Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

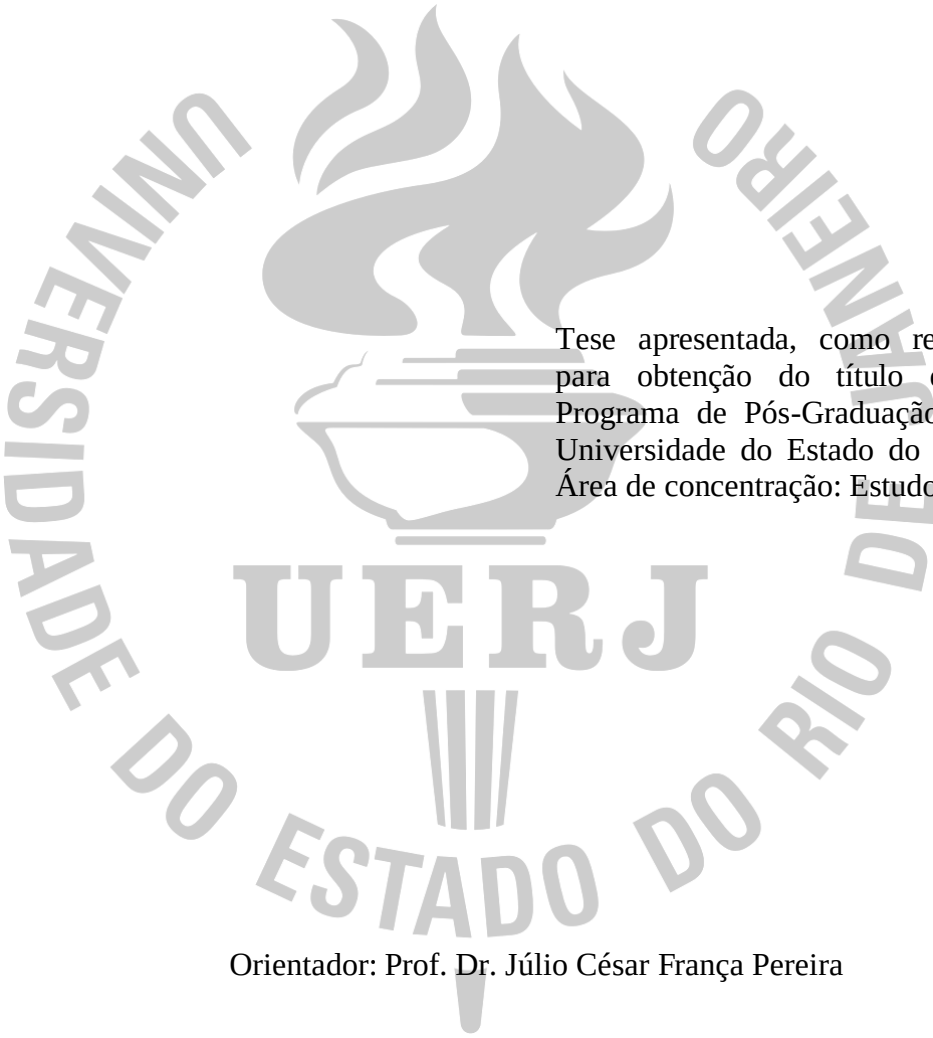
Marina Faria Sena

O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso

Rio de Janeiro
2021

Marina Faria Sena

O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso



Tese apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S474 Sena, Marina Faria.
O gótico nas novelas de Lúcio Cardoso / Marina Faria Sena. – 2021.
151 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cardoso, Lúcio, 1912-1968 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Ficção gótica (Gênero literário) - Teses. 3. Literatura brasileira – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Marina Faria Sena

O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso

Tese apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de maio de 2021.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

_____

Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

_____

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a Ricardo de Freitas Junior e
a Fernando Monteiro de Barros, ambos *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jany Sena e Raimundo Sena, que me apoiaram desde o princípio em minha carreira acadêmica. Eles foram essenciais para que eu pudesse ter seguido essa trajetória.

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Júlio França, por ter me direcionado e auxiliado desde os primeiros anos de minha iniciação científica. Sem ele, toda a concepção desta tese — desde a conceituação do Gótico até a escolha do *corpus* de pesquisa— não seria possível. Além disso, foi ele quem me apresentou a Lúcio Cardoso: de forma mais específica, ao romance *Crônica da casa assassinada*.

Ao meu amigo Daniel Augusto P. Silva, que, além da preciosa amizade, ofereceu incentivo, discussões e sugestões para o meu trabalho desde 2013 (e ainda oferece). Também agradeço imensamente pelas horas de conversa a mim dedicadas.

Ao Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros —*in memoriam*— e ao Prof. Dr. Claudio Zanini, pelas preciosas sugestões na minha qualificação em 2020. A partir das observações de ambos, esta tese pôde se expandir do ponto de vista do *corpus* de pesquisa, do conteúdo e das temáticas analisadas.

Ao Prof. Dr. Nabil Araújo, ao Prof. Dr. Claudio Zanini, ao Prof. Dr. André Cardoso e ao Prof. Dr. Maurício Menon por terem gentilmente aceitado integrar minha banca de doutorado.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) por ter me proporcionado dois anos de bolsa de Doutorado Nota 10 e ter tornado possível minha dedicação integral a esta pesquisa.

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, torceram por meu sucesso.

RESUMO

SENA, Marina Faria. **O Gótico nas novelas de Lúcio Cardoso**. 2021. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a presença de elementos narrativos característicos da literatura gótica — como o retorno do passado, o *locushorribilis* e a personagem monstruosa — na produção novelesca de Lúcio Cardoso. A hipótese de trabalho é de que o autor utilizouamplamente de procedimentos característicos do Gótico em suas obras ficcionais. Pretende-se, assim, identificar e descrever tais elementos presentes na obra cardosiana, muitos dos quais já foram reconhecidos, mas de modo assistemático, pelos estudos literários brasileiros. Como objetivo secundário, será empreendida uma investigação sobre como o Gótico foi percebido, descrito e nomeado pela crítica jornalística do Novecentos e pelos pesquisadores acadêmicos, e sobre o porquê de existirem escassos trabalhos sobre essa poética em Lúcio Cardoso. Como fundamento teórico para a definição do conceito de Gótico, partirei dos trabalhos de David Punter (1996), Fred Botting (1996), David Stevens (2000) e Júlio França (2015). Do mesmo modo, os seguintes estudiosos de Lúcio Cardoso serão igualmente esclarecedores: Mario Carelli (1988), Fernando Monteiro de Barros (2004) e Cássia dos Santos (2008).

Palavras-chave: Literatura gótica. Literatura brasileira. Lúcio Cardoso.

ABSTRACT

SENA, Marina Faria. **Gothic in Lúcio Cardoso's novellas**. 2021. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research aims to investigate the presence of typical narrative elements of Gothic literature — such as the return of the past, the *locus horribilis* and the monstrous character — in Lúcio Cardoso's novellas. The thesis hypothesis is that the author made extensive use of typical procedures of Gothic in his fictional production. We intended, therefore, to identify and describe the presence of such elements in the Cardosianwork, many of which have already been recognized, but in an unsystematic way, by the Brazilian literary studies. As a secondary objective, we will undertake an investigation on how the Gothic was perceived, described and named by the journalistic critic of the twentieth century and by academic researchers, as well as an inquire on why there are few works on this poetics in Lúcio Cardoso. As a theoretical basis for the definition of the concept of Gothic, we will start from the works of David Punter (1996), Fred Botting (1996), David Stevens (2000) and Júlio França (2015). Likewise, the studies by the following Lúcio Cardoso scholars will be equally enlightening: Mario Carelli (1988), Fernando Monteiro de Barros (2004) and Cássia dos Santos (2008).

Keywords: Gothic Literature. Brazilian Literature. Lúcio Cardoso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. **O GÓTICO** 13

1.1. **História do termo** 13

1.1.1. Adjetivo pátrio 13

1.1.2. Estilo arquitetônico 15

1.1.3. Usos políticos 20

1.1.4. A subcultura gótica 21

1.1.5. Sentidos literários 23

1.2. **O Gótico setecentista** 26

1.2.1. *O castelo de Otranto* 26

1.2.2. *Os mistérios de Udolpho* 31

1.2.3. *O monge* 35

1.3. **O Gótico oitocentista** 37

1.3.1. Elementos narrativos essenciais 37

1.3.2. A dispersão gótica 48

1.4. **O Gótico novecentista** 52

1.4.1. A permanência do Gótico 52

1.4.2. Elementos narrativos essenciais 57

1.4.2.1. O *locus horribilis* 57

1.4.2.2. O retorno do passado 64

1.4.2.3. A personagem monstruosa 69

2. **LÚCIO CARDOSO NA CRÍTICA E NOS ESTUDOS ACADÊMICOS** 76

2.1. **O suposto apagamento do autor** 76

2.2. **A identificação do Gótico na prosa de Lúcio Cardoso** 89

3. **ELEMENTOS GÓTICOS NAS NOVELAS CARDOSIANAS** 105

3.1. ***O desconhecido*** **(1940)** 105

3.2. ***Céu escuro*** **(1940), "Um capítulo de romance" (1940) e "História de Cristiana (2)" (1944)** 110

3.3. ***Inácio*** **(1944),** ***O enfeitiçado*** **(1954) e** ***Baltazar*** **(2002)** 117

3.4. ***O anfiteatro*** **(1946)** 129

CONSIDERAÇÕES FINAIS 136

REFERÊNCIAS 140

INTRODUÇÃO

No ano de 1946, o nome de Lúcio Cardoso[1] estava em alta no meio intelectual. Falava-se de suas obras em revistas e suplementos, como *A casa* e *Letras e Artes*, e em jornais, como *Correio da manhã* e *Diário da noite*. Sua produção ficcional era intensa: apenas naquele ano, ele publicou duas novelas: *O anfiteatro*, pela Agir Editora, e *A professora Hilda*, pela José Olympio. Ambas as novelas foram alvos de críticas tanto positivas quanto negativas — Álvaro Lins, por exemplo, reprovou veementemente as duas. Ainda em 1946, o autor é entrevistado pelo jornalista Almeida Fischer, que asseverava:

> Lúcio Cardoso é um dos mais estranhos temperamentos literários da ficção brasileira. Passando por várias tendências no decorrer de sua carreira de ficcionista, o autor do *Anfiteatro* possui uma vasta e valiosa bagagem literária. De objetivo e realista que foi em *Maleita*, seu romance da mocidade, cujo valor o projetou como um dos melhores ficcionistas nacionais, passou ao subjetivismo misterioso e sombrio de *Inácio*, *A professora Hilda* etc. (FISCHER, 1946a, p. 10)

É interessante notar que Fischer salientava o "subjetivismo misterioso e sombrio" que parece caracterizar as duas últimas novelas do autor, chamando a atenção para uma mudança de escolha poética. A primeira obra do autor, *Maleita*, foi publicada em 1934—durante o ciclo denominado, pela historiografia literária brasileira, de romance de 30. O período foi marcado, majoritariamente, pela presença de uma literatura realista que se preocupava com temas sociais e com os rumos políticos do Brasil — como podemos ver em romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Em seu primeiro romance, Lúcio Cardoso alinhava-se a essa vertente literária. Posteriormente, em especial a partir do romance *A luz no subsolo* (1936), Lúcio passou a buscar outras poéticas[2] em seu fazer ficcional, como a escrita intimista e o Gótico.

Mais adiante em sua entrevista, Fischer transcreveu o seguinte diálogo com Lúcio Cardoso:

---

[1] Lúcio Cardoso (1912-1968) foi escritor, tradutor e dramaturgo. Entre suas principais obras encontra-se *Crônica da Casa Assassinada* (1959), o seu último romance. Sua obra conta com cinco outros romances, um deles publicado postumamente, *O viajante* (1973); oito novelas, sendo uma delas incompleta, também publicada postumamente, *Baltazar* (2002); três livros de poesia; oito peças de teatro; e dezenas de contos publicados em revistas e jornais.

[2] Adoto, aqui, a definição dada por Pareyson (2001, p. 15), cuja conceituação trata poética por um programa de arte que "tem um caráter [...] operativo".

> Quisemos saber depois se as anedotas algo macabras que correm a respeito de Lúcio Cardoso eram verdadeiras. A esta pergunta, ele ficou muito espantado.
> — Uma delas — contamos — diz que você escreveu uma vez um romance de parceria com Cornélio Pena, à luz de candelabros, à meia-noite e que, de instante a instante, você bradava: "mais angústia, Cornélio"...
> — "Não é verdade", informou o escritor. "Além disso, anedotas não exprimem a verdade, exprimem uma ligeira aproximação de uma atmosfera real. E não sou macabro, mas..."
> — Mas...
> — "Há muita gente que se assusta com meus livros". (FISCHER, 1946a, p. 10)

Ainda que desminta a excelente anedota, Lúcio admite estar ciente de ser reconhecido como um criador de narrativas sombrias. Tal característica do autor foi notada por diversos estudiosos. Alfredo Bosi, por exemplo, aponta: "Desde *Maleita* [...], Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de **atmosferas de pesadelo**" (BOSI, 2017, p. 441. Grifo meu.). Já Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 540. Grifo meu.) salienta que em *Crônica da casa assassinada* (1959) "é nítida, entre outras coisas, **a lição neogótica**". Expressões como as grifadas são possíveis indícios da influência de uma poética específica na obra do autor: o Gótico. Tal hipótese vem sendo comprovada nos últimos anos, com trabalhos como "O gótico 'masculino' e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso" (2004), de Fernando Monteiro de Barros. Ademais, como aponta França (2017, p. 122), *Crônica da casa assassinada* (1959) seria um dos "mais bem acabados romances góticos brasileiros",junto de *Fronteira* (1935), de Cornélio Pena.

É notável, também, a semelhança entre muitos procedimentos estilísticos da escrita de Lúcio e os de William Faulkner, escritor-chave do *Southern Gothic*. Em seus diários, Cardoso afirma ter sido um leitor ativo do autor norte-americano. Recentemente, a tese *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso:* formas e dinâmicas da opressão (2020), de Rogério Sáber, realizou tal aproximação entre os dois escritores, descrevendo como o autor brasileiro se valia de estratégias narrativas comuns às do gótico sulista.

Pelo menos três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma visão de mundo negativa, consubstanciada numa linguagem que explora um campo semântico igualmente negativo e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

Assim, parto da hipótese de que Lúcio Cardoso tenha utilizado amplamente elementos da poética gótica em sua prosa ficcional, tanto em seus primeiros anos, na década de 30, como

em seus desdobramentos nas décadas subsequentes, apesar do número restrito de trabalhos existentes que dissertem sobre os aspectos góticos na obra do autor.

Conforme demonstrarei no segundo capítulo, o pequeno número de trabalhos que ressaltam os muitos aspectos góticos da escrita cardosiana não se deve ao fato de o autor ser pouco estudado, mas sim à pouca atenção conferida à poética gótica pelos pesquisadores acadêmicos. Para demonstrar esse ponto, será empreendida uma investigação[3] sobre o suposto apagamento que Lúcio Cardoso viria sofrendo desde o século XX — tanto por parte de críticos quanto por estudiosos de literatura — conforme defendido por diversos pesquisadores, como Cássia dos Santos (1997) e Braga Filho (2008).

Também será feito um levantamento de como os aspectos góticos da obra de Lúcio Cardoso foram identificados na totalidade da obra cardosiana pela crítica jornalística novecentista e pelos trabalhos acadêmicos contemporâneos. Pretendo demonstrar que os traços góticos eram frequentemente percebidos, mas nem sempre descritos e nomeados de forma adequada, tampouco associados a uma poética clara e bem estabelecida.

Esses objetivos secundários da tese auxiliarão não apenas no entendimento da obra de Lúcio Cardoso como também colaborarão com os estudos do Gótico no Brasil, ao mapear os termos empregados pela crítica para dar conta dos elementos característicos dessa tradição literária obnubilada por nossos estudos literários.

O objeto específico de análise deste trabalho é a produção novelesca de Lúcio Cardoso. Assim sendo, compõem o *corpus* ficcional as seguintes novelas: *O desconhecido* (1940), *Céu escuro* (1940), *O anfiteatro* (1946), *Inácio* (1944),*O enfeitiçado* (1954)[4] e *Baltazar* (2002)[5]. Somam-se a elas os contos "Um capítulo de romance" (1940), "História de Cristiana (1)" (1944) e "História de Cristiana (2)" (1944), uma vez que eles fariam parte de um projeto de Lúcio Cardoso para ampliar a novela *Céu Escuro* (cf. LAMEGO, 2012, p. 199).

É uma questão central para esta tese o fato de que muitas dessas narrativas revelam uma visão de mundo essencialmente negativa e em consonância com a poética gótica. Apesar de haver trabalhos referentes a elas que possam interessar a este estudo, as discussões mais sistemáticas sobre a presença do Gótico em tal *corpus* rareiam.

---

[3] Tal investigação foi feita na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[4] Novela publicada em 1954, mas escrita em 1947. É uma continuação de *Inácio*.

[5] Novela escrita em 1948 ou 1949 (cf. SANTOS, 2008) e publicada de forma incompleta em 2002. É uma continuação de *O enfeitiçado*.

A perspectiva de análise que será adotada nesta tese busca combater a ideia, sustentada por Mario Carelli (1988), de que as novelas do autor seriam meros laboratórios ficcionais do romance e, por consequência, apenas uma maneira encontrada por Lúcio Cardoso de executar experimentações estilísticas e formais. Para Carelli, toda a produção novelesca de Lúcio seria uma preparação para *Crônica da casa assassinada*. Cássia dos Santos (1997, p. 138) também assevera que algumas novelas seriam apenas "um ensaio para a elaboração do romance de 1959".

Busco adotar, por outro lado, a perspectiva de que as narrativas pertencentes a este *corpus* de pesquisa podem ser compreendidas de forma independente de *Crônica* — ainda que seja possível estabelecer relações entre elas e o romance. Além disso, procuro expor serem elas obras que demonstram uma escolha poética específica e que têm complexas construções de enredo e personagens, tornando improvável que fossem elaboradas com a finalidade de simples experimentação.

1 **O GÓTICO**

1.1 **História do termo**

Bandas de *rock* gótico, filmes e livros sobre vampiros, monstros e fantasmas, séries televisivas com uma poética tétrica e soturna, um estilo de moda contemporâneo caracterizado pelo apreço por vestimentas negras e sombrias: "Gótico" é uma palavra empregada nos mais diferentes contextos e áreas da cultura ocidental, possuindo diversos sentidos. A diluição do termo, que vem sendo discutida por diversos estudiosos, pode ser observada na música, no cinema, na literatura e até na moda.

Fred Botting (1996, p. 55), por exemplo, afirma que "[n]o século XX, o Gótico está em todos os lugares e em lugar nenhum"[6][7]. David Stevens (2000) também levanta a questão: para o teórico, a dificuldade de falar sobre Gótico estaria na característica de a palavra ter sentidos complementares ou, frequentemente, contraditórios. Assim, o termo correria o risco de se tornar um conceito vazio, sem significação ou sentido real. Nick Groom (2012), seguindo a mesma linha de pensamento, sugere que o conceito de "Gótico" se tornou um termo "guarda-chuva", utilizado para designar as mais diversas manifestações culturais de transgressão, marginalidade e alteridade. Michael Kelly (1998), por sua vez, aponta que, devido à persistência e à difusão do Gótico, parece ser impossível reduzi-lo a uma única essência.

Dentro do amplo campo semântico da palavra, podem-se apontar alguns de seus significados principais ao longo da história: religiosos, políticos e estéticos. Dentre eles, destaco cinco acepções principais: i) adjetivo pátrio; ii) estilo arquitetônico; iii) adjetivo de uso político; iv) subcultura de arte e moda contemporânea; e v) gênero literário.

1.1.1 Adjetivo pátrio

[6] O texto em língua estrangeira é: "In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere".

[7] Os textos em língua inglesa sem tradução no português são de tradução minha.

Gótico pode ser utilizado como **um adjetivo pátrio**, referindo-se aos Godos, uma das tribos germânicas tradicionalmente associadas à queda do Império Romano. Os Godos dividiam-se em dois povos principais: os Visigodos, grupo que se estabeleceu na Península Ibérica, a partir do ano de 412, e os Ostrogodos, que se consolidaram na Península Itálica, a partir do ano de 488.

No século XVII, era possível observar um notável interesse de historiadores, filósofos e políticos britânicos em tais tribos e por sua respectiva importância na construção da identidade nacional inglesa. Foi estabelecida uma "mitologia gótica", relacionada ao caráter libertário dos Godos que se opuseram firmemente à tirania e à escravidão, à invasão normanda de 1066 e ao domínio autoritário que surgiu em seguida. David Punter aponta como o termo passou, progressivamente, a ter um valor positivo no Reino Unido:

> O Gótico representava o antiquado em oposição ao moderno; o bárbaro em oposição ao civilizado; a falta de refinamento em oposição à elegância; os antigos barões ingleses em oposição à alta burguesia cosmopolita. E, de fato, frequentemente representava o inglês provinciano em oposição ao europeu afrancesado. O Gótico era o arcaico, o pagão, que era anterior, o oposto ou uma resistência ao estabelecimento de valores civilizados e de uma sociedade bem regulada. E diversos autores, partindo desse ponto, começaram a definir a importância de tais qualidades góticas e a reivindicar, de forma mais específica, que os frutos do primitivismo e do barbarismo possuíam um fogo, um vigor, um senso de grandeza que era seriamente necessário para a cultura inglesa. (PUNTER, 1996, p. 5)[8]

Esse novo juízo de valor sobre o termo levou a uma preferência por consultar fontes históricas que representavam os Godos de forma igualmente positiva: como um povo bravo e virtuoso, que reverenciava suas mulheres, que se organizava em um sistema de governo representativo e inventou um sistema jurídico (cf. CLERY & MILES, 2000, p. 48). Além disso, como aponta Nick Groom (cf. 2012, p. 3), os Godos foram os primeiros — entre aqueles designados como bárbaros — a desenvolver uma cultura letrada.

As tribos germânicas desempenharam um importante papel na queda do Império Romano e por isso, juntamente com os Vândalos, eram chamadas de "bárbaras" pelos romanos. Nos séculos que se seguiram à queda de Roma, tais tribos — que eram denominadas genericamentepor "góticas" — dispersaram-se por toda a Europa. Nesse grupo podemos

[8] O textoemlínguaestrangeira é: "Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilised; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; indeed, often for the English and provincial as opposed to the European o Frenchified. Gothic was the archaic, the pagan, that which was prior to, or was opposed to, or resisted the establishment of civilised values and a well-regulated society. And various writers, starting from this point, began to make out a case for the importance of these Gothic qualities and to claim, specifically, that the fruits of primitivism and barbarism possessed a fire, a vigour, a sense of grandeur which was sorely needed in English culture".

incluir os Anglo-saxões, que se estabeleceram na Grã-Bretanha. Groom aponta a permanência desses grupos na Europa:

> Portanto, longe de serem um simples interlúdio bárbaro na história, os Godos consolidaram-se ao longo da Europa, e seus descendentes espalharam-se das *Highlands* da Escócia até as casas aristocráticas da Itália, da Inglaterra pós-reformista até a realeza da Espanha católica. (GROOM, 2012, p. 46)[9]

No decorrer do século XVIII, não apenas as tribos germânicas eram chamadas "góticas" como também os escoceses (cf. GROOM, p. 46), e a palavra passa a ter uma significação mais histórica e menos geográfica. Isto é: começa a referir-se mais a um período histórico —à Idade Média — e menos a um povo —aos Godos.

1.1.2 Estilo arquitetônico

Na história da arte, Gótico pode se referir a **um estilo arquitetônico** que teve seu ápice na Idade Média, de meados do século XII ao início do XVI. Entre suas características principais, podemos destacar: os arcos ogivais, os grandes vitrais, a decoração excessiva, a presença de gárgulas e a verticalidade das grandes catedrais. Os arquitetos dos séculos XII ao XV, entretanto, não pensavam serem góticos: à época, o estilo era denominado *Opus Francigenum*— obra francesa —, numa referência à origem gálica da tradição arquitetônica.

De acordo com Kelly (1998), hoje a maior parte dos estudiosos concorda que o Gótico arquitetônico teve início com a atuação do abade Suger em Saint-Denis, próximo a Paris. Suger reconstruiu uma fração da Basílica de Saint-Denis no período de 1137 a 1144, utilizando técnicas decorativas e estruturais que eram revolucionárias para a época. Ao fazê-lo, o religioso teria criado o primeiro paradigma dessa arquitetura. O trabalho deu origem a uma tendência que foi aplicada em outras igrejas francesas, como as catedrais de Chartres, de Reims e de Amiens.

Apenas no Renascimento o estilo será denominado de "gótico", mas como sinônimo de "bárbaro". Tais construções, quando analisadas pelos padrões clássicos, eram consideradas monstruosas, desordenadas e sem refinamento artístico: em suma, como má arte. Opunham-se

[9]O textoemlínguaestrangeira é: "Far from being simply a barbaric interlude in history, then, the Goths had embedded themselves throughout Europe, and their descendants were spread from the Higlands of Scotland to the aristocratic houses of Italy, from post-Reformation England to the royalty of Catholic Spain".

ao gosto por simetria, equilíbrio e simplicidadedo clássico renascentista. Não por acaso, a Renascença foi o período responsável por conceber a ideia da Idade Média — época histórica que se segue à queda do Império Romano —como a "Idade das Trevas" e um vasto hiato que os separava da Antiguidade greco-romana.

O pensamento humanista culpavaasjá mencionadas tribos germânicas pela destruição do gosto clássico. Como os Godos haviam sido a primeira tribo a invadir a Península Ibérica, tais pensadores os rotularam como os responsáveis pelo embrutecimento e decadência da arte. De acordo com John Evelyn (apud GROOM, 2012, p. 13-4), os bárbaros "introduziram, em seu lugar, um certo modo de construção fantástico e licencioso: com um excesso de melancolia pesada e tenebrosa, com amontoados monásticos sem nenhuma proporção, utilidade ou beleza"[10].

A esta época, o termo "gótico" confundia-se com o outro adjetivo pátrio, "vândalo", ambos empregados em um sentido pejorativo. Entretanto, como indica Kelly (1998), enquanto o estereótipo dos Vândalos implicava apenas destruição, o dos Godos pressupunha destruição e criação, ainda que esta última fosse, na percepção dos renascentistas, de qualidade extremamente inferior. Assim, a palavra "gótico", de um adjetivo pátrio e étnico, passou a ser um termo com sentido estético (cf. KELLY, 1998). O pintor Giorgio Vasari, em 1568, afirma que a arquitetura gótica — toda aquela que se seguiu à queda de Roma — era "monstruosa e bárbara, completamente ignorante de toda e qualquer ideia aceitável de bom senso e ordem"[11] (VASARI apud GROOM, 2012, p. 13). David Punter resume bem a questão:

> Onde o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; onde era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava excesso e exagero, o produto do selvagem e do incivilizado. (PUNTER, 1996, p. 5)[12]

As ideias da Renascença eram tão influentes, que a conotação pejorativa da palavra "gótico" imperou até mesmo na região setentrional da Europa, local de origem do estilo arquitetônico, e onde a herança germânica era também patente. Na França, durante o reinado de Luís XIV, gótico passou a designar a essência de tudo que era vulgar, obsoleto e grosseiro,

[10] O textoemlínguaestrangeira é: "introduced in their stead a certain fantastical and licentious manner of building: congestion of heavy, dark, melancholy, monkish piles, without any just proportion, use or beauty".

[11] O textoemlínguaestrangeira é: "monstruous and barbaric, wholly ignorant of any accepted ideas of sense and order".

[12] O textoemlínguaestrangeira é: "Where the classical was well-ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized".

enquanto os padrões da arte clássica predominavam. Esse tipo de julgamento foi aplicado não só à arquitetura, mas também à pintura e a costumes sociais (cf. KELLY, 1998).

Apesar do juízo de valor negativo atribuído pelos renascentistas, o Gótico é uma demonstração da sofisticação datecnologia arquitetônica medieval, observável na dificuldade técnica inerente à construção dos arcos pontiagudos, nos vitrais e nos arcobotantes que sustentavam os prédios, apenas para citar alguns elementos.

A complexidade e a vastidão da arquitetura gótica — e mesmo aqueles traços que são considerados excessivos — apontam para a infinitude e a grandeza divinas, bem como para a nossa incapacidade de imaginar de forma palpável o que é Deus (cf. GROOM, 2012). Havia um aspecto profundamente espiritual na arte gótica e em suas respectivas construções. Ainda que ambas fossem identificadas como sombrias e pertencente às trevas, os vitrais permitiam que a luz invadisse as igrejas e catedrais, criando efeitos de luz e escuridão que contribuíam para os efeitos de elevação e arrebatamento pretendidos. Para Nick Groom, parte dessa percepção estaria ligada ao fato de que a morte era extremamente onipresente na Idade Média, inclusive por conta da Peste Negra e de suas altas taxas de mortalidade. Além disso, a condição vulnerável e mortal da existência humana e o destaque dado ao sofrimento de Cristo teriam contribuído para um culto à morte e ao macabro em igrejas católicas. Tal culto gerou um tipo de arte fúnebre e mórbida, conforme pode ser observado na tradição do *Memento Mori*e da Dança da Morte[13].

Entretanto, a partir do século XVIII, com uma maior atenção dedicada ao passado gótico da Inglaterra, os valores que se opunham à arte neoclássica começam a ser mais prestigiados. Haverá uma reavaliação da importância da arte medieval, isto é, gótica, inclusive no âmbito literário.

Os dois principais livros responsáveis por essa reavaliação dos valores artísticos do Gótico são *Observations on the FaerieQueene* (1754), de Thomas Warton, e *LettersonChivalryand Romance* (1762), de Richard Hurd. As obras são estudos críticos do poema épico *The FaerieQueene* (1590), de Edmund Spenser. A poesia de Spenser mostrava-se relevante porque parecia estar intimamente ligada às narrativas medievais e por oferecer

[13] A expressão latina *Memento Mori* significa "lembre-se de que você é mortal" ou "lembre-se de que você vai morrer".Funcionava como um lembrete simbólico de que a morte era inevitável para todos os indivíduos. A arte associada ao *Memento Mori* foi desenvolvida especialmente no Cristianismo, em objetos arquitetônicos ligados à morte — como tumbas ou em capelas feitas de ossos, como a presente em Évora.A expressão Dança da Morte, por sua vez, vem do francês —*DanseMacabre*. Tal como o *Memento Mori*, trata-se de uma alegoria sobre a inevitabilidade da morte: todos os indivíduos integrarão a Dança da Morte, não importando quem foram em vida ou as posições sociais que ocupavam.

um modelo literário diferente da imitação neoclássica que prevalecia na época (cf. GROOM, 2012).

A análise de Warton demonstrava que *Faerie Queene* era uma expressão de identidade nacional britânica, combinando história, expressões contemporâneas do Protestantismo e liberdade política: era, portanto, um poema "gótico". Já Hurd, que se baseou nas observações de Warton, investigou a influência do romance medieval nos grandes poetas ingleses: Edmund Spenser, William Shakespeare e John Milton. Para ele, Shakespeare "é melhor quando usa os maneirismos e a maquinaria gótica do que quando utiliza técnicas clássicas"[14] (HURD apud GROOM, 2012, p. 68). Além disso, Hurd também afirmava que o Gótico, tal como a arte clássica, era governado por regras específicas:

> Quando um arquiteto examina uma estrutura gótica por meio de regras gregas, ele não encontra nada além de deformidade. A arquitetura gótica, contudo, tem as suas próprias regras, e, quando é por elas examinada, demonstra ter seu próprio mérito, assim como a grega. A questão não é qual das duas é conduzida pelo gosto mais simples ou mais verdadeiro — mas sim se há senso e estilo em ambas, quando analisadas pelas leis sob as quais cada uma é projetada. (HURD apud GROOM, 2012, p. 68)[15]

Conforme aponta Groom (2012, p. 65-8), a década de 1760 será um período-chave para o revivalismo da tradição medieval da Inglaterra. Nesse sentido, o trabalho de Hurd será essencial para que o Gótico como estilo literário específico se consolide.

Especificamente na Inglaterra, a influência da arte gótica medieval na cultura moderna deve ser examinada considerando as implicações da Reforma, que levou à destruição e à depredação de edifícios católicos — e góticos — e de imagens santas. A Reforma inglesa aliou nacionalismo à violência contra o passado e sua herança medieval. Para Groom (cf. 2012, p. 28), a dissolução de igrejas e monastérios criou uma "estética das ruínas": as construções foram mutiladas, abandonadas e pilhadas. O que restou das igrejas após os ataques da Reforma revelava um cenário de destruição, que rapidamente foi absorvido pelo imaginário popular e, posteriormente, pela literatura gótica. É no contexto da Reforma que o passado medieval adquire um caráter de melancolia e devastação, quando as ruínas se convertem em uma representação da resistência do passado contra o progresso. Nas palavras

[14] O textoemlínguaestrangeira é: ""is greater when he uses Gothic manners and machinery; than when he employs classical […]".

[15] O textoemlínguaestrangeira é: "When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has it's [sic] own rules, by which when it comes to be examined, it is seen to have it's [sic] merit, as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste: but, whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected".

de Groom (2012, p. 28): “As tentativas de romper com a história também revelaram o quanto o passado é inescapável e o quanto ele assombra o presente”[16].

A Reforma atacou não só o catolicismo, mas também a herança cultural e social inglesa, pois a iconografia dos santos integrava a arte popular (cf. GROOM, 2012). O que veio em seguida foi igualmente violento: Rainha Mary — também conhecida como *Bloody*Mary— adotou uma resposta vingativa e assassinou 300 protestantes, incluindo homens, mulheres e crianças, entre fevereiro de 1555 e novembro de 1558.

