cultura brasileira”.

Ora, o fato de tantos serem levados a vislumbrar “góticos nacionais” justamente nesses autores de muitos recursos técnicos — Poe, Machado, Rosa, entre outros — talvez não seja fortuito. Em um de seus ensaios mais influentes, T. S. Eliot (1989) lamentou que fosse comum se elogiar em um artista os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelhava a qualquer outro, pois, ao assim fazer, negligenciava-se o quanto havia, nas grandes obras artísticas, de assimilação bem-sucedida da tradição. O mesmo raciocínio poderia ser empregado para tratar das supostas variantes nacionais da literatura gótica: a busca pelo que é essencialmente individual, pelo que separaria o gótico brasileiro do gótico *tout court*, impede-nos de apreciar que as passagens mais singulares e mais artísticas de uma obra podem ser exatamente aquelas em que a poética gótica revela sua força com maior vigor.

Em sua tese de doutorado, Rogério Sáber (2020) compilou, a partir de críticos como Leslie Fiedler, Charles Crow, Eric Anderson e Irving Malin, uma arguta enumeração dos temas e tropos básicos da literatura gótica estadunidense:

O panorama traçado por Fiedler funda as bases para a descrição de temas da literatura gótica americana, dentre os quais se destacam também: a) a descrença no projeto progressista americano [...]; b) a exposição da violência contra nativos e negros [...]; c) as relações entre raça e poder [...]; d) a representação calvinista do cenário natural, índice da existência e atuação do mal [...]; e) questões raciais como a etiologia das ansiedades da sociedade americana [...]; f) a representação de vilarejos e pequenas cidades como cenários de violência [...]; g) o narcisismo familiar e a família como instituição opressora [...]; h) a clausura doméstica em cenários rurais [...]; i) a zumbificação existencial [...]; j) a fuga factual ou simbólica de cenários opressores e decadentes [...]; k) a interferência opressora do passado sobre o presente [...]; l) a denúncia da “lógica desumanizadora” [...] do capitalismo e de instituições sociais, como o matrimônio. (SÁBER, 2020, p. 77).

Perguntamo-nos: esses traços distintivos do gótico norte-americano não são compartilháveis entre outras tradições “nacionais”

do gótico mundo afora? Entendemos que sim, e é nesse sentido que somos cautelosos em relação à possibilidade de existência de um “gótico brasileiro” que seja dotado de características exclusivas. Porém, ao optarmos por não endossar a ideia de um *Brazilian Gothic*, não estamos afirmando que o gótico no Brasil é um mero pastiche. Estamos apenas chamando a atenção para dois pontos que nos parecem fundamentais: que é preciso reconhecer o papel decisivo das convenções de gênero na composição de uma obra literária e que escritores como Machado, Rosa ou Cornélio Pena estão reagindo a fenômenos da modernidade do mesmo modo que William Faulkner, Vladimir Odojevsky, Gaston Leroux e Arthur Machen também o fizeram. É esse fenômeno que tem permitido à literatura gótica vir sendo estudada, desde os anos 1980, como um modo narrativo transmidiático, transnacional e trans-histórico (cf. WARWICK, 2007, p. 6) — isto é, como uma linguagem artística compartilhada.

As leituras regionalistas do gótico têm dado forma, contudo, a um conjunto de descrições da poética que pode impressionar pela especificidade. Glennis Byron (2012, p. 369) comenta “a proliferação bastante vertiginosa dos góticos regionais” observada nas últimas décadas nos estudos literários. Além das vertentes nacionais, a autora aponta classificações muito locais, tais como *Southern Ontario Gothic*, *North Atlantic Gothic* e *Barcelona Gothic*, que seriam observáveis, respectivamente, nas obras de escritores como Margaret Atwood, Lisa Moore e Carlos Ruiz Zafón.

Ainda que tais abordagens possam esclarecer pontos importantes de cada realização da poética, entendemos que esse método de estudo tende a desvalorizar a integração dos campos literários de diferentes países, a circulação internacional de obras e o consequente compartilhamento de linguagens e técnicas narrativas. Como apontado na Introdução, os romances góticos foram lidos, traduzidos e publicados no Brasil desde, pelo menos, o século XIX.

A consideração de particularidades nacionais e o esforço de estabelecer uma tradição nacional do gótico, portanto, talvez não sejam as melhores estratégias para estudá-lo. Algo com que, talvez, o próprio Aldana Reyes (2017, p. 6) viesse a concordar, pois, ao citar

Catherine Spooner (2006), ele diz: “o gótico é, em si mesmo, uma forma revivalista. Em suas manifestações contemporâneas, ele continua a desenvolver diversos temas que são tão relevantes hoje em dia quanto o eram no tempo de Walpole”.

Se enveredamos por esse caminho de pensar as temáticas profundas do gótico, teremos como o primeiro dos temas revivalistas enumerados por Spooner (2006, p. 8) a permanência do passado como um modo de fantasmagoria, isto é, a percepção de um legado negativo que ações de tempos pretéritos interpõem ao presente. Se tomarmos a assombração como “uma espécie de erro contextual no qual o passado se articula desconfortável e ameaçadoramente no presente” (FOSTER, 2020, p. 342), as histórias góticas são, em última instância, histórias de assombrações, estruturadas como manifestações de um anacronismo perturbador, em que algo de um outro tempo persiste em uma temporalidade que não lhe é própria.

As narrativas da tradição gótica exploram essa sensação de desorientação cognitiva e contextual característica da modernidade, sensação nascida da percepção da presença simultânea de duas temporalidades. Não apenas europeus ou americanos, mas todos aqueles que experimentaram o fenômeno profundamente moderno de estar fisicamente em uma temporalidade, porém afetivamente conectados a outra, são sujeitos, pois, de uma experiência fantasmagórica. Góticas são as narrativas que nos fazem experimentar o assombramento constante e a pervasiva sensação de estar fora do presente, fora do tempo das ações que importam. E isso independe das peculiaridades históricas do passado que insiste em retornar — independe de quão vibrantes sejam os tons da cor local.

Assim, quando por opção metodológica nos concentramos nos aspectos formais das narrativas, não pretendemos com isso negar os elementos de “cor local”, mas estar atentos para não os superestimar como sendo as autênticas idiosincrasias do “gótico brasileiro” — na verdade, são as idiosincrasias do Brasil. E, que fique claro, quando questionamos a possibilidade de um “gótico brasileiro”, não estamos nos referindo a alguma particularidade da dependência cultural brasileira, mas apenas chamando a atenção para a

própria concepção de gótico que tem estruturado as pesquisas contemporâneas sobre o tema: o castelo, do mesmo modo, não é um elemento essencial do gótico; o castelo é apenas o espaço do gótico britânico setecentista por excelência, que figurava o tema profundo — e, este sim, essencial — da permanência do passado.

Nas trilhas da tradição gótica no Brasil

Acreditamos que a expressão “gótico no Brasil”, portanto, pode levar a menos desentendimentos do que “gótico brasileiro”. No terreno das hipóteses, é claro que não é possível negar que, neste exato momento, possa estar sendo forjado algo que mereça vir a ser chamado de gótico brasileiro. Até lá, porém, buscar o gótico brasileiro ao mesmo tempo que falamos no caráter trans-histórico dessa poética parece ser uma contradição em termos.

Segue em curso este extenso trabalho coletivo de mapeamento das diversas manifestações do gótico em nossa literatura — e nosso livro é mais uma contribuição a esses esforços. A tarefa ainda preponderante é a de descrever o modo como o gótico se manifestou no Brasil, resgatando, em primeiro lugar, não apenas o termo, mas uma poética que, embora tão instrumentalizada por nossos escritores, foi tão relegada pelos críticos. Não temos por que discordar de que o interesse de um estudioso do gótico no Brasil poderia ser justamente a confluência entre uma estrutura formal recorrente e os elementos temáticos próprios a determinados contextos culturais (cf. BELLAS, 2020, p. 6).

Apesar da visão nacionalista que sempre imperou em nosso meio crítico, somos parte das literaturas ocidentais europeias. Naturalmente, há muitas possibilidades teóricas de se analisar a presença do gótico no Brasil — bem como no restante da América — como um caso de literatura transplantada. Pode ser interessante, por exemplo, pensar a questão sob o prisma do conceito de entre-lugar, de Silviano Santiago (1982), que propunha que a cultura brasileira não pode ser vista nem como cópia da europeia nem como plenamente autóctone: “a maior contribuição da América Latina

para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza” (SANTIAGO, 1982, p. 18), uma vez que a cultura ocidental não tem como não interagir com as culturas africana e ameríndia no Novo Mundo.

Igualmente instigante seria pensar a presença do gótico dentro da vocação antropofágica brasileira, de acordo com a qual a cultura não apenas brasileira como também de toda América Latina se define por processos de absorção e processamento da cultura europeia. Assim, o gótico no Brasil ocuparia um espaço limítrofe entre o que vem de fora e o que é alimentado pelas cores tropicais, sendo, portanto, algo naturalmente híbrido, uma síntese multifacetada de diálogos diversos com culturas externas.

Poderíamos, ainda, examinar o gótico no Brasil a partir das trocas características dos processos de globalização, associando-o ao que tem sido chamado de *Global Gothic* (cf. BYRON, 2012). Assim, estaríamos mais interessados em entender de que forma a produção nacional se integra à circulação internacional de obras e bens de consumo relacionados à literatura gótica. Nessa abordagem, entende-se o gótico como uma espécie de marca comercial, capaz de atrair interesse do público e veicular um determinado conjunto de ideias, inclusive aquelas que criticam as próprias dinâmicas da globalização.

A despeito do modelo de descrição utilizado, é importante perceber que há uma longa e ainda pouco estudada presença das poéticas negativas no Brasil. Em alguns dos textos mais antigos que conseguimos rastrear para a linha do tempo deste livro — “A visão do Pico de Itajuru” (1831), de Januário da Cunha Barbosa,² e “Sonho” (1833), de Miguel do Sacramento Lopes Gama —, observamos que, mesmo antes de o romance de ficção se estabelecer plenamente no Brasil, já havia o uso de estratégias narrativas características de poéticas negativas para compor textos de caráter francamente alegórico — como nos dois casos acima mencionados, em que so-

² Embora a autoria do texto seja ainda contestada, consideramos válida a hipótese defendida por Ferretti (2014).

nhos e visões tenebrosas comunicam alguma visão de mundo ou percepção sobre um estado de coisas político ou moral.³

Longe de ser mera importação inconsequente ou modismo literário, a longa história ainda a ser amplamente contada da presença do gótico e demais poéticas negativas em nossa literatura é resultado, portanto, de um duradouro processo de absorção e de sabotagem dos modelos originais — o que, afinal, é característico do próprio funcionamento da literatura como um todo.