Nesse sentido, a carnificina narrada por John Foxe em seu *AcasandMonumentos* serviu como a contribuição protestante para as origens do Gótico, pois descrevia detalhadamente o martírio e o sofrimento dos mortos. Como aponta Groom:

> Se a dissolução dos monastérios forneceu o cenário arquitetônico do qual o imaginário gótico iria eventualmente emergir, os relatos de Foxe dos martírios protestantes criaram um modelo literário que era forensicamente focado no personagem, desenvolvido em um arco narrativo devastador e com fontes explicitamente mescladas. (GROOM, 2012, p. 29)[17]

Foxe deu preferência às palavras dos próprios mártires, mas também incluiu tradições orais, cartas de depoimentos legais e sermões dados ao povo. É possível ter uma pálida ideia do que eram os martírios observando-se uma descrição de Nick Groom sobre o livro mencionado:

> Os martírios apresentados incluíam ser arremessado de um penhasco, morte por apedrejamento e por golpes de picaretas, evisceração, crucificação invertida, ser assado em uma grelha, imolação, ser pendurado pelos cabelos, ser despedaçado por cavalos, variadas formas de suspensão, ser devorado por animais, flagelamento, dentes arrancados, remoção de nacos de carne, marcação a ferro quente, ser cozido vivo, perfuração de olhos, bem como os mais usuais, esfaqueamento, desmembramento e decapitação. (GROOM, 2012, p. 32)[18]

Assim, a literatura gótica setecentista teve como ponto de partida essa herança artística e medieval que foi amadurecida nos séculos XVII e XVIII, principalmente no que diz respeito

---

[16] O textoemlínguaestrangeira é: “The attempts to break with history also revealed the inescapability of the past and the extent to which it haunted the present”.

[17] O textoem lingua estrangeira é: “If the dissolution of the monasteries provided the architectural scenery against which the Gothic imagination would eventually emerge, Foxe’s accounts of Protestant martyrdom created a literary model that was forensically focused on character, was powered by a fatal narrative arc, and explicitly mixed its sources”.

[18] O textoemlínguaestrangeira é: “Featured martyrdoms included being cast from a cliff, stoning and mattocking, disemboweling, inverse crucification, roasting on a griddle or a spit, immolation, being hanged by the hair, being torn apart by horses, various forms of suspension, being devoured by beasts, flagellation, extreme dentistry, having strips of flesh removed, branding and searing, boiling alive, and eye-drilling, as the more usual stabbings, dismemberments and beheadings”.

à estética sombria e melancólica das construções que habitariam os primeiros romances góticos:

> [...] a imaginação gótica, que já era feita de arcos pontiagudos e claustros desmoronados, foi mobiliada com um esplendor rico, mesmo que decaído, de intriga e de imagens de aprisionamento e encarceramento, estupro e tortura, vingança e retaliação. Imagens de partes corporais desmembradas, de cadáveres ambulantes, de espíritos, de aniquilação e extinção. Dessa região infernal emergiria um novo gênero de literatura. (GROOM, 2012, p. 35)[19]

De fato, um dos principais elementos da ficção gótica será o *locushorribilis*— o lugar mau. Tais espaços não serão um simples pano de fundo para o desenvolvimento narrativo, mas, principalmente, produtores de efeitos estéticos como o horror, o sublime e medo. Além disso, os temas da morte e da violência também serão extremamente apreciados pelos romances góticos, que frequentemente estruturam suas tramas com transgressões físicas e morais.

1.1.3 Usos políticos

O termo Gótico também pode ter uma conotação política. A palavra foi empregada nos debates no contexto da Guerra Civil inglesa, no século XVII. Os defensores dos direitos do parlamento associavam esta instituição a seus antepassados anglo-saxões que chegaram no século V. Tais pensadores consideravam que o parlamento era um patrimônio nacional, e falavam amplamente em "governo gótico" (KELLY, 1998, p. 326). A ideia de que a Inglaterra era uma nação gótica, remontado mais uma vez aos antepassados do país, foi central para o período (cf. DUGGETT, 2010). Mais tarde, tais ideias seriam recuperadas pelos revivalistas do século XIX.

O termo voltou a ser utilizado no século XVIII, também no contexto do parlamento britânico. Os valores positivos atribuídos aos Godos e ao passado inglês foram resgatados pelos Whigs, que eram contra as tendências absolutistas da monarquia e suas respectivas instituições e convenções. Eles celebravam o "amor gótico pela liberdade" (STEVENS, 2000, p. 8), e defendiam a liberdade na reforma política, em oposição aos Tories, que se situavam

[19] O textoemlínguaestrangeira é: "[...] the Gothic imagination, already built of pointed arches and crumbling cloisters, was furnished with a rich, if decaying, splendor of plot and imagery: of imprisonment and incarceration, rape and torture, revenge and retribution; of dismembered body parts, walking corpses, and spirits; of annihilation and extinction. From this infernal region would emerge a new genre of literature".

mais à direita (cf. STEVENS, 2000). Entretanto, como aponta David Stevens (2000), o partido Tory também fez uso do termo "gótico" para seus próprios fins. Nessa segunda interpretação do passado inglês, o adjetivo significava tradição, hierarquia e aristocracia. Tais valores opunham-se a ideias modernas de democracia.

Durante a Revolução Francesa, "gótico" foi empregadocomo insulto, na Inglaterra, por intelectuais conservadores que "acusavam os pensadores revolucionários de liberar forças incontroláveis e monstruosas — horrificamente góticas por natureza" (STEVENS, 2000, p. 18).Como aponta Botting (2014), até o fim do século XVIII, o termo continuou carregando sentidos ambivalentes, a depender da posição política de quem o utilizava, bem como das imagens que a palavra "gótico" evocava.

1.1.4 A subcultura gótica

A quarta acepção do vocábulo liga-se a uma subcultura de arte e moda contemporânea, surgida no fim do século XX, que se caracteriza pelo apreço por temas da melancolia, do horror e da morte. Ao comentar o significado de Gótico na contemporaneidade, Gavin Baddeley afirma:

> O gótico é uma barbárie sofisticada. É a paixão pela vida coberta pelo simbolismo da morte. É um amor cínico pelo sentimento. É uma combinação de extremos como sexo e morte. É utilizar a escuridão para iluminar. É acreditar que a obrigação é vã e a vaidade é um dever. É a compulsão por fazer a coisa errada por todos os motivos certos. É uma nostalgia ansiosa pelos dias sombrios que nunca existiram. É a negação da realidade e a transferência da fé para o imaginário. É o profano, o sinistro, o estranho. (BADDELEY, 2005, p. 19)

Essa afeição por uma estética negativa deu origem a um estilo de vida e a uma cultura alternativa que inclui arte, vestimentas, crenças, sexualidade e modificação corporal.Como aponta Groom (2012), umas das principais manifestações culturais da subcultura gótica é a música, especialmente a do Reino Unido no fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Bandas como Bauhaus, SiouxsieandtheBanshees e SistersofMercy destacavam-se no novo estilo. Em 1979, Bauhaus gravou seu primeiro *single* gótico: "Bela Lugosi'sDead", utilizando como referência o Expressionismo alemão e o estilo visual e sonoro do cinema de horror, desde "músicas de fundo assustadoras até perturbadores efeitos sonoros subsônicos utilizados

em filmes como *O exorcista*"[20] (GROOM, 2012, p. 138). As performances em shows usavam o contraste entre preto e branco de forma melodramática para expressar uma nova maneira de se fazer música. Groom (2012, p. 140) chama atenção para o fato de que essa arte também era uma espécie de revivalismo dos séculos antecedentes: "O estilo gótico, portanto, estava enraizado em usos anteriores do Gótico: não apenas pela morbidez e desespero genéricos e pelas formas de ruína, mas também por avaliar o peso da história. Isso também se reflete na cena musical".

Para Groom, os traços característicos da música gótica seriam a presença de sons dissonantes, vocais guturais e líricos, o uso de efeitos tecnológicos modernos e de sintetizadores, apenas para citar alguns. As letras descreviam ou aprisionamento do indivíduo, típico do Gótico, ou vastos espaços abertos, enquanto os arranjos enfatizavam a distância entre os instrumentos, e os efeitos de produção permitiam às músicas "reverberarem como se tocadas em grandes e ecoantes catedrais, em terras desérticas, ou confinadas a espaços interiores [...]"[21] (GROOM, 2012, p. 140).

Uma outra forma de expressão da subcultura gótica é a moda. Em relação a esse campo, pode-se afirmar que góticos do século XX adotaram uma maneira peculiar de se vestir e de expressar sua personalidade. Gavin Baddeley (2005) comenta que o estilo gótico, combinando morbidez com fetichismo, ganha força no começo dos anos 1980.

Baddeley apontará a *femme fatale* como o arquétipo que serviu de base para o estilo gótico feminino (cf. BADDELEY, 2005, p. 214). Ele também afirma que a cantora Siouxsie Sioux, com sua "maquiagem pesada e confrontadoramente andrógina" (BADDELEY, 2005, p. 214) foi altamente influente na juventude da época. Nas palavras de Pleasant Gehman:

> [Houve] uma cópia em massa do cabelo longo, frisado e espetado que se tornou marca registrada da cantora [Siouxsie], da maquiagem pálida com olhos cobertos por uma pesada camada de lápis preto e da boca severamente contornada à moda dos anos 20. Esses traços principais aparentemente caem bem em todo tipo facial possível e compõem um *look* exótico, alternativo, porém muito *sexy* [...]. (GEHMAN apud BADDELEY, 2005, p. 215)

Baddeley destaca que Siouxsie combinava androginia com sensualidade, sendo um dos mais populares ícones góticos de todos os tempos. O modelo do homem gótico, segundo ele, seria mais difícil de definir, mas teria também a androginia como um dos seus traços mais

[20] O textoemlínguaestrangeira é: "[…] eerie background music to the disturbing subsonic noise effects deployed in movies such as *The Exorcist*".

[21] O textoemlínguaestrangeira é: "[…] reverberate as if played in vast echoing cathedrals, across wastelands, or confined in inner space, and corroded environments are filled with voices, fragmentary sounds, and footsteps".

peculiares (BADDELEY, 2005, p. 216). O autor aponta o cantor Peter Murphy, à época vocalista da banda Bauhaus, como principal referência:

> Meio andrógino, ainda que essencialmente masculino, Murphy, que sempre usou maquiagem pesada e utilizava um caixão como parte do cenário dos shows, lembrava mais uma estrela de horror sexuada do que um cantor de rock. Seu magnetismo era impregnado de uma alta dose de elegância sepulcral. (BADDELEY, 2005, p. 216-7)

Assim, com seu visual monocromático, ossos da face saliente e cabelos negros, Murphy, juntamente com Siouxsie, teria influenciado "toda uma geração de góticos que cultuavam a ambiguidade de gênero" (BADDELEY, 2005, p. 217). Note-se o fato de que a subcultura gótica, surgida nos anos 1980, persiste até hoje — inclusive o apreço pela música e pelo padrão de beleza mórbido e andrógino.

1.1.5 Sentidos literários

Já no âmbito da história da literatura, o termo faz referência ao "grupo de romances e narrativas escritos entre 1764 e 1820 que utilizavam elementos sobrenaturais e espaços fantasmagóricos para gerar uma atmosfera de terror"[22] (COLAVITO, 2011, p. 13). Porém, épreciso refletir sobre como e por que esse gênero literário que combina romance e terror veio a ser denominado de "gótico".

O primeiro romance a se autodenominar como tal foi *O castelo de Otranto* (1764), de HoraceWalpole. O subtítulo da obra, "*A GothicStony*", surgiu apenas na segunda edição da obra, e mostra-se relevante porque, à época de sua publicação, o conceito de Gótico como gênero literário não existia, ainda que o termo já fosse usado, como vimos, em contextos políticos, estéticos e culturais. O objetivo de Walpole ao adicionar "*Gothic*" ao título de seu romance era, sobretudo, indicar que sua narrativa era ambientada no período medieval, mas sua escolha teve consequências mais profundas. Nas palavras de Alfred Longueil:

> […] foi Walpole que ao chamar seu *Castelo de Otranto*, no frontispício, de "*a GothicStory*" realmente lançou a palavra "Gótico" como um termo crítico na prosa de ficção. Ele então associou o termo, para todo o sempre, a um certo tipo de romance. Walpole alcançou esta proeza crítica de forma nada premeditada. Para ele, tal como para Hurd, "Gótico" significava "medieval" e nada mais. Esse é o uso

[22] O textoemlínguaestrangeira é: "[...] group of novels and stories composed between 1764 and 1820 that used supernatural elements and spooky settings to generate an atmosphere of terror".

> habitual que ele faz da palavra em suas cartas. Para falar de arquitetura e de Strawberry Hill[23], ele frequentemente o utiliza, como era de se esperar: "um simples arco gótico", ou "columbário gótico". E, para ele, *Otranto* era "gótico" simplesmente por ser uma história medieval. (LONGUEIL, 1923, p. 457)[24]

A adição da palavra "Gótico" no romance de Walpole acabou sendo decisiva para que o novo gênero pudesse ser identificado (cf. MARNIERI, 2018), uma vez que outros escritores passaram a utilizar a palavra nos títulos das obras, como forma de caracterizá-las. Clara Reeve, em *OldEnglish Baron* (1778), descreve sua históriacomo"uma história gótica, sendo um retrato dos hábitos e tempos góticos"[25] (REEVE, 2018, p. 2), também inserindo a expressão "*A Gothic Story*" no subtítulo do romance. Já Maturin, no início do século XIX, em seu *Fatal Revenge; or, The Family ofMontorio* (1807), usa o termo "*Gothic romance*" (MATURIN, 1807, p. 140).

Como aponta Longueil (1923), o que parecia se destacar para o público leitor era menos a ambientação medieval dos romances e mais os incidentes sobrenaturais que os compunham. A partir dessa percepção, imitadores e seguidores — de Reeve e Walpole— cientes do gosto do público — passaram a destacar este aspecto fantasioso e sombrio do gênero cada vez mais, pois existia um mercado específico para se vender tais histórias (cf. LONGUEIL, 1923, p. 459). Progressivamente, o termo "Gótico" passou a identificar menos histórias que se desenrolavam na Idade Média e tornou-se um termo literário que designava "o grotesco, o sinistro, o violento e o sobre-humano na ficção"[26] (LONGUEIL, 1923, p. 459).Essa percepção já existia no setecentos, quando os romances góticos também eram designados como *theterribleschool* ou *thehob-goblin-romance* (cf. CLEARY & MILES, 2000, p. 183).

No campo dos estudos literários, haveria duas maneiras essenciais de se compreender o Gótico. Como afirma David Punter (1996, p. 12), "depende de como nós identificamos ou definimos a ficção gótica, seja como um gênero historicamente determinado ou como uma

---

[23]Strawberry Hill era a residência de HoraceWalpole, construída em Twickenham, e foi projetada como um pequeno castelo gótico.

[24] O textoemlínguaestrangeira é: "[…] it was Walpole who, by calling his *Castle of Otranto* on its title-page a "Gothic story," really launched "Gothic" on its way as a critical term in prose fiction. He thus associated the term for all time with a certain type of novel. Walpole achieved this critical feat quite unpremeditatedly. To him, as to Hurd, "Gothic" meant "mediaeval" and no more. This is his habitual use of the term in his letters. Of architecture he uses it often, as one would expect from Strawberry Hill, – "a simple Gothic arch," or "a Gothic Columbarium." And *Otranto* was to him a "Gothic" simply because it was a "mediaeval" story".

[25] O textoemlínguaestrangeira é: "a Gothic story, being a picture of Gothic times and manners".

[26] O texto em língua estrangeira é: "grotesque, ghastly, andviolentlysuperhuman in fiction".

tendência mais persistente e abrangente dentro da ficção como um todo"[27]. A primeira acepção entende o Gótico como um fenômeno histórico-literário, que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e no início do XIX. Essa visão não exclui a possibilidade de outros revivalismos góticos nos séculos posteriores, pois, como David Stevens (2000) sugere, o Gótico setecentista em si foi um revivalismo da preocupação com temáticas medievais e fantasiosas. A segunda maneira é compreender o Gótico como uma tendência do pensamento humano, de sentimentos e de modos de expressão que não são limitados nem a uma temporalidade nem a espaços específicos. Nessa visão, o Gótico seria um fenômeno transistórico — ou, ao menos, um fenômeno que permeia toda a história moderna ocidental. Para Stevens, as duas formas de compreensão não seriam necessariamente incompatíveis. Em ambas as visões, o Gótico se configuraria, no campo da arte, como uma estética negativa:

> A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas — não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror. (BOTTING, 2014, p. 2)[28]

Assim, o Gótico seria atraído essencialmente por poéticas e efeitos estéticos de cunho negativo: o sublime burkeano, o grotesco e o melodrama, apenas para citar alguns. Na visão de Júlio França (2017b), o Gótico seria a consubstanciação de uma visão desencantada de mundo em uma linguagem artística altamente estetizada que, surgida no contexto cultural dos fins do século XVIII, teria se adaptado, em seus diversos revivalismos, às ansiedades e aos desafios da sociedade moderna. Nas palavras do pesquisador:

> Sua amplitude, permanência e pujança cultural estendem-se até a contemporaneidade (cf. PUNTER, 1996; BOTTING, 2014). 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 atual ambiente das narrativas intertextuais e intermidiáticas do mundo contemporâneo. O Gótico é, sobretudo, um fenômeno moderno. (FRANÇA, 2017b, p. 112-3)

[27] O textoemlínguaestrangeira é: "[...] it depends on how we identify and define Gothic fiction, either as a historically delimited genre or as a more wide-ranging and persistent tendency within fiction as a whole".

[28] O textoemlínguaestrangeira é: "Gothic texts are not good in moral, aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime. Their effects, aesthetically and socially, are also replete with a range of negative features: not beautiful, they display no harmony or proportion. Ill-formed, obscure, ugly, gloomy and utterly antipathetic to effects of love, admiration or gentle delight, gothic texts register resvulsion, abhorrance, fear, disgust and terror".

Tal consubstanciação se caracterizaria por um conjunto de aspectos literários essenciais para a estruturação da narrativa gótica: i) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; ii) o passado caracterizado como uma temporalidade ameaçadora, que ressurge para assombrar o presente; iii) a caracterização de personagens como monstruosidades por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias (cf. FRANÇA, 2017b).

Além desses elementos fundamentais, pode-se observar, nas narrativas góticas, uma série de características recorrentes, ainda que não essenciais (cf. FRANÇA, 2015; FRANÇA, 2020): i) o desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais; ii) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; iii) a produção do medo como efeito estético; iv) o aprofundamento psicológico das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; v) a estratégia narrativa da "moldura", com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas;vi) narradores autodiegéticos e paranoicos, frequentemente mórbidos e que narram num modelo de fluxo de consciência; vii) focos narrativos que exploram os eventos narrados através de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos; viii) temáticas ligadas ao Mal, presente em lugares, na temporalidade e em personagens.

No tópico seguinte, serão brevemente analisados os romances *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, *Os mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe, e *O Monge*, de Matthew Lewis, de forma a demonstrar como os elementos essenciais do Gótico são construídos nos Setecentos.

1.2 **O Gótico setecentista**

1.2.1 *O castelo de Otranto*

Como vimos anteriormente, a identidade nacional inglesa ligada ao passado dos Godos, as ruínas medievais, a arte produzida após a queda do Império Romano e a violência da Reforma e da Contrarreforma — apenas para citar alguns elementos — contribuíram para a

construção do imaginário gótico. Porém, é preciso observar como tais particularidades desaguaram na literatura gótica que nasceria no século XVIII com *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole.

Podemos apontar alguns gêneros que foram importantes para o nascimento de tal ficção: as baladas populares; o teatro elisabetano e jacobino — em especial as tragédias de vingança —, a poesia de cemitério e as narrativas de aparições. Como aponta David Punter (cf. 1996, p. 87), é preciso ter em mente que a ficção gótica do fim do século XVIII não foi um gênero nascido sem antecedentes, mas sim uma forma narrativa que era a convergência de diversas influências culturais, incluindo William Shakespeare, Ossian, o medievalismo e nacionalismo céltico. A literatura gótica ligava-se, então, a uma tradição poética e dramática bastante difusa (cf. PUNTER, 1996).

A ficção produzida entre o começo e meados do século XVIII já demonstrava uma preocupação com a exploração do sobrenatural, do terror e do horror. Espaços narrativos típicos do Gótico — como castelos e mansões decadentes — e seus característicos finais trágicos já se faziam presentes em romances setecentistas, tais como: *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson— escritores que buscavam uma forma realista de se fazer literatura (cf. PUNTER, 1996). Para Punter, um bom exemplo de romance anterior ao nascimento do Gótico é *The Adventuresof Ferdinand CountFathom*(1753), de Tobias Smollett, em que o autor explora a produção do medo como efeito estético, a brutalidade, a violência e o aprisionamento feminino.

Nick Groom (2012, p. 70-1) aponta o negligenciado *Longsword, Earl ofSalisbury* (1762), de Thomas Leland, como o primeiro romance gótico por mesclar os valores e ambiente medievais ao romance sentimental. Por outro lado, Punter (1996, p. 46) afirma que o romance de Leland é apenas um dos romances históricos da época juntamente com *The Hermitage: A British Story* (1772), de William Hutchison. Seja como for, *Longsword* será eclipsado pela publicação de *Otranto*, reconhecido por ser o marco inicial da literatura gótica.

Em sua primeira edição, *Otranto* foi divulgado como a tradução de uma história italiana de autoria desconhecida, datada do século XVI e escrita em letras góticas. Por conta disso, Walpole foi reconhecido como um tradutor talentoso e o livro foi um sucesso tanto entre os leitores como entre a crítica da época.

Na edição subsequente, publicada em abril de 1765, duas mudanças importantes ocorreram. A primeira foi a já mencionada modificação no subtítulo — que de "*A Story*" passou a ser "*A Gothic Story*" —, e a segunda foi a adição de um segundo prefácio, no qual Walpole revelou não se tratar de uma tradução, mas de uma narrativa de sua própria autoria,

justificando o uso de pseudônimo por medo de que seu trabalho não fosse bem aceito pelo público. A partir dessa revelação, os críticos atacaram a natureza fantasiosa e absurda do romance (cf. FRANÇA, 2008).

Em seu segundo prefácio, Walpole afirma que sua obra é "uma tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno" (WALPOLE, 2019, p. 19). Nesse sentido, faz-se relevante a distinção entre os termos *romance* e *novel*: o primeiro faz referência a histórias medievais, "narrativas românticas de amor, cavalaria e aventura, que foram importadas da França do fim do século XVII em diante"[29] (BOTTING, 2014, p. 23); já o segundo se refere aos romances de cunho realista surgidos no século XVIII, que têm como nomes principais Defoe, Richardson, Fielding e Smollett (cf. BOTTING, 2014). Apesar de Walpole afirmar que sua obra buscava mesclar as duas tradições, é notável o fato de que *Otranto* pouco se utiliza de convenções realistas, e se vale grandemente da linhagem do *romance* medieval.

O livro teria algumas similaridades com o romance *Fathom*, publicado alguns anos antes. Nas palavras de David Punter (1996, p. 45): "Walpole, tal como Smollett, acredita no poder do terror para despertar e manter interesse e, novamente como Smollett, ele planeja seu livro como um ataque às normas iluministas"[30]. De fato, como Walpole afirma em seu primeiro prefácio, o medo é um efeito estético central para o romance. Além disso, a ambientação da narrativa em um velho castelo, o deslocamento temporal para a Idade Média e a presença de fantasmas e eventos sobrenaturais — apenas para citar alguns aspectos — representaram, à época, um desafio ao romance realista que estava em ascensão.

Para David Punter, a força de *Otranto* repousaria no fato de Horace ter inaugurado uma estrutura simbólica para representar incertezas sobre outras épocas: "Walpole dá origem a um gênero em que as atrações do passado e do sobrenatural se tornam intimamente conectadas e em que, além disso, o sobrenatural se torna um símbolo do passado levantando-se contra nós" (PUNTER, 1996, p. 47)[31]. Os aspectos sobrenaturais passam, assim, a ser um meio utilizado para se falar, ficcionalmente, sobre o passado e sua permanência incômoda no presente. Ao reunir, pela primeira vez, ambos os elementos, Walpole faz com que o sobrenatural venha a ser a própria manifestação do passado obscuro que ressurge para

[29] O textoemlínguaestrangeira é: "[...] romantic narratives of love, chivalry and adventure, that were imported from France from the late seventeenth century onwards […]".

[30] O textoemlínguaestrangeira é: "Walpole, like Smollett, believes in the power of terror to awaken and sustain interest and, again like Smollett, plans his book as an assault on Enlightenment norms".

[31] O texto em língua estrangeira é: "[…] Walpole originates a genre in which the attractions of the past and of the supernatural become similarly connected, and, further, in which the supernatural itself becomes a symbol of our past rising against us […]".

assombrar o presente. Essa tendência poderá ser observada ao longo da tradição gótica, desde os romances clássicos de Ann Radcliffe, até narrativas contemporâneas, como *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson.

Contudo, Walpole estaria pouco preocupado em retratar fielmente detalhes da vida medieval em seu romance: o que estaria em jogo seria "conjurar um senso de 'passado' [*past-ness*], pela ocasional inserção de detalhes de vestimentas ou de coisas equivalentes" (PUNTER, 1996, p. 46)[32]. Além disso, como lembra Marnieri (2018), apesar de usar o artifício do manuscrito em sua primeira edição, para conferir verossimilhança, o romance é vago no que tange a fatos históricos.

Otranto continha uma série de características que se tornariam centrais para o Gótico setecentista e que seriam utilizadas e repensadas por outros romancistas nas últimas duas décadas do século XVIII (cf. MARNIERI, 2018, p. 53). A primeira é o uso do castelo como principal *locus* da narrativa. Depois desse marco inicial, é notável a frequência com que a palavra "castelo" aparece em títulos de romances góticos, como: *Os castelos de Athlin e Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe; *Emmeline, a orfã do castelo* (1788), de Charlotte Turner Smith; e *The CastleofWolfenbach* (1793), de Eliza Parsons, citando apenas alguns(cf. LACÔTE, 2015). Nas palavras de Montague Summers:

> O número de romances publicados nos cinquenta anos que se seguiram a *Otranto*, que declaram a palavra castelo em seus títulos são uma prova surpreendente da imensa importância do castelo no romance gótico. (SUMMERS apudLACÔTE, 2015, p. 202)[33]

Frequentemente caracterizado como um lugar mal-assombrado, o *locus*góticoserve de espaço para acontecimentos sobrenaturais. Em *Otranto*, temos o clássico episódio da morte de Conrad pelo elmo gigante e a aparição do fantasma desse mesmo personagem para seu pai em uma cripta. Outra ocorrência que merece destaque é o surgimento de um espectro para Frederico, que é descrito da seguinte forma: "Então a figura, virando-se lentamente, revelou para Frederico as mandíbulas descarnadas e as órbitas vazias de um esqueleto envolvido no manto de um ermitão" (WALPOLE, 2019, p. 175). Além de ser um episódio que ultrapassa a compreensão humana, o fantasma é descrito de forma monstruosa.

---

[32] O textoemlínguaestrangeira é: "[...] conjuring a general sense of 'past-ness' by the occasional insertion of costume detail or its equivalent".

[33] O textoemlínguaestrangeira é: "The number of romances published in the fifty years following Otranto which proclaimed the word Castle in their titles is a striking proof of the immense importance of the Castle in the Gothic novel".

Outra característica marcante é a construção de espaços claustrofóbicos e labirínticos, especialmente o castelo e suas passagens subterrâneas. Quando Isabella foge da perseguição de Manfredo, o narrador descreve o local da seguinte forma:

> A parte mais baixa do castelo havia sido escavada em uma série de claustros; **e não era fácil**, para alguém que fosse vítima de tamanha ansiedade, **encontrar a porta que levava à caverna**. **Um silêncio insuportável** reinava naquelas regiões subterrâneas, interrompido, vez ou outra, por rajadas de vento que estremeciam as portas pelas quais Isabella havia passado, e que, arranhando as dobradiças enferrujadas, ecoavam por aquele **longo labirinto de escuridão**. Cada murmúrio a atingia com um **terror renovado**; mesmo assim, o que ela mais temia era ouvir a voz furiosa de Manfredo instando seus criados a perseguirem-na. (WALPOLE, 2019, p. 46-7. Grifos meus.)

As expressões destacadas caracterizam o espaço como um *locus horribilis*, que causa terror em Isabella. O ambiente é opressor, como podemos ver pela expressão "[u]m silêncio insuportável". O caráter labiríntico fica evidente na circunstância de Isabella ter dificuldade em "encontrar a porta que levava à caverna" e no fato de o subterrâneo do edifício ser um "longo labirinto de escuridão".

Um traço importante da obra é a presença do vilão aristocrático, que ultrapassa limites morais e convenções sociais para satisfazer seus próprios desejos egoístas. Em *Otranto*, essa personagem é o príncipe Manfredo, protagonista da narrativa. Depois da morte de seu filho, ele não mede esforços para se divorciar de sua esposa e se casar com Isabella, aquela que deveria ter sido esposa de seu falecido filho. Observemos o trecho abaixo:

> — Já que o inferno não vai saciar minha curiosidade — disse Manfredo—, usarei os métodos humanos sob meu poder para preservar minha raça; **Isabella não há de me escapar**.
> A jovem, cuja força de vontade dera lugar ao terror no momento em que ela deixara Manfredo, continuou sua fuga até o final da escada principal. Lá, ela parou, sem saber para onde dirigir seus passos ou como escapar da **impetuosidade** do príncipe. Os portões do castelo, ela sabia, estavam trancados, e guardas posicionados no pátio. Se, como mandava-lhe o coração, ela fosse prevenir Hipólita a respeito do cruel destino que a aguardava, não haveria dúvidas de que Manfredo iria procurá-la por lá, e de que a **natureza violenta** do príncipe o incitaria a duplicar a injúria que concebera, sem deixar-lhes espaço para evitar o arrebatamento de suas paixões. A demora poderia dar a ele tempo para refletir sobre as terríveis medidas que havia concebido, ou poderia criar alguma circunstância a favor de Isabella, se ela pudesse — por aquela noite, ao menos — adiar **os medonhos intentos do senhor do castelo**. No entanto, onde esconder-se? Como evitar a perseguição que ele infalivelmente empreenderia por todo o castelo? (WALPOLE, 2019, p. 45-6. Grifos meus.)

Podemos observar como a monstruosidade moral de Manfredo evidencia-se na obsessão que ele possui em relação à Isabella e no seu intento de forçá-la a se casar com ele. A forma como o personagem é descrito também é relevante: a donzela menciona sua natureza violenta, sua impetuosidade e "os medonhos intentos do senhor do castelo". Além disso, no

decorrer de todo o romance, Manfredo é caracterizado como umpersonagem egoístapelo narrador, confirmando o ponto de vista de Isabella. Outra contribuição de *Otranto* ao Gótico setecentista, que pode ser vista no excerto acima, é a utilização da *virtue in distress*, na figura de Isabella. Como pôde ser observado, a princesa é incessantemente perseguida por Manfredo. Ambos os *topoi* serão amplamente desenvolvidos pelas autoras femininas do Gótico.

1.2.2 *Os mistérios de Udolpho*

Ann Radcliffe foi a mais bem-sucedida escritora do século XVIII e "uma mulher cuja vida rotineira retratou, sob muitos aspectos, a vida de seus leitores de classe média"[34] (BOTTING, 2014, p. 58). Radcliffe influenciou toda uma geração de escritores do século XIX que faziam a ela referências diretas e indiretas (cf. BIRKHEAD, 2006, p. 45).

As narrativas radcliffeanas se caracterizam por serem ambientadas na Idade Média ou no Renascimento, e, geograficamente, nos países do sul europeu, especialmente na Itália e na França. Os *loci horribiles*eram tipicamente góticos: abadias arruinadas, castelos labirínticos e com passagens secretas. A exemplo, vejamos a primeira de descrição do castelo em *Os mistérios de Udolpho*:

> "Lá", disse Montoni, falando pela primeira vez em muitas horas, "está Udolpho".
> Emily contemplou o castelo que ela entendeu ser de Montoni com uma apreensão melancólica; pois, embora 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 e desafiar 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 começaram a subir logo em seguida. (RADCLIFFE, 2015, p. 215)

O castelo é caracterizado como foco da cena e quase como uma personagem do próprio romance: Montoni nomeia o edifício por seu nome, Udolpho. O narrador qualifica a

[34] O textoemlínguaestrangeira é: "a woman whose uneventful life in many ways mirrored that of her middle-class audience".

construção como sombria e misteriosa, através do ponto de vista de Emily, a heroína, e afirma que seus aspectos "se tornaram mais horríveis na escuridão" (RADCLIFFE, 2015, p. 215). Tais características apontam o castelo como um local de transgressões morais e físicas, sugerindo também a sua condição de lugar mal-assombrado.

VeronikaMajlingová (2011) aponta que o espaço narrativo pode ser separado em duas áreas opostas, divididas por um limite: em primeiro lugar, existiria o espaço interno, do personagem principal, que é caracterizado como seguro e harmonicamente organizado. E em segundo, existiria o espaço do outro, que se qualifica por ser hostil, perigoso e caótico. Ela também aponta que as personagens podem ser móveis ou estáticos: as primeiras são livres para se moverem pelos diversos espaços da narrativa, enquanto as segundas são parte de determinado espaço. Na sequência, ela utiliza os romances de Radcliffe como exemplo:

> O personagem móvel é, geralmente, o herói ou a heroína que cruza a fronteira e se move de uma esfera a outra. Nos romances de Ann Radcliffe, por exemplo, esse esquema se aplica quase de forma exata: uma jovem heroína é forçada a deixar seu belo e sereno lar e é transportada para outra esfera, o castelo (ou convento), onde ela interage com o vilão. Depois de diversas complicações, ela escapa com sucesso e retorna para casa, geralmente para se casar com o herói, seu salvador. (MAJLINGOVÁ, 2011, p. 14)[35]

Como sugere Majlingová, as protagonistas são mulheres jovens perseguidas por aristocratas ambiciosos ou monges perversos. Não raro, são órfãs que foram retiradas de um espaço familiar seguro e que precisam iniciar uma jornada por um mundo obscuro e ameaçador. Em sua trajetória encontram todos os tipos de perigos: desde a violência dos monstros humanos até o mundo sobrenatural por elas mesmas imaginado. Como aponta Ana Paula Santos, essa característica foi herdada dos romances sentimentais:

> O romance sentimental fez da *virtue in distress* uma das temáticas mais exploradas pela ficção setecentista. Os enredos que retratavam a perseguição a personagens jovens e inocentes consolidaram-se como forma de suscitar diferentes efeitos estéticos de recepção e entreter o público leitor. (SANTOS, 2017, p. 29)

A temática da *virtue in distress* foi adaptada aos objetivos do Gótico, que tinha como foco produzir suspense e o medo como efeito estético de recepção. Assim, foi amplamente utilizada por Ann Radcliffe (cf. SANTOS, 2017, p. 30). Contudo, apesar de todo o assédio e perseguição sofridos pelas personagens femininas, a autora restaura a ordem ao final dos

[35] O textoemlínguaestrangeira é: "The mobile character is usually the hero or heroine who crosses the boundary and moves from one sphere to another. In Ann Radcliffe's novels, for example, this scheme applies almost exactly: a young heroine is forced to leave her beautiful and serene home and she is transported into the other sphere, the castle (or convent), where she interacts with the villain. After numerous complications she successfully escapes and returns home, usually to marry the hero, her savior".

romances e recoloca suas protagonistas em um espaço familiar resguardado. Como aponta Fred Botting (2014, p. 59): "É claro que, ao final, a virtude era preservada e a harmonia doméstica reafirmada. As histórias eram todas estruturadas como lições de virtude e de fé em uma providência divina"[36].