Os organizadores

³ Também nesse período inicial de nossa ficção, requerem estudos as recorrentes narrativas de influxos góticos que, publicadas em jornais e revistas voltadas ao público feminino, se estruturam como contos admoestatórios. Nelas, fantasmagorias e monstruosidades têm a explícita função de alertar, sobretudo as leitoras, para os riscos de comportamentos considerados imorais à época. É o caso, por exemplo, de “Um sonho” (1838), de Justiniano José da Rocha, e “A missa do galo” (1839), de Maciel da Costa.

GLOSSÁRIO

Carnografia: Tradução para o português da palavra *carnography* (cf. GEHR, 1990), criada a partir da junção de *carnage* (carnificina) com *pornography* (pornografia), o termo tem sido bastante empregado, desde as últimas décadas do século XX, para se referir a filmes de horror que se caracterizam pela exploração da **violência gráfica** e da representação de corpos humanos submetidos às mais diversas crueldades. Na literatura, refere-se a um estilo descritivo que apresenta, de forma explícita e erotizada, cenas de violência extrema.

Damsel in distress: Tropo narrativo que se caracteriza por apresentar uma personagem feminina, normalmente uma jovem mulher, em situação de risco, a ser salva por um herói ou um grupo de heróis. Embora as origens dessa figura possam ser rastreadas por toda a literatura clássica, como no mito de Perseu e Andrômeda ou no código cavalheiresco que permeava o cancionero e o romanceiro medieval, a “donzela em apuros” tornou-se um movimento narrativo bastante comum nos primeiros romances modernos, tanto em suas vertentes sentimentais e melodramáticas quanto nas góticas. Trata-se de um clichê profundamente arraigado

nas estruturas narrativas populares até nossos dias, sendo recorrente nas mais diferentes mídias — contos de fadas, filmes de Hollywood, histórias em quadrinhos e videogames —, ainda que, ultimamente, venha sendo reciclado em variantes menos machistas.

Decadência literária: Sem constituir um movimento literário propriamente dito, a prosa de ficção decadente pode ser entendida como uma poética com recorrências temáticas, linguísticas e estilísticas resultantes da percepção de que o mundo estaria passando por uma degeneração de valores morais, causada pela incerteza sobre a pertinência dos antigos ideais religiosos. Essa postura de desencanto, por vezes niilista, com o progresso e a modernidade — ainda que seja por ela paradoxalmente atraída — deu forma à literatura decadente, cujos traços mais recorrentes são: (i) uma linguagem estetizada, artificial, considerada por vezes excessiva, com uso de construções raras e neologismos, que podem tender ao hermetismo; (ii) anticientificismo e desconfiança em relação ao discurso racional; (iii) atração pelo misticismo, pelo ocultismo e pelo exotismo; (iv) narradores e personagens que revelam desencanto com a vida e

um sentimento de impotência diante do mundo; (v) tematização constante de doenças físicas e psicológicas; (vi) atração por transgressões sexuais e (vii) exploração sistemática do **grotesco**, por vezes tomado, paradoxalmente, como belo.

Deleite: Noção-chave do conceito de **sublime** burkiano, o deleite é um tipo específico de prazer, gerado a partir da diminuição de uma dor. Embora agradável, tal sensação de alívio não se confundiria com o prazer em si, sendo considerado, portanto, um prazer negativo. Para Burke, as artes do sublime seriam justamente aquelas fundadas no prazer estético do deleite e produziriam as emoções mais poderosas por incitarem as paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação. Para que se experimente o deleite artístico, contudo, é necessário não estar sujeito a ameaças reais — isto é, para que alguém experimente prazer com uma experiência de horror, é essencial que sua integridade física não esteja sob risco.

Empatia: De modo amplo, a empatia pode ser entendida como o ato de experimentar o mundo como se entende que um outro ser o experimenta. Ao se colocar na posição do outro e formar assim uma ideia das sensações por ele experimentadas, o ser humano seria capaz de sentir, em alguma medida, os mesmos sentimentos. É longa a história da reflexão sobre a empatia na tradição de estudos dos efeitos de recepção da arte, remontando pelo menos à ideia aristotélica de *philanthropia*. Para Edmund Burke, por exemplo, a empatia é uma condição fundamental das artes voltadas à produção de emoções estéticas intensas: violência, crueldade, a própria morte e todas as causas de aversão no plano da realidade de poderiam ser deleitosamente expe-

rimentadas, na arte, através da nossa capacidade de estabelecer relações empáticas com as personagens ficcionais. As relações empáticas são também um elemento importante na teoria do horror de Noël Carroll (1999). O filósofo norte-americano, porém, opta por uma abordagem menos moral dos vínculos empáticos, pois não perde de vista que os seres com os quais empatizamos não são seres *reais*, mas personagens ficcionais. A empatia no modelo de horror artístico de Carroll, portanto, seria muito mais um processo cognitivo do que emocional.

Ennui: A noção de *ennui* diz respeito a um sentimento de profundo desencanto com a vida e a uma sensação de lassidão que tende ao niilismo. Trata-se de um traço típico da personalidade dos personagens de grande parte da literatura oitocentista que ganhou cada vez mais destaque a partir da segunda metade do século XIX. Baudelaire chega a descrever o sentimento de *ennui*, no poema “Ao leitor”, que abre *As flores do mal* (1857), como o mais feio e o mais imundo dos monstros.

Femme fatale: Medusas, sereias, súcubos, vampiras: ao longo da história da literatura de horror, há um extenso panteão de personagens monstruosas femininas. Ao contrário da **damsel in distress**, frágil e preocupada com sua pureza, esses seres representam um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos. Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade feminina comedida e controlada, tais figuras se apresentam simultaneamente como uma tentação e uma ameaça aos personagens masculinos. Essa tensão entre atração e repulsa relacionada à independência e ao desejo sexual tem sido figurada

recorrentemente, nas poéticas do mal, no tropo da **femme fatale**.

Gore: A **violência gráfica**, isto é, a descrição brutal e realística de atos de violência em produtos culturais, tornou-se uma constante no cinema de horror das últimas décadas. O uso explícito — e, em alguns casos, apologético — de cenas brutais distingue a violência gráfica de outras formas de crueldade encontradas em diferentes obras artísticas. A exploração da violência gráfica pelo cinema de horror deu forma a um subgênero que floresceu em fins do século XX: o **gore**, denominação dada a obras em que a violência é extrema e visceral até mesmo para os padrões do gênero de horror. Esse tipo de produção caracteriza-se por explorar temas tabus (desvios sexuais, canibalismo etc.) com o intuito deliberado de provocar choques na audiência. Não raramente, nota-se a ausência absoluta de trama ou de conteúdo moral em favor da exposição sensacional de sangue e vísceras, uma vez que grande parte do apelo estético dessas obras repousa justamente nas técnicas de recriação da violência, do sangue e das vísceras. O uso da violência gráfica é um recurso artístico controverso: não são poucos os críticos a entender que o excesso de violência explícita conduz a um estado de insensibilização, levando diversos grupos sociais à censura ou à regulação das obras que se enquadram nessa categoria, a fim de adequá-las às audiências.

Gótico: Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária mais tradicional, o gótico seja visto como um estilo de época restrito ao Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, é possível observar a permanência dos elementos narrativos góticos até a contemporaneidade nas mais diversas mídias artísticas. Ao romper com as convenções realistas e

investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade. Suas muitas convenções e seus “maneirismos”, sempre associados à produção de prazeres estéticos negativos (o sublime, o grotesco, o horror, o terror), são resultados diretos da visão de mundo crítica eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional. O que se chama de literatura gótica é, pois, a consubstanciação dessa mundivisão sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista, em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de elementos narrativos recorrentes, tais como (i) o **locus horribilis**; (ii) o **passado fantasmagórico** e (iii) a **personagem monstruosa**. Combinados, e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir efeitos estéticos negativos, esses três aspectos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica.

Gótico feminino: A tradição feminina do gótico possui características narratológicas próprias, não exclusivamente relacionadas ao gênero do escritor. A adoção de um ponto de vista narrativo aliado aos interesses femininos promoveu algumas alterações significativas nas convenções do gótico literário. Se antes o enredo conferia maior importância às transgressões cometidas por personagens masculinos, na tradição feminina do gótico o foco passa a ser a experiência de uma protagonista mulher, e a trama procura retratar as ameaças e os maus tratos a ela infligidos. Assim, é possível identificar elementos do gótico feminino mesmo em obras de autoria masculina e vice-

-versa. No que diz respeito às suas características formais, o gótico feminino apresenta: (i) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; (ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; (iii) uma protagonista mulher e (iv) o homem como vilão transgressor. A esses elementos narrativos é possível adicionar ainda as temáticas privilegiadas pelas escritoras em suas obras, tais como: (i) o confinamento feminino; (ii) os problemas do matrimônio; (iii) a perseguição à donzela em perigo e (iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição pela perda da virtude. Em conjunto, esses aspectos formais e temáticos originam tramas que destacam a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas.

Gótico masculino: Em contraposição ao conceito de **gótico feminino**, as narrativas do gótico masculino privilegiam o horror e a repulsa gerados, principalmente, a partir de situações em que as personagens femininas são vítimas da crueldade de vilões transgressores. Os eventos frequentemente assumem teor sexual, de modo que as narrativas do gótico masculino se caracterizem pela exploração do sofrimento da mulher de maneira quase pornográfica. A narrativa é manipulada com a intenção de permitir que o leitor também tenha a possibilidade de estabelecer vínculos empáticos com as personagens vilanescas. O prazer estético suscitado por tais narrativas surge da possibilidade de o leitor, ao se identificar não com a vítima, mas com seu algoz, permitir-se experimentar fantasias de agressão e dominação.

Gótico urbano: A visão moderna da cidade como um espaço de violência, doenças e decadência moral encontrou, na poética gótica, uma forma de

expressão eficaz das ansiedades da vida urbana. É perceptível nas transformações históricas das narrativas góticas um deslocamento da ambientação rural e feudal que caracterizava o gótico setecentista para as vielas labirínticas da metrópole moderna. A sensação de insegurança urbana e a representação da cidade como um **locus horribilis** de crime e corrupção aproximaram o gótico e a literatura de crime, ambos explorando a multidão de desconhecidos que vagam pelas cidades modernas como monstruosidades potenciais, bem como o caos e a violência que decorrem das consequências imprevistas do progresso.