O vilão aristocrático também será um personagem importante da ficção radcliffeana. Tome-se, como exemplo, o principal antagonista d'*Os mistérios de Udolpho*, que exerce sua tirania sobre a heroína Emily ao longo do romance. Para Emily, Montoni configura-se como uma ameaça, pois, ainda que, em termos físicos, ele não seja identificável como monstro humano, suas inclinações morais revelam-no como tal. Na passagem que se segue, Morano acusa Montoni de ser um vilão:

> "Escute-me, Emily", continuou Morano, "escute-me! Eu a amo e estou em desespero — sim — em desespero. Como eu posso olhar para você e saber que talvez essa seja a última vez, sem sofrer o frenesi do desespero? Mas não será assim; você será minha, **apesar de Montoni e toda a sua vilania**."
> "Apesar de Montoni!", exclamou Emily ansiosamente: "o que eu estou ouvindo?"
> "Você está ouvindo que Montoni é um vilão", exclamou Morano com veemência, "um vilão que a teria vendido pelo meu amor! [...]" (RADCLIFFE, 2015, p. 246. Grifo meu.)

Apesar da incredulidade de Emily, o fato de que Montoni seria capaz de conceder a mão da jovem em troca de uma recompensa será confirmado pelo narrador pouco depois, através da seguinte afirmação:

> Ao correr para Udolpho ele [Montoni] pretendia tirar Emily do alcance de Morano, além de pôr fim à questão sem se submeter a altercações inúteis; e, se o conde fosse realmente honrável, ele sem dúvida seguiria Emily e assinaria os papeis em questão. Se isso fosse feito, **Montoni tinha tão pouca consideração pelo bem-estar de Emily que não teria escrúpulos em sacrificá-la** para um homem com uma fortuna arruinada, já que através disto ele próprio enriqueceria [...]. (RADCLIFFE, 2015, p. 256. Grifo meu.)

É evidente, no trecho, a total falta de empatia de Montoniem relação à Emily e sua ansiedade para enriquecer por meio do casamento da moça. Além disso, ele é caracterizado, ao longo do romance, como violento, ambicioso, enganador e misógino — apenas para citar alguns aspectos de sua personalidade.Montoni pertence à primeira linhagem de personagens monstruosas góticas: o vilão aristocrático ou clerical, que é capaz de qualquer transgressão — física ou moral —para satisfazer seus propósitos egoístas. Ao notabilizar-se como figuração do Mal absoluto, tal vilão leva medo e horror àqueles que o cercam, especialmente à heroína.

[36] O textoemlínguaestrangeira é: "At the end virtue has, of course, been preserved and domestic harmony has been reaffirmed. The tales are all framed as lessons in virtue and faith in a guiding providential hand".

Outro ponto a ser destacado é o de que os romances de Radcliffe se utilizam largamente do recurso do "sobrenatural explicado" (cf. BOTTING, 2014). Em *Udolpho*, toda a ambiência do castelo, com a ocorrência de sons e presenças inexplicáveis, é construída de forma a levar as personagens — e os leitores — a acreditarem que um fantasma pode surgir a qualquer momento por detrás de uma porta misteriosa. A esse respeito, David Punter (1996, p. 62) comenta que, em *Udolpho*, "as fronteiras entre realidade e fantasia eram borradas e suavizadas"[37]. O teórico também afirma que "o celebrado fato de que Radcliffe, ao final, explica toda a sua maquinaria aparentemente sobrenatural de forma nenhuma remove o poder que seus fantasmas têm sobre Emily ou sobre leitor"[38] (PUNTER, 1996, p. 60). Fred Botting também comenta o uso deste recurso:

> Eventos aparentemente espectrais são devidamente explicados depois de terem suscitado a curiosidade e o terror durante extensos episódios da narrativa. Esse uso do suspense caracteriza a técnica de Radcliffe. Ao envolver os leitores na narrativa, essa técnica encoraja a sua imaginação, fazendo com que façam extravagantes especulações. No entanto, as explicações racionais, que subsequentemente são oferecidas, destroem o sobrenatural e as terríveis expectativas criadas pelos leitores. Isso leva, tanto leitores como personagens, de volta às convenções setecentistas do realismo, da razão e da moralidade, destacando os perigos da credulidade excessiva e ingênua. Mesmo quando os extremos da imaginação e os sentimentos são descritos nos romances, o objetivo é sempre moderá-los com um senso de decência. (BOTTING, 2014, p. 59)[39]

Nesse sentido, os excessos da imaginação e da sensibilidade — que se materializam na forma de um acontecimento supostamente sobrenatural — são rechaçados pela literatura de Radcliffe, de modo a demonstrar o perigo das paixões e da irracionalidade. Assim, ao utilizar o recurso do sobrenatural explicado, Radcliffe aprazia, a um só tempo, o seu público e a crítica literária, pois utilizava os *topoi* típicos do Gótico e, ao final dos romances, instruía moralmente seus leitores (cf. SANTOS, 2017, p. 31). Entretanto, os romances mantêm certa ambivalência, pois exploram exaustivamente eventos sobrenaturais — ainda que explicados ao final.

---

[37] O textoemlínguaestrangeira é: "the boundaries of reality and fantasy were blurred and softened".

[38] O textoemlínguaestrangeira é: "the celebrated fact that Radcliffe in the end explains all her apparently supernatural machinery in no way removes the power which her ghosts have over Emily or over the reader".

[39] O textoemlínguaestrangeira é: "Apparently spectral events are similarly explained after they have excited curiosity and terror over extended sections of the narrative. This use of suspense characterises Radcliffe's technique. Involving readers in the narrative, it also encourages imaginations to indulge in extravagant speculations. The rational explanations that are subsequently offered, however, undercut the supernatural and terrible expectations and bring readers and characters back to eighteenth-century conventions of realism, reason and morality by highlighting their excessive and ill-judged credulity. While extremes of imagination and feeling are described in the novels, the object is always to moderate them with a sense of propriety".

Utilizando as características acima elencadas, e brevemente analisadas, Ann Radcliffe consolidou o que os estudos literários contemporâneos compreendem como Gótico feminino. A temática da *virtue in distress*, a presença do vilão aristocrático e do sobrenatural explicado tonaram-se centrais para este tipo de narrativa. Entretanto, uma outra linhagem, à mesma época dos romances radcliffeanos, ganhou força na ficção setecentista: o Gótico masculino, condensado na literatura de Matthew Lewis.

1.2.3 *O monge*

A principal obra de Matthew Lewis é *O monge* (1796), romance que fez com que o autor fosse respeitado entre grandes escritores da época, como Walter Scott e Lord Byron. Uma das características de destaque de *O monge* é o uso da exploração gráfica da violência e do sexo. Em uma das narrativas emolduradas do romance, a personagem Marguerite relata o abuso sexual que sofreu:

> Os homens tiraram a sorte para ver quem seria o próximo a me possuir e, a partir daquele momento, passei a ser propriedade do abominável Baptista. [...] Finalmente, ao perceber que minha aversão só aumentava ao invés de diminuir, ele conseguiu o que queria, mas somente através da violência, pois eu persistia em rejeitá-lo. Nada mais me restava além de suportar meus sofrimentos com paciência. [...]. Essa triste experiência me convenceu do horror da minha situação. O meu primeiro amor tinha escondido tudo de mim; Baptista, pelo contrário, sentia prazer em exibir todas as crueldades do seu ofício e se esforçava para me familiarizar com o sangue das suas matanças. (LEWIS, 2017, p. 83)

O relato de seguidos atos de estupro e a caracterização de Baptista como uma monstruosidade humana apontam para uma exploração sensacionalista que tinha como objetivo horrorizar o leitor. A violência gráfica também pode ser observada no parágrafo final do romance, em que Ambrósio, o protagonista, sofre uma morte lenta e extremamente dolorosa:

> Enquanto falava, [Lúcifer] cravou suas garras na coroa raspada do monge e voou, carregando-o acima das rochas. [...] O demônio continuou voando alto até atingir uma altura assustadora, e então soltou a vítima. O monge caiu de cabeça no espaço vazio. Foi recebido pela ponta afiada de uma rocha, e rolou de precipício em precipício até que, machucado e desfigurado, foi parar na margem de um rio. Como ainda tinha vida no seu corpo miserável, tentou levantar-se, mas não foi capaz de deixar o lugar onde havia caído. [...] Muitos insetos foram atraídos pelo calor e começaram a beber o sangue que pingava dos seus ferimentos. Ambrósio não tinha forças para afugentá-los e teve que suportá-los aos milhares, picando seu corpo, presos às suas chagas, causando as torturas mais intensas e insuportáveis. As águias

> arrancaram pedaços da sua carne e extraíram-lhe os olhos com seus bicos retorcidos. (LEWIS, 2017, p. 292)

O excerto exemplifica o porquê de a obra ter escandalizado o público leitor da época: as descrições de violência gráfica são numerosas. Como aponta Júlio França (2020, p. 111): "Era um romance excessivo — violento, brutal,sensacional—, que versava sobre os excessos da paixão que se disfarça hipocritamente sob a respeitabilidadee o decoro".

Outro fato digno de destaque é queAmbrósio, a um só tempo protagonista e vilão do romance, comete seguidos crimes e transgressões morais, como o assassinato de Elvira e o estupro de Antonia, que se revelarão sua mãe e irmã, respectivamente. A partir desses dois episódios é possível observar que há uma forte diferenciação no tratamento das personagens femininas d'*Os mistérios de Udolpho* e d'*O monge.* A principal diferença é a de que, enquanto o romance de Radcliffe foca-se na jornada da heroína e recompensa a sua virtude ao final, a obra de Lewis transforma a mulher em vítima de situações violentas, independentemente de ter cometido qualquer ação para merecê-las, e em um objeto de erotismo, conforme podemos observar pela violência sexual sofrida por Antonia (cf. SANTOS, 2017). Não por acaso, diversos estudiosos apontam que *O monge*foi uma tentativa deliberada de reescrever *Os mistérios de Udolpho*. Nesse sentido, é como se Lewis satirizasse o sentimentalismo existente na obra de Radcliffe (cf. GROOM, 2012; BOTTING, 2014).

Ademais, *O monge* também se destaca pela utilização de elementos sobrenaturais de forma completamente explícita. Um bom exemplo é a aparição de Lúcifer para Ambrósio:

> Um raio de luz inundou a cela e, logo depois, envolto em um redemoinho sulfuroso, Lúcifer apareceu na sua frente uma segunda vez. Mas ele não se parecia com aquele invocado por Matilda; na ocasião, tinha adotado a forma de um serafim para enganar Ambrósio. Agora, surgia **com toda a feiura** que havia adquirido desde a sua queda do paraíso: **suas pernas e braços machucados** ainda carregavam as cicatrizes dos raios lançados pelo Todo Poderoso; **manchas escuras** se espalhavam por toda a sua forma gigantesca; suas mãos e pés eram dotados de **grandes garras**; havia **uma fúria no seu olhar** que era capaz de paralisar o coração dos mais corajosos; tinha **duas enormes asas negras acima** dos ombros e, **no lugar dos cabelos, serpentes vivas que se contorciam sobre a testa**, emitindo silvos assustadores. Em uma das mãos segurava um pergaminho e, na outra, uma pena de ferro. Raios ainda eram vistos ao seu redor, e os repetidos estrondos que o acompanhavam pareciam anunciar a destruição da natureza. (LEWIS, 2017, p. 286. Grifos meus.)

No excerto, sobressai a riqueza de detalhes com a qual Lúcifer é descrito e o fato de Lewis apresentar os acontecimentos e seres sobrenaturais como fatos e personagens que integram plenamente o universo diegético. Nas palavras de David Punter (1996, p. 61): "Nós não somos realmente obrigados a *acreditar* no sobrenatural de Lewis — tal aspecto é estabelecido: em vez disso, somos obrigados a *vê-lo* [o sobrenatural] diante de nós,

sensacionalista e sangrento como um fantasma de palco"[40] (PUNTER, 1996, p. 61. Grifos do autor.). Por conseguinte, o método de composição de Lewis seria completamente antirrealista, criando um mundo ficcional que valida a si mesmo (cf. PUNTER, 1996; FRANÇA, 2020).

O terror contido em *O monge* teve uma resposta literária. Um ano depois da publicação do romance, em 1797, Ann Radcliffe publicaria *O italiano*, que tem como personagem principal um monge que se caracteriza como um monstro humano. A obra, entretanto, não possui qualquer acontecimento sobrenatural: Radcliffe utiliza novamente suas técnicas de suspense, sem a violência e os excessos do livro de Lewis.

1.3 **O Gótico oitocentista**

1.3.1 Elementos narrativos essenciais

Em seu nascimento, o Gótico foi, em grande medida, uma reação aos ideais dos iluministas, que confiavam no pensamento racional como solução para todos os problemas humanos (cf. STEVENS, 2000, p. 9). A ficção gótica funcionou como uma oposição à "ordem natural conforme definida pelo realismo"[41] (BOTTING, 2014, p. 2), ao dar vazão a voos imaginativos, acontecimentos sobrenaturais, mistérios e personagens monstruosas. Nas palavras de David Stevens:

> Num sentido importante, o revivalismo gótico foi uma reação — a um século, ou mais, onde racionalismo, empirismo e classicismo eram forças ideológicas dominantes —, mas isso não é necessariamente menosprezar seu poder ou sua profundidade. [...] Esses artistas e escritores que trabalhavam com a tradição gótica precisavam cultivar algumas táticas de choque, talvez para tirar suas audiências de uma letargia: então a frequente insistência em detalhes horríveis, que muitos naquela época (e desde então) acharam censuráveis. De forma alternativa, é possível ver esse processo em termos ainda mais críticos: uma descida às profundezas do sensacionalismo fantástico, merecedor dos piores excessos dos tabloides atuais, como uma tentativa deliberada de desfazer o estável progresso da sociedade em direção a um ideal ainda mais civilizado. É ao decidir com qual dessas conflituosas interpretações concordar, ou considerar ocupar uma posição de meio-termo entre elas, que é

[40] O textoemlínguaestrangeira é: "We are not really required to *believe* in the supernatural by Lewis — this is assumed: rather, we are required to *see* it before us, lurid and gory as a stage ghost".

[41] O texto em língua estrangeira é: "natural orderofthings as definedbyrealism".

> preciso levar em consideração, da forma mais completa possível, o contexto espiritual e histórico. (STEVENS, 2000, p. 19)[42]

O racionalismo iluminista retirou a explicação religiosa sobre o universo e a natureza de seu lugar privilegiado.A literatura gótica, incorporando as ansiedades da época, tentou lidar com as incertezas geradas por essa transformação — em seus próprios termos ambivalentes. Tentou preencher as lacunas deixadas pelo Iluminismo, promovendo um revivalismo em que superstição, mistério e sobrenatural faziam parte da representação ficcional de mundo. Nesses termos, o Gótico representa o lado suprimido pelo discurso da razão iluminista. Assim, o sobrenatural é um elemento estruturante das narrativas setecentistas, seja ele explicado ou não.

É importante notar, entretanto, que o progresso científico e a racionalização das organizações sociais e políticas tornaram o mundo relativamente seguro para permitir fantasias irracionais, como as de Walpole e Lewis:

> Leitores de classe média, seguramente protegidos por suas posições sociais estáveis e não ameaçáveis, podiam se sentir seguros o suficiente para cultivar medos e fantasias imaginárias, do mesmo jeito que uma criança faz, lendo histórias de horror e vivenciando a deliciosa emoção enquanto, aparentemente, está imune do perigo real. (STEVENS, 2000, p. 10)[43]

Assim, a razão cria o ambiente de placidez em que o Gótico emerge de modo disruptivo. Nos primeiros romances góticos, ainda que os limites sociais sejam transgredidos, a ordem quase sempre é restaurada e o Mal, na figura do vilão, é ficcionalmente expurgado. O Gótico do século XIX, por sua vez, adquire características muito mais sombrias. Nas narrativas oitocentistas, o Mal é difuso e a ordem não é restaurada, como é o caso do desfecho de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Nas páginas finais do romance, assim diz a criatura:

---

[42] O textoemlínguaestrangeira é: "In an important sense the gothic revival was a reaction – to a century or more where rationalism, empiricism and classicism were the dominant ideological forces – but this is not necessarily to belittle its power or profundity. [...] Those artists and writers working in the gothic tradition needed to cultivate certain shock tactics, perhaps, to jolt their audiences out of their lethargy: thus the frequent insistence on horrific detail which many at the time (and since) found objectionable. Alternatively, it is possible to see this process in far more critical terms: a descent to the depths of lurid sensationalism, worthy of the worst excesses of today's tabloid press, as a deliberate attempt to undo the steady progress of society towards an ever more civilised ideal. It is in deciding which of these conflicting interpretations to agree with or on whether to occupy a position at some point between them, that full account needs to be taken of the historical and spiritual context."

[43] O textoemlínguaestrangeira é: "Middle class readers, safely tucked into their stable and unthreatened social positions, could feel secure enough to cultivate imaginary fears and fantasies, in the same way that a child may do, reading horror stories and experiencing the delicious thrill while apparently immune from real danger".

> — Esta também é uma vítima minha! — exclamou.— Seu assassinato consuma meus crimes; a trajetória miserável do meu ser se conclui! Oh, Frankenstein! Ser generoso e abnegado! De que serve agora que eu peça que me perdoe? Eu, que irremediavelmente te destruí destruindo todos que amaste. Ai! Ele está frio, não pode me responder. (SHELLEY, 2017, p. 228)

O ser lamenta a morte de seu criador, dr. Frankenstein, mesmo depois de ter buscado por vingança incessantemente. No trecho, destaca-se a sua percepção de haver tido uma "trajetória miserável" e, que apesar de ter destruído todos aqueles que eram caros a Frankenstein, não obteve prazer ou felicidade com o feito. Em seguida, a criatura abandona a embarcação e some no mar. Nesse sentido, o romance não tem um final feliz — tal como acontece em *O castelo de Otranto*— e, ao mesmo tempo, a fonte do Mal não fica evidente, uma vez que a própria criatura, apesar de monstruosa, é moralmente ambígua.

No Gótico romântico, o vilão monstruoso será, em parte, também um herói, porque ousa transgredir os valores convencionais. O que está sendo tematizado é a tensão existente entre as convenções sociais e as noções de liberdade e de individualidade. Nas palavras de Fred Botting:

> Os aspectos mais sombrios e agonizantes da escrita romântica têm heróis no molde gótico: obscuros, isolados e soberanos, eles são andarilhos, párias e rebeldes, condenados a vagar pelas fronteiras dos mundos sociais, portadores de uma verdade obscura ou de um conhecimento horrível, como o Ancient Mariner de Coleridge. O Satã e o Prometheus de Milton são transgressores que representam os extremos da paixão individual e da consciência. (BOTTING, 2014, p. 89)[44]

A obra de Mary Shelley não possui apenas um monstro, mas dois: a criatura e Victor Frankenste*In:* Este último é caracterizado como o homem de ciência dominado por sua *hybris*, que busca um poder sobre-humano, sem refletir sobre as consequências reais de seu experimento. No romance, assim diz o personagem do cientista:

> Vida e morte pareciam para mim limites ideais, e eu seria o primeiro a rompê-los, derramando uma torrente de luz em nosso mundo escuro. Uma nova espécie iria me abençoar como seu criador e origem; muitas naturezas felizes e excelentes deveriam sua existência a mim. Nenhum pai poderia clamar a gratidão de seu filho tão completamente quanto eu mereceria a delas. Seguindo nessas reflexões, pensei que, se fosse capaz de animar a matéria sem vida, eu poderia com o tempo (apesar de agora o achar impossível) renovar a vida onde a morte havia aparentemente condenado o corpo à decomposição. (SHELLEY, 2017, p. 61-2)

No excerto acima, ficam evidentes as pretensões desmedidas de Victor. Como aponta Robert Hume (1969), o que destrói Victor é seu desejo de ser deus. Além disso, por diversas

[44] O textoemlínguaestrangeira é: "The darker, agonised aspect of Romantic writing has heroes in the gothic mould: gloomy, isolated and sovereign, they are wanderers, outcasts and rebels condemned to roam the borders of social worlds, bearers of a dark truth or horrible knowledge, like Coleridge's Ancient Mariner. Milton's Satan or Prometheus are transgressors who represent the extremes of individual passion and consciousness".

vezes Victor se considera o assassino indireto de sua própria família e amigos, culpando-se por dar vida a uma criatura perigosa e incontrolável. Apesar disso, a coragem do cientista para realizar a experiência reafirma a sua própria individualidade.

A criatura, por sua vez, torna-se um ser terrível: comete assassinatos e aterroriza aqueles que cruzam seu caminho. Porém, ao mesmo tempo é digna de piedade, por ter sido posta no mundo sem nenhum apoio ou suporte de Victor. Apesar de tentar interagir com os seres humanos que encontra em sua trajetória, tudo o que recebe em troca é rejeição: "[...] eu buscava amor e companheirismo, eu era afastado. Não há injustiça nisso? Devo eu ser considerado o único criminoso quanto toda a humanidade pecou contra mim?" (SHELLEY, 2017, p. 231). Como aponta Fred Botting (2014, p. 93): "O vilão [de *Frankenstein*] é também o herói e a vítima [...]"[45].

Outra figuração da monstruosidade que será recorrente na literatura gótica é a figura do vampiro. O texto que inaugurou essa tradição na prosa de língua inglesa foi "O vampiro" (1819), de John Polidori, e seu impacto no Gótico é notável. Sabe-se que a intenção de Polidori era fazer uma crítica tenaz a Lord Byron, para quem trabalhou por três anos (cf. MACDONALD & SCHERF, 2008, p. 11). Por essa razão, o arquétipo de personagem criado por Polidori é conhecido como o vampiro byroniano. Como aponta Macdonald (1991), tal criatura ficcional tornará possível grandes personagens ficcionais, com destaque para o Conde Drácula, de BramStoker, em 1897.Nas palavras de David Punter (1996, p. 104): "A figura de LordRuthven tornou-se um modelo para o vampiro inglês"[46].

A primeira inovação de Polidori é criar um personagem com características humanas, inteligente e sofisticado. E, nesse sentido, muito diferente dos repulsivos seres do folclore europeu que saíam de seus túmulos para saciar sua sede por sangue. Note-se também ofato de que LordRuthven é um sedutor. Apesar de ser descrito como belo, o narrador destaca o medo por ele provocado:

> Aparentemente, apenas as leves risadas das damas atraíam sua atenção, e ele poderia tirar-lhes o fôlego apenas com um olhar, inundando de medo aqueles peitos onde a ingenuidade reinava. Aqueles que sentiram tal temor não conseguiam explicar de onde ele viera: alguns o atribuíam aos olhos de um cinza mórbido que, fixando-se na superfície de um objeto, não parecia penetrá-lo, e que, com um relance, trespassava até as movimentações íntimas do coração [...]. (POLIDORI, 2020, p. 49)

Ainda que a monstruosidade de Ruthven não seja reconhecível fisicamente — com exceção dos seus "olhos de um cinza mórbido" —, a sensação que ele desperta em terceiros é

[45] O textoemlínguaestrangeira é: "Its villain is also the hero and victim".

[46] O textoemlínguaestrangeira é: "The figure of Lord Ruthven became a model for the English vampire".

um indicativo de sua natureza sobrenatural. Além disso, outra inovação de Polidori é fazer de Ruthven um aristocrata. O vilão aristocrata é figura recorrente na ficção gótica, desde os romances de Ann Radcliffe, mas vampiros aristocratas são quase inexistentes até a publicação desse conto. Assim, o autor reúne dois tipos de monstruosidades: o monstro humano moral, na figura do aristocrata, e o mostro sobrenatural, na figura do vampiro. Depois de Ruthven, encontraremos vampiros aristocratas no drama *O vampiro* (1820), de Charles Nodier; no *penny dreadful Varney o vampiro* (1845-1847), de James Macolm Rymer; em *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu; e em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, apenas para citar alguns.

No clássico *Drácula*, o personagem que dá nome ao livro encarna a alteridade ao se deslocar para Londres: ele é um estrangeiro, aristocrata e possuidor de intenso desejo sexual, opondo-se ao britânico, burguês e sexualmente regrado Jonathan Harker. Ao incorporar uma posição antagônica de alteridade, o ser monstruoso funciona como um Outro dialético: "Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual" (COHEN, 2000, p. 32).

Seja em sua realização setecentista ou oitocentista, o monstro encarnaria, essencialmente, a alteridade e seria assim um alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras. As consequências de seus atos seriam uma advertência à possibilidade de exceder os limites do socialmente aceitável. Para Cohen, cruzar fronteiras pode fazer com que o indivíduo ou se torne vítima do monstro ou se torne o próprio monstro. Nesses termos, o monstro torna claras as fronteiras do que é possível e do permissível, corporificando práticas "que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro" (COHEN, 2000, p. 44).

Em relação ao espaço narrativo, a natureza desempenhará papel fundamental nas obras oitocentistas, especialmente naquelas pertencentes ao Gótico romântico. Partindo da teoria do sublime de Edmund Burke, os escritores românticos explorarão o efeito do deleite, que Burke define como um sentimento de alívio, "uma espécie de tranquilidade toldada de horror" (BURKE, 1993, p. 44). A natureza em tais obras será, a um só tempo, bela e ameaçadora. Ademais, as paisagens sombrias e melancólicas refletirão o estado mental dos heróis e anti-heróis, bem como seus sofrimentos e dilemas psicológicos. Como aponta Fred Botting:

> [...] o temor e o terror inspirados pela sublimidade de reinos selvagens e montanhosos não apenas significa uma grandeza além dos poderes humanos, mas também espelha o mundo interno do herói sofredor, a magnificência do seu sofrimento. No auge de sentimentos excessivos e de uma consciência atormentada, a subjetividade romântica é mistificada, tornando-se a imagem sombria das forças

> criadoras e destruidoras da natureza ou dos misteriosos poderes da imaginação. (BOTTING, 2014, p. 90)[47]

Tal aspecto pode ser observado em obras clássicas, como *Frankenstein* e *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë. Tomemos como exemplo um episódio deste último. Heathcliff é o herói do romance e deseja se casar com Catherine. Porém, certa noite ele ouve sua amada dissertando sobre as razões que fariam com que ela se casasse com outro homem, Edgar. Diante disso, ele decide deixar Wuthering Heights, e assim é descrita a noite em questão pela narradora: "Perto da meia-noite, quando ainda estávamos acordados, a tempestade desabou sobre Heights com toda fúria. Ventava muito e trovejava, e, fosse por um ou pelo outro, uma árvore num canto da casa foi rachada ao meio" (BRONTË, 2016, p. 113). Assim, aplicando a observação de Botting ao trecho de Brontë, pode-se afirmar que a noite tempestuosa é um reflexo da revolta de Heathcliff por perder Catherine para outro homem.

Na ficção gótica produzida durante o século XIX, "o castelo gradualmente [dá] lugar à velha casa: a um só tempo construção física e representante da linhagem familiar, ela tornou-se o espaço onde medos e ansiedades retornam ao presente"[48] (BOTTING, 1996, p. 3.). O espaço doméstico se destacaria por ser um dos mais importantes espaços utilizados pela ficção gótica oitocentista, e teria duas caracterizações principais (cf. MAJLINGÓVA, 2011, p. 20). Na primeira, a casa seria um espaço doméstico, onde a personagem principal — frequentemente uma mulher — vive feliz e segura. Tal situação permanece até que o protagonista é forçado a deixar a casa, muitas vezes por meio de uma violência exercida pelo vilão. A segunda caracterização é a da casa assombrada, e a ameaça está contida nesse espaço, muitas vezes condensada num segredo do passado que aterroriza os moradores.

Assim, a casa enquanto *locus horribilis* herdaria do castelo a qualidade de lugar mal-assombrado. Não por acaso, o espaço narrativo doméstico exercerá um papel fundamental na produção dos efeitos de medo. O conto "Assombrações" (1859), de Edward Bulwer-Lytton, comprova tal assertiva, pois possui como principal *locus* uma antiga casa londrina, onde seus eventuais inquilinos passam por experiências sobrenaturais.

---

[47] O textoemlínguaestrangeira é: "[…] the awe and terror inspired by the sublimity of wild, mountainous realms not only signifies a grandeur beyond human powers, but also mirrors the internal world of the heroic sufferer, the magnificence of his suffering. In the throes of excessive feeling and tormented consciousness Romantic Subjectivity is mystified, becoming the shadowy image of the grandeur forces of natural creation and destruction or the mysterious power of the imagination."

[48] O textoemlínguaestrangeira é: "the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present".

O narrador do conto, após ouvir o relato de um amigo sobre a casa, decide se mudar para lá temporariamente. Em seu primeiro dia no prédio, ele vivencia o seguinte episódio em companhia de seu criado:

> Antes que ele terminasse a frase, a porta, que nenhum de nós estava então tocando, abriu-se silenciosamente sozinha. Trocamos um olhar por um instante. O mesmo pensamento nos tomou: alguma mão humana podia ser detectada aqui. Precipitei-me porta adentro, seguido de meu criado. Um pequeno quarto sombrio e vazio: **poucas caixas e cestos em um canto, uma pequena janela com as venezianas fechadas, nem mesmo uma lareira, nenhuma outra porta senão aquela pela qual entráramos; nenhum tapete, e o soalho parecia muito velho, irregular e roído, remendado aqui e ali, como se podia ver pelos remendos mais claros na madeira**; mas nenhum ser vivo e nenhum lugar visível no qual um ser vivo pudesse ter-se escondido. Enquanto olhávamos em volta, a porta pela qual entráramos fechou-se tão silenciosamente quanto se abrira antes: estávamos presos.
> Pela primeira vez senti **um arrepio de indefinível terror**. (BULWER-LYTTON, 2004, p. 18-9. Grifos meus.)

No excerto acima, podemos ver que não se trata de um lugar extraordinário ou ricamente adornado: o quarto é caracterizado como velho e de decoração simples, porém a porta abre-se e fecha-se sozinha, o que causa um profundo medo no protagonista. Durante sua estadia na casa, diversos outros episódios do mesmo teor ocorrem. Dentre eles, um se destaca pela presença de um ser monstruoso:

> Então percebi que algo se interpunha entre a página e a luz — uma sombra toldava a página. [...]
> **Eram as próprias Trevas a tomar forma no ar**, em um contorno bastante vago. Não posso dizer que era humana, contudo, parecia ter forma humana, ou antes uma sombra de um ser humano, do que qualquer outra coisa. Assim parada, completamente separada e distinta do ar e da luz à sua volta, suas dimensões pareciam gigantescas e seu topo chegava ao teto. **Enquanto eu a fitava, uma sensação de frio intenso invadiu-me.** Um *iceberg* diante de mim não poderia ter-me enregelado mais; nem poderia o frio de um *iceberg* ter sido mais material. [...] Enquanto ainda estava a fitá-la, julguei — mas não posso afirmá-lo com precisão — distinguir dois olhos olhando-me do alto. [...]
> **E então, enquanto essa impressão crescia em mim – veio, por fim, o terror –um terror tal que nenhuma palavra pode descrever**. (BULWER-LYTTON, 2004, p. 23-4. Grifos meus.)

O trecho é uma ocorrência das diversas aparições sobrenaturais da casa. O ser feito de "trevas", conforme descrito pelo narrador, toma todo o ambiente do quarto, gerando também uma sensação de frio e um sentimento de terror. Podemos afirmar que, no conto de Bulwer-Lytton, o espaço aterrorizante é constituído, essencialmente, pelos seres monstruosos que o assombram.

Além disso, ao final da narrativa, o protagonista descobre que os antigos moradores da casa guardavam um segredo: uma mulher assassinou seu sobrinho para receber a herança do irmão. O narrador e o dono do imóvel encontram, embaixo do assoalho de um dos quartos,

um cômodo no qual está contido um cofre de ferro. Dentro do cofre, há diversos objetos místicos, além de um papel que amaldiçoava a casa, com os dizeres: "Sobre todos aqueles que adentrarem estas paredes [...], será exercida a minha vontade! Maldita seja a casa e desinquietos sejam os seus habitantes" (BULWER-LYTTON, 2004, p. 34).

Depois dessa descoberta, o cômodo misterioso e a parte da casa que o ocultava são demolidos, e os episódios sobrenaturais da casa, bem como o aparecimento de fantasmas, deixam de ocorrer. Nesse sentido, a casa, antes assombrada, volta a ser um refúgio seguro e uma esfera doméstica, uma vez que passa a abrigar uma nova família. Entretanto, o fato de o espaço deixar de ser assombrado, ao final da narrativa, não anula o efeito de medo que foi produzido durante toda a trama.

O século XIX trará também a cidade moderna como um novo *locus* de horrores. De acordo com Fred Botting (1996, p. 2), "suas ruas escuras e labirínticas sugeriam a violência e a ameaça do castelo e da floresta góticos"[49]. Como exemplo, temos a literatura de Charles Dickens, que explora a construção ficcional do espaço urbano como *locushorribilis*(cf. SASSE, 2016). Tomemos, como exemplo, o romance *Tempos difíceis* (1854):

> Na parte mais trabalhadora de Coketown; nas fortificações mais íntimas daquela feia cidadela, onde a Natureza era mantida firmemente do lado de fora pelas mesmas paredes de tijolos que mantinham os ares e gases letais do lado de dentro; no coração do labirinto de pequenos quintais e ruas estreitas que foram trazidos à vida em partes, cada parte com a pressa violenta de servir ao propósito de um único homem, e o todo como uma família desnaturada, cujos membros acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte; no recanto mais afastado daquela exaurida caixa de fumaça, onde as chaminés, por falta de ar que produzisse correntes, eram construídas numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas, como se em cada casa houvesse uma tabuleta assinalando o tipo de pessoa que se poderia esperar que nascesse ali [...] — uma raça que teria encontrado mais boa vontade de algumas pessoas se a Providência houvesse achado por bem dotá-las apenas de mãos ou, como as criaturas inferiores do mar, apenas de mãos e estômagos [...] (DICKENS, 2014, p. 81)

Na passagem, o espaço de horror é consequência direta de um elemento essencialmente moderno: a fábrica. É notável a diferença da caraterização do cenário feita pelo narrador de Dickens em relação às descrições dos *loci* citados anteriormente — o castelo e a casa assombrados, que são descritos como ameaças psicológicas aos seus personagens. Em *Tempos Difíceis*, o espaço industrial é uma ameaça física, sendo caracterizado de forma repulsiva: compara-se a uma "caixa de fumaça" e mesmo a um corpo humano — seus membros "acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte" (DICKENS, 2014, p. 81); além de suas as chaminés serem construídas "numa imensa

[49] O textoemlínguaestrangeira é: "its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest".

variedade de formas retorcidas e atrofiadas" (DICKENS, 2014, p. 81). Ademais, o elemento de horror nada tem a ver com aspectos sobrenaturais. O que constrói o *locus* é, essencialmente, tudo aquilo gerado pelo próprio homem: as paredes de tijolos, as chaminés com seus gases letais, as ruas estreitas, as casas dos proletários.

O passado também continuará sendo um *tópos* recorrente na literatura gótica. Tal fato pode ser observado em "Ligeia" (1838), de Edgar Allan Poe, que conta a história da morte de uma bela mulher, e a forma como o marido lidou com o acontecimento, temática comum na literatura do autor norte-americano. Nessa narrativa, temos um narrador em primeira pessoa, que é casado com Ligeia, personagem que dá nome ao conto. Depois uma longa e lenta doença, Ligeia morre, e o protagonista, obcecado por sua esposa morta,passa a fazer uso de ópio.

O narrador, que nunca é nomeado, acaba por se casar novamente com uma jovem chamada Lady Rowena, "num momento de alienação mental" (POE, 1997, p. 238). Enquanto Ligeia é descrita como possuidora de cabelos e olhos negros, e de uma beleza exótica, Rowena é loira e de olhos azuis, características que fazem com que as duas personagens sejam fisicamente opostas uma da outra.

Depois de se casar com Rowena, o narrador leva sua esposa para uma velha abadia, descrita como sombria e melancólica (cf. POE, 1997, p. 237), localizada no interior da Inglaterra, em um local bastante afastado da cidade mais próxima. O narrador destaca os "sinais esverdinhados de ruína a pender em volta" (POE, 1997, p. 238), na parte externa da abadia e, na parte interna, o "quanto de loucura, mesmo incipiente [que] pode ser descoberta nas **tapeçarias ostentosas e fantasmagóricas**, nas solenes esculturas egípcias" (POE, 1997, p. 238. Grifo meu.). Assim, tanto o edifício como sua decoração remetem a um tempo passado, e o quarto do casal não fugirá ao padrão:

> O aposento [do casal] achava-se numa alta torre da abadia acastelada, tinha a forma pentagonal e era bastante espaçoso. Ocupando toda a face sul do pentágono havia uma única janela, imensa folha de vidro inteiriço de Veneza, só pedaço e duma cor plúmbea, de modo que os raios do sol, ou da lua, passando através dele, lançavam sobre os objetos do interior **uma luz sinistra**. [...] O forro, de carvalho quase negro, era excessivamente elevado, abobadado e primorosamente ornado com os mais estranhos e os mais grotescos espécimes **dum estilo semigótico e semidruídico**. Do recanto mais central dessa **melancólica** abóbada pendia, duma única cadeia de ouro de compridos elos, um imenso turíbulo do mesmo metal, de modelo sarraceno, e com numerosas perfurações, tão tramadas que dentro e fora delas se estorcia, como se dotada de vitalidade serpentina, uma contínua sucessão de luzes multicores.
> [...] e havia também o leito — o leito nupcial — de modelo indiano, baixo e esculpido em ébano maciço, encimado por **um dossel semelhante a um pano mortuário**. Em cada um dos ângulos do quarto se erguia um **gigantesco sarcófago** de granito negro **tirado dos túmulos dos reis** em face de Lucsor, com suas vetustas tampas cheias de esculturas imemoriais. (POE, 1997, p. 238-239. Grifos meus.)

Por um lado, destaca-se a menção a objetos que pertencem a um tempo esquecido: o forro "dum estilo semigótico e semidruídico" — adjetivos que fazem referência à Idade Média —; e "gigantesco[s] sarcófago[s] [...] tirado[s] dos túmulos dos reis", objetos que pertencem, notavelmente, ao Antigo Egito. Por outro, há uma descrição tétrica sobre a folha de vidro, que lançava sobre os objetos "uma luz sinistra"; a abóbada "melancólica"; e o dossel "semelhante a um pano mortuário". A descrição deste último objeto, que integra o leito nupcial, dá-se por meio da exploração de um campo semântico diretamente relacionado à morte.

Nesse quarto— que, pelos elementos apontados, pode ser considerado um *locushorribilis*—, o casal passa seu primeiro mês de núpcias e o protagonista se dá conta de que odeia sua esposa, ao mesmo tempo que nota que ela o "amava muito pouco" (POE, 1997, p. 239). É a partir deste ponto que o narrador passa a ser assombrado pela lembrança de Ligeia:

> Minha memória retornava (oh, com que intensa saudade!) a Ligeia, a bem-amada, a augusta, a bela, a morta. Entregava-me a orgias de recordações de sua pureza, de sua sabedoria, de sua nobre, de sua etérea natureza de seu apaixonado e idolátrico amor. Agora, pois, plena e livremente, meu espírito se abrasava em chamas mais ardentes que as da própria Ligeia. (POE, 1997, p. 239)

Mesmo casado com outra mulher, o narrador entrega-se às "orgias de recordações", dedicando sua existência presente, com Rowena, a rememorar sua vida anterior com Ligeia. A situação se intensifica quando sua esposa adoece, e ele passa a ver uma estranha sombra. Ainda que o narrador admita estar sob o efeito do ópio, temos essa primeira sugestão de ocorrência de um evento sobrenatural no conto — e que pode ser lida como uma forma alegórica de manifestação do passado. Em uma das noites, enquanto cuida de Rowena, diz o narrador:

> Meus olhos então caíram, enquanto eu recordava as circunstâncias de uma noite anterior, sobre o lugar por baixo do clarão do turíbulo, onde eu vira os fracos traços da sombra. Ela, contudo, já não estava mais ali, e, respirando com maior liberdade, voltei a vista para a pálida e rígida figura que jazia no leito**. Então precipitaram-se em mim milhares de recordações de Ligeia**, e, então, recaiu-me no coração, com a violência turbulenta de uma torrente, o conjunto daquele indizível sentimento de desgraça **com que eu a contemplara,*a ela***, amortalhada assim. A noite avançava e ainda, com o peito cheio de amargas lembranças dela, a única e supremamente amada, eu continuava a olhar o corpo de Rowena. (POE, 1997, p. 241. Grifos meus em negrito, grifo do autor em itálico.)

Ao olhar para Rowena doente, o homem lembra-se de Ligeia— mais especificamente, lembra-se de Ligeia em seu leito de morte. À medida que a doença de Rowena avança, a

obsessão do narrador pela mulher morta se intensifica, e a visão do passado vai se sobrepondo à do presente — na percepção do protagonista, a existência material de Rowena vai se apagando e dando lugar ao retorno de Ligeia:

> Esfreguei-lhe e banhei-lhe as têmporas e as mãos e usei de todos os esforços que a experiência e não pouca leitura de assuntos médicos puderam sugerir. Mas em vão. De súbito, a cor desapareceu, a pulsação cessou, os lábios retomaram a expressão cadavérica e, um instante depois, todo o corpo se tornou de frialdade de gelo, com a coloração lívida, a rigidez intensa, os contornos cavados e todas as particularidades repulsivas de quem tinha sido, durante muitos dias um habitante do sepulcro.
> E imergi de novo nas recordações de Ligeia, e de novo (será de admirar que eu estremeça ao escrevê-lo?), *de novo* alcançou meus ouvidos um baixo soluço vindo da região do leito de ébano. (POE, 1997, p. 242. Grifo do autor.)

A doença de Rowena evolui a tal ponto que a leva à morte. Entretanto, na noite de sua morte, já envolta em mortalha, Rowena parece reviver, erguendo-se do leito e andando pelo quarto. É nesse momento, então, que Ligeia emerge do passado de forma aterrorizante:

> Havia uma louca desordem em meus pensamentos, um tumulto não apaziguável. Podia, na verdade, ser Rowena*viva* que me enfrentava? Podia, de fato, ser *verdadeiramente*Rowena, a loura, a dos olhos azuis, Lady RowenaTrevanion de Tremaine? Por quê [sic], *por que* duvidaria disso? A faixa rodeava apertadamente a boca; mas então não podia ser a boca respiram-te de Lady de Tremaine? E as faces, onde havia rosas, como no esplendor de sua vida, sim, bem podiam ser elas as belas faces da viva Lady de Tremaine. E o queixo, com suas covinhas, como antes da doença, não podia ser o dela? *Mas, então, ela crescera desde a doença?* Que inexprimível loucura me dominou com este pensamento? Um salto, e fiquei a seu lado! Estremecendo ao meu contato, deixou cair a cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a circundavam, e dali se espalharam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltos cabelos: *e eram mais negros do que as asas de corvo da meia-noite*! E então se abriram vagarosamente *os olhos* do vulto que estava à minha frente.
> — Aqui estão, afinal — chamei em voz alta —, nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e estranhos de meu perdido amor... de Lady... de “Lady Ligeia!” (POE, 1997, p. 243. Grifos do autor.)

O conto se encerra sem que saibamos se Rowena, de fato, se transfigurou em Ligeia ou se foi apenas um delírio do narrador afetado pelo ópio. De uma forma ou de outra, pouco importando o desfecho ambíguo, o fato é narrado como um episódio sobrenatural. Por um lado, o protagonistaé incapaz de compreender qual razão levou Lady Ligeiaà morte e, por outro, tal experiência em nada ilumina sua vivência presente com Lady Rowena. Os dois fatos fazem com que o passado, representado pela lembrança de Ligeia, volte continuamente e de forma cada vez mais intensa até retornar, por fim, de forma sobrenatural e assustadora: materializado no cadáver de Rowena.

A narrativa de Poe serve aqui como demonstração de um dos muitos modos de ficcionalização do passado na literatura gótica: um passado que devia estar acabado, mas que, subitamente, irrompe no presente e desorganiza a ordem vigente. Nesse sentido, cabe a

nóslembrar as palavras de William Faulkner, que muito fazem sentido para o Gótico: “O passado nunca está morto. Ele sequer é passado”[50] (FAULKNER, 1994, p. 73).

1.3.3 A dispersão gótica

A literatura gótica setecentista era um gênero narrativo essencialmente direcionado às elites: uma prova disso é que *O castelo de Otranto* obteve uma tiragem de apenas 500 cópias (cf. BIRKHEAD, 2006, p. 30; PUNTER, 1996, p. 22). Além disso, os romances góticos eram escritos em uma linguagem culta, repleta de referências literárias. Conforme aponta Punter (1996, p. 23): “Walpole e Radcliffe escrevem dentro de uma complexa rede de alusões clássicas e shakespearianas. Lewis escreve uma prosa evidentemente dramática, mas muito complicada. O trabalho de Mary Shelley é construído com um discurso social, erudito e elaborado”[51]. Assim, o livro não era uma mídia acessível para as classes menos favorecidas da sociedade. No entanto, graças ao barateamento do livro que ocorreria no início do século XIX, os mais pobres passariam, também, a consumir literatura — e, consequentemente, literatura gótica.

Chapbooks, *bluebooks* e *pennybloods*— apenas para citar algumas das novas formas literárias que surgiram desse barateamento — aproveitavam títulos, personagens, temas e outros elementos dos romances góticos setecentistas para produzir uma literatura popular. Muitos deles se caracterizavam como resumos das grandes obras, “destilando centenas de páginas em poucos episódios” (BADDELEY, 2005, p. 143). Dois exemplos são o *bluebookThe DaemonofVenice* (1810), de Thomas Tegg, que era uma versão do romance *Zofloya*(1806), de Charlotte Dacre.

Os *chapbooks*já existiam no século XVIII (cf. MILBANK, 2020). Caracterizavam-se por serem romances condensados com ilustrações coloridas na capa, direcionados especialmente ao público jovem e eram repassados de indivíduo a indivíduo (cf. SUMMERS, 1938). Conforme Thomas (2018, s.p.) afirma, eram narrativas de “coragem e aventura, e

[50] O texto em língua estrangeira é: “The pastisneverdead. It’s not even past”.

[51] O textoemlínguaestrangeira é: “Walpole and Radcliffe write within a complex web of classical and Shakespearean allusions. Lewis writes an admittedly dramatic but very complicated prose. Mary Shelley’s work is packed with an elaborate and erudite social argument”.

relatos de crimes covardes intercalados com conselhos domésticos práticos"[52].Eles darão origem aos *bluebooks*, narrativas vendidas por poucos *pence*a partir de 1790, compostos por histórias de "castelos assombrados, bandidos, assassinos e outras personagens sombrias — um tipo de alimento emocionante e interessante para a mente de um garoto"[53] (MEDWIN, 1847, p. 29-30)[54].

No começo do século XIX, a ficção gótica ramifica-se, essencialmente, em três tipos de mídia (cf. THOMAS, 2018): i) os romances completos que eram divididos em três ou quatro volumes — direcionados às classes média e alta; ii) histórias seriadas, publicadas em periódicos mensais — que tinham o mesmo público-alvo dos romances; e iii) *bluebooks*, que eram voltados para a classe trabalhadora. Além disso, também era possível tomar livros emprestados de bibliotecas por assinatura, pelo pagamento de uma taxa anual ou diária. Em tais bibliotecas era possível ter acesso a *bluebooks*— Thomas (2018) aponta que inclusive as elites sociais consumiam esse tipo de literatura.

O século também terá, como um de seus principais veículos de literatura, a revista. Muitas obras eram primeiramente publicadas em revista para depois serem impressas em livro — mesmo que apenas com semanas de diferença entre os dois tipos de publicação. Esse foi o caso de "O vampiro" (1819), de John Polidori, publicada pela *The New Monthly Magazine*. Conforme aponta Mahawatte (2016, p. 81), com a narrativa polidoriana, a *New Monthly* "estabeleceu o formato de revista como uma alternativa competitiva e estimulante ao modelo de romance de três volumes que, em certo sentido, estava começando a parecer bem tradicional"[55]. O lançamento do conto de Polidori— que, à época, foi erroneamente atribuído a Lord Byron — foi um sucesso de vendas. Logo em seguida, a revista escocesa *Blackwood's Edinburgh Magazine*, fundada em 1817, seguirá a tradição iniciada pela *New Monthly*, e tornar-se-á uma das principais revistas no que concerne a publicações de narrativas góticas vitorianas. As edições populares também promoveram uma importante mudança no campo literário: tinha início a era dos contos e dos romances de horror — que privilegiavam descrições gráficas e imagens repulsivas, de forte apelo sensacionalista.

---

[52] O textoemlínguaestrangeira é: "tales of bravery and adventure, and accounts of dastardly crimes interspersed with practical household advice".

[53] O textoemlínguaestrangeira é: "haunted castles, bandits, murderers, and other grim personages - a most exciting and interesting sort of food for boys' minds".

[54]Thomas Medwin (1847, p. 29) comenta que Percy Shelley, em seu tempo de colégio, era um ávido leitor de *bluebooks*.

[55] O textoemlínguaestrangeira é: "established the magazine format as a competitive, and thrilling, alternative to the triple-decker [82] novel, which, in a certain light, was beginning to look rather traditional".

Nas primeiras décadas do século XIX, a onda gótica já dominava a cultura literária. As peças dramáticas, óperas e *bluebooks*, baseados ou inspirados em obras clássicas ou de muito sucesso, se multiplicavam. Um exemplo é a narrativa de Polidori, que, ainda em 1819, obteve sete publicações(cf. MACDONALD & SCHERF, 2008). Em seguida, o conto na língua original foi publicado em Paris e traduzido para o francês e o italiano.UriahDerick D'Arcy, ainda em 1819, escreve o conto norte-americano "O vampiro negro", francamente inspirado na obra de Polidori. No ano seguinte, em 1820, surgiram peças inspiradas pela obra do jovem escritor, que foram exibidas em Londres e em Paris. Entre elas, estava *O vampiro*, de Charles Nodier, Pierre Carmouche e AchilleJouffroy d'Abbans. No mesmo ano, James Robinson Planché também se baseia na obra e escreve a peça *O vampiro, ou A noiva das ilhas*. Em 1825, é publicado um *bluebook* anônimo baseado na peça de Planché, intitulado *A Noiva das Ilhas*. Em 1828, surge a ópera alemã *Der Vampyr*, de Heinrich August Marschner, igualmente inspirada pelo conto polidoriano. Um movimento semelhante aconteceu com *Frankenstein*, de Mary Shelley. Em 1823, é publicada a peça *Presunção, ou A Sina de Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, e em 1825 surge um *bluebook* anônimo baseado no drama, intitulado *O Monstro Feito Pelo Homem, ou o Castigo da Presunção*. Nesse sentido, as obras góticas eram constantemente relidas e reinventadas, além de estarem na ordem do dia. Como afirma Mahawatte (2016, p. 98): "A era vitoriana foi o período em que o Gótico se tornou cotidiano e o cotidiano tornou-se horrífico"[56].

Em meados de 1830, a literatura de baixo custo vê surgir um novo tipo de mídia: os *pennybloods*, também conhecidos como *blood books* e *bloodandthunder books* (cf. MAHAWATTE, 2016, p. 94). Depois de 1860, foram renomeados para *penny dreadfuls*, termo pelo qual são mais popularmente conhecidos na contemporaneidade. O primeiro *pennyblood* foi publicado em 1836 e intitulava-se *LivesoftheMostNotoriousHighwaymen, Footpads, &c.* Inicialmente, os *pennybloods*contavam histórias de aventura, piratas e bandidos de estrada, mas à medida que essa ficção se popularizava, começaram a surgir histórias de horror, detetivescas e de crime. Eram impressas semanalmente e cada número ou episódio possuía entre 8 e 20 páginas, com ilustrações em preto e branco no topo da página de rosto e colunas duplas para o texto (cf. FLANDERS, 2014). Os *bloods* causaram um estrondoso sucesso e tinham um vasto públicoleitor.

[56] O textoemlínguaestrangeira é: "The Victorian era was the period when the Gothic became everyday and the everyday became horrific".

Entre os mais notáveis *pennybloods* está *Varney, o vampiro; ou, O banquete de sangue* (1845-6) e *The String of Pearls* (1846-7), que mais tarde se tornou *Sweeney Todd, o barbeiro demoníaco da Fleet Street*. Ambos os livros são hoje atribuídos a James Malcom Rymer. *The StringofPearls* conta a históriade Sweeney Todd, um barbeiro que assassina pessoas e, com os cadáveres, fornece material para as tortas da Sra. Lovett. *O banquete de sangue* narra a trajetória de Sir Francis Varney, um vampiro aristocrata, ao longo de 220 capítulos. Conforme aponta Mahawatte (2016, p. 96-7), Varney foi o principal vampiro vitoriano, ultrapassando em popularidade Lord Ruthven, de Polidori, e Drácula, de Bram Stoker. O primeiro capítulo contém o que se tornaria uma cena típica em narrativas vampirescas: o monstro perseguindo a donzela do lado de fora da janela de seu quarto. Além disso, todo o romance investe profundamente numa escrita teatral, no medo físico e em imagens repulsivas. Nesse sentido, *Varney* é uma obra basilar para a literatura de horror.

O principal concorrente de James Rymer, George W. M. Reynolds escreveu outros dois sucessos oitocentistas: *Wagner theWehr-wolf*(1846-1847) e *The Mysteriesof London* (1844-1848)[57].Se *Varney* contribuiu fortemente para a popularização do vampiro, *Wagner* fez o mesmo com a figura do lobisomem. *The Mysteries of London*, por sua vez, apresenta uma Londres sombria e decaída, fornecendo um bom exemplo do que viria a ser chamado de Gótico urbano. Em seu ápice, esse *penny blood* vendeu por volta de 40.000 cópias semanais (cf. MAHAWATTE, 2016). Reynolds também publicou outros romances de horror: *Faust* (1845-1846), uma adaptação da lenda de Fausto, e *The Necromancer* (1852), que tem como tema o pacto demoníaco feito por Lord Danvers.

Os *pennybloods* despertaram debates sobre o efeito da literatura de baixo custo nos leitores, especialmente os jovens e aqueles que pertenciam à classe trabalhadora. Para muitos críticos, eram obras consideradas perniciosas e incentivadoras do crime. Conforme aponta Mahawatte (2016, p. 98), tais narrativas representaram uma resistência aos modos dominantes de literatura existentes na época. Entretanto, mesmo os autores ligados à poética realista, como Charles Dickens, utilizaram-se da poética gótica em seus romances:

> A princípio, o realismo vitoriano não é cena literária na qual nós localizamos o horror daquela era. Efeitos de horror, entretanto, foram empregados por escritores à medida que tentavam representar uma Grã-Bretanha vasta e em modernização, onde

[57] *The Mysteriesof London* integra uma vertente da ficção de crime: *City Mysteries*, ou Mistérios da Cidade. A obra precursora deste subgênero é *Os mistérios de Paris* (1842), de Eugène Sue. Após a publicação do romance-folhetim de Sue, outros autores seguiram o mesmo caminho: E. Z. C. Judson publicou *The MysteriesandMiseriesof New York*, em 1849, e Aluísio Azevedo lançou *Mistério da Tijuca*, em 1882 (cf. SASSE, 2016).

> as pessoas tinham de batalhar com monstros de tipo menos literal. (MAHAWATTE, 2016, p. 84)[58]

Um dos principais autores realistas influenciados pelo Gótico foi Charles Dickens, que retratou a cidade sombria e labiríntica em suas obras por meio de uma mistura de representação da violência e estética do grotesco. O autor criou uma Londres goticizada, onde se desenrolavam cenas de perseguição e corrupção. De acordo com Punter (cf. 1996, p. 189), Dickens parece ter identificado rapidamente que o medo era a maneira mais rápida e efetiva de prender a atenção do público, e por isso se utilizou largamente desse efeito em seus romances.

Greg Buzwell também comenta a presença poética gótica na obra dickensiana. O pesquisador afirma que, durante o século XIX, "o Gótico distancia-se dos castelos, abadias e paisagens montanhosas, tão adoradas por autores com Ann Radcliffe, e move-se em direção a ambientes urbanos contemporâneos: particularmente, o Gótico move-se para Londres". (BUZWELL, 2014, s.p.)[59]. Não por acaso, a literatura de Dickens marca o começo do que ficou conhecido como Gótico urbano. Dickens também teria notado que o Gótico havia originado técnicas narrativas sofisticadas que poderiam ser empregadas para descrever as experiências das classes mais baixas. Tais técnicas seriam capazes de aumentar o interesse dos leitores, especialmente em publicações seriadas.

Conforme foi observado neste tópico, os aspectos principais do Gótico adquiriram diversas roupagens ao decorrer do século XIX e se espalharam pelas mais diferentes manifestações literárias. É neste ambiente difuso que surgirá o Gótico novecentista.

1.4 **O Gótico novecentista**

1.4.1 A permanência do Gótico

[58] O textoemlínguaestrangeira é: "Victorian Realism is not the literary scene where we first locate horror in the era. Horror effects, however, were deployed by writers as they attempted to represent a vast and modernizing Britain, where people had to do battle with monsters of the less literal kind".

[59] O textoemlínguaestrangeira é: "Gothic moves away from the castles, abbeys and mountain landscapes so beloved of authors like Ann Radcliffe and instead moves into contemporary urban environments: in particular Gothic moves into London".

No tópico intitulado “História do termo”, pudemos observar como o sentido da palavra “Gótico” serviu — e ainda serve — para designar as mais diversas manifestações artísticas, políticas e literárias. Nomeando desde um estilo arquitetônico medieval até uma subcultura de moda e arte contemporânea, a palavra demonstra uma considerável flexibilidade e uma capacidade de adaptação aos mais diferentes contextos. A partir do século XX, a poética sofreria uma dispersão ainda mais profunda. Fred Botting, comentando esse fenômeno, fará uma lista das diversas vertentes literárias e culturais do Gótico que persistem na contemporaneidade:

> Gótico moderno, Gótico pós-moderno, Gótico feminino... Gótico *queer*, Gótico imperial, Gótico pós-colonial... Gótico escocês, irlandês e galês, corpos góticos, tecnologias góticas, cultura gótica, Gótico digital... *Southern Gothic*, *American Gothic*, Gótico de Indiana, Gótico de Minnesota, *The American Gothic Cookbook*. (BOTTING, 2008, p. 12)[60]

Na lista acima, coexistem manifestações temporais do Gótico — moderno e pós-moderno — com outras geográficas — escocês, irlandês e sulista, por exemplo. Há também vertentes ligadas a questões de gênero e sexualidade — feminino e *queer*— e aos estudos pós-coloniais — imperial e pós-colonial. O pesquisador enumera não apenas ramificações da tradição, mas também objetos culturais que podem ser designados como góticos: corpos e tecnologia. Por fim, Botting cita um livro de culinária, *The American Gothic Cookbook*, para demonstrar a tamanha dispersão cultural do Gótico. Ao se expandir através do tempo, temáticas e nacionalidades, “o Gótico torna-se não só mais visível como também mais difícil de localizar”[61] (BOTTING, 2008, p. 12).

Para Botting (2008, p. 12), à medida que avança em direção ao século XXI, o Gótico implode enquanto gênero e “começa a comer a si mesmo”[62], isto é, passa a ser tema de suas próprias narrativas e a fazer referência às suas próprias convenções em uma dinâmica autorreflexiva e frequentemente satírica. Um bom exemplo do apontamento feito por Botting seria a obra televisiva *A família Addams* (1964-1966) e as respectivas adaptações cinematográficas que foram feitas nas décadas seguintes.

---

[60] O texto em língua estrangeira é: “ModernGothic, PostmodernGothic, FemaleGothic ... Queer Gothic, Imperial Gothic, Postcolonial Gothic ... Scottish, Irish, Welsh Gothic, Gothic bodies, Gothic technologies, Gothic culture, digital Gothic ... Southern Gothic, American Gothic, Indiana Gothic, Minnesota Gothic, *The American Gothic Cookbook*”.

[61] O textoemlínguaestrangeira é: “Gothic becomes both more visible and more difficult to locate”.

[62] O textoemlínguaestrangeira é: “begins to eat itself”.

Considerando essa incrível expansão da poética, não apenas a literatura e o cinema sofreriam sua influência, mas a própria experiência humana passaria a ser goticizada. Esse argumento também é defendido por Lucie Armitt (2011), para quem os séculos XX e XXI seriam permeados de eventos góticos, como as duas grandes guerras e o atentado terrorista de 11 de setembro. O Gótico também estaria entranhado no discurso político, nas violentas notícias exibidas diariamente nos noticiários, e em debates sobre a AIDS e o meio ambiente (cf. ARMITT, 2011, p. 10). Nesse sentido, "[o] Gótico, então, tornou-se um modo de se ler a cultura, não apenas um fenômeno cultural a ser lido"[63] (ARMITT, 2011, p. 10). Apesar da inegável dispersão que ocorre no século XX, as visões de Fred Botting e Lucie Armitt são potencialmente problemáticas, pois, para tais estudiosos, o Gótico teria gradualmente perdido suas especificidades enquanto fenômeno artístico e se confundido com toda a sorte de eventos. Nessa perspectiva, seria impossível identificar obras ficcionais completamente góticas a partir do século XX. Mas teria o Gótico realmente se diluído a tal ponto de não existir mais enquanto uma tradição literária?

Na contramão desse argumento, David Punter (1996b) aponta para a permanência da poética gótica na literatura inglesa. Para o teórico, há uma bifurcação importante no século: por um lado, há uma forte produção de histórias de fantasmas, principalmente no começo do século. Escritores como M. R. James e Arthur Conan Doyle seguem essa tradição que, de acordo com Punter (1996b, p. 68), seria "imensamente popular, apesar de sua falta de originalidade e repetição constante de temas e imagens com as quais já cruzamos antes"[64]. Por outro, temáticas desenvolvidas pelo Gótico — como a exploração da paranoia e o medo da barbárie — continuam sendo abordadas por romances no decorrer de todo o Novecentos, especialmente nas últimas quatro décadas, por autores como Mervyn Peake, John Hawkes, Joyce Carol Oates e James Purdy (cf. PUNTER, 1996b).

Parece haver, ainda, mais caminhos dos que os apontados por Punter. Catherine Spooner (2007) chama atenção para a presença da poética de Walpole no Modernismo, e comenta como muitas das principais obras desse movimento literário possuem características típicas do Gótico. A autora aponta, entre os influenciados pela tradição, a coleção de contos *Dublinenses* (1914), de James Joyce, "com suas ruas citadinas opressivas e padres arruinados" (SPOONER, 2007, p. 40) e o poema *A terra desolada*, de T. S. Eliot, escrito em 1922, que

[63] O textoemlínguaestrangeira é: "Gothic, then, has become a means of reading culture, not just a cultural phenomenon to read".

[64] O textoemlínguaestrangeira é: "immensely popular despite lack of originality and a constant repetition of themes and images which we have come across before".

possuiria uma série de figuras que podem ser associadas ao Gótico, como a *femme fatale*. Para Spooner, ainda que tais textos não possam ser considerados completamente góticos, assim como fazemos com as narrativas de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis, eles contêm "incidentes, episódios, imagens, momentos e traços góticos: o Gótico, podemos dizer, assombra-os"[65] (SPOONER, 2007, p. 40). Além disso, tanto a narrativa gótica como a narrativa modernista teriam uma estreita relação com a passagem do tempo, e com a relação da história com o presente. A principal diferença estaria na forma como os textos góticos demonstram, lexicalmente, tal preocupação. Ao contrário dos textos modernistas, que tendem a se aproximar do Realismo, o Gótico se valeria de um léxico voltado para efeitos do medo e do horror, aproximando-se da literatura popular (cf. SPOONER, 2007, p. 42)

Andrew Smith e Jeff Wallace (2001), ao analisarem as ligações existentes entre Gótico e Modernismo, destacam o fato de que um dos romances clássicos da tradição, *Drácula* (1897), de Bram Stoker, teria antecipado diversos traços do movimento literário que surgiria no século subsequente — o uso de trechos de diário, a presença de recortes de jornais e de cartas deixariam evidente um profundo interesse na modernidade. Ainda que tais recursos estejam presentes na literatura pelo menos desde o século XVIII, *Drácula* apresenta uma visão moderna de mundo, na qual a medicina — representada pelo dr. John Seward— deveria dar conta dos problemas humanos. Tal concepção seria constantemente ameaçada pela presença de Conde Drácula, que, por sua vez, representaria o passado e um mundo em decadência (cf. SMITH; WALLACE, 2001, p. 2). Para os pesquisadores, o poema *A terra desolada*, de Eliot, ecoaria fortemente essa narrativa vampiresca, reforçando o argumento de Catherine Spooner:

> A mulher distendeu com firmeza seus longos cabelos negros
> E uma ária sussurrante nessas cordas modulou
> E morcegos de faces infantis silvaram na luz violeta,
> Ruflando suas asas, e rastejaram
> De cabeça para baixo na parede enegrecida
> E havia no ar torres emborcadas
> Tangendo reminiscentes sinos, que outrora as horas repicavam
> E agudas vozes emergiam de poços exauridos e cisternas vazias. (ELIOT, 1981, p. 103-4)

Podemos observar, no trecho acima, a construção de uma atmosfera sombria que, para Smith e Wallace, ecoariam traços do Gótico. A presença de morcegos que rastejam seria uma referência a *Drácula*, tal como as torres que possuem "poços exauridos e cisternas vazias" (cf.

[65] O textoemlínguaestrangeira é: "Gothic incidents, episodes, imagery, moments, traces: Gothic, we might say, haunts them".

SMITH, WALLACE, 2001). Aqui podemos ver claramente demonstrado o argumento de Spooner (2007, p. 42): ainda que o texto modernista — neste caso, *A terra desolada*— tenha alguns elementos do Gótico, seu vocabulário não é voltado para os efeitos do medo, tampouco é popular: muito pelo contrário, aproxima-se da erudição. Tal característica parece permear toda a gama de narrativas modernistas que foram influenciadas pela tradição gótica.

O Modernismo norte-americano também foi afetado por influxos góticos. Narrativas que empregavam, a um só tempo, o fluxo de consciência — que alternava perspectivas e apresentava o mundo de maneira subjetiva — e elementos típicos do Gótico — como a personagem monstruosa e o retorno do passado — deram forma ao que viria a ser conhecido como *Southern Gothic*. Para Bridget Marshall (2013, p. 3), o principal espaço característico dessa vertente são as *plantations*, que fazem alusão a um passado sombrio e à terrível história da escravidão no sul do Estados Unidos. Nas palavras da pesquisadora:

> Histórias góticas incluem um passado que revela a verdadeira história de tais construções, incluindo tortura, estupro e outros crimes cometidos por senhores brancos contra escravos negros. *Plantations* reais, tal como suas versões na ficção gótica, frequentemente apresentavam cômodos secretos e até mesmo espaços especificamente utilizados para a punição de escravos. (MARSHALL, 2013, p. 7)[66]

Marshall (2013) também destaca que o tema da deformidade e da loucura são essenciais para esse tipo de ficção.Já para Fred Botting (2014), autores do *Southern Gothic*— como William Faulkner, Flannery O'Connor e Carson McCullers —retratariam um mundo regido pelo absurdo e pelo grotesco, visto pela perspectiva de "desajustados, aberrações e descontentes"[67] (BOTTING, 2014, p. 157). Matt Foley (cf. 2016, p. 291), assim como Botting, considera Faulkner um dos principais escritores da vertente, cujos contos e romances empregariam uma série de tropos tipicamente utilizados em textos voltados para a produção de efeitos como o medo e o horror.