Gótico-naturalismo: Termo que alude a uma poética híbrida que combina duas visões de mundo sombrias — a gótica e a naturalista. Na prática, as obras gótico-naturalistas caracterizam-se pela comunhão das representações negativas do **gótico** — o emprego do sublime, do grotesco, do horror, do terror — com os traços mais característicos da literatura naturalista — a percepção pessimista de que existência humana sucumbe a forças como nossa animalidade primal, o acaso, o determinismo e a hereditariedade.

Grotesco: O vocábulo “grotesco” — derivado do substantivo da língua italiana *grotta* (gruta) — passou a ser empregado no mundo das artes para designar uma espécie de pintura ornamental da Antiguidade descoberta em escavações feitas na Itália, em fins do século XV. Apesar da enorme variedade de realizações do grotesco na literatura, é possível apontar uma importante recorrência estrutural: a justaposição de aspectos risíveis e horríveis na descrição de personagens e no desenvolvimento das tramas. Na literatura moderna, a percepção de que

a reprodução disforme da realidade, a exploração da desproporção e o abandono do esforço idealizador podiam constituir uma autêntica força plasmaadora da arte contribuiu para abalar os princípios classicistas do belo. A contemplação de seres e objetos grotescos produz um desconforto que surge do entendimento de que o desajuste poderia estar não apenas no objeto artístico em si, mas no próprio mundo. Em outras palavras, as poéticas do grotesco caracterizam-se por explorar a mescla inquietante de elementos disparejos — variando entre o jocoso e o assustador — como uma forma de revelar um mundo fora de seus eixos.

Horror: O termo **horror** é descrito de formas distintas por diversos estudiosos do tema. Uma das definições mais influentes é a de Noël Carroll (1990), que descreve o horror na arte como o efeito estético produzido por obras ficcionais que apresentam um personagem sobrenatural — um **monstro** — cujas características fundamentais são (i) apresentar-se como uma ameaça (física, social, psicológica ou moral) aos demais personagens; (ii) possuir traços de impureza (que deve causar nos personagens algum tipo de reação de repulsa). Uma outra definição bastante recorrente em nosso campo de estudos foi proposta pela escritora britânica Ann Radcliffe em *Do sobrenatural na literatura* (1826), que descrevia o horror como o afeto que se experimenta ante ameaças físicas, em contraposição ao **terror**, que seria a emoção que se experimenta a partir de ameaças de cunho psicológico. Tal distinção foi encampada por diversos autores, como Stephen King, para quem o horror é a emoção de medo produzida pela contemplação de uma ameaça que se revela explicitamente, enquanto o terror seria a emoção de medo produzida por uma ameaça

que não se revela sensorialmente, mas é representada na imaginação.

Literatura de medo: O medo contribui com uma dimensão fundamental da arte narrativa: a de provocar reações emocionais. O que torna os objetos literários tão fascinantes é justamente o modo pelo qual suas formas e seus conteúdos estimulam tanto a mente quanto os sentidos. Chamamos de **literatura de medo** ao conjunto de obras literárias que se caracterizam pelos modos de expressão e representação literária dos medos de uma determinada sociedade e pelos processos de criação ficcional de efeitos estéticos negativos. Tais obras são tanto capazes de ultrajar o leitor, causando-lhe horror, terror e repulsa, quanto capazes de obrigá-lo a repensar seus modos de encarar o mundo.

Locus horribilis: A literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto as regiões selváticas quanto as áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, nessas obras, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, por expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens — e, por extensão, o ser humano moderno — experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.

Medo artístico: Chamamos de **medo artístico** a um dos efeitos estéticos produzidos pelas poéticas negativas. Trata-se de uma sensação de **deleite** experimentada quando o indivíduo não se encontra em uma situação de

risco real, mas, através da imaginação, é capaz de assimilar as condições de risco experimentadas por personagens em narrativas.

Medo cósmico: A defesa lovecraftiana da ficção de horror apoia-se fundamentalmente na formulação do conceito de **medo cósmico** — em linhas gerais, o sentimento de medo que experimentaríamos quando confrontados por fenômenos que estivessem além de nossa capacidade de compreensão. Tal sensação seria acompanhada por um movimento cognitivo de entendimento da insignificância do ser humano diante da grandiosidade das forças que agem sobre o universo, uma posição filosófica que se costuma chamar de *cosmicismo*, isto é, a postulação de que a realidade está fora do alcance cognitivo do ser humano.

Metaempírico: Proposto por Filipe Furtado (2018), o termo procura caracterizar uma vasta esfera de eventos ocorrentes no domínio específico da ficção. Reporta-se não apenas ao sobrenatural, mas a todas as ocorrências radicadas no imaginário sustentadas por crenças nunca sujeitas ao ônus da prova, pois não podem ser verificadas de forma universalmente válida.

Monstro: Nas narrativas góticas e afins, vilões e anti-heróis são costumadamente caracterizados como monstrosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis — psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Do ponto de vista cultural, os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar. Uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar a alteridade, estabelecendo, para um tempo e

um espaço históricos, os limites entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a razão e a loucura etc.

Passado fantasmagórico: Sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo frequentemente fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Uma das formas de enredo mais recorrentes da literatura gótica é justamente quando um protagonista, vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro de sua família, precisa enfrentar seu passado.

Páter-famílias: Os páter-famílias são as figuras masculinas de maior autoridade do núcleo familiar. Eles podem ser pais, padrastos, maridos, tios ou irmãos que assumem a responsabilidade pelo bem-estar de todo aquele que têm sob a tutela. No **gótico feminino**, é comum que o vilão da narrativa seja um **páter-famílias**, uma vez que ele abusa de seus plenos poderes e impõe a sua vontade sobre aqueles que deveria proteger.

Personagem monstruosa: Ver **Monstro**.

Poéticas do mal: Qualquer modo de fazer artístico que se caracterize por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos. Tais poéticas deram corpo a um conjunto de obras que propõem, cada uma a seu modo,

reflexões sobre como representar e expressar, através da arte, um complexo de diversas percepções, sensações e experiências de cunho negativo. Tratam do medo e da angústia e de seus paroxismos, o horror e o terror; discorrem sobre o **sublime** e o **grotesco**, que confrontaram a hegemonia do belo nas artes; examinam como e por que narrativas ficcionais que tratam de monstros, lugares sombrios e aflições do passado que retornam para causar assombro são tão populares. As poéticas do mal compõem-se de obras que exploram o complexo jogo de atração e repulsa que a violência, a perversidade e todo tipo de ato cruel inspiram sobre nós, seres humanos.

Repulsa: Um dos efeitos estéticos produzidos pelas **poéticas do mal**, a repulsa refere-se às sensações produzidas pela contemplação de seres ou de cenas perturbadoras que provocam algum tipo de repugnância fisiológica no observador. Pode ser gerada não apenas por eventos, seres e objetos que são convencionalmente entendidos como capazes de provocar mal-estar físico, mas também por aqueles que provocam algum tipo de indignação de cunho moral. Embora o valor estético da repulsa seja constantemente objeto de discussão, a associação entre arte e repulsa é antiga e persistente, parecendo apontar assim para desejos profundos da psique humana.

Sobrenatural explicado: Técnica narrativa empregada em vários romances góticos setecentistas, como os de Clara Reeve e Ann Radcliffe, que consiste em dois movimentos interligados: primeiro, a sugestão da ocorrência de eventos sobrenaturais a fim de suscitar o medo como efeito de recepção; depois, a apresentação de argumentos que explicam de modo racional os eventos

que foram outrora apresentados como fantásticos.

Southern Gothic: O gótico sulista é a denominação empregada para descrever as obras de autores como William Faulkner, Flannery O'Connor e Carson McCullers, em uma referência ao modo como esses escritores combinam elementos do gótico tradicional com a ambientação e o estilo da região sul dos Estados Unidos. Caracteriza-se por uma estrutura narrativa típica do modernismo estadunidense — narrativas fragmentadas, emprego de narrações em fluxo de consciência, alternância de focalização, desobjetivação do mundo —, que faz emergir um senso profundo de estranheza diante de um mundo grotesco e absurdo. Seus personagens são, em geral, indivíduos desajustados, rebeldes e *freaks* que vivem em ambientes assombrados por questões de classe, raça e tensões familiares. Especialmente comuns são os ambientes narrativos das grandes fazendas decadentes, outrora repletas de escravos.

Sublime: Categoria estética de origens clássicas, mas que ganhou força na Idade Moderna, sobretudo a partir do romantismo. De maneira geral, a experiência sublime refere-se à percepção do poder de um ser, objeto ou evento que ultrapassa nossa capacidade de entendimento, fazendo com que nossa linguagem se revele insuficiente para abordá-lo ou estabelecer mecanismos comparativos. Nesse sentido, o sublime marcaria os limites da apreensão, da compreensão e da expressão — e o vislumbre do que poderia haver para além desses limites. O conceito de sublime foi continuamente relacionado a ideias transcendentais, seja na Bíblia hebraica, seja nas poéticas do romantismo, e descreve sempre na arte uma experiência excessiva, não administrá-

Terror - Violência gráfica

vel e, por vezes, aterrorizante — razão pela qual é rotineiramente associado a algumas poéticas negativas, como o trágico e o horror.

Terror: Um dos efeitos estéticos produzidos pelas **poéticas do mal**, o termo tem sido descrito de formas distintas pelos diversos estudiosos do tema. Ainda que em alguns contextos enunciativos **terror** e **horror** sejam empregados como sinônimos, ao longo do livro seguimos a tradição radcliffiana e utilizamos o primeiro para nos referir ao medo extremo experimentado diante de ameaças de cunho prioritariamente psicológico, isto é, que não se revelam plenamente aos sentidos, mas que são representadas, através da imaginação, na mente do indivíduo aterrorizado. Ver **Horror**.

Violência gráfica: Ver **Gore**.

LINHA DO TEMPO DA LITERATURA DE MEDO NO BRASIL (1830-1920)

Apresentamos, na sequência, uma listagem de obras narrativas brasileiras que julgamos tributárias das poéticas literárias negativas. Por mais que tenhamos tentado criar uma relação exaustiva, temos plena consciência de que essa cronologia precisará ser constantemente atualizada nos anos seguintes, tanto em relação à inclusão de obras por nós desconhecidas no momento quanto em relação a correções das datas de lançamento das narrativas — nem sempre fomos capazes de encontrar, em jornais e periódicos, as publicações de contos e folhetins que seriam, posteriormente, lançados em livro. Além disso, o estabelecimento da autoria dos textos é, em certos casos, um desafio, pois alguns escritores se valeram de pseudônimos de difícil identificação ou preferiram adotar o anonimato. Os seus perfis também deverão passar por novas análises.