Os autores e narrativas mencionados são uma pequena amostra de como os elementos da narrativa gótica continuaram a ser utilizados no Novecentos. Um dos argumentos defendidos por esta tese é de que o Gótico continua existindo como uma poética identificável e sólida ao decorrer do século XX, ainda que também tenha se diluído, ao ser absorvida em diversos movimentos literários e formas culturais. Para comprovar tal assertiva, analisarei

[66] O textoemlínguaestrangeira é: "Gothic tales typically include a backstory that reveals the true history of such buildings, including the torture, rape, and other crimes committed against black slaves by their white masters. Actual slave plantations, as well as their renderings in Gothic fiction, frequently featured secret rooms and even spaces specifically used for the punishment of slaves".

[67] O texto em língua estrangeira é: "misfits, freaksandmalcontents".

obras que são representativas da tradição e que possuem ao menos um dos três elementos essenciais —*locushorribilis*, o retorno do passado e personagem monstruosa — como temas estruturantes de suas tramas. As seguintes narrativas, que exemplificam a continuidade do Gótico no Novecentos, serão estudadas: *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson, e "Sonhos na casa assombrada" (1933), de H. P. Lovecraft, para ilustrar a figuração do lugar mau; *Rebecca* (1938), de Daphne duMaurier, e "Uma rosa para Emily" (1930), de William Faulkner, para demonstrar os contornos do retorno do passado; e "The comfortsof home" (1965), de Flannery O'Connor, e *A balada do café triste* (1943), de Carson McCullers, para explorar a manifestação da personagem monstruosa.

A escolha de tais obras deu-se por serem consideradas típicas do Gótico novecentista por diversos pesquisadores. "Uma rosa para Emily" e *A balada do café triste* são destacadas por Elizabeth MacAndrew (1979) e Fred Botting (2014) como sendo textos angulares do *Southern Gothic*, uma das mais representativas vertentes dessa poética no século XX. *A assombração da casa da colina*, por sua vez, tornar-se-á uma das histórias de casa assombrada mais significativas do século (cf. BAILEY, 1999). "Sonhos na casa assombrada", além de ser ligada a um autor que se dedicou a escrever literatura de horror, é central para se compreender como o *locushorribilis* da casa assume diferentes nuances na modernidade (cf. BARROS; COLUCCI, 2017). "The comfortsof home" foi vista como uma narrativa gótica por OllyeSnow (1965), já à época de sua publicação. Por fim, *Rebecca* é considerado um *revival*do Gótico feminino, utilizando todos os elementos clássicos da poética gótica (cf. SANTOS, 2020).

1.4.2 Elementos narrativos essenciais

1.4.2.1 O *locushorribilis*

Uma das principais figurações do *locushorribilis* na literatura gótica do Oitocentos é o espaço familiar, retratado, principalmente, como a casa assombrada. Essa tradição será mantida no decorrer de todo o Novecentos. O*locus* será caracterizado por sua relação com um passado terrível e pela incerteza que acompanha os eventos supostamente sobrenaturais que

ocorrem ao decorrer das tramas. A casa será apresentada como "sensível e maligna, independentemente de quaisquer fantasmas que possam estar presentes (e frequentemente não há nenhum)"[68] (BAILEY, 1999, p. 5). O espaço será retratado como um local de transgressões e de ameaças físicas aos personagens. Além disso, frequentemente será descrito como em decadência, onde podem ser encontradas diversas marcas do tempo — como uma decoração antiquada e objetos de outros séculos. Poderemos ver, também, que tais estruturas serão profundamente desgastadas.

Dentro desse espaço, conviverá uma família cética em relação ao caráter sobre-humano da casa. Gradualmente, experimentarão eventos que não podem ser explicados de forma racional e confrontarão diversas tensões existentes entre eles e seus familiares. Ao final da trama, enquanto muitos dos personagens principais sobrevivem, a casa tem dois finais possíveis: ou é destruída ou sobrevive para fazer novas vítimas (cf. BAILEY, 1999, p. 6).

Uma narrativa exemplar das características elencadas por Bailey será *A assombração da Casa da Colina* (1959), de Shirley Jackson. A autora seguiria a tradição consagrada por Edgar Allan Poe e NathanielHawthorne, de casas mal-assombradas, e uma segunda consubstanciada por Henry James e Edith Wharton, de histórias de fantasmas com um fundo essencialmente psicológico.

A narrativa de Jackson conta a história de um grupo de pessoas recrutadas para uma investigação paranormal na Casa da Colina. O objetivo de dr. Montague é encontrar provas de eventos sobrenaturais no lugar, e, para tal, aluga a mansão durante o verão e convoca outros integrantes. Eleanor e Theodora são as únicas pessoas escolhidas por Montague que aceitam fazer parte da investigação. Luke, por sua vez, completa o grupo apenas por uma exigência da proprietária de que um membro da família deve permanecer no lugar durante a estadia de Montague e suas colegas.

Mais tarde, a esposa de dr. Montague e Arthur, seu empregado, unir-se-ão ao grupo, completando o que Bailey (1999, p. 37) chama de "unidade familiar simbólica"[69] comum a histórias de fantasmas. Nesse sentido, os personagens que passam a conviver na casa assombradaformam uma família desestruturada, ainda que entre eles não existam laços de sangue. Ao decorrer da narrativa, e à medida que ganham intimidade uns com uns outros, surgem diversos conflitos emocionais e sexuais.No primeiro parágrafo do romance, o leitor é apresentado ao espaço em que se desenrolará a trama:

---

[68] O textoemlínguaestrangeira é: "sentient and malign, independent of any ghosts which may be present (and very frequently none are)".

[69] O texto em língua estrangeira é: "symbolic family unit".

> Nenhum organismo vivo pode existir muito tempo com sanidade sob condições de realidade absoluta; até cotovias e gafanhotos, supõem alguns, sonham. A Casa da Colina, desprovida de sanidade, se erguia solitária contra os montes, aprisionando as trevas em seu interior; estava desse jeito havia oitenta anos e talvez continuasse por mais oitenta. Lá dentro paredes continuavam de pé, tijolos se juntavam com perfeição, assoalhos estavam firmes e portas sensatamente fechadas; o silêncio se escorava com equilíbrio na madeira e nas pedras da Casa da Colina, e o que entrasse ali, entrava sozinho. (JACKSON, 2018, p. 7)

Diversos elementos nesse parágrafo assinalam que a Casa da Colina será um espaço de horrores: o narrador indica que a casa aprisionava "trevas em seu interior". A expressão "desprovida de sanidade" aponta que a casa se assemelha a uma entidade viva, ideia que será reforçada ao decorrer do romance. Por meio de tais expressões, indica-se um suposto desequilíbrio psicológico do espaço, tomado como uma entidade.

No centro da trama está Eleanor, uma mulher que não possui seu próprio lar e nem laços emocionais com seus familiares — ela mora de favor na casa de sua irmã, com quem não tem uma boa relação, desde a morte da mãe. As percepções de Eleanor serão essenciais para a descrição do espaço como um *locushorribilis*, posto que o discurso indireto livre é amplamente utilizado pela autora.

No dia em que a protagonista chega à Casa da Colina, assim diz o narrador: "A casa era repugnante. Estremeceu e pensou, as palavras vindo livremente à sua mente, a Casa da Colina é repugnante, é doente; vai correndo embora daqui" (JACKSON, 2018, p. 34). O caráter repulsivo da casa será intensificado pelo sentimento de medo causado em Eleanor:

> Devia ter dado meia-volta do portão, pensou Eleanor. A casa a pegara com um **embrulho atávico no estômago**, e ela olhava os traços dos telhados, se esforçando em vão para localizar a **ruindade**, qualquer que fosse a que vivia ali; as mãos estavam geladas de nervosismo, portanto se atrapalhou, tentando pegar um cigarro, e além de tudo o mais **tinha medo**, escutando a voz aflita dentro de si que sussurrava: *Vai embora daqui, vai embora*. (JACKSON, 2018, p. 36. Grifos meus em negrito, grifos em itálico da autora.)

O mal-estar físico da personagem, por um lado, é provocado pelo aspecto externo da casa, que é descrita como possuidora de ângulos errados, malformados e decorações assustadoras (cf. JACKSON, 2018, p. 35-6). Por outro, há uma forte sugestão de uma presença sobrenatural — que não é confirmada em nenhum momento da trama — causando incômodo psicológico. Além disso, a ideia de que a casa é má será confirmada em outros momentos do romance, como na fala de dr. Montague: "'Basicamente', prosseguiu devagar, 'o mal é a casa em si, acho eu. Ela prendeu e destruiu as pessoas e a vida delas, é um lugar que tem uma maldade contida. [...]' (JACKSON, 2018, p. 80). A casa é temida pelos habitantes da cidade, que evitam o local e conversas que versem sobre ela. Até mesmo o casal

que cuida da casa, o senhor e a senhora Dudley, recusam-se a permanecer na mansão depois do anoitecer.

Além de ter um nome próprio —*Hill House*—, as portas da casa fecham-se sozinhas como se tivessem a intenção de perturbar seus moradores. Nesse sentido, a Casa da Colina configura-se quase como um personagem da narrativa. Não por acaso, dr. Montague chama a mansão de "[...] talvez transtornada. Leprosa. Doentia. Qualquer um dos eufemismos populares relativos à insanidade; uma casa demente é uma bela metáfora. [...]" (JACKSON, 2018, p. 69). Assim, a casa seria uma entidade doente.

O *locus* também revela diversos acontecimentos pretéritos que contribuem para sua caracterização como mal-assombrado. A casa é construída por Hugh Crain, pai de duas meninas. Entretanto, na ocasião em que a família se muda para a Casa da Colina, a esposa de Crain falece um pouco antes de chegar na entrada. Posteriormente, as duas irmãs, filhas do primeiro dono, brigam pela posse da casa até o falecimento de ambas. A irmã mais velha, antes de morrer, passa a morar na casa com uma moça, e deixa a ela, como herança, a propriedade da mansão. Ela segue numa disputa com a irmã de sua amiga e companheirapelaCasa da Colina. Por fim, a moça se enforca na casa e, depois disso, ninguém mais é capaz de morar lá.

Diversos episódios que podem ser lidos como sobrenaturais acontecem ao longo da trama. Logo no início da narrativa, os personagens ouvem batidas nas portas, mas isso não é suficiente para que deixem o lugar, uma vez que, a princípio, a Casa da Colina não se configura como uma ameaça física. Nesse sentido, o perigo oferecido pela Casa da Colina seria, essencialmente, psicológico.

Há indícios da existência de uma assombração específica, mas não existe nenhuma evidência nesse sentido na narrativa de Jackson. Não é claro se a Casa da Colina é realmente mal-assombrada ou se são apenas eventos que surgem a partir de perturbações psicológicas dos personagens. Uma prova disso é que, ao final do romance, dr. Montague não obtém nenhuma evidência do caráter paranormal da mansão.

Em dois dos episódios do romance, o nome da protagonista surge em uma escrita desconhecida, na parede de casa. Na primeira, a escrita é feita em giz, e, na segunda, Theodora supõe que a frase fora escrita com sangue. Em ambas as situações, a frase diz "Ajude Eleanor a vir para casa". Os personagens tentam dar uma explicação lógica para os dois episódios, e Theodora chega a sugerir, quando a primeira frase é escrita, que a própria Eleanor, num estado de sonambulismo pode tê-la feito. A hipótese não é confirmada.

Ao final do romance, Montague ordena que Eleanor deixe a casa, por temer as consequências do incrível poder que o local exerce sobre a personagem. A protagonista nega-se a ir embora, mas, por insistência dos colegas, entra em seu carro. Logo depois de deixar os portões da mansão, Eleanor bate deliberadamente com seu carro numa árvore. É difícil dizer se tal ato fora provocado diretamente pela casa ou por sua suposta assombração, mas pode-se afirmar que a influência psicológica negativa que a Casa da Colina exerceu sobre Eleanor contribuiu para o seu fim trágico.

A figuração da casa como *locushorribilis* também é evidente num dos contos de H. P. Lovecraft, "Sonhos na casa assombrada" (1933). Ainda que Lovecraft não seja um autor diretamente ligado ao Gótico, a maquinaria da tradição fica evidente nesta narrativa em particular. Através dela, conhecemos a curta trajetória de Walter Gilman, um estudante de cálculo não euclidiano e física quântica que é atraído pela história de uma antiga casa. Destaca-se também o interesse de Gilman por ciências ocultas, pois, conforme aponta o narrador, ele "obtivera algumas pistas terríveis do temível *Necronomicon* de Abdul Alhazred, do fragmentário *Livro de Eibon* e do proibido *UnaussprechlichenKulten*, de von Junzt" (LOVECRAFT, 2007, p. 168), aos quais ele associava fórmulas matemáticas, propriedades e dimensões insólitas do espaço.

Logo no início da narrativa, Gilman decide se mudar para a casa que pertencera a Keziah Mason, uma bruxa que vivera no século XVII e que havia sido condenada por confessar sua capacidade de viajar por diferentes dimensões no espaço e no tempo. A maior fascinação do protagonista dá-se pelo fato de não compreender como Keziah parecia ter adquirido conhecimentos matemáticos avançados.

O jovem, então, consegue uma vaga no sótão, o lugar onde a bruxa "teria praticado seus feitiços" (LOVECRAFT, 2007, p. 169). Tal como a Casa da Colina, o quarto é descrito como tendo "um formato singularmente irregular"(LOVECRAFT, 2007, p. 170). Ao decorrer do tempo, Gilman começa a supor que há significados matemáticos nos estranhos ângulos do sótão:

> A velha Keziah, pensava ele, devia ter tido excelentes motivos para viver num quarto com ângulos peculiares, pois não havia sido mediante certos ângulos que ela alegava ter saído dos limites do mundo espacial que conhecemos? (LOVECRAFT, 2007, p. 170-1)

Ele especula que o espaço com ângulos irregulares e as supostas viagens espaço-temporais da bruxa estariam estritamente ligados. Depois de algum tempo morando no sótão, Gilman passa a ter estranhos pesadelos com Keziah e uma criatura grotesca. A princípio,

elenão entende perfeitamente do que se tratam os sonhos, mas faz suposições sobre o tema: "Os sonhos iam muito além do terreno da sanidade e Gilman sentia que eles deviam ser o resultado conjunto de seus estudos de matemática e de folclore" (LOVECRAFT, 2007, p. 171). A partir deles, Gilman se convence de que Keziah de fato encontrou um portal para viajar no espaço e no tempo. Entretanto, o que parecia ser apenas uma revelação, torna-se, ao longo da narrativa, uma experiência terrível:

> Entrementes, os sonhos estavam se tornando atrozes. Na fase preliminar mais leve do sono, a pérfida velha adquirira agora **uma nitidez demoníaca** e Gilman sabia que se tratava da mesma velha que o havia aterrorizado ao andar pelo subúrbio. [...] Ela exibia no rosto uma expressão de odiosa malevolência e exultação, e, ao acordar, ele conseguia lembrar uma voz grasnante que persuadia e ameaçava. Ele devia encontrar o Homem Negro e ir com eles todos até o trono de Azathoth, no centro do caos definitivo. Era o que ela dizia. Ele devia assinar o livro de Azathoth com seu próprio sangue e adotar um novo nome secreto agora que suas investigações independentes o haviam levado tão longe. O que o impedia de ir com ela, **Brown Jenkin** e o outro até o trono do Caos onde as finas flautas sopravam descuidadamente era o fato de ter visto o nome "Azathoth" no *Necronomicon*e saber que se referia a um demônio primitivo, pavoroso demais para ser descrito. (LOVECRAFT, 2007, p. 179. Grifos meus.)

O ponto principal do trecho acima é que o protagonista vivencia os eventos do sonho como se fossem reais. Nesse sentido, a figura da bruxa, que possui "uma nitidez demoníaca", caracteriza-se como uma figura monstruosa que persegue o personagem e o incita a assinar o livro de Azathoth. Ainda que não fique claro no trecho de que serviria a assinatura, o leitor tem a informação de que Azathoth é "um demônio primitivo, pavoroso demais para ser descrito". Além disso, temos a presença de Brown Jenkin, a criatura grotesca, semelhante a um rato, que acompanha Keziah e que já fora vista por antigos moradores da casa (cf. LOVECRAFT, 2007, p. 172).

Até aqui, temos motivos suficientes para considerar o sótão como um *locushorribilis*, pois: i) está ligado a um passado obscuro, que parece retornar para assombrar Gilman; ii) foi um espaço de transgressões, pois ali Keziah executava seus feitiços; iii) configura-se como um local atemorizante, uma vez que Gilman se sente incomodado com os ângulos do quarto e passa a ter pesadelos. O narrador destacará que, após os sonhos, Gilman acorda "no sótão insanamente assimétrico da velha casa ancestral" (LOVECRAFT, 2007, p. 181). Nesse sentido, conforme apontam Barros e Colucci (2017, p. 168): "Ao eleger uma casa em estado de decrepitude, tanto em seu conceito de imóvel, bem como o mobiliário e ornamentos, o estudo dessa espacialidade volta-se naturalmente para o espaço gótico".

Posteriormente, elementos dos sonhos passam a existir na realidade. Isso ocorre quando Gilman encontra uma das criaturas que vira em pesadelo no seu quarto: "Deitada de

lado — pois não podia se manter de pé — ali estava a exótica figura eriçada que, em seu sonho monstruoso, ele havia arrancado da fantástica balaustrada" (LOVECRAFT, 2007, p. 187). Assim, Gilman passa a não fazer distinção entre sonho e realidade, e o narrador afirma que tal fusão "era insuportável" para o personagem (LOVECRAFT, 2007, p. 187).

Após esse episódio, Gilman acredita estar sofrendo de sonambulismo. Ao dormir novamente, vencido pela exaustão, ele tem pesadelos com Keziah, que se tornam cada vez mais agressivos, nos quais ele sente "as garras encarquilhadas da megera se agarrarem nele" (LOVECRAFT, 2007, p. 188). Depois de acordar com um ferimento em um dos pulsos — supostamente feito por um rato —, Gilman decide passar a dormir no quarto de seu amigo, Elwood, que mora na mesma casa. Ao fazer isso, o narrador afirma que Gilman, "pela primeira vez em semanas, ficou inteiramente livre de sonhos inquietantes" (LOVECRAFT, 2007, p. 192). Entretanto, o protagonista tem uma febre que preocupa os habitantes da casa.

Gilman passa a vivenciar episódios ainda mais estranhos, nos quais vai dormir no quarto de Elwood e acorda no sótão, com os pés cheios de lama, e com lembranças de ter se encontrado com Keziah e Brown Jenk*In:* As fronteiras entre sonhos e realidade tornam-se cada vez mais difusas: "Entre os fantasmas de pesadelo e as realidades do mundo objetivo, uma relação monstruosa e inimaginável estava se cristalizando, e somente uma vigilância estupenda poderia impedir desdobramentos ainda mais tenebrosos" (LOVECRAFT, 2007, p. 198-9). O protagonista supõe, então, que passou dos limites de conhecimento que seriam humanamente permitidos, o que o leva a diversas experiências terríveis. O narrador questiona: "Teria Gilman inconscientemente conseguido mais do que seus estudos do espaço e suas dimensões permitiriam?" (LOVECRAFT, 2007, p. 199). Ainda que a pergunta não seja respondida, o desenlace do conto é pessimista:

> Então, muito depois de Gilman e ele [Elwood] se recolherem, os uivos atrozes começaram. Elwood saltou da cama, acendeu as luzes e correu para o sofá de seu hóspede. O visitante emitia sons realmente desumanos, parecendo afligido por algum tormento indescritível. Ele se retorcia debaixo das cobertas e uma grande mancha vermelha de sangue começou a se formar nos lençóis. (LOVECRAFT, 2007, p. 205)

Nesse último episódio da trajetória de Gilman, a criatura, que existia apenas no mundo dos sonhos, Brown Jenkin, invade a realidade e assassina o protagonista, perfurando o seu corpo. Logo após a aparição da mancha de sangue que se forma nos lençóis, eles veem "uma grande forma semelhante a um rato" (LOVECRAFT, 2007, p. 205) que salta das cobertas e adentra em um buraco na parede. Quando o médico chega ao local, Gilman já se encontra morto.

Tanto em *A assombração da Casa da Colina* como em "Sonhos na casa assombrada", a sugestão do sobrenatural nunca é plenamente confirmada. Além disso, podemos ver em ambas as narrativas a construção de um espaço decadente, a casa enquanto ameaça física e psicológica, e uma estreita ligação entre o *locus* e o passado dos habitantes anteriores.

1.4.2.2 O retorno do passado

O retorno do passado, enquanto temporalidade ameaçadora, não perdeu a sua importância durante as décadas, e continuou sendo um elemento chave para as narrativas góticas: um exemplo oitocentista analisado foi o conto "Ligeia" (1838), de Edgar Allan Poe. Podemos observar um uso contínuo deste *tópos* no século XX, tanto na tradição inglesa do Gótico, segundo o que presenciamos em *Rebecca*, quanto na tradição norte-americana, conforme observamos em "Uma rosa para Emily".

Em ambas as tradições vemos uma forte aversão ao moderno por parte da maioria dos personagens, ou dos vilões, e um aspecto que já foi mencionado anteriormente: a presença de um *locus* decadente, frequentemente ligado a uma aristocracia em declínio, e com diversas marcas do passado. Nesse sentido, tempo e espaço serão construídos conjuntamente para a produção de efeitos de medo.

Lançado em 1938, *Rebecca*, de Daphne du Maurier, trata da história de uma jovem mulher que se casa com um homem viúvo e abastado, Maxim de Winter, e da complexa relação que a jovem esposa estabelece com Rebecca, a falecida mulher de seu marido. A narradora, que nunca é nomeada, relata sua experiência na mansão de Manderley, no interior da Inglaterra. A autora utiliza-se largamente de um dos principais *tópos* do Gótico, o retorno do passado, que se manifesta na figura de Rebecca.

Desde o princípio, a protagonista expressa seu profundo incômodo com o lugar. Boa parte deste incômodo é devido ao fato de, em Manderley, levar-se uma vida luxuosa e formal, enquanto ela vem de uma origem humilde— não tem família nem propriedades. Além disso, desconhece os procedimentos diários da mansão, como escolher o menu do dia, os horários em que são postas refeições, em que cômodo deve-se ter o chá, a que horas e em que sala é acesa a lareira, e assim por diante.

A senhora Danvers, a governanta de Manderley, também contribui para o incômodo da narradora. Em todos os momentos oportunos, Danvers lembra-lhe de Rebecca, que,

embora morta, continua presente nos cômodos, na decoração e nos procedimentos da casa. A governanta sempre compara a protagonista à antiga moradora: “Acho que foi a expressão em seu rosto que me causou a primeira inquietação. Instintivamente pensei: ‘Ela está me comparando à Rebecca’; e incisiva como uma espada, uma sombra se formou entre nós...” (DU MAURIER, 2012, p. 13). Mais do que não ser bem-sucedida em conseguir a amizade ou mesmo a cordialidade de senhora Danvers, a protagonista torna-se, para ela, uma verdadeira inimiga. Danvers dedicar-se-á ao trabalho de manter a memória de Rebecca sempre viva e a deslegitimá-la como senhora de Winter.

A própria narradora torna-se obcecada pela figura da morta. Um empregado de seu marido, Frank, diante das inúmeras perguntas que ela faz sobre Rebecca, aconselha-a a esquecer o passado, dizendo-lhe: “Nenhum de nós quer trazer o passado de volta. Muito menos Maxim. E depende da senhora, sabe, nos fazer esquecer tudo isso. Não nos faça lembrar o passado de novo” (DU MAURIER, 2012, p. 157). Apesar do conselho de Frank, a narradora é incapaz de se desfazer da ideia fixa de Rebecca e, apartir disso, o passado, na figura da falecida, passa a assombrá-la constantemente:

> Frank aconselhara-me a esquecer o passado, e eu queria esquecer. Mas Frank não frequentava a sala matinal como eu, todos os dias nem pegava na caneta que ela um dia tivera entre os dedos. Não tinha de apoiar a mão sobre o livro de anotações, nem via à sua frente a caligrafia dela nos escaninhos. Não tinha de olhar para os castiçais sobre a lareira, para o relógio, o vaso cheio de flores, os quadros nas paredes e lembrar, diariamente, que todos aqueles objetos pertenciam a ela, que ela os escolhera, e que nada ali era meu. Frank não precisava sentar-se no lugar dela na sala de jantar, nem segurar a faca e o garfo que ela segurara, ou beber no copo em que ela bebia. Não havia lançado sobre os ombros um casaco que ela vestia, nem achara no bolso um lenço que ela usara. Ele não notava, a cada dia, como eu, o olhar cego da cadela velha em sua cesta na biblioteca, que erguia a cabeça quando ouvia meus passos, os passos de uma mulher, e que após farejar o ar tornava a abaixá-la, porque eu não era quem ela procurava.
> [...] Não podia evitar que ela viesse a mim em pensamentos, em sonhos. Não podia evitar sentir-me uma hóspede em Manderley, meu lar, caminhando por onde ela pisara, descansando em lugares onde ela repousara. Eu era como uma visita que esperava o retorno da anfitriã. (DU MAURIER, 2012, p. 161-2)

A protagonista enxerga Rebecca em todos os lugares da casa, e sua presença se torna quase tão palpável quanto a de uma pessoa viva, uma vez que ela se sente como uma hóspede e “como uma visita que esperava o retorno da anfitriã” (DU MAURIER, 2012, p. 162). Além disso, a morta torna-se presente em todos os objetos da casa: desde o livro de anotações até os utensílios do aparelho de jantar. Nesse sentido, a narradora não se considera pertencente a Manderley. De acordo com Kőrösi (cf. 2002, p. 167), Rebecca configura-se como uma presença que sempre retorna, e, para Santos (2020, s.p.), a figura da morta “funciona, de fato, como uma sombra, cuja presença constante passa a oprimir a personagem principal, tornando-

a incapaz de se ajustar completamente à nova vida de casada e de encontrar a felicidade que imaginara ao se tornar esposa de Maxim".

Em outro episódio, a protagonista visita o antigo quarto de Rebecca, que é mantido pela senhora Danvers como se a falecida patroa estivesse viva. Ao tocar as roupas da antiga senhora de Winter, uma sensação de medo invade a protagonista: "Levantei-me do banco, fui até a cadeira e toquei no robe. Apanhei os chinelos e os mantive na mão. Eu tomava consciência de um sentimento crescente de horror, que se transformava em desespero" (DU MAURIER, 2012, p. 193). Tal horror e desespero em relação a Rebecca é reforçado pela governanta, que insiste em ressuscitar a memória da morta: "Não é só neste quarto — disse ela. — É em muitos outros cômodos da casa. Na sala matinal, no *hall*, até mesmo no pequeno jardim interno. Eu sinto a presença dela em toda parte. A senhora também, não é mesmo?" (DU MAURIER, 2012, p. 200). Apesar da ausência de resposta da protagonista, fica evidente, ao decorrer de toda a narrativa, que também ela sempre sente a presença de Rebecca. Nesse sentido, conforme aponta Santos (2020), a narradora é vítima de Rebecca e de suas manifestações fantasmagóricas, o que intensifica o efeito de medo produzido pelo romance.

A presença fantasmagórica de Rebecca não produz apenas efeitos psicológicos negativos na personagem principal. Ela também traz à tona segredos do passado: em especial, o fato de que Rebecca fora assassinada por Maxim de Winter. Desde o falecimento da mulher, pensa-se que ela morrera afogada em seu barco. Entretanto, depois de um ano, o corpo é encontrado no mar, próximo à propriedade de Manderley. O nome do barco é representativo: *Jereviens*— em tradução livre para o português, "eu retornarei". Depois de um tenso procedimento judicial, conclui-se que Rebecca havia cometido suicídio e Maxim não é punido pelo crime.

Além de descobrir o crime de seu marido, a narradora-protagonista também toma conhecimento do fato de que ele não a amava. Rebecca é descrita por Maxim como possuidora de um forte temperamento, de um profundo egoísmo e de comportamento sexual desregrado. Depois de fazer tais descobertas, a narradora vê-se livre da presença fantasmagórica de Rebecca:

> Tomei consciência de que não mais temia Rebecca. Não mais a odiava. Agora que eu descobrira que ela era má, cruel e imoral, eu não a odiava mais. Ela não podia me magoar. Eu podia ir para a sala matinal, me sentar à sua escrivaninha, segurar sua caneta, olhar para sua caligrafia nos escaninhos e não me importar. Podia ir ao quarto dela na ala oeste, ficar à janela, como fizera pela manhã, e não sentiria medo. O poder de Rebecca se dissolvera no ar, como ocorrera com a neblina. Ela jamais voltaria a me assombrar. (DU MAURIER, 2012, p. 331)

Após esse episódio, em uma noite em que a protagonista e seu marido não se encontram em casa, Manderley é incendiada. Há uma forte sugestão na narrativa de que tal incêndio é provocado por Danvers, ainda que essa suspeita nunca chegue a ser confirmada. Apesar de a narradora superar o passado aterrorizante concentrado na figura de Rebecca, isso não anula o fato de que, ao decorrer de todoo romance, o medo provocado por esse passado foi o elemento central da narrativa.

Outro exemplo significativo da manifestação aterrorizante do passado no tempo presente é o conto "Uma rosa para Emily" (1930), de William Faulkner. Tal como o romance de du Maurier, a história de Faulkner trata de uma família aristocrata — os Grierson— e de seu afinco ao passado. A narrativa conta a trajetória de Emily Grierson, uma mulher que, apesar do nome de sua família, vive de maneira precária e solitária no sul dos Estados Unidos. Emily é profundamente apegada ao passado, e tende a negar a modernidade que chega à sua cidade. O narrador, ao comentar como tal modernidade contrasta com o modo de vida da protagonista, comenta:

> Com o tempo as lojas de ferragens, as garagens foram invadindo e tomando conta da rua até que só restou **a casa da Srta. Emily, altaneira e abandonada**, isolada na sua decadência, circundada de postos de gasolina e depósitos de algodão. (FAULKNER, 1972, p. 173. Grifo meu.)

A casa em que vive Emily torna-se um símbolo do passado na pequena cidade de Jefferson, e a senhora torna-se, para os moradores do local, "uma tradição, um dever e uma preocupação; uma espécie de obrigação hereditária da cidade" (FAULKNER, 1972, p. 173). Apesar da importância de Emily para o lugar, devido principalmente ao nome de sua família, a protagonista vive profundamente isolada e não aceita visitas de ninguém. A única pessoa com quem interage diretamente é seu empregado Tobe, que executa todo o tipo de tarefas domésticas.

Desde 1854, a família Grierson fora isenta de pagar impostos pelo então prefeito da cidade, Coronel Sartoris, fato que não era aceito pela nova geração que ocupava os postos administrativos. Uma reunião foi feita, e decidiu-se que uma junta iria à casa dos Grierson para conversar com a senhorita Emily sobre os impostos. Quando chegam à casa, este é o cenário que encontram:

> Um velho negro levou-os pelo *hall*, **escuro e cheirando a mofo**, até uma sala toda decorada com móveis de couro, **amarelados pelo tempo**. Ao menor movimento levantam-se **ondas de poeira fosca**; quando o criado tentou abrir uma das persianas, os visitantes viram que **os móveis estavam todosrasgados**. Sobre a lareira um retrato a *crayon* do pai Srta. Emily. (FAULKNER, 1972, p. 174. Grifos meus.)

O local possui vários sinais de deterioração: o *hall* está "escuro e cheirando a mofo", há "ondas de poeira fosca" e os móveis estão "amarelados pelo tempo" e rasgados. Essas descrições demonstram não apenas o fato de que Emily vive numa temporalidade diferente dos outros personagens como também uma vida de pobreza, apesar de pertencer a uma classe aristocrata. Apesar disso, é preciso considerar o fato de que "os Grierson sempre se consideraram superiores aos outros" (FAULKNER, 1972, p. 176). Nesse sentido, o passado e a decadência social estão estritamente ligados nessa narrativa.

O principal episódio relatado pelo narrador acontecera na juventude de Emily, quando todos pensaram que ela iria se casar — o namorado, porém, supostamente a abandona, e nunca mais é visto. Logo em seguida, surge um mau cheiro que vem da casa de Emily, mas ninguém da cidade consegue ter a coragem para enfrentá-la. Nessa perspectiva, a fala do juiz é representativa: "—Co' os diabos — interrompeu o juiz —, o senhor pretende que acusemos uma senhora da dignidade de Emily Grierson de cheirar mal?" (FAULKNER, 1972, p. 176). O episódio é esquecido, e, depois do abandono de seu namorado, Emily nunca mais tivera relações de proximidade com outra pessoa.

Décadas depois, quando Emily vem a falecer, os habitantes da cidade finalmente podem entrar em sua casa, que é objeto da curiosidade de todos. Depois do velório, um grupo de pessoas explora o local e se depara com um quarto trancado:

> Já sabíamos que havia um quarto no andar de cima em que ninguém tinha entrado nos últimos quarenta anos e que certamente teria que ser arrombado. Esperaram o enterro de Emily Grierson e depois voltaram para a casa. A violência do arrombamento levantou uma poeira espessa que tomou conta da casa. Um ar mortuário parecia imperar no quarto principal, sobre as cortinas cor-de-rosa, os abajures, a penteadeira, os jogos de cristal e os estojos de prata manchada colocados sobre as mesas. (FAULKNER, 1972, p. 181)

Mais uma vez, vemos as marcas do passado e da decadência presentes na casa: a "poeira espessa" e "os estojos de prata manchada" indicam a passagem do tempo. Além disso, há uma ambientação lúgubre que pode ser notada pelo "ar mortuário" que preenche o quarto. Tal ambientação não é gratuita, uma vez que, logo em seguida, o grupo encontrará um cadáver com um "sorriso profundo e descarnado" (FAULKNER, 1972, p. 182). O cadáver é do antigo namorado de Emily, que todos pensavam tê-la abandonado. Ele, na verdade fora assassinado por ela com arsênico. O cheiro que, quarenta anos antes, haviam atribuído à casa de Emily, vinha do corpo apodrecido do homem.