Uma parte significativa dessas narrativas já foi ou será publicada no site *Tênebra* – Biblioteca digital de narrativas obscuras brasileiras (tenebra.org). É nosso desejo que essa listagem em breve esteja também lá disponível, de modo a permitir sua atualização constante.

ANO	AUTOR	OBRA
1831	Januário da Cunha Barbosa	A visão do Pico de Itajuru
1833	Miguel do Sacramento Lopes Gama	Sonho
1838	Justiniano José da Rocha	Um sonho
1839	Justiniano José da Rocha	Assassinos misteriosos
	Maciel da Costa	A missa do galo
1843	Joaquim Norberto de Souza Silva	Januário Garcia ou o Sete Orelhas
	Teixeira e Sousa	O filho do pescador
1847	Teixeira e Sousa	As tardes de um pintor, ou As intrigas de um jesuíta
1849	Antônio Joaquim da Rosa	A feiticeira
	F. N.	Um sonho
	João Cardoso de Menezes e Souza Júnior	Octávio e Bianca ou A maldição materna
1851	Ricardo A. C. de F.	Os mistérios de uma tarde
1852	Félix Xavier da Cunha	Visão
	José Bonifácio de Andrada e Silva, o Moço	Derradeiro sonho
1853	José Bonifácio de Andrada e Silva, o Moço	Estrela de morte
	Leandro Barbosa de Castilho	A noite do bandido
	Leandro Barbosa de Castilho	Conto americano
	Leonel de Alencar	A confissão de um suicida
1854	Domingos Manuel de Oliveira Quintana	A valsa e a mortalha (Conto fantástico)
1855	Álvares de Azevedo	Macário
	Álvares de Azevedo	Noite na taverna
1856	João Clímaco Lobato	A vela de cera
	Joaquim Manuel de Macedo	O fim do mundo
	Leonel de Alencar	[Folhetim sobre a casa mal-assombrada da Rua do Sacramento]
	Lindorf França	A confissão do moribundo
1857	A. A. d'Aguiar Whitaker	A memória de um louco

ANO	AUTOR	OBRA
	Américo Brasilio de Campos	Cartas-romances
	José de Alencar	O Guarani
	Zoroastro Augusto Pamplona	Dalzo
1858	Ana Luísa de Azevedo Castro	D. Narcisa de Villar
	M. P. de Moraes Pinheiro	A feiticeira da Serra-Negra
1859	Américo Brasilio de Campos	A viúva baioneta (Cartas-romances I)
	Couto de Magalhães	O estudante e os monges
	José de Vasconcelos	Henriqueta
	Maria Firmina dos Reis	Úrsula
	Nogueira Barros	O monge de Olinda
1860	Américo Brasilio de Campos	Segunda carta (Cartas-romances II)
	Galvão Bueno	A vingança dum irmão
1861	Amarante da Cunha	No mar (Conto fantástico)
	Américo Lobo	Conto fantástico
	Bruno Seabra	Jacinto
	Fagundes Varela	As bruxas
	Fagundes Varela	As ruínas da Glória
	Fagundes Varela	Esther
	Fagundes Varela	Palavras de um louco
	Fagundes Varela	Recordações de viagem
	Francisco Bernardino de Souza	O cadáver
	Joaquim Felício dos Santos	Os invisíveis
	Leonel de Alencar	A sonâmbula da Itapuca
	Vicente Félix de Castro	Os mistérios da roça (Romance)
1862	Francisco Bernardino de Souza	A lenda do judeu errante
	Francisco Bernardino de Souza	A tempestade
	Francisco Bernardino de Souza	O monge
	Franklin Távora	A trindade maldita
	João Correia de Moraes	Perjura

ANO	AUTOR	OBRA
	José Ferreira de Menezes	Jacques Serafim, o músico
	José Ferreira de Menezes	O punhal de marfim
	Luís Guimarães Junior	Leonel, o trovador
	Reinaldo Carlos Montoro	A tapera dos namorados
1863	Luis Ramos Figueira	Dalmo ou Mistérios da noite
	Teodomiro Alves Pereira	Gennesco: vida acadêmica
1864	Cícero Pontes	O festim do cemitério (Conto fantástico)
	Francisco Bernardino de Souza	Eis o que resta
	José de Alencar	As minas de prata
1865	Francisco Bernardino de Souza	Ahasverus
1866	C. de C.	André, o maldito
	Fagundes Varela	A guarida de pedra
1867	Aurélio Veríssimo de Bittencourt	Visão
	Maria de Albuquerque	Horrrível tragédia
1868	Joaquim Manuel de Macedo	A luneta mágica
1869	Anônimo	Ninguém (Conto fantástico)
	Lúcio de Mendonça	A esmola do diabo
	Lúcio de Mendonça	Serpentina
	Lúcio de Mendonça	Um beijo de feiticeira
	Silva Guimarães	O frade de fogo (Contos da Serra I)
	Silva Guimarães	O judeu errante (Contos da Serra II)
	Silva Guimarães	Os herodes dos montes (Contos da Serra III)
	Silva Guimarães	Poverino (Contos da Serra IV)
1870	Machado de Assis	A vida eterna
1871	Bernardo Guimarães	A dança dos ossos
	José de Alencar	O tronco do ipê
	Juvenal Galeno	Senhor das caças
1872	Bernardo Guimarães	Jupira
	Bernardo Guimarães	O pão de ouro

ANO	AUTOR	OBRA
	José de Alencar	Til
	Léo Junius [pseud. de José da Rocha Leão Júnior]	A cruz de fogo
1873	Gregório de Almeida	Maria
	João Antônio de Barros Júnior	Uma noite no cemitério
	José de Alencar	A alma do Lázaro
	Visconti Coaracy	A máscara de gesso
1874	Antônio Jerônimo Braga	Mistérios do Rio de Janeiro
1875	José de Alencar	O sertanejo
	Machado de Assis	A chinela turca
	Machado de Assis	Um esqueleto
1876	Franklin Távora	O Cabeleira
	Júlio César Leal	Casamento e mortalha no céu se talha
	Machado de Assis	Sem olhos
1877	F. de Aguiar	O cabeça pelada
	Franklin Távora	A cruz do patrão
1878	Anônimo	A perda de um livro
	Araripe Júnior	O reino encantado
	Ernesto Castro	História de um morto
	Gustavo Henrique Nunes Pires	O castelo maldito
1879	Bernardo Guimarães	A ilha maldita
	José do Patrocínio	Os retirantes
1880	Carneiro Vilela	A Iara
1880 ca.	Corina Coaracy	Amores mortos
	Luiz Dolzani [pseud. de Inglês de Sousa]	Acauã (Conto fantástico)
1882	Machado de Assis	O espelho
1883	Machado de Assis	Conto alexandrino
1884	José do Patrocínio	Pedro Espanhol
	Machado de Assis	A segunda vida

ANO	AUTOR	OBRA
	Machado de Assis	As academias de Sião
1885	Machado de Assis	A causa secreta
1887	Adolfo Caminha	Judith
	Adolfo Caminha	Lágrimas de um crente
	Aluisio Azevedo	O homem
	Inglês de Sousa	O baile do judeu
	Manuel de Oliveira Paiva	O ar do vento, Ave-Maria
	Manuel de Oliveira Paiva	O ódio
1888	Bezerra de Menezes	A casa assombrada
	Emanuel Karnero	Pela noite
	FREQ [pseud. de Francisco Raimundo Ewerton Quadros]	O solitário do Alto Madeira
	Júlia Lopes de Almeida	A nevrose da cor (Fantasia egípcia)
	Júlio Ribeiro	A carne
	Raul Pompeia	Os parricidas
1889	Artur Azevedo	O Asa-Negra
	João Marques de Carvalho	Noite de finados
1890	Aluisio Azevedo	O impenitente
	Coelho Neto	Praga
	Oscar Rosas	Tísico
	Rodolfo Teófilo	A fome
	Visconti Coaracy	O medo
	Vitor Leal [pseud. de Olavo Bilac e Pardal Mallet]	O esqueleto (Mistérios da casa de Bragança)
1891	Aluisio Azevedo	Demônios
	Domício da Gama	Obsessão
	Lima Campos	Agonia da carne
	Maria Benedita Bormann	O crime do convento de...
	Vitor Leal [pseud. de Aluisio Azevedo]	A mortalha de Alzira
1892	Afonso Celso	Valsa fantástica

ANO	AUTOR	OBRA
	Lopes Filho	O dia aziago
1893	Inglês de Sousa	A feiticeira
	Inglês de Sousa	A quadrilha de Jacó Patacho
1894	Afonso Celso	Chiquita
	Afonso Celso	Morta?!
	Afonso Celso	O velho piano
	Olavo Bilac	O crime
1895	Adolfo Caminha	Bom-Crioulo
	Carlos Magalhães de Azeredo	Do além-túmulo
	Coelho Neto	A tapera
	Coelho Neto	O rei fantasma
	Rodolfo Teófilo	Os brilhantes
	Sérgio Cardoso	A gruna do emparedado
	Sérgio Cardoso	O vale da morte
	Soares Bulcão	A cruz das almas
1896	Coelho Neto	Mandovi
	Coelho Neto	O enterro
	Coelho Neto	Os velhos
	Dario Veloso	Sonho de um espectro
1897	Afonso Arinos	Feitiçaria
	Alphonsus de Guimaraens	O manto
	Aluisio Azevedo	Último lance
	Cruz e Sousa	Consciência tranquila
	Galdino Fernandes Pinheiro	Sertório
	Herman e Sherman [pseud.]	Defuntos: História macabra
	Lúcio de Mendonça	Luis da Serra
	Nestor Vitor	O sapo
	Valdomiro Silveira	Quebrante
1898	Afonso Arinos	A esteireira

ANO	AUTOR	OBRA
	Afonso Arinos	A garupa
	Afonso Arinos	Assombramento
	Afonso Arinos	Os jagunços
	Afonso Arinos	Pedro Barqueiro
	Coelho Neto	O paraíso (Excelsa fantasia)
	Coelho Neto	O rajá do Pendjab
	Cruz e Sousa	A nódoa
	Cruz e Sousa	Nirvanismos
	Domício da Gama	Os olhos
	Júlio Perneta	Exorcismo
	Medeiros e Albuquerque	O soldado Jacob
	Rodolfo Teófilo	Violação
1899	Artur Lobo	Rosais
	Carlos Magalhães de Azeredo	O samba
	Emília Freitas	A rainha do ignoto
	Gonzaga Duque	Mocidade morta
	Lima e Silva	O medo
	Medeiros e Albuquerque	Palestra a horas mortas
1900	Carlos Magalhães de Azeredo	A jarra do diabo
	Carlos Magalhães de Azeredo	Depois da batalha
	Carlos Magalhães de Azeredo	Em alto-mar
	Carlos Magalhães de Azeredo	Sinfonia dos sinos
	Medeiros e Albuquerque	Bichaninha
	Medeiros e Albuquerque	Mãe Tapuia
	Medeiros e Albuquerque	Noivados trágicos
1901	Artur Lobo	O outro
	Domício da Gama	Moloch
	Gonzaga Duque	Posse suprema
	Lúcio de Mendonça	O hóspede

ANO	AUTOR	OBRA
1902	Euclides da Cunha	Os sertões
	Valdomiro Silveira	Camunhengue
1902 ca.	Monteiro Lobato	Assombro
1903	Júlia Lopes de Almeida	A caolha
	Júlia Lopes de Almeida	A casa dos mortos
	Júlia Lopes de Almeida	A valsa da fome
	Júlia Lopes de Almeida	As rosas
	Júlia Lopes de Almeida	Incógnita
	Júlia Lopes de Almeida	O caso de Ruth
	Júlia Lopes de Almeida	O redentor
	Júlia Lopes de Almeida	Ondas de ouro
	Júlia Lopes de Almeida	Os porcos
	Júlia Lopes de Almeida	Pela pátria
	Júlia Lopes de Almeida	Perfil de preta (Gilda)
	Júlia Lopes de Almeida	Sob as estrelas
1904	Euclides da Cunha	Entre as ruínas
	Lima Campos	Confessor supremo!
	Medeiros e Albuquerque	11 e 20
1905	Rocha Pombo	No hospício
1906	Abílio Soares Pinheiro	Os estranguladores do Rio de Janeiro ou O crime da Rua Carioca
	Coelho Neto	Coração venenoso
1907	Carmem Dolores	Um drama na roça
	Gonzaga Duque	Morte do palhaço
	Tomás Lopes	A monja
	Tomás Lopes	Espectro
	Tomás Lopes	O defunto
	Tomás Lopes	Vendetta
1908	Alberto Rangel	Inferno verde
	Alberto Rangel	Maibi

ANO	AUTOR	OBRA
	Alberto Rangel	Um homem bom
	Coelho Neto	Abusões
	Coelho Neto	Esfinge
	Coelho Neto	Vampiro
	João Pedro da Veiga Miranda	A cadeira
1909	Cosme Velho [pseud. de Araripe Júnior]	Miss Kate
	Euclides da Cunha	Judas-Asvero
1910	Coelho Neto	Ruínas
	João do Rio	A peste
	João do Rio	Dentro da noite
	João do Rio	Emoções
	João do Rio	O bebê de tarlatana rosa
	João do Rio	O carro da semana santa
	João do Rio	O fim de Arsênio Godard
	Papi Júnior	Exorcismos
1911	Alcides Maia	Estaqueado
	Fernão Pinto [pseud. de Figueiredo Pimentel]	O cadáver
	Rocha Pombo	Aquele olhar
	Rocha Pombo	O gato negro
1912	Carneiro Vilela	A emparedada da Rua Nova
	Coelho Neto	Traição
	João do Rio	Memórias de um rato de hotel
	João Simões Lopes Neto	No manantial
	Viriato Correia	A cobra preta
	Viriato Correia	A Rita do Vigário
1913	Coelho Neto	Mau sangue
	Tomás Lopes	Capitão Maciel, 3ª companhia
	Tomás Lopes	Uma aposta

ANO	AUTOR	OBRA
1914	Coelho Neto	Rei negro
	Gonzaga Duque	Agonia por semelhança
	Gonzaga Duque	Ciúme póstumo
	Gonzaga Duque	Confirmação
	Gonzaga Duque	Ruínas
	Gonzaga Duque	Sapo!
	Rodrigo Otávio	Gongo-Velho
1915	Gustavo Barroso	Espectro
	Lima Barreto	A nova Califórnia
1917	Hugo de Carvalho Ramos	A bruxa dos marinheiros
	Hugo de Carvalho Ramos	Pelo caiapó velho
1918	Monteiro Lobato	Bocatorta
	Monteiro Lobato	O estigma
	Monteiro Lobato	Os faroleiros
1919	Monteiro Lobato	Cidades mortas
	Monteiro Lobato	De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
	Monteiro Lobato	O espião alemão
1920	Adelino Magalhães	Um prego! Mais outro prego!...
	Gastão Cruls	A morte do Saci
	Gastão Cruls	G.C.P.A.
	Gastão Cruls	Noites brancas
	Gastão Cruls	Noturno no. 13
1920 ca.	Lima Barreto	O cemitério
	Lima Barreto	Sua Excelência
	Mário de Alencar	Morto-vivo
	Monteiro Lobato	Barba azul
	Monteiro Lobato	Bugio moqueado
	Valdomiro Silveira	Maldiçoada
	Valdomiro Silveira	Na tapera de nhô Tido

REFERÊNCIAS FICCIONAIS

ALBUQUERQUE, Medeiros e. Noivados trágicos. In: ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia., 1900.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Introdução e notas de Eduardo Vieira Martins. Ilustrações de Luciana Rocha. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ALENCAR, José de. *O sertanejo: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875. v. 1.

ALENCAR, José de. *Til: romance brasileiro*. Apresentação e notas Ivan Teixeira. Glossário de Geraldo Gerson de Souza. Ilustrações de Sérgio Kon. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro. Prefácio de Carmelo Distante. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

ARINOS, Afonso. Feiticeira. In: ARINOS, Afonso. *Contos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 177-193.

ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962. v. 2. p. 511-519.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 2, p. 1, 2 jan. 1891a.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 3, p. 1, 3 jan. 1891b.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 4, p. 1, 4 jan. 1891c.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 5, p. 1, 5 jan. 1891d.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. In: AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. Edição preparada por Lúcia Sá. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 3-51.

AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v. 2. p. 439-633.

AZEVEDO, Aluísio. O homem. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v. 2. p. 9-142.

AZEVEDO, Álvares de. A noite na taverna. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000a. p. 564-608.

AZEVEDO, Álvares de. Literatura e civilização em Portugal. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000b. p. 706-744.

AZEVEDO, Álvares de. Macário. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000c. p. 505-562.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Colaboração de Margarita Guerrero. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BYRON, George Gordon. *A peregrinação de Childe Harold*. Tradução de Francisco José Pinheiro Guimarães. Organização, introdução e notas por Wagner Schadeck e Claudécir de O. Rocha. Curitiba: Anticitera, 2017.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

CELSO, Afonso. Mortal?. In: CELSO, Afonso. *Notas e ficções. Lupe. Giovannina. Minha filha*. Rio de Janeiro: Garnier, [1894]. p. 20-25.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. A tapera. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, [1912]. p. 73-120. [1895].

COELHO NETO, Henrique Maximiano. Os velhos. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, [1912]. p. 227-231. [1896].

COELHO NETO, Henrique Maximiano. Praga. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, [1912]. p. 9-61. [1890].

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro*. Tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Ilustrações de Gustavo Doré. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GAMA, Domício da. Obsessão. In: GAMA, Domício da. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1901. p. 99-108.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria (org.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 28-36.

GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. p. 209-245.

GUIMARÃES, Bernardo. Jupira. In: GUIMARÃES, Bernardo. *História e tradição da província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. p. 137-194.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008. v. 2.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

KING, Stephen. *O iluminado*. Tradução de Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEWIS, Matthew. *O monge*. Tradução de Maria Aparecida Mello Fontes. Domingos Martins: Editora Pedrazul, 2017.

LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais. In: LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOBATO, Monteiro. Bocatorta. In: LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. p. 125-137.

LOBATO, Monteiro. Bugio moqueado. In: LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. p. 361-367.

LOBATO, Monteiro. Os negros. In: LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. p. 387-417.

LOVECRAFT, H. P. *Nas montanhas da loucura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio de Janeiro ou O crime da Rua Carioca*. Rio de Janeiro: Luiz Miotto, 1906.

POLILLO, Raul de. *Dança do fogo: o Homem que não queria ser Deus*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1922.

POLILLO, Raul de. *Kyrmah: sereia do vício moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1924.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios de Udolpho*. Tradução de Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedrazul, 2015. v. 1.

RADCLIFFE, Ann. The Italian. In: RADCLIFFE, Ann. *The Novels of Mrs Ann Radcliffe*. London: Hurst, Robinson, and Co., 1824. p. 529-720.

RANGEL, Alberto. Maibi. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 5. ed. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001. p. 125-136.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance original brasileiro por uma maranhense*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1988. (Coleção Resgate).

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Tradução de Rafael Tages. Domingos Martins: Editora Pedrazul, 2016.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Niterói: Imprensa Oficial, 2007.

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

RIO, João do. *Antologia de contos*. Organização e apresentação de Orna Messer Levin. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2010.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. Tradução de Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTO AGOSTINHO. *City of God*. Book XXI. Chapter VII, 1909.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: SHAKESPEARE, William. *Obras escolhidas: Romeu e Julieta, O mercador de Veneza, Otelo, Macbeth, A tempestade*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2016. p. 313-389.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Januário Garcia ou as Sete Orelhas. In: SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Romances e Novellas*. Niterói: Tipografia Fluminense de Martins Lopes, 1852. p. 35-83.

SIMS, George R. *How the poor live and Horrible London*. Piccadilly: Chatto & Windus, 1889.

SOUSA, Inglês de. Acauã. In: SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 59-71.

SOUSA, Inglês de. O baile do judeu. In: SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 103-110.

SOUZA, Benefredo. *Estórias... ou História do Sete Orelhas?!*. Três Cores: Gráfica São José, 1973.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973.

TEÓFILO, Rodolfo. *Os brilhantes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome: cenas da seca no Ceará*. São Paulo: Tor-desilhas, 2011.

VARELA, Fagundes. A guarida de pedra. In: CAVALHEIRO, Edgard (org.). *Fagundes Varela*. São Paulo: Livraria Martins, [19--]. p. 311-317.

VARELA, Fagundes. As ruínas da Glória. In: CAVALHEIRO, Edgard (sel.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 131-150. (Panorama do conto brasileiro, v. 2).

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

REFERÊNCIAS CRÍTICAS E TEÓRICAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (ed.). *A Poetics of Unnatural Narratives*. Columbus: Ohio State University Press, 2010.