Assim, ainda que Emily tenha tentado esconder seu passado num quarto trancado, ele retorna, depois da sua morte, para os moradores da cidade. No romance de du Maurier, temos a figura de Rebecca que, mesmo depois de morta, continua a assombrar os personagens. No

conto de Faulkner, temos a figura de Emily, extremamente avessa à modernidade e que cultiva o passado em todos os aspectos de sua vida. Além disso, o próprio cadáver também encarna uma forma fantasmagórica do passado. Em ambos os casos, o passado retorna de forma aterrorizante, seja para os moradores de Manderley, seja para os habitantes de Jefferson.

1.4.2.3 A personagem monstruosa

Enquanto no século XIX a personagem monstruosa é utilizada tanto em sua forma sobrenatural — como em "O vampiro" — como humana — conforme vemos em *Frankenstein*—, no século XX vemos uma predominância de monstros humanos, representados por figuras autoritárias e patriarcais (cf. COHEN, 2000). Tais figuras monstruosas perpetrarão transgressões morais e físicas contra os outros personagens.

É importante destacar que há uma mudança significativa no vilão gótico do Novecentos, em relação a esse tipo de personagem presente na literatura dos séculos anteriores. Nos séculos XVIII e XIX, a monstruosidade é frequentemente retratada como o vilão byroniano: é atraente, hipnotizante, dominadora e pertencente a uma linhagem nobre (cf. MARSHALL, 2013, p. 9). Já no Novecentos, especialmente na vertente conhecida como *Southern Gothic*, há um foco maior no aprofundamento da psicologia de tais vilões. Conforme afirma Marshall (2013, p. 10), nos romances e contos de William Faulkner, por exemplo, há a presença recorrente de personagens que possuem transtornos mentais e que, por isso, perpetram atos transgressivos.

Tal caracterização do vilão, como um personagem mentalmente transtornado, faz com que ele seja, a um só tempo, o monstro e a vítima de sua própria condição. Além disso, não raramente, também outras personagens, prejudicadas pelos vilões, sofrem de transtornos mentais. Nas palavras de Marshall:

> Tanto vilões como vítimas são frequentemente acometidos por pressões psicológicas que levam ao colapso mental, e tais sintomas são tipicamente antagonizados pelas pressões do sinistro—e até mesmo aterrorizante—cenário gótico. Tanto vilões como vítimas no *Southern Gothic*frequentemente sofrem de doenças mentais, que, tipicamente, agravam-se ao decorrer da história, provocando, mais adiante, violência

> e morte. O embaçamento da linha entre vilão e vítima é um desenvolvimento chave do *Southern Gothic*. (MARSHALL, 2013, p. 10)[70]

Um bom exemplo desse tipo de figuração da personagem monstruosa pode ser encontrado no conto "The comfortsof home" (1965), de Flannery O'Connor. Nessa narrativa, vemos a história de Thomas e de sua relação com Sarah, uma moça de dezenove anos. Ela é uma mulher recém-saída da prisão, e desperta a compaixão da mãe de Thomas, que a leva para morar com eles em sua casa.

No princípio do conto, pouco antes de a moça mudar-se para a casa de Thomas, o advogado da família faz algumas descobertas sobre a desconhecida:

> O advogado descobriu que a história de repetidas atrocidades era quase toda falsa, mas quando ele explicou a ela que **a garota tinha uma personalidade psicopática, sem ser insana o suficiente para um hospício, nem criminosa o suficiente para uma prisão e nem estável o suficiente para a sociedade**, a mãe de Thomas ficou mais comovida do que nunca. A garota admitiu prontamente que a história era falsa **porque ela era uma mentirosa congênita; havia mentido, ela disse, porque era insegura**. Ela passara pelas mãos de diversos psiquiatras que deram os toques finais à sua educação. Sabia que, para ela, não havia esperança. (O'CONNOR, 1971, p. 388. Grifos meus.)[71]

Nos trechos grifados, podemos observar que a personagem, além de mentir sobre os sofrimentos que supostamente tivera antes da prisão, é mentalmente desequilibrada e não consegue se encaixar socialmente. Aqui começa a caracterização de Sarah como uma monstruosidade. Tal caracterização será intensificada ao decorrer do conto, essencialmente pelo ponto de vista de Thomas: "Seus olhos tinham um brilho zombeteiro e Thomas sabia que ela estava bem ciente de que ele não suportava vê-la. Ele não precisava de nada para contá-lo que estava na presença da corrupção materializada [...]" (O'CONNOR, 1971, p. 390)[72].

A presença da moça torna-se extremamente perturbadora para Thomas. Numa ocasião em que precisa levar Sarah até sua casa, assim o narrador descreve a reação do personagem:

---

[70] O textoemlínguaestrangeira é: "Both villains and victims are often beset with psychological stresses that lead to mental collapse, and these symptoms are typically antagonized by the pressures of the grim, even terrifying Gothic setting. Both villains and victims in the Southern Gothic frequently suffer from mental illness, which typically worsens over the course of the story, sparking further violence and death. The blurring of the line between villain and victim is a key development of Southern Gothic".

[71] O textoemlínguaestrangeira é: "The lawyer found that the story of the repeated atrocities was for the most part untrue, but when he explained to her that the girl was a psychopathic personality, not insane enough for the asylum, not criminal enough for the jail, not stable enough for society, Thomas's mother was more deeply affected than ever. The girl readily admitted that was untrue on account of her being a congenital liar; she lied, she said, because she was unsecure. She had passed through the hands of several psychiatrists who had put the finishing touches to her education. She knew there was no hope for her".

[72] O textoemlínguaestrangeira é: "Her eyes had a mocking glitter and he knew that she was well aware he could not stand the sight of her. He needed nothing to tell him he was in the presence of the very stuff of corruption […]".

"Na escrivaninha, caneta em mãos, ninguém era mais articulado do que Thomas. Assim que ele se encontrou sozinho e trancado no carro com Sarah Ham, o terror cortou sua língua"[73] (O'CONNOR, 1971, p. 390-1). Ainda no mesmo episódio, o narrador relata que, ao estar com Sarah, o protagonista ficava "curiosamente enjoado"[74] (O'CONNOR, 1971, p. 391). Em outro episódio, é mencionado que "[a] garota causara uma perturbação nas profundezas do seu ser"[75](O'CONNOR, 1971, p. 393). Nesse sentido, a mulher não apenas causa medo no protagonista como também um mal-estar físico e psicológico.

Depois que passa a morar na casa do protagonista, Sarah demonstra ter grande prazer no sofrimento de Thomas, conforme podemos ver neste excerto: "Sarah parecia adorar a repugnância que Thomas tinha a ela, e a incitava sempre que podia, como se isso adicionasse prazer ao seu martírio"[76](O'CONNOR, 1971, p. 395). Numa das principais ocorrências do conto, a mãe pede a Thomas para que ele tranque numa gaveta a arma que possui, pois Sarah poderia tentar suicídio. O homem se recusa, alegando que a moça não tem qualquer intenção de se matar. Ao ouvir a discussão entre os dois de outro cômodo da casa, a mulher reage com escárnio:

> Sua mãe correu até a porta e fechou-a para silenciá-lo, e a risada de Sarah Ham, bem próxima, vindo do *hall*, chegou barulhenta até seu quarto. "Tomsee vai ver só. Eu vou me matar e então ele vai sentir muito por não ter sido legal comigo. Eu vou usar a sua arminha, seu revolverzinho com cabo de pérola!", ela gritou e deu uma alta e atormentada risada, imitando um monstro de filme. [77] (O'CONNOR, 1971, p. 397)

A zombaria de Sarah levada ao extremo, aliada ao seu prazer no sofrimento de Thomas e à personalidade psicopática que possui, caracterizam-na como um monstro humano. Porém, ela não é a única: o protagonista também se mostra profundamente desajustado.

Thomas, durante todo o conto, é assombrado pela memória de seu pai, chegando até mesmo a conversar mentalmente com ele. O que mais o perturba é o fato de que seu pai nunca

---

[73] O textoemlínguaestrangeira é: "As soon as he found himself shut into the car with Sarah Ham, terror seized his tongue".

[74] O texto em língua estrangeira é: "Thomas wascuriouslysickened".

[75] O textoemlínguaestrangeira é: "The girl had caused a disturbance in the depths of his being […]".

[76] O textoemlínguaestrangeira é: "She appeared to adore Thomas's repugnance to her and to draw it out of him every chance she got as if it added delectably to her martyrdom".

[77] O textoemlínguaestrangeira é: "His mother slipped out the door and closed it to silence him and Sarah Ham's laugh, quite close in the hall, came rattling into his room. 'Tomsee'll find out. I'll kill myself and then he'll be sorry he wasn't nice to me. I'll use his own lil gun, his own li lol pearl-handled revol-lervuh!' she shouted and let out a loud tormented-sounding laugh in imitation of a movie monster".

permitiria a presença de uma mulher como Sarah em sua casa. Frequentemente, ele recebe supostas sugestões do homem falecido: "Coloque ordem na casa. Vá ver o xerife" [78] (O'CONNOR, 1971, p. 395). A presença fantasmagórica do pai é tão forte para o personagem que, ao final da narrativa, Thomas decide matar Sarah durante uma briga, com o revólver herdado de seu pai. O protagonista consegue alcançar a arma antes da mulher, "como se seu braço fosse guiado por seu pai"[79](O'CONNOR, 1971, p. 403). Logo em seguida, ele ouve seu pai gritar: "Atire!"[80] (O'CONNOR, 1971, p. 403).

Entretanto, de forma trágica, a mãe de Thomas se interpõe entre ele e Sarah, e a velha mulher acaba falecendo, assassinada pelo filho. Nesse sentido, quem comete o ato monstruoso final não é a jovem moça, e sim o protagonista. Assim, Thomas também se configura como uma monstruosidade humana na narrativa.

Outra narrativa que oferece uma boa amostra de monstruosidade humana na literatura gótica é *A balada do café triste* (1943), que conta a história de Miss Amelia Evans, dona de um café numa pequena cidade no sul dos Estados Unidos. Amelia é retratada como uma mulher forte e de traços masculinos, que teve um casamento com a duração de apenas dez dias. Extremamente respeitada e temida na cidade, além de ser conhecida por não ter relações próximas com ninguém, a mulher surpreende a todos quando aceita em sua casa um homem corcunda chamado Lymon, que alega ser seu primo. Depois da chegada de seu suposto primo, Amelia passa a ter uma relação carinhosa com ele. Ainda que não seja confirmada uma relação amorosa, o narrador aponta que os dois se tornam demasiadamente próximos.

A ideia da inauguração de um café surge de Lymon, que alegra a todos na cidade, e parece ser a única fonte de felicidade na vida de Amelia. Quando tudo parece correr bem, o ex-marido de Amelia, Marvin Macy, volta à localidade. Macy guarda um profundo rancor de Amélia por ter feito tudo que estava em seu alcance para conquistá-la, mas, mesmo assim, ter falhado. Logo no início da narrativa, o narrador afirma que o homem exerceria papel essencial na história do café, e o caracteriza como "terrível personagem que, ao retornar à cidade depois de longa temporada na penitenciária, trouxe a ruína consigo antes de voltar outra vez ao seu caminho" (MCCULLERS, 1993, p. 16).

Marvin Macy nunca fora um homem bondoso. O narrador, relembrando a época de seu casamento com Amelia, aponta seu profundo mau caráter e que "[a] reputação dele era

[78] O texto em língua estrangeira é: "Putyourfootdown. Go see the sheriff".

[79] O textoemlínguaestrangeira é: "as if his arm were guided by his father".

[80] O texto em língua estrangeira é: "Fire!".

pior do que a de qualquer outro rapaz da região" (MCCULLERS, 1993, p. 36). Conta que Marvin carregava sempre consigo a orelha de um homem que assassinara com uma navalha, e que tinha prazer em cortar a cauda dos esquilos, além de ser usuário de marijuana. Segundo o narrador, Marvin utilizava-se desta erva para "tentar aqueles que andavam deprimidos, pensando em suicídio" (MCCULLERS, 1993, p. 36). Destaca-se o fato, também, de que Marvin era membro da Ku-Klux-Kan (cf. MCCULLERS, 1993, p. 41). Apesar de todos os defeitos elencados, Marvin é uma criatura bela, "de ternas curvas doces e maneiras encantadoras" (MCCULLERS, 1993, p. 37). Ele aproveitava-se disso para seduzir e desonrar diversas moças da cidade.

Ao se apaixonar por Amelia, entretanto, Macy parecia ter mudado. Casou-se com ela e tentou conquistá-la de todas as maneiras possíveis, inclusive doando-lhe todos os seus bens, pois a esposa não aceitava ter relações conjugais com ele e o maltratava frequentemente. No entanto, tudo foi em vão: Marvin é expulso de casa e vira um criminoso longe da cidade. Depois disso, Amelia "[j]amais referia-se a ele pelo nome, chamando-o de 'aquele remendador de máquinas com quem eu me casei'". (MCCULLERS, 1993, p. 41)

Anos depois, quando Amelia está feliz com seu primo e seu novo café, o ex-marido reaparece, para a tristeza de todos, pois "[n]enhuma alma vivente na cidade alegrou-se em vê-lo" (MCCULLERS, 1993, p. 57). À época de seu retorno ao local, o narrador assim o descreve:

> Continuava bonito com seus cabelos castanhos, os lábios vermelhos e aqueles ombros largos e fortes, **mas sua maldade** já era conhecida o bastante para que aquela aparência ajudasse em alguma coisa. E essa maldade não era medida apenas pelos crimes que cometera. Na verdade, tinha mesmo roubado aquelas bombas de gasolina. E, antes, arruinara a vida das mais tenras mocinhas da região, para depois rir disso. Um grande número de coisas ruins poderia ser enumerado contra ele, mas além desses crimes **havia em Marvin Macy uma maldade secreta que desprendia dele quase como um cheiro**. (MCCULLERS, 1993, p. 58. Grifos meus.)

Assim, o mal seria intrínseco a Marvin, configurando-o como o vilão da narrativa. Sua índole ficaria evidente nos crimes e transgressões por ele cometidos. Para o narrador, Macy teria"uma maldade secreta que desprendia dele quase como um cheiro". Nesse sentido, o mal presente no personagem seria algo quase metafísico, que ultrapassa qualquer explicação mundana. O homem voltara para se vingar de Amelia. Para isso, ele passa a frequentar o café e se aproxima de Lymon:

> Todas as noites Marvin Macy vinha ao Café e se sentava na mesa maior e melhor, a única do centro do salão. O primo Lymon servia-lhe uísque, pelo qual ele não pagava um tostão. Marvin Macy afastava o corcunda como se fosse um mosquito do

> pântano, e não só não demonstrava gratidão por esses favores como ainda batia no corcunda quando este se aproximava demais, ou dizia:
> – Saia do meu caminho, idiota, ou arrebento a sua cabeça. (MCCULLERS, 1993, p. 62)

Amelia, por uma razão que não é revelada, não era capaz de expulsar Marvin de seu café, e assim ele continuava frequentando o lugar todas as noites. Conforme podemos ver acima, Macy não é amigável com Lymon. Entretanto, a sua aproximação com o primo da protagonista dá-se justamente dessa forma: quanto mais grosseiro é com Lymon, mas admirado por este se torna. O parente de Amelia admira, principalmente, a capacidade do homem de não temer ninguém, nem mesmo a protagonista, e o fato de já ter cometido diversos crimes. O primo corcunda passa a acompanhá-lo e a segui-lo em todos os lugares, apesar da impolidez constante de Marv*In:*

A tensão existente entre Macy e Amelia se avoluma de tal forma que, ao final da narrativa, ambos marcam um combate de luta livre. A luta ocorre no café e, quando Amelia está prestes a vencer, seu primo Lymon salta sobre ela e aperta sua garganta com as mãos para que Marvin triunfe. Logo depois, os dois homens fogem da cidade, mas, antes disso, executam uma série de atos listados pelo narrador:

> Marvin Macy e o corcunda abandonaram a cidade cerca de uma hora antes de o dia amanhecer. E, antes de irem embora, eis o que fizeram:
> Abriram a vitrine dos tesouros e levaram tudo o que havia nela.
> Quebraram o piano mecânico.
> Gravaram com navalha terríveis palavrões nas mesas do Café.
> Encontraram o relógio que abria atrás para mostrar as cataratas e também o levaram.
> Derramaram um garrafão de mel por todo o chão da cozinha e quebraram os vidros de conservas.
> Foram ao pântano e destruíram completamente a destilaria, quebraram o novo condensador, em seguida atearam fogo à cabana.
> Prepararam um prato com a comida favorita da srta. Amélia, mingau de milho com salsichas, acrescentaram a ele veneno suficiente para matar a cidade inteira e deixaram-no tentadoramente sobre o balcão do Café.
> Fizeram todo o tipo de maldade que podiam imaginar, sem entrar no escritório onde a srta. Amélia passou a noite. Depois foram embora, juntos. (MCCULLERS, 1993, p. 73)

Dentre as diversas ações perpetradas por Marvin e Lymon, podemos encontrar um incêndio e uma tentativa de envenenamento. Se, no começo da narrativa, apenas Marvin é caracterizado como um monstro humano, sem qualquer bondade, que volta para se vingar de sua ex-esposa, ao final temos dois monstros: Marvin e Lymon. O primo de Amelia também pode ser caracterizado como tal, pois trai a confiança da protagonista e se torna uma espécie de cúmplice de Marv*In:*

Os monstros humanos de “The comforts of home” e de *A balada do café triste* são bastante semelhantes. Tanto Sarah Ham e Thomas como Marvin Macy são descritos como

personagens desajustadas. Thomas e Macy cometem crimes contra terceiros, especialmente mulheres, em ambientes sombrios, claustrofóbicos e solitários. São, também, igualmente dominadores e patriarcais. Sarah, por sua vez, é descrita como uma psicopata que tem prazer com o sofrimento dos outros, ainda que o motivo de sua prisão não seja revelado. Além disso, tanto Thomas como Sarah podem ser considerados personagens com mentalidades perturbadas, vítimas de sua própria condição.

Por fim, a representação do espaço enquanto uma casa decadente ligada a uma aristocracia em declínio, do retorno do passado marcado pela aversão à modernidade, e da monstruosidade em sua forma humana, especialmente com características patriarcais, serão figurações do Gótico que se mostrarão recorrentes nos textos de Lúcio Cardoso.

2 **LÚCIO CARDOSO NA CRÍTICA E NOS ESTUDOS ACADÊMICOS**

2.1 **O suposto apagamento do autor**

A poética gótica vem sendo pouco analisada na escrita de Lúcio Cardoso. No entanto, tal circunstância não se relaciona com o fato de o autor ter sido pouco estudado. Na verdade, diversos críticos e pesquisadores vêm se dedicando a Lúcio Cardoso e, ainda assim, os trabalhos que tratam de Gótico são raros. Para compreender por que há poucos trabalhos sobre essa poética, é preciso primeiro investigar o que chamarei aqui de suposto apagamento do autor.

Entre os estudiosos que se dedicam a Lúcio Cardoso, são recorrentes as ideias de que o autor não foi muito contemplado pela crítica de sua época e que não vem sendo objeto de estudo de pesquisadores acadêmicos desde a sua morte, em 1968. Um dos primeiros pesquisadores a defender essas ideias foi Mario Carelli que, ao justificar a sua tese sobre o escritor mineiro, afirma: "Frente à omissão da crítica universitária, tentei uma interpretação global da produção cardosiana e submeti-a como tese de doutorado de Estado na Sorbonne" (CARELLI, 1988, p. 11). Já Cássia dos Santos (1997, p. 12) comenta que Lúcio Cardoso está no "rol destes esquecidos" da literatura brasileira, isto é, entre os "poetas, contistas, romancistas e dramaturgos a respeito de quem pouco se comenta, quase não se lê, muito menos se escreve". Para ela, Lúcio teria sido ignorado pela crítica, pela historiografia e pelas editoras. Por essa razão, o grande público não o conhece (cf. SANTOS, 1997, p. 12). Mesmo nos anos 2000, o problema parece persistir:

> Lúcio Cardoso não é exatamente um autor canônico. Razões, tanto contemporâneas ao autor quanto aos nossos dias, podem ser aventadas: escrita de dificilaceitação e compreensão; autor de linhagem cristã e conservadora, em um períodohistórico no qual a crítica engajada tinha uma afeição especial pelas obras do Romance de 30 que denunciavam a situação de penúria da maior parte do país [...]. (BRAGA FILHO, 2008, p. 1)

Braga Filho foi mais além, pois elencou razões específicas para justificar o suposto apagamento de Lúcio Cardoso da historiografia literária e da crítica acadêmica. Merece atenção, sobretudo, a menção ao escritor ser de "linhagem cristã e conservadora" em 1930, uma época em que o romance engajado era o tipo de ficção mais valorizada. Conforme nos

lembra Luís Bueno (2006, p. 17), teria havido uma obliteração dos autores ditos "intimistas" nos anos 1930: ao lado de Lúcio Cardoso, poderíamos incluir Octávio de Faria e Cornélio Penna.

A valorização da literatura engajada teria continuado nos anos seguintes por parte da historiografia, que teria dado preferência a romances de autores nordestinos, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, apenas para citar alguns, em detrimento dos escritores intimistas — e mineiros — já citados acima. Pesquisadores acadêmicos também teriam adotado essa perspectiva de análise em suas teses e dissertações, dando destaque a obras literárias que tinham a crítica social como principal temática.

Contudo, a afirmação de que os comentários e pesquisas sobre a obra cardosiana são escassos não é completamente verdadeira. Lúcio Cardoso foi um autor bastante criticado — positiva e negativamente — entre os anos 1930 e 1975. O seu romance de estreia, *Maleita* (1934), foi um sucesso no meio intelectual, pois, além de sua qualidade literária e de ter sido escrito por autor muito jovem — Lúcio tinha apenas 23 anos —, a narrativa se alinhava à literatura engajada que começava a ser produzida no começo dos anos 1930. Jorge Amado, à época da publicação do livro, afirma não apenas que *Maleita* é constituído de "belas páginas de poesias", como também "[é] romance, e romance bem-feito" (AMADO, 1934, p. 1). Rosário Fusco (1934, p. 2), ainda que considere o romance uma "simples narrativa", assevera que "a estreia do sr. Lúcio Cardoso é, sem dúvida, a afirmação de um magnífico talento inventivo". Em crítica para *O Jornal*, Aluisio Napoleão (1934, p. 3), destaca que "Lúcio Cardoso deixa bem patente, do começo ao fim de sua obra, o seu poder de descrição e percepção das coisas e dos fatos", dando destaque para utilização de uma poética realista utilizada pelo autor.

As críticas sobre *Salgueiro*, lançado um ano depois, seguem pelo mesmo caminho. Octavio de Sousa, enquanto fazia uma retrospectiva dos romances brasileiros lançados em 1935, afirmou que a obra é "um romance de alto valor" e "um grande livro" (SOUSA, 1935, p. 4). Menotti del Picchia, ao elogiar o romance, destaca que os personagens principais são "legítimos representantes da miséria humana, três tortulhos do regime capitalista" (PICCHIA, 1935, p. 2). Mais uma vez, a escolha do autor por técnicas descritivas de espaço e personagem — típicas da poética realista — contribuiu para as resenhas positivas.

Contudo, *Salgueiro* teria um defeito: "uma excessiva exuberância psicológica" (PICCHIA, 1935, p. 2). O comentário de Picchia antecipa uma técnica que seria amplamente utilizada por Lúcio, especialmente a partir de *A luz no subsolo* (1936): o aprofundamento na psicologia das personagens. Distanciando-se da preocupação social presente em *Maleita* e

Salgueiro, o autor adota o estilo do que viria a ser conhecido como romance psicológico ou intimista (cf. BUENO, 2006).

Os críticos da época mostraram-se surpresos pela mudança estilística de Lúcio Cardoso. A respeito dessa transformação, Tullo Montenegro (1936, p. 4) comenta: "*Salgueiro* foi bem o livro que se podia esperar depois de *Maleita*. Mas a *Luz no subsolo* foi o inesperado. A visão mais larga, a percepção mais funda não perceberia que Lúcio Cardoso andava preparando tais ideias". Já Octávio de Faria (1936, p. 1) afirma que o romance cardosiano de 1936 não se agrupa aos "romances regionais, sociais, documentários, e não sei que mais variantes de uma mesma quase geral fraqueza de imaginação criadora" — tais como os dois primeiros. Ainda segundo Faria, o livro, por outro lado, aproxima-se de *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna.

O escritor só voltaria a publicar um romance em 1943: *Dias Perdidos*, geralmente considerado autobiográfico. Para Mario Carelli (1988, p. 169): "Lúcio transpõe para um romance a história de sua família". A respeito do cenário crítico desse romance, o pesquisador afirma que "*Salgueiro* foi lido com atenção e *Luz no subsolo* provocou certa agitação nos meios literários, [mas] *Dias perdidos* mergulhou na indiferença". Cássia dos Santos (1997, p. 89) também assevera que "*Dias perdidos* praticamente não mereceu atenção do meio crítico".

Reforçando os comentários dos pesquisadores, foram encontradas poucas resenhas e observações, publicadas em jornais, sobre o romance, e uma única menção no *Anuário brasileiro de literatura*, de 1943, por Valdemar Cavalcanti (1943, p. 29). Uma das críticas, de autoria anônima, afirma que o livro é uma "audaciosa descida aos abismos da alma" (REGISTRO..., 1943, p. 11). Assertiva semelhante encontramos em outra resenha de autor desconhecido:

> *Dias perdidos* é uma sondagem no desconhecido, um romance com muitos personagens, cheio de enredo, mas onde desespero da alma humana, na procura de si mesma, apresenta aspectos terrivelmente dramáticos e inquietantes. Um romance que vai apaixonar a crítica e os leitores de Lúcio Cardoso. (LIVROS..., 1944, p. 3)

Ambos os comentários anônimos apontam para o aprofundamento na psicologia das personagens empreendido por Lúcio, e é importante ressaltar que o autor continuaria escrevendo na linhagem da literatura intimista após a publicação de *A luz no subsolo*, distanciando-se progressivamente de uma poética realista ou naturalista.

Outro ponto de observação que se destaca é a discrepância existente entre diversas análises do romance — fato que perpassa toda a recepção crítica da obra cardosiana. Enquanto o ensaísta mencionado acima destaca que *Dias perdidos*é "cheio de enredo",

Roberto Corrêa (1944, p. 3), alega, no caminho oposto, que "a um romance como *Dias perdidos* falta ação. Não é isto necessariamente um defeito, mas o fato prejudica o êxito imediato". Já Tristão de Athayde empreende a seguinte análise:

> Essa atmosfera de profunda densidade humana é que vivemos nestes *Dias perdidos*, em que o peso da vida, a imensa opressão dos abismos que separam as almas mais chegadas entre si, se torna sensível, de modo crescente e angustiante, no decorrer dessas longas páginas sem acontecimentos, que darão ao leitor vulgar a impressão da monotonia e do cinzento. (ATHAYDE, 1943, p. 4)

Athayde, tal como Corrêa, considera que o romance possui "longas páginas sem acontecimentos", embora elogie o estilo intimista de Lúcio Cardoso. O crítico também o põe como um autor que viria a se tornar um grande nome da literatura brasileira, ao lado de José Lins do Rego e José Geraldo Vieira.

O romance cardosiano mais criticado e aclamado seria o seu último publicado em vida: *Crônica da casa assassinada* (1959). Para José Athayde (1959, p. 9), a narrativa "filia-se, pelo vigor e intensidade dramática da trama e pela movimentação de personagens, às mais expressivas criações da tragédia clássica". Outros críticos, entretanto, não analisaram a narrativa de forma tão positiva. É famoso o artigo de Olivio Montenegro, intitulado "Um romance imoral", no qual é dito:

> Estava Lúcio Cardoso tão vivo e loução e forte quando o vi há pouco tempo, no tempo ainda da sua novela "A professora Hilda", e do "O enfeitiçado" que mal o reconheci na decrepitude em que de repente o precipitou este seu último romance "A crônica da casa assassinada", edição José Olímpio.
> Lendo-se depois o romance vê-se felizmente que não houve casa nenhuma assassinada. Neste livro de um autor que peca mais pelo excesso de doçura do que por qualquer violência, se alguma coisa veio a ser assassinada, e assassinada de um modo cruel, foi mesmo a pobre arte literária. (MONTENEGRO, 1959, p. 3)

A ideia de Montenegro de que Lúcio, ao escrever *Crônica*, cai em "decrepitude" e de que o romance possui uma "pobre arte literária" deve-se à suposta falta de decoro da obra: para ele, o texto exibe uma "imoralidade gratuita, de segunda mão, e para efeito literário" (MONTENEGRO, 1959, p. 3). O que mais revolta o comentador é a relação incestuosa estabelecida entre Nina e André.

Evidentemente, a crítica de Montenegro não passou despercebida. No mês seguinte — junho de 1959 —, Walmir Ayala o contradiz nos artigos intitulados "*Crônica da casa assassinada*— um romance imoral?" e "*Crônica da casa assassinada*— um romance imoral? (II)". Nas palavras do comentador:

> No que diz respeito, estritamente, ao romance de Lúcio Cardoso, devo declarar que não conheço, na nossa literatura, depoimento mais alto, mais digno, mais completo. A par do romance extraordinário que é (comprovante: a pouca repercussão que teve

> entre nossos beócios...), *Crônica da casa assassinada* é um depoimento tremendo, uma luz vertiginosa lançada em plena treva da nossa desordem e falta de amor de Deus. (AYALA, 1959a, p. 8)

Além do elogio feito ao romance cardosiano, o crítico coleta depoimento de diversos escritores, como Octávio de Faria, Adonias Filho, Manuel Bandeira, Pascoal Carlos Magno e Aníbal Machado, que refutam a resenha moralista de Olivio Montenegro(cf. AYALA, 1959a; AYALA, 1959b). Adonias Filho (apud AYALA, 1959a, p. 8) afirma que considera *Crônica da casa assassinada* "um romance definitivo" e que "[n]a ficção, em qualquer realização temática, o que importa é seu tratamento literário", e não ético. E Pascoal Carlos Magno (apud AYALA, 1959b, p. 9) faz a seguinte consideração: "Imoral? O que posso dizer de *Crônica da casa assassinada* é que, entre os romances que li ultimamente, é dos mais belos como linguagem e carga poética". Assim, os escritores entrevistados por Ayala destacam mais o trabalho estilístico do romance e menos as questões morais levantadas pelo entrevistador.

Já Luiz Santa Cruz menciona que, em seu novo romance, Lúcio traz uma técnica nova e muito original, inspirada na "literatura cinematográfica [...], difícil de execução mesmo na tela" (CRUZ, 1959, p. 14). O crítico temia que Lúcio não fosse bem-sucedido com seu novo recurso, mas, após a leitura, constatou que esse não havia sido o caso e que "as inovações técnicas que Lúcio Cardoso veio introduzir no romance brasileiro, graças à sua *Crônica da casa assassinada*, eram perfeitamente harmônicas e muito bem-sucedidas literariamente falando" (CRUZ, 1959, p. 14). O comentador ainda assevera que Lúcio teria produzido "um romance muitos pontos acima de tudo o que já havia escrito até então" (CRUZ, 1959, p. 14). Em consonância com Cruz, Temístocles Linhares (1959, p. 1) considera *Crônica da casa assassinada* a melhor obra de Lúcio Cardoso. Victor Giudice, em 1973, vai pelo mesmo caminho:

> É muito subdesenvolvido proclamar a melhor ou a maior coisa do mundo. No entanto, naquela época, ao terminar a leitura, não houve dúvidas. Senti a *Crônica*, de Lúcio Cardoso, como o maior romance já escrito no Brasil. E atualmente passados mais de dez anos, é difícil voltar atrás. (GIUDICE, 1973, p. 4)

Giudice escreve à ocasião da publicação de *O viajante*, mas reforça sua admiração pelo romance de 1959. E reitera: "Existe um monumento chamado *Crônica da Casa Assassinada* e isto já é suficiente para dignificar a história literária de qualquer sociedade cultural" (GIUDICE, 1973, p. 4). Nesse sentido, o crítico não apenas aponta *Crônica* como o melhor romance do autor, como também um dos maiores romances da literatura brasileira.

O último romance de Lúcio Cardoso, *O viajante* (1973), foi publicado pela José Olympio cinco anos após sua morte. Trata-se de uma narrativa incompleta, editada por

Octávio de Faria, amigo pessoal do escritor, que reuniu e organizou diversos rascunhos e manuscritos. A obra recebeu atenção da crítica. Wilson Bueno (1973, p. 6) alega que tal narrativa é "o melhor momento do estilo de Lúcio e numa hora em que a sua visão de mundo mais se adensara. A sua hora do lobo e da razão e da maturidade". Já Wilson Corrêa (1973, p. 4) menciona que Lúcio deixa "uma expressiva obra literária no campo do romance e da novela", demonstrando, mais uma vez, que as novelas cardosianas não passaram despercebidas pela crítica literária novecentista.

Além disso, ainda em 1973, a revista *Tribuna literária* organiza um número dedicado ao autor, o que demonstra a sua importância à época. O número conta com textos de Octávio de Faria, Walmir Ayala e Paulo César Sarraceni, apenas para citar alguns nomes. No editorial, Lúcia Miners (1973, p. 2) relata que, naquele ano, a Fundação Casa de Rui Barbosa organizava-se para realizar uma semana de eventos dedicada a Lúcio Cardoso.

Essa pequena demonstração das críticas recebidas pelos romances cardosianos quer fazer ver que a suposta obliteração de Lúcio não se deu em vida, ao menos não no que se refere à sua produção romanesca. Voltemo-nos, agora, à recepção crítica das novelas.

A primeira novela lançada por Lúcio Cardoso foi *Mãos vazias*, em 1938, dois anos após A *Luz no subsolo*. Destaca-se o fato de que a obra é mencionada no *Anuário brasileiro de literatura*, em artigo de Edison Lins (1938). O reconhecimento de Lúcio como grande romancista seria uma circunstância salientada por diversos críticos da época. Em uma resenha anônima no *Diário carioca*, apregoava-se: "[...] a livraria José Olympio vem publicar o mais novo livro do romancista Lúcio Cardoso, sem nenhuma dúvida, uma das mais destacadas figuras de escritor de ficção da moderna geração brasileira" (LIVROS..., 1939, p. 11).