ALDANA REYES, Xavier. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, Arlenice. Uma noite contra o espírito burocrático. In: ALMEIDA, Arlenice et al. *O Banquete de Caliban*. São Paulo: Selinunte, 1993. p. 109-116.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALVES, Cilaine. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do. *A literatura brasileira e a monstruosidade negra nos portões da diferença*. 2015. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 199-231.

ARARIPE JÚNIOR. *Movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática Editora, 1896.

ARISTÓTELES. Generation of Animals. Book IV. In: BARNES, Jonathan (ed.). *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1984. v. 1.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 1998.

ASMA, Stephen T. *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. New York: Oxford University Press, 2011.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. *O Novo Mundo*, New York, v. 3, n. 30, p. 107-108, 24 mar. 1873.

AUGUSTO, Sérgio. Apontamentos para uma história do thriller tropical. *Filme Cultura*, ano XV, v. 15, n. 40, p. 60-65, ago./out. 1982.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Criminosos célebres: episódios históricos*. Rio de Janeiro: Garnier, [1872].

BAGULEY, David. *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre. *Revista Soletras*, São Gonçalo, n. 27, p. 80-94, jan./jun. 2014.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEAL, Timothy K. *Religion and Its Monsters*. New York: Routledge, 2002.

BELLAS, João Pedro. Gótico brasileiro: uma proposta de definição. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. London: Constable & Company, 1921.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716. v. 5.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O livros dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd ed. London: Routledge, 2014.

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

BRACHA, H. Stefan *et al.* Does “Fight or Flight” need updating? *Psychosomatics*, v. 45, n. 5, p. 448-449, set./out. 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. v. 1.

BRANTLINGER, Patrick. What Is “Sensational” About The “Sensation Novel”? *Nineteenth-Century Fiction*, California, v. 37, n. 1, p. 1-28, 1982.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. London: Yale University Press, 1995.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos). Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (org.). *As artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 52-60.

BYRON, Glennis. Global Gothic. In: PUNTER, David (org.). *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 368-378.

CÂNDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: CÂNDIDO, Antônio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002. p. 77-92.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 1.

CÂNDIDO, Antônio. *Introdução à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ática, 1989. p. 140-162.

CÂNDIDO, Antônio. *O romantismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.

CANNON, Walter Bradford. *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage: An Account of Recent Researches into the Function of Emotional Excitement*. New York: Appleton, 1915.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTEL, Robert. *L'Insécurité sociale: qu'est-ce qu'être protégé?* Paris: Éditions du Seuil, 2003.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLAVITO, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

COLUCCI, Luciana. *The Tutu, morals of the Fin de Siècle: recepção e conjecturas acerca de um romance decadentista sob os signos fatais do dandismo e do espaço gótico*. *Revista Soletas*, São Gonçalo, n. 27, p. 153-175, jan./jun. 2014.

CORREIA, Marlene de Castro. *Álvares de Azevedo: cadeira 2*, patrono. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o gótico no Rio da Prata. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 71-80. v. 3.

CROW, Charles. Jack London's *The Sea-Wolf* as Gothic Romance. In: SMITH, Allan Lloyd (org.). *Gothick Origins and Innovations*. Amsterdam: Rodopi, 1994. p. 123-131.

CULLER, Jonathan. Lendo como uma mulher. In: CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrower. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 52-77.

DABOVE, Juan Pablo. Posfácio: el momento gótico de la cultura. In: ZANGRANDI, Marcos (org.). *Territorio de sombras: montajes y derivas del gótico en la literatura argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: NJ Editor, 2021.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da História Cultural Francesa*. Tradução de Sônia Coutinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 21-102.

DAY, Aidan. *Romanticism*. New York: Routledge, 1996.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. Traduzido por Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac: Edições Sesc SP, 2007. p. 39-52.

DICIONÁRIO DE VERBOS DO PORTUGUÊS MEDIEVAL (SÉC. XIII) – Lematização e Transcrição Fonética. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

DION, Sylvie. O “fait divers” como gênero narrativo. *Revista do programa de pós-graduação em letras*, Santa Maria, n. 34, p. 123-131, jan./jun. 2007.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

EDWARDS, Justin; VASCONCELOS, Sandra. *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. New York: Routledge, 2016.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. esp. (supl. 1), p. s164-s177, set. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/30477/17321>. Acesso em: 11 jul. 2021.

FERRETTI, Danilo José Zioni. Entre profecias e prognósticos: Januário da Cunha Barbosa, a escravidão e o futuro da nação (1830–1836). *Revista Tempo*, v. 20, p. 1-22, 2014.

FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. United States of America: Dalkey Archive Press, 1997.

FOSTER, Michael Dylan. Haunting Modernity: Tanuki, Trains and Transformation in Japan. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 330-357.

FRANÇA, Júlio. *A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira*. In: GARCÍA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013a. p. 66-78.

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de “Violação”, de Rodolfo Teófilo. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de; SOARES, Marcus Vinícius Nogueira; WERKEMA, Andréa Sirihal (org.). *Figurações do real: literatura brasileira em foco VII*. Relicário: Rio de Janeiro, 2017a. p. 219-235.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Dias (org.). *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146.

FRANÇA, Júlio. Ecos da *Pulp Era* no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 26, p. 7-17, dez. 2013b.

FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Pena. In: Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC, 2018. p. 1097-1103.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a questão moral da empatia. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Clepsidra: Dialogarts, 2020. p. 169-186.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. p. 111-124.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira da USP*, São Paulo, ano 4, v. 5, n. 6/7, p. 51-66, 2015.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Nas origens do romance e do Gótico no Brasil: o terror radcliffeano em Teixeira e Sousa. *Revista de Estudos de Cultura*, São Cristóvão, v. 6, n. 16, p. 81-96, jan./abr. 2020.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Todas as Musas*, São Paulo, ano 9, n. 1, jul./dez. 2017.

FREITAS, Sérgio Luiz Ferreira de. *Aspectos da modernidade na literatura gótica e algumas de suas manifestações na ficção luso-brasileira*. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. v. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 233-269.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1925-1926)*. v. XXI. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 73-148.

FURTADO, Filipe. *Demônios íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GASCHÉ, Rodolphe. ... And the Beautiful?: Revisiting Edmund Burke's "Double Aesthetics". In: COSTELLOE, Timothy M. (org.). *The Sublime: From Antiquity to the Present*. New York: Cambridge University Press, 2012. p. 24-36.

GEHR, Richard. Splatterpunk. *The Village Voice*, 6 fev. 1990.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1979.

GLINOER, Anthony. *La littérature frénétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GOMES, Eugênio. Álvares de Azevedo. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2.

GRAY, Jeffrey Alan. *The Psychology of Fear and Stress*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

GROOM, Nick. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HALTTUNEN, Karen. *Murder Most Foul: The Killer and the American Gothic Imagination*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1998.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 9-24.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 15-23.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. 33. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HORSLEY, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. New York: Oxford University Press, 2005.

HOUAISS. 2012. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 16 jun. 2016.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JOUBE, Séverine. *Les décadents*: bréviaire fin-de-siècle. Paris: Plon, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAGRANGE, Hugues. *La civilité à l'épreuve*: crime et sentiment d'in-sécurité. Paris: PUF, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994. p. 665-702.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LINS, Álvaro. Notas sobre o romantismo brasileiro. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, Rio de Janeiro, n. 1, p. 51-53, 23 maio 1942.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

LODGE, Kirsten. Russian and Czech Decadence: The Fall of Rome and the Destruction of Sodom. In: MURRAY, Alex (org.). *Decadence: A Literary History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 305-321.

LONGINO. *Peri Hupsous — Do sublime*. Introdução e notas de J. Pigaud. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOVECRAFT, H. P. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. 2nd ed. Edited, with Introduction and Commentary, by S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press, 2012.

LUCCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro, and the Southern Parts of Brazil*: Taken During a Residence of Ten Years in that Country, from 1808 to 1818. London: Samuel Leight, 1820.

LUZ, Nicole Ayres. *O monstro sádico em Os 120 dias de Sodoma*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MAGALHÃES, Valentim. Cartas a uma senhora. *Bric-à-brac*, Rio de Janeiro, São Paulo: Laemmert, p. 153-196, 1896.

MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations, 1820-80. In: REYES, Xavier Aldana (org.). *Horror: A Literary History*. London: The British Library, 2016. p. 81-105.

MALARD, Leticia. Álvares de Azevedo e a Noite. In: MALARD, Leticia. *Escritos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981. p. 87-92.

MARSHALL, Bridget M. Defining Southern Gothic. In: ELLIS, Jay (ed.). *Southern Gothic Literature (Critical Insights)*. Ipswich, Massachusetts: Salem Press; Amenia, NY: Grey House Publishing, 2013.

MARTINS, Eduardo Vieira. Contornos do sertão. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Literatura brasileira*: região, nação, globalização. Campinas: Pontes, 2013. p. 59-86.

MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador*: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira*: de 1843 a 1932. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2014.

MESQUITA, António Pedro. O lugar da história dos animais na obra de Aristóteles: a propósito da primeira tradução portuguesa do tratado. *Philosophica*, Lisboa, n. 27, p. 285-295, 2006.

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 47-72.

MEYER, Marlyse. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 14, p. 37-63, 1973. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/rieb/article/view/69795>. Acesso em: jul. 2016.

MICHASIW, Kim Ian. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or The Moor*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

MILBANK, Alison. *Daughters of the House*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press, 1992.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001. v. 1.

MONK, Samuel Holt. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960.

MONTAIGNE, Michel de. XVIII – Sobre o medo. Tradução de Daniel Augusto P. Silva. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos (org.). *As artes do mal: textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 25-27.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973.

MURPHY, Bernice M. *The Rural Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

NESTAREZ, Oscar. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=monster>. Acesso em: 17 abr. 2022.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALACIO, Jean de. *La décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

PARKER, Martin. Organisational Gothic. In: RHODES, Carl; LILLEY, Simon (ed.). *Organizations and Popular Culture: Information, Representation and Transformation*. New York: Routledge, 2012. p. 163-176.

PAUL, Diane B. The selection of the “Survival of the Fittest”. *Journal of the History of Biology*, v. 21, n. 3, p. 411-424, 1988.

PEIXOTO, Afrânio. A originalidade de Álvares de Azevedo. *Revista Nova*, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 338-345, 15 set. 1931.

PEPPER, Andrew; SCHMID, David. *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction: A World of Crime*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.

PLÍNIO. *Natural History: in Thirty-seven Books*. A translation on the basis of that by Dr. Philemon Holland, ed. 1601, with critical and explanatory notes. [London]: Wernerian Club, 1848. v. 1.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. [1930].

PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1996. v. 1.

PYKETT, Lyn. The Newgate Novel and Sensation Fiction, 1830-1868. In: PRIESTMAN, Martin (org.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RADCLIFFE, Ann. *Do sobrenatural na literatura*. Tradução de Hélder Brinate Castro. In: FRANÇA, Júlio; SANTOS, Ana Paula Araujo dos (org.) *As artes do mal: textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 75-85.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do romantismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

ROCHA, Hildon. Lúcio Cardoso e a realidade. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14.063, p. 8, 7 abr. 1952.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. v. 3.

ROQUE, José Sebastião. Vida e obra de Cesare Lombroso. In: LOMBROSO, Cesare. *O homem delinquente*. São Paulo: Ícone, 2007. p. 5-12.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274. (Coleção Stylus).

ROUART, Marie-France. The Myth of the Wandering Jew. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. New York: Routledge, 2016. p. 826-834.

RYMER, J. M.; PREST, Thomas *et al.* *Flesh-ripping Ghouls of London: Murder, Madness & Mayhem From the Penny Bloods*. [S. l.]: Scorpions, 2012.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmica da opressão*. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SADE, Marquês de. *Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos*. São Paulo: Editora Antiqua, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar da literatura latino-americana. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Josalva Fabiana. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em *Fronteira*, de Cornélio Penna. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, p. 319-340, jan./jun 2012.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SASSE, Pedro. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005.

SCHÜTZ, Alfred. The Stranger: An Essay in Social Psychology. *American Journal of Sociology*, v. 49, n. 6, p. 499-507, may 1944.

SILVA, Alexander Meireles da. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da Belle Époque. *Revista do SELL*, n. 2, p. 1-21, 2010.

SILVA, Daniel Augusto P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Daniel Augusto P. Do naturalismo à decadência literária: transformações e permanências nas letras francesas e brasileiras (1884-1924). In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (org.). *Literaturas Francófonas IV: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020a. p. 68-96.

SILVA, Daniel Augusto P. Em carne viva: corpo, sexo e horror na literatura brasileira. In: *Anais do IV Colóquio de Estudos em Narrativa: A ficcionalização do medo na narrativa (CENA IV)*, 2016.

SILVA, Daniel Augusto P. Escritas da degeneração: o gótico e a decadência em *O Rei Fantasma* (1895), de Coelho Neto. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-17, 2020b.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Crítica reunida: 1850-1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 115-148.

SINZIG, Frei Pedro. O momento literário. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 6, 3 fev. 1925.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. São Paulo: Ícone, 2010.

SOUZA, Carlos Roberto de. Os pioneiros do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 20-37, 2007.

SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion, 2006.

STAËL, Mme de. Sobre as literaturas do norte e do meio-dia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Rio de Janeiro: Argos, 2011. p. 81-83.

STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SÛSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TALLON, Philip. Through a Mirror, Darkly: Art-horror as a Medium For Moral Reflection. In: FAHY, Thomas (ed.). *The Philosophy of Horror*. Kentucky: University of Kentucky Press, 2012. p. 33-41.

THÉRENTY, Marie-Ève. Misteriomania: difusão e limites da globalização cultural no século XIX. Tradução de Estela dos Santos Abreu. *Revista Escritos*, ano 8, n. 8, p. 27-43, 2014.

TOWNSHEND, Dale. Gothic and the Cultural Sources of Horror, 1740–1820. In: ALDANA REYES, Xavier (ed.). *Horror: A Literary History*. London: The British Library, 2016. p. 19-52.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VALENTE, Waldemar. *Misticismo e região (aspectos do sebastianismo nordestino)*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1963.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/FAPESP, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, p. 271-292, jan./jun. 2012.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VERÍSSIMO, José. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense. In: VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira, vol. 5*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 141-151.

VILLAÇA, Alcides. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. São Paulo: Nova Alexandria, 1997. p. 7-10.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 51, p. 3-14, jul. 1998.

VOLOBUEF, Karin. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38/39, p. 127-145, jan./dez. 2005.

WARWICK, Alexandra. Feeling Gothicky? *Gothic Studies*, v. 9, n. 1, p. 5-15, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

WINTER, Douglas W. *Faces of Fear: Encounters with The Creators of Modern Horror*. New York: Berkeley Books, 1985.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora SENAC SP: SESC SP, 2007. p. 17-38.

WOOD, Robin. The American Nightmare: Horror in the 70's. In: JANCOVICH, Mark (ed.). *Horror: The Film Reader*. London: Routledge, 2002. p. 25-32.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

OS AUTORES

Júlio França é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Pesquisador do CNPq e bolsista do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), é coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*. Seus últimos livros publicados são *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX* (2020) e *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole* (2020). E-mail: julfranca@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/8257781857185110>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

Daniel Augusto P. Silva é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista CAPES. Sua pesquisa atual trata das relações entre o grotesco e a prosa de ficção decadente na França e no Brasil entre os anos de 1880 e 1920. É coorganizador da antologia *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017) e integrante do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Atua também como professor substituto do setor de Letras Francesas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/7607360386428536>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>

Luciano Cabral é doutor em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi professor substituto de

Cultura Estadunidense e Literatura Estadunidense na UERJ e pesquisador visitante do *Project Narrative* na *The Ohio State University* (2018-2019 *Autumn semester*), fomentado pelo Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (CAPES). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), foi bolsista CNPq (2013-2015), editor da revista acadêmica discente *Palimpsesto* (2013-2014) e, enquanto graduando, professor do projeto Língua Estrangeira para a Terceira Idade (LETI/UERJ). É membro dos grupos de pesquisa Estudos do Gótico, orientado por Júlio França (UERJ), e Escritos Suspeitos (UFF), orientado por Carla Portilho. Pesquisa narratologia, narrativas de assassinos múltiplos, literatura de medo e literatura estadunidense.

E-mail: lucianocabraldasilva@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2390191349957422>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5986-2700>

Ana Paula Araujo dos Santos é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua pesquisa tem como foco a literatura gótica e suas relações com a escrita feminina. É autora da tese *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa* (2022) e coorganizadora do livro *As artes do mal: textos seminais* (2018).

E-mail: ana_ads@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0205036448892276>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6003-3988>

João Pedro Bellas é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua principalmente nos campos de Literatura Comparada, Teoria Literária, Estética e Filosofia da Arte. Sua pesquisa tem como objetos o gótico e o sublime e suas transformações na contemporaneidade. É integrante do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq), coordenado pelo Prof. Dr. Júlio França.

E-mail: joaobellas@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7593107876079278>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>

Marina Sena é tradutora e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seus interesses de pesquisa concentram-se em gótico, literatura naturalista e romance de 30. É autora da dissertação *O Gótico-Naturalismo na literatura*

brasileira oitocentista (2017) e da tese *O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso* (2021). Entre os seus trabalhos mais recentes, encontram-se *O vampiro: edição comemorativa de 200 anos* (2020) e *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX* (2020).

E-mail: marinafsena@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6039057171660414>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4213-0343>

Hélder Brinate Castro é mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bacharel e licenciado em Letras (Português e Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é tutor de Teoria da Literatura e de Crítica Textual do curso de Letras EaD do Consórcio UFF/Cederj, professor do ensino básico da rede privada e doutorando em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela UFRJ. Sua pesquisa investiga as relações entre as poéticas do mal e a obra de Euclides da Cunha, em especial *Os sertões*.

E-mail: helderbrinate@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3183332927920950>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2644-0827>

Pedro Sasse é doutor e tem pós-doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de Literatura, História e Cultura. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é membro dos grupos de pesquisa (CNPq) Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal, Estudos do Gótico e Interferências: literatura e ciência. Possui experiência na área de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em literatura criminal, literatura distópica, gótico, violência e terror.

E-mail: pedro_sasse@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7219234746540444>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

A. A. d'Aguiar Whitaker, 328
Abílio Soares Pinheiro, 287-289, 335
Adolfo Caminha, 184-185, 188-190, 199-200, 332-333
Afonso Arinos, 45, 47, 225-226, 230, 333-334
Afonso Celso, 91-92, 99-100, 332-333
Aguinaldo Silva, 298
Alberto Rangel, 230, 238, 255-256, 335-336
Alcides Maia, 336
Algernon Blackwood, 71
Alphonsus de Guimaraens, 333
Aluisio Azevedo, 16, 45, 130, 194-200, 238, 332-333
Álvares de Azevedo, 13, 28-43, 50, 163-164, 168, 170, 301, 307, 328
Amarante da Cunha, 329
Amelia Opie, 122
Américo Brasílio de Campos, 329
Américo Lobo, 329
Ana Luísa de Azevedo Castro, 44, 124-125, 127-128, 137, 139, 329
Ann Radcliffe, 19, 23, 103, 105, 108, 113, 116-118, 120-122, 133, 139, 153-154, 239, 323

Antônio Jerônimo Braga, 287, 300, 331
Antônio Joaquim da Rosa, 328
Araripe Júnior, 24-25, 230, 238, 331, 336
Aristóteles, 62, 75-77, 143
Arthur Machen, 313
Artur Antunes Maciel, 289
Artur Azevedo, 332
Artur Lobo, 334
Aurélio Veríssimo de Bittencourt, 330

B

Benjamim Costallat, 289-290
Bernardo Guimarães, 96-100, 206-207, 330-331
Bezerra de Menezes, 332
Boccaccio, 56
Bram Stoker, 133, 275
Bruno Seabra, 329

C

Câmara Cascudo, 228
Carlos de Vasconcelos, 238, 265
Carlos Magalhães de Azeredo, 333-334
Carlos Ruiz Zafón, 313
Carmem Dolores, 138, 335

Carneiro Vilela, 47, 331, 336
 Carolina Nabuco, 138
 Carson McCullers, 325
 Castro Alves, 128, 169
 Charles Baudelaire, 236, 290, 320
 Charles Dickens, 113, 270, 280
 Charles Maturin, 23, 107-108
 Charles Perrault, 58-59
 Charles Reade, 280
 Charlotte Dacre, 108, 112
 Charlotte Smith, 112
 Cícero Pontes, 330
 Clara Reeve, 23, 108, 111-113, 325
 Clarice Lispector, 138
 Clive Barker, 71, 233-234
 Coelho Neto, 25, 46, 130, 213-214, 217-218, 222, 230, 238, 332-337
 Corina Coaracy, 331
 Cornélio Pena, 40, 48, 301, 313
 Cosme Velho [pseud. de Araripe Júnior], 336
 Couto de Magalhães, 50, 329
 Cruz e Sousa, 44, 50, 238, 334