Rapidamente, a crítica reconheceu que Lúcio havia continuado na linhagem da literatura intimista, na qual havia se inserido com *Luz no subsolo*. Outra resenha, do *Correio paulistano*, também frisa essa característica da novela: "Na novela *Mãos vazias*, o sr. Lúcio Cardoso expôs, na análise introspectiva, que tem caracterizado os seus trabalhos [...]." (NAS LIVRARIAS, 1939, p. 15). Dois anos depois, Álvaro Lins, em sua famosa crítica para o *Correio da manhã*, vai pelo mesmo caminho: "[...] a superioridade de *A luz no subsolo* e *Mãos vazias* sobre *Maleita* e *Salgueiro* prova que a introspecção e a análise psicológica constituem a verdadeira natureza do sr. Lúcio Cardoso" (LINS, 1941, p. 2).

Grandes críticos da época, como Tristão de Athayde e Nelson Sodré também emitiram suas respectivas opiniões. Nas palavras de Athayde:

> O sr. Lúcio Cardoso contraria a velha fama que têm os nossos escritores, de darem sempre o melhor de si mesmos em seu primeiro livro. Sua mão tem melhorado de

> livro para livro. [...] E neste último livro, mantendo a mesma linha [de *Luz no subsolo*], que já agora parece ser seu traço pessoal e definitivo, alcança uma maestria rara e nos dá a mais forte se bem que a mais curta de suas obras. É o nosso Julien Green. (ATHAYDE, 1939, p. 6)

Athayde observa de forma acertada que a narrativa intimista parecia ser "o traço pessoal e definitivo" de Lúcio. Já a semelhança com Julien Green fora notada por diversos comentadores e intelectuais da época, assim como por trabalhos acadêmicos que viriam a ser feitos posteriormente, como o estudo comparativo empreendido por Teresa de Almeida — *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa* (2009).

Outro indicativo de que a posição que Lúcio ocupava no cenário literário das décadas de1930 e 1940 era, realmente, de destaque, é a reportagem de três páginas inteiras veiculada pela revista *Vamos Ler!*. Logo nas primeiras linhas, o repórter Luiz Gracindo afirma: "Lúcio Cardoso pertence à classe dos grandes romancistas com que conta a atual literatura do Brasil" (GRACINDO, 1940, p. 18). Antes de iniciar sua entrevista com o ficcionista, Gracindo destaca: "A obra de Lúcio Cardoso, com as suas constantes de mistério e singularidade, fechada para os painéis da vida quotidiana e para a compreensão de leitores comuns, é uma das melhores originalidades das nossas letras" (GRACINDO, 1940, p. 18). Nesse sentido, desde a sua primeira novela, Lúcio já era reconhecido como um grande escritor, que se voltava essencialmente para enredos subjetivos e com foco na psicologia das personagens.

A próxima novela seria *Céu escuro*, publicada em outubro de 1940, pela revista *Vamos Ler!*. Em relação a essa narrativa, não foram encontradas críticas ou resenhas de nenhuma espécie. Tal fato já havia sido apontado por Cássia dos Santos, que comenta:

> Praticamente inacessível ao leitor atual, não tendo sido incluída no projeto de reedição das novelas do autor levado a termo pela Bloch com a publicação dos volumes *Três Histórias de Província* e *Três Histórias da Cidade*, *Céu escuro* parece ter despertado pouca ou nenhuma atenção na época de seu lançamento. (SANTOS, 1997, p. 80)

De fato, a publicação novela *Céu escuro* só se deu em formato de livro em 2012, pela editora Civilização Brasileira. O motivo pelo qual a editora Bloch optou por não publicar tal narrativa em sua coleção permanece obscuro.

É bastante provável que a ausência de uma publicação em livro tenha contribuído para a falta de recepção crítica de *Céu escuro*. Nossa leitura e análise das resenhas jornalísticas indica que as narrativas de Lúcio Cardoso publicadas apenas em jornais e periódicos — especialmente os contos — não receberam, de modo geral, atenção dos críticos.

Também publicada em 1940, *O desconhecido* obteve uma recepção bastante diversa de *Céu escuro*. Enquanto esta última não obteve resenhas ou comentários, *O desconhecido* foi

citado no *Anuário brasileiro de literatura* em artigo de Osorio Borba (1941, p. 18): "o sr. Lúcio Cardoso marcou mais nitidamente, com *O desconhecido*, sua inclinação para o romance de introspecção e o seu destino de escritor fadado à fonte de controvérsia, provocando as reações mais radicalmente contraditórias, de apologia irrestrita à negação mais cega".

Os traços de narrativa intimista apontados acertadamente por Borba foram também notados por Paulo Fleming (1941, p. 2): "Lúcio Cardoso, em suas últimas novelas, adota um clima subjetivo todo especial, de criaturas fora do normal, marcadas pela vida, e dentro desse clima, joga também com o amor, a morte, etc., fazendo os seus enredos". Tais observações estão em consonância com as análises feitas por outros críticos da época — como Álvaro Lins (1941) — a respeito de *Mãos Vazias* e *A luz no subsolo*.

Tristão de Athayde também aponta essas características da prosa cardosiana, mas chama a atenção para a circunstância de que essa forma de escrita não agradaria ao grande público:

> Enfim, não pode agradar [ao grande público] a psicologia em profundidade do sr. Lúcio Cardoso. Para este, todas as coisas são naturalmente profundas – um crime, [...] a mão de uma velha avarenta privada de amor como é a extraordinária e impressionante figura da velha Aurélia, desta sua última novela [...]. Não há coisas banais nem homens banais, para este romancista da tragédia invisível dos seres. Tudo é infinito neste mundo de mistérios e dramas em que vivemos mergulhados.(ATHAYDE, 1941, p. 6)

É difícil comprovar se a escrita de Lúcio Cardoso realmente desagradava o grande público, mas certamente desagradava a crítica muitas vezes. Um dos detratores mais ferrenhos do autor foi Eloy Pontes que afirma em seu livro *Romancistas* (1942): "O Lúcio Cardoso pensa que escreve admiravelmente e que os vocábulos bastam a criar ambiência de mistério, pois certos amigos ursos lhe meteram na cachimônia a superstição" (PONTES apud SANTOS, 1997, p. 70)[81]. Pontes critica não apenas a prosa cardosiana como também as análises de Tristão de Athayde sobre o escritor:

> Segundo o Tristão de Athayde, que é mestre de crítica e chefe de cabido, o Lúcio Cardoso interiorizou-se nos últimos livros. A propósito já vimos citar mesmo Dostoiévski e Ibsen, sim, senhores, apenas, o que nos parece despautério. Confundir a intensidade do romancista russo e o poder de abstração do dramaturgo sueco[82] com as penúrias verbais dos rapazes cá da terra chega a ser delito de inteligência. O Tristão de Athayde, que gosta muito de formar cauda, afirma que o Lúcio Cardoso é

[81] Cito algumas críticas por via de Cássia dos Santos pelo motivo de, até a data de conclusão desta tese, os originais não estarem disponíveis nos acervos digitais da Fundação Biblioteca Nacional e da Fundação Casa de Rui Barbosa, que são as instituições onde poderiam ser encontrados. Devido à pandemia da COVID-19, as bibliotecas encontram-se fechadas e acho-me impossibilitada de acessar diversos documentos físicos.

[82] Trata-se de um engano de Pontes. Henrik Ibsen era, na verdade, norueguês.

> um dos mais poderosos escritores da atualidade nacional. Evoé! (PONTES apud SANTOS, 1997, p. 71)

Ainda que Pontes mencione apenas Athayde, sua desaprovação também se estende a Almeida Salles, que foi um dos comentadores que comparou Lúcio a Henrik Ibsen (cf. SALLES, 1941, p. 2). Seu parecer também indica que ele estava a par do que era escrito sobre a obra de Lúcio, pois menciona ter ciência do fato de o autor ser considerado "um dos maiores poderosos escritores da atualidade nacional". Pontes vai ainda mais longe ao afirmar:

> Com todos esses expedientes duma prosa anêmica, artificial, pedindo vitaminas, que só o estudo e a experiência concedem, o Lúcio Cardoso não consegue criar nem um meio propício às emoções nem personagens vivos, que se põem de pé aos primeiros contatos. (PONTES apud SANTOS, 1997, p. 70)

Conforme pode ser observado no trecho acima, a análise de Pontes é consideravelmente impressionista. Isto é: o crítico é incapaz de apontar motivos sólidos para seu pouco apreço pela prosa cardosiana — apenas afirma que se trata "duma prosa anêmica, artificial, pedindo vitaminas". Além disso a afirmação de que Lúcio é incapaz de criar "um meio propício às emoções" carece de argumentação consistente.

Talvez o crítico mais elogioso de *O desconhecido* seja Almeida Salles (1941, p. 1), para quem a novela "é a mais importante manifestação dessa tendência [ficção intimista] dentro da literatura brasileira", também "a obra mais perfeita de Lúcio Cardoso". Para ele, a novela de 1940 era superior até mesmo ao romance *A luz no subsolo* que, até aquela época, era a obra mais aclamada do autor.

Quatro anos após a publicação de *O desconhecido*, surge *Inácio* (1944). Tal como a novela que a antecedera, *Inácio* recebeu críticas bastante positivas — ainda que não fossem tão numerosas. A primeira resenha elencada é a de Paulo de Medeiros e Albuquerque (1945). O resenhista demonstra ter ciência das críticas de Eloy Pontes (cf. ALBUQUERQUE, 1945) e, por tal razão, afirma:

> Lúcio Cardoso já foi, por várias vezes, atacado como romancista obscuro. *Inácio* é de uma clareza exemplar. Até mesmo aqueles que sempre combateram a obra do autor de *A luz no subsolo* não serão obrigados a grandes esforços para entendê-lo. (ALBUQUERQUE, 1945, p. 1)

Considerando a novela a obra mais clara e objetiva do autor, Albuquerque julga que ela é, por consequência, a melhor obra cardosiana. Ledo Ivo (1945), para o *Correio da manhã*, é de opinião semelhante, e afirma que "este novo livro do sr. Lúcio Cardoso nos parece ter uma importância extraordinária em sua já vasta obra literária" (IVO, 1945, p. 1). A opinião de Ledo Ivo é consonante com a de outros críticos da época, mas se destaca pelo fato

de ser, junto com a de Paulo Albuquerque, uma das poucas que fazem essa consideração à ocasião da publicação de *Inácio*. Os escassos comentários a respeito dessa novela justificam a colocação de Cássia dos Santos (1997, p. 130) de que a obra "repercutiu no vazio".

As próximas novelas seriam *A professora Hilda* e *O anfiteatro*, ambas publicadas em 1946. Os livros são citados no levantamento do ano literário de 1946 empreendido por Antonio Rangel Bandeira. No referido texto, o autor afirma que o ano "não foi um dos mais felizes para a Literatura Brasileira [...]. De um modo geral, os livros publicados em 1946 nada acrescentaram aos nomes de seus autores" (BANDEIRA, 1946, p. 114).

Entretanto, ao continuar sua argumentação, o crítico destaca *O anfiteatro* e *A professora Hilda* como dois dos bons livros que foram à luz naquele ano, e que "merecem da crítica a melhor atenção" (BANDEIRA, 1946, p. 116), ainda que não fossem as melhores obras de Lúcio.

De opinião bem diversa era Álvaro Lins que, por sua vez, considera ambas as novelas como um deslize na obra do autor:

> As duas novelas publicadas este ano pelo sr. Lúcio Cardoso revelam antes de tudo a presença de uma crise na estrutura mais íntima do seu espírito de ficcionista. Por que desceu tão sensivelmente o nível da sua obra? Por que ficamos frios e indiferentes ante estas duas novelas, que não obstante, e ao que parece, foram escritas apaixonadamente? (LINS, 1946, p. 2)

Para fundamentar sua demonstração de que as novelas "revelavam antes de tudo a presença de uma crise na estrutura mais íntima do seu espírito de ficcionista", Lins afirma que as narrativas possuem "um problema antes de realização do que de concepção" (LINS, 1946, p. 2) e que "representam ideias que não se concretizaram devidamente em matéria de ficção, paixões humanas que não se revelaram em episódios e não se exprimiram em caracteres de personagens, de acordo com a técnica e a forma da novela" (LINS, 1946, p. 2). Além disso, o crítico assevera que um dos maiores erros de Lúcio, na redação das obras, "foi a ausência de um plano, a sua despreocupação quanto à técnica e à construção" (LINS, 1946, p. 2).

Livio Xavier (1946) também encontra defeitos na prosa cardosiana — de forma mais específica, em *A professora Hilda*. Para o comentador, a novela seria um tanto panfletária, especialmente no que diz respeitos às ideias políticas e religiosas de Lúcio Cardoso:

> Não se pretende aqui que o romancista seja indiferente à sorte das suas criaturas, mas apenas que não faça da própria criação um simples pretexto para pregação política, religiosa, ideológica, enfim. Quase em defesa da massa inerme dos leitores, e não só em defesa de um postulado de estética literária, é que convém insistir em apontador o dislate de certa tendência em nome da qual se sacrificam levianamente reais qualidades literárias, ou antes um pouco inocentemente. É o caso, no Brasil, dos srs. Otávio de Faria e Lúcio Cardoso, para só falar dos mais conhecidos e mais

> bem dotados. Seja o novelista católico, comunista, liberal ou até integralista, pois, homem, há de diferenciar-se politicamente, mas não comprometa a sua capacidade de expressão artística, fazendo-a vazar numa forma determinada de antemão por seu partido. (XAVIER, 1946, p. 2)

Ainda que o Xavier não especifique no que se trata a suposta "pregação" presente em *A professora Hilda*, podemos supor que se liga à questão religiosa, uma vez que o crítico utiliza o termo "novelista católico" e aproxima Lúcio de Octávio de Faria. Por essa razão, Xavier (1946, p. 2) afirma que "[o] sr. Lúcio Cardoso parece ter o estranho dom de cultivar as suas deficiências, mais do que as suas inegáveis características de romancista".

Cristiano Soares (1946) tem opinião bem diversa dos dois primeiros resenhistas, asseverando que com *A professora Hilda* Lúcio "afirma magistralmente [...] a poderosa ascensão que marca sua vida literária" (SOARES, 1946, p. 14) e não tece críticas negativas em relação à obra. O julgamento de Soares é semelhante ao de outros resenhistas da época, como Olivio Montenegro, para quem Lúcio Cardoso "mostra possuir qualidade admiráveis para o romance desse gênero [intimista]" (MONTENEGRO, 1946, p. 2).

O anfiteatro, por sua vez, obteve um número significativo de críticas positivas, das quais elenco algumas. Para Cláudio Barbosa (1946, p. 12), a novela "nos mostra isso mesmo — a firme estrutura da composição, o interesse, sempre crescente, da narrativa, o domínio absoluto da linguagem, o estilo de uma riqueza absorvedora".

Tudo indica que a novela foi bem recebida pelo meio intelectual, uma vez que José Condé, no *Correio da manhã*, afirma que *O anfiteatro* foi considerado um dos "melhores livros nacionais do ano, numa enquete realizada entre escritores, por um dos matutinos da cidade" (CONDÉ, 1946, p. 1), ao lado de títulos como *Sagarana*, de Guimarães Rosa; *Os servos da morte*, de Adonias Filho; e *O lustre*, de Clarice Lispector — todos publicados em 1946. Além disso, Umberto Peregrino também salienta que, apesar de não serem numerosos os livros interessantes aparecidos em 1946, *O anfiteatro* ocupa lugar de destaque e define a obra como "mais uma admirável novela de Lúcio Cardoso" (PEREGRINO, 1946, p. 14).

Oito anos depois, seria publicada a última novela do autor[83]: *O enfeitiçado* (1954). A obra recebeu algumas críticas negativas, como a de Haroldo Bruno:

> Que valor de comunicação se pode conferir a *O enfeitiçado*? Em que se enriqueceu nossa experiência? Que aspecto novo do homem ou da vida nos foi revelado? Evidentemente, nenhuma destas perguntas que impulsionam o leitor para o mundo da ficção encontra ressonância na novela do sr. Lúcio Cardoso antes de tudo porque o enredo é um tanto inverossímil. (BRUNO, 1955, p. 1)

[83] *Baltazar* seria publicada incompleta e de forma póstuma, em 2002.

Para Haroldo Bruno, a mencionada inverossimilhança se daria pelo fato de Lúcio ter se preocupado excessivamente com "a crise moral e psicológica da sua personagem central" e, consequentemente, ter dado pouca atenção à construção do espaço e dos outros personagens. O crítico finaliza seu ensaio afirmando: "O enfeitiçado é má ficção" (BRUNO, 1955, p. 2). Valdemar Cavalcanti também critica a construção da obra:

> Não é o livro que eu esperava agora de Lúcio Cardoso, esse *O enfeitiçado*. Trata-se de uma novela que, embora dentro da mesma linha de montagem de *O desconhecido* e *Inácio*, está longe de apresentar as mesmas características de construção; nem o mesmo alento de vida; nem o mesmo mistério de poesia. Fosse obra de outro escritor, de menor expressão e responsabilidade, e poder-se-ia apenas louvar o autor pela performance alcançada; mas não se pode abstrair, no caso, a bagagem de L. C., nem fugir às suas inter-relações necessárias. (CAVALCANTI, 1955, p. 1)

Ainda que os comentários de Bruno e Cavalcanti se assemelhem, o segundo comentador é bastante vago sobre o que ele considera serem os defeitos na novela cardosiana, indicando apenas que está "longe de apresentar as mesmas características de construção; nem o mesmo alento de vida; nem o mesmo mistério de poesia" de *O desconhecido* e *Inácio*. Torna-se difícil a tarefa de precisar o que seria um "alento de vida" ou um "mistério de poesia", de forma objetiva, numa obra literária. E, por consequência, é difícil atentar com o significado do julgamento empreendido por Bruno.

Na contramão das resenhas negativas, Olivio Montenegro assevera:

> Nada define melhor o talento de um romancista ou o seu poder de imaginação do que em uma figura pareça psicologicamente contraditória, sem equilibrar-se nunca numa constante de sentimento nem de opinião, saber salvar nem uma não sei que obscura unidade moral que a identifique como homem. Lúcio Cardoso revela-se com este talento invejável. As suas figuras, por mais intimamente flutuantes, por mais divergentes que pareçam nos seus sentimentos mais emocionantes [e] instáveis, não se dissolvem em sombras, não perdem essa consistência básica das figuras "típicas", únicas com possibilidade de sobreviver no romance. (MONTENEGRO, 1955, p. 1 e 7.)

Enquanto Cavalcanti critica a inverossimilhança do enredo de *O enfeitiçado*, Montenegro parece elogiar a construção de personagens que Lúcio Cardoso faz, especialmente em relação a Inácio.

Por fim, Paulo Hecker Filho (1956) empreende um tipo um pouco diferenciado de crítica: uma carta aberta a Lúcio Cardoso, dois anos após a publicação da novela. Para Hecker Filho, falta ao livro uma "filosofia", mas assevera:

> E afinal você, Lúcio, tem uma qualidade que desconheço tão acentuada noutro escritor nosso produzindo romances, a não ser numa Clarice Lispector e um que outro jovem mais: torna poética, pela afina expressão das nuanças, sua observação psicológica. (HECKER FILHO, 1956, p. 6)

Assim, mesmo depois de vinte anos da publicação da primeira obra, críticos como Hecker Filho observaram continuamente a característica narrativa do aprofundamento na psicologia dos personagens empreendida por Lúcio Cardoso.

Conforme pudemos ver ao decorrer das páginas anteriores, tanto os romances como as novelas foram bastante apreciados pelos críticos e intelectuais da época. Tal fato enfraquece o argumento de que o autor teria sido esquecido pela crítica literária do século XX. Contudo, teria sido Lúcio Cardoso objeto de análise dos estudos acadêmicos?

De acordo com Ésio Ribeiro (2008), quatro anos após a morte de Lúcio Cardoso, é apresentada a primeira dissertação de mestrado que teve o autor como tema: *Formas de evasão em Lúcio Cardoso* (1972), de Guilherme Ferreira Silva. Entre 1973 e 1993, apenas quinze teses e dissertações que têm como tema o escritor mineiro e sua respetiva obra são defendidas. A partir de 1994, o número de trabalhos acadêmicos sobre Lúcio Cardoso passa a aumentar progressivamente chegando a atingir quatorze teses e dissertações defendidas em um único ano, conforme acontece em 2000 e 2004 (cf. RIBEIRO, 2008). No ano de 2008, Ribeiro (p. 111) afirmaria que os "estudos universitários sobre a obra cardosiana começaram a aparecer timidamente para se avolumarem nos últimos dez anos, o que demonstra interesse cada vez maior pela obra de Lúcio Cardoso".

Elizabeth Cardoso (2010, p. 8) também assevera que "[a] fortuna crítica sobre Lúcio Cardoso (1912-1968) proliferou nos últimos dez anos", ainda que lamente o fato de, até aquela data, a maioria dos trabalhos acadêmicos (inclusive ensaios e artigos) tratarem exclusivamente de *Crônica da casa assassinada*. Até aquele ano, já existiam dezenas de trabalhos sobre o autor — e apenas um que tratava da poética gótica.

Numa consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da fundação CAPES (2016), foramencontrados dezesseis trabalhos sobre Lúcio Cardoso nos anos de 2018 e 2019[84]. Tal dado aponta para o fato de que o autor permanece sendo analisado pelos estudos acadêmicos, ainda que os números não sejam tão expressivos.

Outro exemplo de que Lúcio vem sendo progressivamente mais estudado é o evento realizado, em 2019, pela Universidade Federal Fluminense: *Colóquio elegia mineira: 60 anos da Crônica da Casa Assassinada*, em homenagem à obra de 1959. Além, disso, o autor está sendo cada vez mais reconhecido não apenas pelo meio acadêmico como também pelo

[84] Aparentemente, trabalhos defendidos em 2020 e 2021 ainda não foram computados pela plataforma.

universo editorial: em 2021, a obra de Lúcio Cardoso começa a ser editada pela Companhia das Letras, que, em abril deste ano, lançou o romance *Crônica da Casa Assassinada*.

Diante das críticas jornalísticas e dos dados sobre os estudos acadêmicos aqui expostos, é possível concluir que Lúcio Cardoso foi largamente criticado pelo meio intelectual entre as décadas de1930 e 1970. Em relação à crítica acadêmica, o autor vem sendo gradativamente mais estudado desde 1972, totalizando mais de oitenta trabalhos sobre sua vida e obra até o ano de 2021. O Gótico na prosa cardosiana, entretanto, permanece sendo um tema obnubilado pelos pesquisadores.

Um dos motivos que explica tal ausência de estudos é o fato de que o Gótico é uma poética cuja presença demorou a ser reconhecida na literatura brasileira. Os trabalhos sobre o tema em Lúcio Cardoso ganharam força apenas nos últimos vinte anos — e ainda assim em número reduzido — com a tese pioneira de Fernando Monteiro de Barros, intitulada *Vampiros na Casa-Grande: Clausura e Poses do Gótico em Lúcio Cardoso* (2002)[85]; além de trabalhos recentes como *O gótico familiar de William Faulkner* e *Lúcio Cardoso: formas e dinâmica da opressão* (2020), de Rogério Sáber, e *Teatro mal-assombrado: topoanálise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso* (2021), de Leonardo Botelho Gomes.

Afirmar que há poucos trabalhos sobre Gótico na obra do autor não equivale a dizer, no entanto, que a poética não foi notada e criticada por diversos comentadores, estudiosos e intelectuais há, pelo menos, oitenta anos. No próximo tópico, veremos como se deu tal processo e de que forma o Gótico foi nomeado.

2.2 **A identificação do Gótico na prosa de Lúcio Cardoso**

A luz no subsolo (1936), conforme já foi demonstrado, surpreendeu a crítica dos anos 1930, principalmente por se diferenciar da obra anterior de Lúcio Cardoso, *Salgueiro*. Parte dessa surpresa pode ser compreendida se entendemos a obra como o primeiro romance gótico do autor, conforme já foi apontado por Fernando Monteiro de Barros (2004).

Alguns aspectos góticos da obra não passaram totalmente desapercebidos pela crítica da época. A título de exemplo, observemos a seguinte citação de Octavio Sousa:

[85] Devido à pandemia da COVID-19, não tive acesso ao referido trabalho. Por tal razão, ele não é elencado no próximo tópico.

> Há neste romance um **clima permanente de pesadelo**. A vida de todas as personagens é **um pesadelo constante**, de que nunca despertam, de que nunca se desvencilham... Ninguém vive normalmente. Não há nessa gente toda um só momento de trégua, em que se abandonem à vida comum, em que subam à tona. (SOUSA, 1936, p. 3. Grifos meus.)

Anos mais tarde, Mario Carelli (1988, p. 166. Grifo meu) ecoaria o trecho acima ao dizer: "*Luz no subsolo* é o primeiro romance de atmosfera de Lúcio Cardoso. Em um **clima fantasmagórico**, ele cria personagens 'extraordinários'". Expressões como "clima permanente de pesadelo", "pesadelo constante" e "clima fantasmagórico", utilizadas pelos comentadores para se referir ao enredo do romance apontam para o emprego de uma poética negativa por Lúcio Cardoso. Tal poética, de acordo com o que defendo nesta tese, é o Gótico.

Na sequência da sua argumentação, Carelli continua:

> A presença demoníaca é a causa do **medo** que reina nos corações. As paixões, a dualidade dos seres ou a loucura não podem, sozinhas, explicar o que Madalena sente como "uma doença da lama". A melancolia é o estado psicológico que favorece seu "vício perigoso", o comprazimento triste em suas lembranças e sobretudo a passividade, **a submissão a forças maléficas** que lhe impedem até mesmo "a tentativa de alterar o curso dos fatos". Em momentos de grande exaltação, ela sente em torno de si um "vento infernal". **Pedro é apresentado explicitamente como um ser diabólico**, "um anjo decaído". (CARELLI, 1988, p. 167. Grifos meus.)

Aqui, o biógrafo chama atenção para outras características da narrativa que são ligadas ao Gótico: a presença do medo e de um personagem "apresentado explicitamente como um ser diabólico". De fato, não seria absurdo afirmar que Pedro é retratado como uma monstruosidade humana no romance, uma vez que ele comete estupro e tenta envenenar sua própria esposa. Em relação à "submissão a forças maléficas" a que se sujeita Madalena, é possível supor que Carelli tenha identificado em *A luz no subsolo* a atmosfera de mal imanente que caracteriza tantas narrativas do gótico novecentista.

Haquira Osakabe (2004, p. 84) assevera que o tema básico da narrativa é "o medo que algo na casa provoca nas pessoas, medo cuja causa, embora se localize na figura de Pedro, parece estar entranhada no próprio espaço do casarão". Enaura Silva, em seu estudo sobre Lúcio Cardoso, também constatou a presença de um importante elemento:

> O enclausuramento em **um passado que não morre, a descrença na redenção da falta e na misericórdia divina** constituem uma punição terrível para quem não acredita no perdão de Deus porque não consegue perdoar a si mesmo. (SILVA, 2004, p. 114. Grifo meu.)

O comentário de Silva é preciso, uma vez que ela chama atenção para o "passado que não morre", que é, claramente, o passado que retorna para assombrar o presente. Já a

"descrença na redenção da falta e na misericórdia divina" por parte dos personagens apontam para uma visão de mundo desiludida presente no romance.

Muitos críticos do século XX chamariam a atenção para um aspecto bastante frequente na obra de Lúcio: a angústia, o sentimento aflitivo de tristeza e sofrimento que compõe a personalidade de diversos personagens cardosianos. Sendo um dos temas-chave da ficção cardosiana, a angústia contribui para a construção da visão de mundo gótica. Diversos personagens de romances e novelas do autor são acometidos por estados psicológicos profundamente negativos, como a angústia e a depressão: Madalena, em *A luz no subsolo*; Ida, em *Mãos vazias*; José Roberto, em *O desconhecido*; Rogério em *Inácio*; e Flora, em *Baltazar*, apenas para citar alguns.

Um dos primeiros resenhistas a notar essa característica foi Temístocles Linhares, à ocasião de publicação da novela *Mãos vazias* (1938), quando diz que Lucio Cardoso "sagra-se como o nosso mais vigoroso intérprete da vida interior, como **um verdadeiro poeta do desespero e da angústia** [...]" (LINHARES, 1939, p. 1. Grifo meu.). Tristão de Athayde fará um comentário semelhante:

> No meio da literatura exaltada, decorativa, violenta, descritiva ou sociológica, a que ele mesmo se subordinou de início, mudou de rumo e nos dá agora, nesses dois últimos livros, **uma atmosfera nova, tocada de mistério e alucinação**, que não é de modo algum um repouso, mas que marca todo um setor de nossas letras atuais, em que figura ao lado de alguns outros também tocados pela mesma **aura de inquietação e angústia**. (ATHAYDE, 1939, p. 6. Grifos meus.)

Mais uma vez temos um comentário sobre a atmosfera — tanto de *A luz no subsolo* como de *Mãos vazias*—que, para Athayde, é "tocada de mistério e alucinação". Além disso, dialogando com Linhares (1939), o crítico afirma estar presente, em ambas as obras, uma "aura de inquietação e angústia". Continuando seu ensaio sobre a novela, Athayde afirma:

> Esta pequena novela não será mais esquecida por quem a ler. É um pequeno quadro de humanidade, intensa e dolorosa, se bem que de **uma filosofia da vida desolante**[sic] **e mesmo desesperada**, não só de "mãos vazias" mas de coração vazio, de **aniquilamento absoluto**. (ATAHYDE, 1939, p. 6. Grifo meu.)

Assim, além da angústia, o crítico chama a atenção para a "filosofia da vida desolante e mesmo desesperada" e para o "aniquilamento absoluto" presente em *Mãos vazias*. Tal comentário se justifica se levarmos em consideração que as principais temáticas da novela são a morte e a melancolia sentida pela personagem principal, uma mulher que perde seu filho e se encontra totalmente infeliz em relação a seu casamento.

A obra não se configura como uma narrativa completamente gótica, pois não possui uma das principais características essenciais da poética: o retorno do passado. Isso não

significa, entretanto, que outros aspectos narrativos típicos do Gótico não tenham sido empregados por Lúcio Cardoso, tais como: i) a construção de *locushorribilis*, representado na casa onde vive Ida; e ii) a presença de um monstro humano, que nesse caso, poderia ser compreendido como o marido agressor da personagem principal. Nesse sentido, é importante dizer que nem todas as obras de Lúcio Cardoso são góticas, mas diversas características da poética são utilizadas de forma abrangente em sua prosa.

Tristão de Athayde também se posicionaria quando fosse publicada a novela seguinte de Lúcio Cardoso, *O desconhecido* (1940). Para o comentarista: "O conceito da vida que se depreende dos livros do sr. Lúcio Cardoso é terrivelmente sombrio" (ATHAYDE, 1941, p. 6). O Gótico seria notado não apenas por Athayde, mas também por diversos outros críticos do novecentos. Peregrino Junior observa:

> Lúcio Cardoso é o romancista do mistério. O clima da sua humanidade, desde *A luz no subsolo*, tem sido **um clima noturno de mistério**, denso, grave e belo. Nesse clima é que vivem também os personagens de *Mãos vazias* e de *O desconhecido*. (PEREGRINO JUNIOR, 1941, p. 121. Grifo meu.)

O "clima noturno de mistério" apontado por Peregrino Junior é mais um indicativo da identificação da poética gótica. É importante destacar a afirmação do crítico de que tal clima está presente não só em *O desconhecido* como também em *A luz no subsolo* e *Mãos vazias*, três narrativas que dialogam com o Gótico.

Luiz Gracindo, por sua vez, em sua matéria sobre Lúcio Cardoso para a revista *Vamos Ler!*, afirma sobre a escrita do autor:

> A sua arte dolorosa e castigada revela mesmo um escritor de excepcionais qualidades; **uma arte toda moldada em desesperos e alucinações, delírios e tragédias**, um escritor que as sabe revelar na forma exata a sua amplitude e da sua consequência. (GRACINDO, 1940, p. 18. Grifo meu.)

Destaca-se o fato de que tanto Peregrino Junior como Luiz Gracindo avaliam de forma positiva os aspectos góticos da obra do autor, ainda que sejam bastante impressionistas em seus julgamentos.

No *Anuário brasileiro de literatura* do ano de 1941, Lúcio seria agrupado com outro autor da literatura gótica brasileira:

> Cornélio Pena vive na atmosfera noturna da loucura e do mistério. Lúcio Cardoso, na última fase, ama **o clima obscuro e brumoso** das vidas subterrâneas... E todos eles, afinal mergulham fundo nas secretas sombras da alma humana. (FREITAS, 1941, p. 122)

O "clima obscuro e brumoso" mencionado por Freitas seria percebido por outros ensaístas. Augusto de Almeida Filho salienta:

> Há no desenvolvimento da trama da novela de Lúcio Cardoso **uma espessa cortina de fumaça** que às vezes sufoca. Desde a primeira página nós entramos em **um ambiente de nuvens carregadas**, e qualquer luz que por acaso apareça é sempre uma luz baça e oleosa. (ALMEIDA FILHO, 1941, p. 26. Grifos meus:)

Tanto Freitas como Almeida Filho utilizam-se de palavras e expressões dentro do campo semântico da ausência de luz: "clima obscuro e brumoso"; "uma espessa cortina de fumaça" e "ambiente de nuvens carregadas". A obscuridade, o pesadelo e angústia — assim como suas respectivas palavras relacionadas — serão frequentemente utilizadas pela crítica para definir e avaliar o Gótico em Lúcio Cardoso. Álvaro Lins, ao comentar sobre os personagens de *Mãos vazias* e de *O desconhecido*, destaca a angústia que os domina:

> Só as suas naturezas envenenadas, **só os seus espíritos vencidos pela angústia e pelo desespero**, só os seus corações subvertidos pelas paixões incontroladas – explicam estes acontecimentos sem quaisquer ligações naturais com o exterior. (LINS, 1941, p. 2. Grifo meu.)

Outro crítico que tece comentários sobre os personagens de *O desconhecido* é Almeida Filho. O ensaísta afirma que "Aurélia, senhora da Fazenda dos Cataventos, é o símbolo de uma ruína [...]" (ALMEIDA FILHO, 1941, p. 26) e que o cocheiro e capataz Miguel "é instrumento do mal, frio, premeditado, quase lombroseano" (ALMEIDA FILHO, 1941, p. 26). Mesmo sem nomear a poética gótica, o comentador percebe traços relevantes nos personagens: a figura decaída e aristocrática de Aurélia, possuidora de uma fazenda igualmente em ruínas; e a malignidade de Miguel, que se configura como um dos monstros humanos da narrativa. Já José Roberto, o personagem principal, Almeida Filho considera uma "personalidade mórbida" (ALMEIDA FILHO, 1941, p. 26).