D

Daniel Defoe, 121, 270, 275-277
 Dante Alighieri, 56-58
 Dario Veloso, 333
 Dinah Silveira de Queiroz, 138
 Domicio da Gama, 238, 242-243, 332, 334
 Domingos Manuel de Oliveira Quintana, 328

E

E. T. A. Hoffmann, 34
 Edgar Allan Poe, 15, 35, 39-41, 47, 62-63, 71, 236, 270, 273, 275, 311-312
 Edmund Burke, 21, 69, 144-156, 158-160, 196, 320
 Edyr Augusto Proença, 299
 Eliza Parsons, 108, 113
 Elizabeth Helme, 121-122
 Elizabeth Inchbald, 122
 Emanuel Karnero, 332
 Émile Zola, 178-179
 Emília Freitas, 44, 124, 334
 Ernesto Castro, 331
 Euclides da Cunha, 42, 48, 50, 211, 335-336
 Eugène Sue, 121, 271, 277, 279

F

F. de Aguiar, 331
 Fagundes Varela, 92-93, 96, 99-100, 163-168, 329-330
 Fanny Burney, 122
 Fernão Pinto [pseud. de Figueiredo Pimentel], 336
 Ferréz, 298
 Figueiredo Pimentel, 336
 Flannery O'Connor, 39, 325
 Francisco Bernardino de Souza, 329, 330
 Franklin Távora, 47, 99, 113, 168, 205, 220, 329, 331
 FREQ [pseud. de Francisco Raimundo Ewerton Quadros], 332

G

Galdino Fernandes Pinheiro, 333
 Galvão Bueno, 329
 Gastão Cruls, 238, 337
 Gaston Leroux, 313
 George R. Sims, 276-277, 284
 George W. M. Reynolds, 270, 279-280, 300

Gonçalves Dias, 169
 Gonzaga Duque, 46, 238, 334-335, 337
 Gregório de Almeida, 331
 Grimm [irmãos], 58-60
 Guimarães Rosa, 204, 301, 311-313
 Gustavo Barroso, 337
 Gustavo Henrique Nunes Pires, 331

H

Hans Christian Andersen, 58
 Hélio do Soveral, 298
 Herman e Sherman [pseud.], 333
 Hesíodo, 19
 Homero, 53-54, 310
 Horace Walpole, 19, 23, 107-113, 118, 121, 133, 139, 152, 314
 Howard Phillips Lovecraft, 39, 62, 65-66, 71, 198
 Hugo de Carvalho Ramos, 47, 337

I

Inglês de Sousa, 47, 88-89, 98, 100, 226-228, 229, 331-333
 Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 81

J

Jack London, 301
 Januário da Cunha Barbosa, 316, 328
 Jean Lorrain, 237
 João Antônio, 298
 João Antônio de Barros Júnior, 331
 João Cardoso de Menezes e Souza Júnior, 328
 João Clímaco Lobato, 328
 João Correia de Moraes, 329
 João de Minas, 230

João do Rio/Paulo Barreto, 46-47, 99, 238, 242, 244-245, 281-282, 289-298, 336
 João Marques de Carvalho, 332
 João Pedro da Veiga Miranda, 336
 João Simões Lopes Neto, 336
 Joaquim Felício dos Santos, 329
 Joaquim Manuel de Macedo, 44, 168, 328, 330
 Joaquim Norberto de Souza Silva, 34, 47, 99, 219-220, 328
 Johann W. Goethe, 34, 170
 John de Crèvecoeur, 209
 John Keats, 33
 John Milton, 150-151, 164
 Jorge Luis Borges, 27, 73-75, 99, 100
 Joris-Karl Huysmans, 237, 265
 José Bonifácio de Andrada e Silva, 328
 José da Rocha Leão Júnior, 331
 José de Alencar, 29-31, 37, 43, 113, 122-124, 128, 158-162, 168, 170, 206, 307, 329-331
 José de Vasconcelos, 329
 José do Patrocínio, 287, 300, 331
 José Ferreira de Menezes, 330
 José J. Veiga, 27
 José Louzeiro, 298
 Júlia Lopes de Almeida, 44, 99, 124, 129-137, 139, 238, 247-249, 252, 259, 332, 335
 Júlio César Leal, 331
 Julio Ludemir, 298
 Júlio Pernetá, 238, 334
 Júlio Ribeiro, 99, 181-182, 185-188, 199-200, 332
 Justiniano José da Rocha, 317, 328
 Juvenal Galeno, 330

L

Leandro Barbosa de Castilho, 331

Léo Junius [pseud. de José da Rocha Leão Júnior], 237
 Léon Génonceaux, 328
 Leonel de Alencar, 328-329
 Lima Barreto, 337
 Lima Campos, 332, 335
 Lima e Silva, 334
 Lindorf França, 328
 Lisa Moore, 313
 Longino, 141-144
 Lopes Filho, 333
 Lord Byron, 30-31, 33, 155, 157, 170
 Lúcio Cardoso, 40, 48, 286, 290, 297, 301
 Lúcio de Mendonça, 330, 333-334
 Luís Edmundo, 284
 Luís Guimarães Junior, 330
 Luís Ramos Figueira, 330
 Luiz Dolzani [pseud. de Inglês de Sousa], 331
 Lygia Fagundes Telles, 138

M

M. Deabreu, 301
 M. P. de Moraes Pinheiro, 329
 M. Splayne, 289
 Machado de Assis, 16, 50, 130, 306, 307, 309, 310-313, 330-332
 Maciel da Costa, 317, 328
 Madame de Staël, 24
 Manuel de Oliveira Paiva, 332
 Marçal Aquino, 300
 Margaret Atwood, 313
 Maria Benedita Bormann, 332
 Maria de Albuquerque, 330
 Maria Firmina dos Reis, 44, 99, 124-128, 137, 139, 222, 329
 Mário de Alencar, 337
 Mário de Andrade, 27, 34, 37

Marquês de Sade, 234, 238, 239, 240-242, 245, 246, 265, 295
 Mary Shelley, 19, 275
 Matthew Lewis, 23, 103, 107, 108, 115, 116, 121, 132, 239
 Maura Lopes Cançado, 138
 Medeiros e Albuquerque, 45, 46, 199, 238, 330, 334, 335
 Michel de Montaigne, 63, 310
 Miguel do Sacramento Lopes Gama, 316, 328
 Mme Chrysanthème, 138
 Monteiro Lobato, 45, 82, 83, 98, 99, 100, 215, 221, 222, 249, 335, 337
 Moreira de Azevedo, 285-286
 Murilo Rubião, 27, 49

N

Nelson Rodrigues, 286, 298
 Nestor Vitor, 333
 Nicolas Boileau, 142
 Nogueira Barros, 329

O

Octave Mirbeau, 237
 Otávio de Faria, 48
 Olavo Bilac, 332, 333
 Oscar Rosas, 332
 Oscar Wilde, 265

P

Papi Júnior, 336
 Pardal Mallet, 332
 Patrícia Galvão [Pagu], 298
 Patrícia Melo, 298
 Paulo Lins, 298
 Percy Shelley, 33

Platão, 56
 Plínio, o Velho, 76

R

Raul de Polillo, 238, 249-52, 255, 259-263
 Raul Pompeia, 16, 332
 Regina Maria Roche, 113, 121, 122
 Reinaldo Carlos Montoro, 330
 Ricardo A. C. de F., 328
 Robert Louis Stevenson, 68, 275
 Rocha Pombo, 335, 336
 Rodolfo Teófilo, 45, 182-184, 188, 190-193, 199, 200, 212, 332-334
 Rodrigo Otávio, 44, 337
 Rubem Fonseca, 298
 Rubens F. Lucchetti, 298, 301

S

Samuel Richardson, 20, 103-106, 118, 121
 Samuel Taylor Coleridge, 33, 105, 155-157, 170
 Santo Agostinho, 77, 80,
 Sérgio Cardoso, 333
 Sheridan Le Fanu, 113, 280
 Silva Guimarães, 330
 Soares Bulcão, 333
 Sophia Lee, 108, 113
 Stephen King, 39, 63, 68, 71, 323

T

T. S. Eliot, 312
 Teixeira e Sousa, 43, 122, 124, 328,
 Teodomiro Alves Pereira, 330
 Théophile Gautier, 200, 257
 Thomas De Quincey, 261
 Tomás Lopes, 335, 336

U

Valdomiro Silveira, 333, 335, 337
 Valentim Magalhães, 128
 Vicente Félix de Castro, 329
 Victor Hugo, 80, 81, 83, 87
 Vinício da Veiga, 238, 265
 Virgílio, 57
 Viriato Correia, 336
 Visconti Coaracy, 330, 332
 Vitor Leal [pseud. de Olavo Bilac, Pardal Mallet e Aluísio Azevedo], 332
 Vladimir Odoyevsky, 313

W

Walter Scott, 34, 121
 Wilkie Collins, 113, 121, 280
 William Blake, 33
 William Faulkner, 39, 313, 325
 William Godwin, 108
 William Shakespeare, 94, 310
 William Wordsworth, 155

Z

Zoroastro Augusto Pamplona, 329
 Zuenir Ventura, 298

Copyright © 2022

Editora ACASO CULTURAL

Coordenação:
Catarina Amaral
Marcela Miller
Pedro Sasse
Alexandre Ramos

Organização:
Júlio França
Daniel Augusto P. Silva

Projeto gráfico e capa:
Pedro Sasse

Revisão:
Laura Cardoso

Conselho consultivo:

Alexander Meireles da Silva (UFG)
Ananda Machado (UFRR)
André C. de Almeida Cardoso (UFF)
Anita Moraes (UFF)
Júlio França (UERJ)
Marcelo Diniz (UFRJ)
Marcio Markendorf (UFSC)
Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)
Paulo da Costa e Silva (UFRJ)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Stefania Chiarelli (UFF)
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Poéticas do mal : a literatura de medo no Brasil
(1830-1920) / Júlio França, Daniel Augusto P.
Silva (orgs.). -- 2. ed. -- Rio de Janeiro :
Acaso Cultural, 2022.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-85122-00-9

1. Análise literária 2. Literatura brasileira ·
História e crítica 3. Mal na literatura I. França
Júlio. II. Silva, Daniel Augusto P.

22-132500

CDD-B869.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : História e crítica

B869.09

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427



CNPJ: 33.980.292/0001-25

acasocultural.com

Este livro foi impresso em 2ª edição em outubro de 2022, pela gráfica psi7, sobre papel polén soft 80g (miolo) e cartão Supremo 250g (capa), com tipografia Victor (títulos) e Brygada 1918 (texto).