Ainda em 1941, Sérgio Buarque de Holanda também faz uma apreciação da novela:

> De resto o ambiente, a paisagem, não tem aqui a menor importância, salvo onde possa servir para acentuar **a atmosfera de delírio e irrealidade** que paira sobre toda a narrativa. E é precioso perguntar em que parte do Brasil ou do mundo poderiam passar-se coisas tão alucinantes, como as que formam o argumento desta história: a história de um moço que arranja colocação na fazenda de **uma velha sombria e maníaca** e, depois de abandonar, finalmente, **esse lugar de pesadelos**, vai encerrar sua existência numa estalagem – a mesma onde já o encontramos no primeiro capítulo, quando anda à procura de um trabalho. (HOLANDA, 1941, p. 14. Grifos meus.)

Mais uma vez a atmosfera do romance tem lugar de destaque num ensaio. A "atmosfera de delírio e irrealidade" aludida por Holanda parece fazer referência ao aprofundamento na psicologia das personagens — um aspecto narrativo que o romance intimista e o Gótico compartilham. O comentador também considera que a Fazenda dos

Cataventos é um "lugar de pesadelos", chamando a atenção para a sua qualidade de *locushorribilis*, ainda que não o denomine como tal. Além disso, Holanda destaca o caráter desequilibrado e sombrio da personagem Aurélia, a dona da fazenda. Na continuação de sua argumentação, ele assevera: "O sr. Lúcio Cardoso elaborou uma encenação cuidadosamente lúgubre para sua coleção de delírios. Tudo está envolto nas trevas ou na luz hesitante de lamparinas e candeeiros" (HOLANDA, 1941, p. 14). Assim, Holanda elenca uma série de características tétricas pertencentes à novela.

Ary Almeida talvez tenha sido um dos críticos que reconheceu melhor o Gótico presente em *O desconhecido*, em ensaio para a *Vamos Ler!*, pois menciona que a "atmosfera do livro é sombria e misteriosa" e que a novela narra uma "história trevosa", comparando-a a *Drácula* (1897), de Bram Stoker (ALMEIDA apud SANTOS, 1997, p. 68). Cássia dos Santos (1997, p. 68), ecoando a crítica novecentista e especialmente o ensaio de Almeida, afirma que *O desconhecido* possui uma "atmosfera carregada de presságios e de tons sobrenaturais, tão propícia à eclosão de forças maléficas".

Mario Carelli também notaria uma semelhança entre a novela cardosiana e uma narrativa gótica, dessa vez cinematográfica:

> De fato, a fazenda dos Cataventos não deixa de evocar a residência senhorial de *O barão* de Branquinho da Fonseca ou **o palácio de Nosferato do cineasta Murnau**. O desconhecido toma uma velha carruagem aristocrática que o conduz à casa, fazendo **com que ele volte atrás no tempo e mude de universo**. (CARELLI, 1988, p. 120. Grifos meus.)

A comparação da Fazenda dos Cataventos com o palácio de Nosferatu confere ao espaço o atributo de *locushorribilis*. Outro comentário notável de Carelli é que entrar na carruagem que conduz à propriedade faz com que José Roberto "volte atrás no tempo e mude de universo". Tal interpretação chama atenção para o fato de a fazenda presente *O desconhecido*ser um lugar extremamente ligado ao passado, que absorve psicologicamente os personagens que nela penetram. A semelhança entre o texto de Lúcio Cardoso com *Drácula*, de BramStoker, é inegável: tal como Jonathan Harker dirigindo-se à lúgubre e bárbara Transilvânia, o destino de José Roberto é a sombria Fazenda dos Cataventos. O biógrafo também analisa o personagem Miguel que, conforme já foi mencionado, configura-se como um monstro humano da narrativa: "[...] o cocheiro Miguel é um maníaco perverso, cruel, que provoca mal-estar apenas com a sua presença" (CARELLI, 1988, p. 121-2).

O romance *Dias perdidos* (1943) também chamou atenção por seus traços góticos. Valdemar Cavalcanti, para o *Anuário brasileiro de literatura*, comenta:

> Numa linguagem densa, salpicada de **termos de mistério** e que se repetem a cada instante, ele conduz a sua narrativa **por sombrios caminhos**, atento aos menores movimentos psicológicos das suas personagens, que às vezes, aliás, parecem soltas no ar, sem carnação humana. (CAVALCANTI, 1943, p. 29. Grifos meus.)

É notável como a palavra "mistério" surge frequentemente para definir a prosa de Lúcio, especialmente entre os críticos contemporâneos do escritor. Cavalcanti também chama atenção para os "sombrios caminhos" da narrativa, apontando seu caráter pessimista. Um comentador anônimo, em 1944, afirmaria que Lúcio Cardoso é "o romancista do mistério, dos abismos humanos, de tudo que há de ignorado e secreto em nós" (LIVROS..., 1944, p. 3), seguindo o mesmo tom da análise de Cavalcanti.

Jair Braga Filho (2008), anos mais tarde, faria um julgamento semelhante em seu estudo acadêmico sobre o autor: "O universo ficcional de Lúcio é um espaçotrágico e **pessimista** no qual somente **os abismos da alma, o desespero, e o ódio** são admitidos" (BRAGA FILHO, 2008, p. 21. Grifos meus.). Ainda que Braga Filho constate o tom pessimista do universo ficcional cardosiano e as temáticas negativas — "os abismos da alma, o desespero e o ódio" —, o pesquisador é incapaz de nomear tais características como góticas.

Mais adiante, ao analisar os espaços narrativos de Lúcio Cardoso, o pesquisador afirma:

> Daí a importância da descrição, outro elemento constituinte da narrativa, para Lúcio. A descrição é responsável pela criação dos **espaços obscuros, angustiantes, sombrios** e, consequentemente, condizentes tanto com os temas tratados quanto com o estado enclausurado dos personagens. Estes espaços **nos remetem a umadescida ao inferno**, não o da tradição judaico-cristã, e sim o do interior dos seres. O subsolo humano. (BRAGA FILHO, 2008, p. 21. Grifos meus.)

No trecho acima, Braga Filho atenta para diversos aspectos negativos dos espaços da prosa de Lúcio Cardoso: eles são "obscuros, angustiantes, sombrios" e "nos remetem a uma descida ao inferno". Entretanto, o pesquisador não os define como *loci horribiles*. Conforme veremos ao decorrer deste tópico, esse será um posicionamento comum nos estudos literários sobre o autor.

No mesmo ano de lançamento de *Dias perdidos*, Lúcio Cardoso já havia demonstrado estar familiarizado com a literatura gótica. Ele comenta: "O acaso colocou em minhas mãos, nestes últimos dias, dois livros aos quais o cinema garantiu uma repentina e vasta popularidade: *Drácula*, de BramStoker, e *Frankenstein*, de Mary W. Shelley" (CARDOSO, 1943, p. 23). Ainda em 1943, Lúcio veria publicada a sua tradução do romance de Stoker e, no ano seguinte, traduziria um livro de poesias de Emily Brontë.

A próxima obra a chamar atenção por seus aspectos negativos seria *Inácio* (1944). À época de publicação da novela, Ledo Ivo (1945 p. 1) assevera que se trata de uma "novela eminentemente noturna", que possui uma "atmosfera úmida e sufocante". O resenhista complementa dizendo que "estamos diante de um dos momentos mais altos da literatura brasileira" (IVO, 1945, p. 1). Ivo compreende os traços góticos de *Inácio* como uma qualidade literária, ainda que não os nomeie de forma apropriada. Dois anos mais tarde, ele reitera seus comentários a respeito da novela, definindo a obra como "romance luciferiano" (IVO, 1947, p. 62). Além disso, o comentador também chama a atenção para a visão de mundo pessimista de *Inácio*, utilizando a expressão "perspectiva angustiada e cinzenta" para definir a novela (IVO, 1947, p. 62).

Roberto Lyra, por sua vez, comenta: "É na vida interior, entretanto, que se movimentam e se aprofundam **os ciclos de insânia**, satisfazendo as necessidades de **mistério, sinistro**, complicação e choque, prodigalizando a tensão novelesca" (LYRA, 1945, p. 2. Grifos meus). Lyra ecoa a crítica ao mencionar o "mistério" e o "sinistro" presentes na novela ,mas talvez tenha sido um dos primeiros a notar o desequilíbrio psicológicos dos personagens da trama, conforme podemos ver pela sua observação sobre os "ciclos de insânia" presentes no enredo. O crítico, mais adiante, menciona a "atmosfera de crime e loucura, de perdição e doença, de ódio e vingança de toda a novela" (LYRA, 1945, p. 2).

Os estudos acadêmicos irão pelo mesmo caminho em relação à identificação do Gótico em *Inácio*. Mario Carelli assevera:

> Desde o primeiro capítulo, **o clima de enclausuramento** é criado, o personagem Rogério, profundamente desequilibrado (desgostoso de seus livros e pronto a simular um ataque de loucura para fugir), é definido. Então aparece **a figura espectral** de Inácio [...]. (CARELLI, 1988, p. 128. Grifos meus.)

Tal comentário assemelha-se a de um comentarista anônimo em 1947, para quem, na prosa cardosiana, "[a]s próprias figuras humanas se agitam como fantasmas numa atmosfera mal-assombrada" (DO "EM CIMA DA..., 1947, p. 2). Além disso, "o clima de enclausuramento" que menciona Carelli parece ser uma forma de chamar atenção para os espaços narrativos claustrofóbicos de Lúcio Cardoso.

Carelli, tal como os críticos novecentistas, salienta diversas vezes o "clima de pesadelo" presente na novela (cf. CARELLI, 1988, p. 128; p. 164). Para ele, tal clima estaria relacionado aos espaços descritos, como as ruas da Lapa e as casas que surgem ao decorrer da trama. Não por acaso, tais espaços se caracterizarão como *loci horribiles*, conforme será discutido no próximo capítulo. O biógrafo também assevera que os personagens possuem

"combates tenebrosos nos limites da loucura e da morte" (CARELLI, 1988, p. 164), enfatizando as temáticas negativas presentes na novela.

Cristiano Rosa (2012), ao analisar os espaços presentes em *Inácio*, chega a afirmar que diversos locais presentes na trama "certamente lembram cenários do universo gótico" (ROSA, 2012, p. 7), destacando "o aspecto monstruoso do espaço" (ROSA, 2012, p. 4). Para ele:

> Estes livros [*Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar*] fazem parte de uma trilogia que foi batizada pelo próprio autor de "O mundo sem Deus", a partir desse nome tão sugestivo, Lúcio insere nele uma galeria de personagens libertinos, transgressivos e perturbados. Na verdade, é o apelo ao submundo, onde transitam personagens trapaceiros, sem caráter, egoístas, viciados em drogas ou álcool e a prostituição flana intensamente por estas ruas. (ROSA, 2012, p. 1)

O pesquisador faz uma observação acertada ao descrever os personagens como "libertinos, transgressivos e perturbados", além de "trapaceiros, sem caráter, egoístas, viciados em drogas ou álcool". Tais personagens, pertencentes a *Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar*, são típicos da poética gótica tanto pelas transgressões que perpetram quanto pelas suas psicologias perturbadas. Rosa parece estar atento para essa característica da narrativa, entretanto, relativiza sua própria análise e afirma que "não se pretende dizer nesse estudo que a narrativa de Lúcio Cardoso seja gótica" (ROSA, 2012, p. 3).

A publicação de *O anfiteatro*, em 1946, trouxe novos comentários sobre a ficção gótica de Lúcio Cardoso. Um colaborador anônimo de *A casa*menciona a angústia presente na narrativa, bem como do "hálito trágico de sofrimento e desespero", revelando a visão de mundo negativa que está presente na obra. Já AlmeidaFischer afirma que Lúcio possui um "temperamento de penumbra" que o arrastaria para "essas regiões profundas e caóticas do ser, magnetizado pelos seus paradoxos, seduzido pelas suas sombras pesadas de mistério" (FISCHER, 1946b, p. 22). Além disso, finaliza dizendo que seus livros possuem um "clima de alucinações e de pesadelos" (FISCHER, 1946b, p. 22). Por fim, um autor anônimo, no mesmo ano, assevera que *Anfiteatro* revela "um plano de agitação e de angústia que decerto se desdobrará nos seus próximos livros" (NOVO, 1946, p. 2).

Brito Broca também se posiciona sobre a prosa cardosiana, argumentando que ela possui alguns defeitos. Naquele mesmo ano, em seu artigo "O romance brasileiro depois de 1930", ele comenta que Lúcio Cardoso se situa, no meio literário, de um lado diametralmente oposto de Jorge Amado. Por outro lado, Lúcio estaria bastante próximo de Octávio de Faria, pois ambos "concebem o romance como uma aventura interior, uma tentativa de penetração do segredo da vida" (BROCA, 1946, p. 73). Broca também aproxima Cornélio Pena de Lúcio

Cardoso, asseverando que Pena é "igualmente hermético e desmaterializante" (BROCA, 1946, p. 74).

No entanto, o comentador não parece considerar que essas são características positivas, pois afirma:

> Entendemo-nos perfeitamente com os personagens de Otávio de Faria; **ficamos quase sempre desnorteados diante dos heróis de Lúcio Cardoso**. [...] **O romance perde assim a sua localização do tempo e no espaço**, enquanto as figuras, tornando-se somente a essência de sentimentos e paixões, **se desfazem da caracterização realista**. Tudo decorre num **plano abstrato**, em que prevalece somente o mistério. O mistério é a constante, o "leit-motiv", o estribilho da obra de Lúcio Cardoso – o ingrediente de que ele usa e abusa.Todos seus personagens são equívocos, **ambíguos, misteriosos**; não se exprimem logicamente, e num estado vizinho do sonambulismo manifestam, deforma desencontrada, impulsos inconscientes. (BROCA, 1946, p. 73-4. Grifos meus.)

A crítica acima parece ser em relação ao fato de, supostamente, Lúcio Cardoso não dialogar com uma poética realista na produção de seus novelas e romances. Broca afirma que a desorientação experimentada pelo leitor diante dos heróis cardosianos deve-se à escassa utilização de elementos narrativos realistas por parte do autor. Outro indicativo da reprovação de Broca pode ser visto no trecho em que o crítico afirma que as ações dos romances cardosianos decorrem "num plano abstrato" e que perdem "a sua localização no tempo e no espaço". Mais adiante, o ensaísta assevera que "[u]ma atmosfera de mal-estar predomina nos romances desse escritor" (BROCA, 1946, p. 74) e que Lúcio estaria "insistindo, a nosso ver, num caminho errado" (BROCA, 1946, p. 74). Novamente reprovando a falta de representação mimética nas novelas e romances, Broca menciona "a obsessão introspectiva" do autor, que seria "chefe de fila de um grupo de 'novos', picados de esteticismo" (BROCA, 1946, p. 74). Nesse sentido, as críticas sobre a utilização da poética gótica e a suposta falta de diálogo com a poética realista estão intimamente relacionadas.

Em 1954, quando ocorre a publicação de *O enfeitiçado*, Adonias Filho afirma que, em toda a obra de Lúcio, "[o] alvo foi sempre o terror, a 'gothic novel' da tradição inglesa (HoraceWalpole, Beckford, Ann Radcliffe)" (ADONIAS FILHO, 1954, p. 5), ainda que, em seguida, o crítico aponte que o escritor, ao decorrer de sua carreira "pôde disciplinar a imaginação" (ADONIAS FILHO, 1954, p. 5).Adonias Filho seria um dos poucos críticos novecentistas a reconhecer de forma explícita a influência do Gótico na obra cardosiana.

Especificamente sobre *O enfeitiçado*, Valdemar Cavalcanti (1955, p. 1. Grifos meus) afirma: "Retomou ele os mesmos temas de solidão e desespero do homem diante do inevitável, voltou à composição daquela **atmosfera de danação**, típica das obras anteriores, pôs em ação criaturas, como as antigas, **desarvoradas pelo vício, pela desgraça e pela**

insuficiência". Olívio Montenegro, por sua vez, observa que "Lúcio Cardoso reaparece agora com uma **bem estranha novela** que se chama *O enfeitiçado*" (MONTENEGRO, 1955, p. 1. Grifo meu.) e que não conhece uma narrativa em "que o autor descesse mais fundo para a análise de certos e **tenebrosos mistérios** da natureza humana" do que esta (MONTENEGRO, 1955, p. 1. Grifo meu.). Ainda que Montenegro não elogie de forma explícita a obra, também não a reprova de maneira contundente.

Juízo semelhante faria José Lins do Rego (1955, p. 4. Grifos meus), ao salientar até mesmo o medo e a psicologia perturbada dos personagens: "Publica Lúcio Cardoso uma **novela estranha**, *O enfeitiçado*, na linha dos **mistérios da personalidade**, **qualquer coisa nos assusta** porque nos põe na intimidade das **anomalias dos neuróticos**, dos contatos frustrados". O romancista ainda completa: "Irradia-se das situações e dos personagens **uma atmosfera de perdição** que nos faz tremer. Há **um bafo de demônio** nas câmeras fechadas de suas histórias" (REGO, 1955, p. 4. Grifos meus.).

A crítica mais tenaz à novela seria feita por Padre Luiz Marobin, conforme podemos conferir abaixo:

> O autor de *O enfeitiçado* julga que no subconsciente, nas profundezas da alma, só se encontram trevas, taras sexuais, espurcícias, vícios e crimes hediondos, pantanais imensos em que a besta humana se revoluteia em conluio com a podridão e asquerosidade dos vermes e da água estagnada. "Não me incomodo com o mundo, nem a danação, nem o pecado", como diz na página 136, é bem a síntese da mentalidade, do começo até o fim, de *O enfeitiçado*. (MAROBIN, 1955, p. 20)

O julgamento de Marobin é, essencialmente, de cunho moral. Conforme foi exposto no capítulo anterior, a poética gótica aborda frequentemente transgressões morais e físicas perpetradas pelos personagens. A revolta do ensaísta é tão profunda que ele chega a associar uma frase do narrador personagem de *O enfeitiçado*— "Não me incomodo com o mundo, nem a danação, nem o pecado" — ao modo de pensar do próprio autor. Obviamente, as duas coisas não estão relacionadas. E Marobin continua:

> É por isso que o Sr. Lúcio Cardoso em "O enfeitiçado" não faz **obra construtiva, de utilidade para os leitores**, nem para as letras, nem para a pátria, uma vez que **parcela a verdade**, induzindo os outros ao erro e à depravação dos costumes e ao desfibramento do caráter da juventude. (MAROBIN, 1955, p. 20. Grifos meus.)
>
> O livro "O enfeitiçado" é **um insulto feito à realidade**. Toda a novela tem um caráter de confissão e o autor, como afirma na última página, procura redenção e salvação "no coração do pequeno Rogério". Ali não se encontra redenção de coisa nenhuma. O único meio de o Sr. Lúcio Cardoso redimir-se do mal que fez é arrepender-se e fazer o propósito de publicar obras mais construtivas, mais patrióticas e dignificadoras da pessoa humana. (MAROBIN, 1955, p. 20. Grifo meu.)

A ideia de que um autor deveria fazer uma "uma obra construtiva, de utilidade para os leitores" remonta a um hábito da crítica brasileira oitocentista, especialmente em relação à literatura naturalista, de que um romance deveria ser moralmente correto e ensinar lições aproveitáveis ao púbico leitor. Transgressões físicas e morais, tal como como a narração de crimes e do ato sexual, não era algo aceitável por tais comentadores. Marobin reproduz aqui esse modo de análise, pois condena, inclusive, a falta de representação realista de *O enfeitiçado*, uma vez que afirma que a novela "parcela a verdade" e é "um insulto feito à realidade".

Cinco anos após a publicação de *O enfeitiçado*, surge *Crônica da casa assassinada* que também chamaria atenção por seus aspectos góticos. Para Temístocles Linhares (1959, p. 1), toda a ação do romance se passaria em um "mundo labiríntico, tenso, cheio de almas doentes, que era o mundo da Chácara dos Meneses". Newton Freitas (1959, p. 43. Grifo meu.), por sua vez, assevera: "Raramente os escritores nacionais se colocam, assim, desassombradamente, dentro de um **clima passional, ingrato e torturante**, como o da 'crônica' dessa casa assassinada". Ambas as citações parecem fazer referência aos espaços claustrofóbicos do romance.

Mais adiante, Freitas chama atenção para a construção dos personagens vilanescos de *Crônica* que, nas palavras do próprio pesquisador, são "verdadeiros monstros humanos, anjos maus, caídos" (FREITAS, 1959, p. 43). O comentador também alude aos espaços maus como "cenários penumbrosos" (FREITAS, 1959, p. 43), embora não os denomine como *loci horribiles*. Tal análise aponta fortemente para o fato de Freitas perceber os aspectos góticos do romance.

Uma das observações mais precisas sobre a obra cardosiana, dentro da crítica novecentista, seria feita por Octávio de Faria. Para ele, os romances e as novelas de Lúcio seriam marcados por um "fundo pessimismo" (FARIA, 1991, p. 660) e dariam forma a "um mundo condenado à destruição" (FARIA, 1991, p. 671). O crítico alude não só ao pessimismo presente nas narrativas como também ao fato de elas tematizarem transgressões físicas, ao destacar "o ódio e o sangue" (FARIA, 1991, p. 671)presentes no universo ficcional cardosiano.

Faria também enfatiza que *Crônica da casa assassinada* se assemelha ao *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, principalmente no que diz respeito ao "mundo tempestuoso" onde vivem os heróis (FARIA, 1991, p. 669). Tal semelhança é corroborada por Teresa de Almeida (1991, p. 709), para quem tanto Wuthering Heights como a Chácara dos Meneses se configurariam como "habitações malditas". Sobre *A luz no subsolo*, outro

romance gótico do autor, Faria assevera que os personagens "vivem nessa atmosfera de pânico e horror". (FARIA, 1991, p. 673)

Faria acrescenta ainda que diversos críticos compreenderam mal a obra do autor, acusando-o de conferir pouca verossimilhança aos heróis e ao enredo. Para o ensaísta, isso aconteceu porque, em tais narrativas, "só sopram os ventos da loucura e da morte, da destruição e do crime" (FARIA, 1991, p. 667). Assim, é possível dizer que Faria reconhece a existência de uma visão de mundo negativa moldando as obras de Lúcio. O crítico também tece comentários a respeito dos espaços narrativos:

> Não estranha, que nessas chácaras, nessas casas, nesses lares, tudo seja pecado e desgraça, infortúnio e morte. Ou que o adultério ombreie com o crime e o pavor só arrefeça para dar lugar ao ódio. O vento mau que sopra nesses abismos de desamor e descrença, desperta a "loucura adormecida" de cada um, a loucura que leva aos grandes desastres. (FARIA, 1991, p. 668)

Apesar de não compreender as casas cardosianas como espaços góticos, Faria destaca as características negativas que enformam tais *loci*. Ele nota, inclusive, o fato de tais lugares ficcionais exercerem forte influência sobre os personagens, afirmando que "desperta[m] a 'loucura adormecida' de cada um, a loucura que leva aos grandes desastres'. Faria ainda comenta que o medo — aspecto narrativo do Gótico — seria um dos elementos fundamentais da prosa cardosiana (cf. FARIA, 1991, p. 673).

Mario Carelli menciona que "[a]lguns ficariam impressionados com a violência ou **o aspecto mórbido** dos romances cardosianos" (CARELLI, 1988, p. 225. Grifo meu.) e que "a maioria de suas obras respira **um clima pesado**, às vezes até mesmo insuportável" (CARELLI, 1988, p. 226. Grifo meu). Tal entendimento perpassa diversos pontos da análise de Carelli. Ainda assim, mesmo configurando-se como um dos mais importantes pesquisadores do escritor mineiro, Carelli é incapaz de nomear o Gótico existente em sua prosa.

Uma das formas de lidar com o Gótico presente nas novelas e romances de Lúcio Cardoso seria associar essas narrativas — que possuem uma visão de mundo profundamente pessimista — à vida do escritor, ou ainda considerá-las consequências de seu temperamento e não resultados de uma escolha poética que visaria alcançar determinados efeitos estéticos de recepção. Podemos ver esse tipo de julgamento numa crítica de Bernado Gersen, na ocasião de publicação de *Crônica da casa assassinada*:

> Em suma: o sr. Lúcio Cardoso revela um gosto mórbido pelos aspectos pessimistas, fúnebres ou trágicos, comprazendo-se nos casos de desequilíbrio e autodestruição, trai essa alma atormentada e contraditória que nutre as criações de toda uma família de romancistas geniais. (GERSEN, 1959, p. 6)

Observações como essa se multiplicam não apenas na crítica novecentista, mas também nos estudos acadêmicos sobre o autor. Paula Sousa (2013), apesar de reconhecer problemas de análise que uma crítica biografista pode acarretar, defende que seria "um erro desconsiderar a influência que a vida deste boêmio angustiado teve sobre sua obra" (SOUSA, 2013, p. 60).

Ainda que pareça absurdo denominar um autor profícuo como Lúcio Cardoso, extremamente consciente de suas escolhas estéticas, como um "boêmio angustiado", Sousa não está sozinha. Tal como a pesquisadora, Braga Filho considera a produção ficcional de Lúcio Cardoso "uma forma de exorcismo que o livraria dos seus demônios interiores presentes nas angústias existenciais do artista" (BRAGA FILHO, 2008, p. 18). Além disso, o pesquisador também afirma que "a concretização do espaço obscuro e angustiante e dos personagens perturbados e melancólicos" (BRAGA FILHO, 2008, p. 2) seria uma consequência das vivências do autor.

O estudioso vai ainda mais além ao asseverar que uma análise concentrada unicamente no texto ficcional seria um "exagero purista", e reitera a suposta influência profunda que a "formação familiar e religiosa" e as "peregrinações diuturnas" de Lúcio Cardoso exerceram na construção de suas obras. Porém, seria realmente um exagero considerar as novelas e os romances do autor como resultados de uma escolha poética, e não como um exorcismo para os sentimentos que o perturbavam — ou como uma consequência de suas longas caminhadas?

Afrânio Coutinho, ao comentar os modos de análise da crítica e da historiografia literárias brasileiras, chamava a atenção para o modo como, frequentemente, os estudiosos perdiam de vista o objeto de análise em si — o texto literário — e voltavam-se para aspectos extratextuais, como a biografia do autor, para explicar sua produção ficcional. Coutinho cita o caso dos críticos de José de Alencar, que muitas vezes produziram análises de qualidade questionável por serem atraídos pela armadilha de justificar a produção de certas obras alencarianas em razão do temperamento do escritor. O mesmo ocorreu com Álvares de Azevedo (cf. FRANÇA, 2017b) e com os autores gótico-naturalistas Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo e Adolfo Caminha (cf. SENA, 2017), o que demonstra que tal procedimento é bastante recorrente em nossos estudos literários. Conforme menciona Coutinho:

> É que a crítica brasileira, de modo geral, ainda não se habituou a procurar compreender os fenômenos antes de julgá-los, como se só merecesse esse nome quando dogmática ou impressionista, e como se falhasse a seu objetivo caso não condenasse ou consagrasse. (COUTINHO, 1968, p. 238-9)

Coutinho refere-se não só à necessidade da crítica e da historiografia — que se iniciou no século XIX e é mantida até hoje— de analisar a obra ficcional por meio da biografia do autor como também se refere à necessidade de encaixar a produção ficcional brasileira em um idealizado projeto de literatura nacional. Esse tipo de análise negligencia o papel da literatura como produtora de efeitos estéticos de recepção e, principalmente, de que forma foram estabelecidos diálogos entre as nossas obras e as mais diversas tradições literárias às quais elas seriam tributárias (cf. FRANÇA, 2015). Ou, especificamente no caso das obras de Lúcio Cardoso, os pesquisadores ignoram, por meio de leituras miméticas ou psicologizantes, de que forma a prosa ficcional do autor pode ter incorporado diversas poéticas, como, por exemplo, o Gótico.

Na contramão das análises que tentam justificar as escolhas poéticas de Lúcio Cardoso por sua biografia, destaca-se o trabalho de Fernando Monteiro de Barros (2020). Para o pesquisador, Lúcio — juntamente com Cornélio Penna — seria um autor-chave do que ele denomina "Gótico brasileiro", que teria como um dos principais espaços a "casa-grande senhorial dos engenhos e fazendas do Brasil da colônia ao Império, arruinados no período republicano" (BARROS, 2020, p. 88). Nesse sentido, a casa-grande seria uma releitura do castelo mal-assombrado, configurando-se "como ruína alegórica de certa tradição patriarcal brasileira, de feição feudal, aristocrática e escravocrata" (BARROS, 2020, p. 83-4). Barros (2020, p. 85) também destaca a "persistência do passado no presente, em uma espécie de retorno do que havia sido recalcado pelo projeto modernizador".

Rogério Sáber (2020, p. 122), por sua vez, compreende o Gótico como uma cosmovisão escolhida por Lúcio Cardoso, com um fim bastante específico: o de denunciar as "múltiplas formas de opressão perpetuadas no seio da família tradicional mineira, denunciada pelo romancista como instituição decadente e apegada a um modo de vida obsoleto" (SÁBER, 2020, p. 120). Para o pesquisador, Lúcio reelabora o gótico canônico do século XVIII para viabilizar "a construção de tramas denunciadoras da dinâmica e das formas assumidas pela opressão". Além disso, o interesse da literatura cardosiana seria tematizar espaços limitados tanto no sentido geográfico como ideológico e que são condicionados "a paradigmas tradicionais obsoletos, inaptos a guiarem o presente" (SÁBER, 2020, p. 120). Nesse sentido, a poética gótica teria se mostrado adequada para que Lúcio abordasse ficcionalmente a decadência da sociedade brasileira, em especial aquela ligada ao poder oligárquico.

Já Luís Paz Filho (2020, p. 84) afirma que a trilogia "O mundo sem Deus" é influenciada pelo "estilo gótico". Nas palavras pesquisador: "Lúcio Cardoso parece investir, em sua escrita, sob influência do gótico europeu [...]" (PAZ FILHO, 2020, p. 85). No entanto,

ainda que reconheça a presença da poética gótica na obra cardosiana, ele a compreende pela ótica da influência. Tal tipo de análise é pouco produtiva, uma vez que sugere que o autor pretendia realizar algum tipo de emulação relacionada ao Gótico europeu. É mais proveitoso, por outro lado, compreender a utilização do Gótico por Lúcio como uma escolha poética que perpassou toda a sua produção ficcional.

3 **ELEMENTOS GÓTICOS NAS NOVELAS CARDOSIANAS**

3.1 ***O desconhecido*** **(1940)**

A novela *O desconhecido* foi publicada em 1940, pela editora José Olympio, logo após a edição do livro de contos infantis *Histórias da Lagoa Grande*. Diferente da maioria das narrativas de Lúcio Cardoso, *O desconhecido* carece de um núcleo familiar como elemento central da trama (cf. SANTOS, 1997, p. 64).

A obra conta a história de um homem, a princípio não nomeado, sem família e sem quaisquer relações afetivas, que está à procura de uma vaga de emprego na fazenda dos Cata-Ventos. Sendo bem-sucedido em seu intento, passa a conviver com o cocheiro Miguel; Aurélia, a dona da fazenda; a empregada Elisa; e Paulo, seu colega de quarto.

Aurélia, que tem dificuldade em se lembrar de nomes, passa a chamar o desconhecido de José Roberto, nome de seu último capataz, no que é acompanhada tanto pelos demais personagens como pelo narrador.

Uma das principais temáticas do livro será a da monstruosidade humana. O primeiro indício de que tal tema será explorado é dado nas suas primeiras páginas, quando o protagonista se encontra em uma pensão:

> A pontada do lado do coração foi desta vez o motivo que o chamou à realidade. Sacudiu a cabeça e encaminhou-se para o lavatório, onde o esperava uma bacia cheia d'água. Mergulhou nela as mãos e, levantando os olhos, deparou com a sua própria imagem no espelho —**um espectro sombrio, um monstro** a se agitar no fundo líquido do espelho azinhavrado. (CARDOSO, 2000, p. 14. Grifo meu.)

O próprio personagem se autodenomina "um espectro sombrio" e "um monstro", ainda que não fique clara, a princípio, a motivação para essa autoapreciação. Mais tarde, já na fazenda, o protagonista assassinará Paulo, por ciúmes. Há uma forte indicação de que José Roberto estava apaixonado por Paulo: além de sentir atração pelo rapaz, o crime ocorre na justa ocasião em que a vítima lhe revela que iria fugir com Nina, a filha de Elisa:

> Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que sufocava. **Tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos**. Ouviu um grito abafado e, depois, uma voz que exclamava, estrangulada pelo terror e pela surpresa:
> — Meu Deus, que é que você está fazendo?

> E, sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, **continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente**. (CARDOSO, 2000, p. 161)

A violência gráfica será uma marca dessa novela, o que a diferencia um pouco da maioria das narrativas de Lúcio, que tendem a ter descrições mais elípticas mesmo de crimes como estupro e assassinato, em que as transgressões são mais sugeridas do que pormenorizadas. Vejamos, como exemplo, o momento que se segue ao assassinato:

> O rumor do moinho reapareceu, vibrou como um ímpeto estranho, sobrenatural. O corpo caíra pouco adiante. No primeiro momento, **não teve nenhum sentimento de horror**. O rosto de Paulo estava irreconhecível, **não era mais do que uma pasta sangrenta, uma forma negra**, sem nenhuma identidade com o seu companheiro. **Mas, de repente, daquela massa desabada aos seus pés**, brotou uma espécie de gemido rouco, de soluço ou de grito inarticulado. José Roberto recuou, enquanto um frio mortal se apoderava dele. Agora, a forma o hipnotizava, qualquer coisa monstruosa o atraía, irresistível como uma aura magnética que se desprendesse dela. **Aproximou-se, deu-lhe um violento pontapé, como se desejasse experimentar aquela vida que se extinguia**. Um derradeiro estremecimento sacudiu **o corpo ensanguentado**. A imobilidade ganhou-o para sempre. (CARDOSO, 2000, p. 162)

A frieza de José Roberto ao ver o amigo agonizante é indicada pelo trecho "não teve nenhum sentimento de horror" e pelo pontapé que aplica no corpo semimorto, "como se desejasse experimentar aquela vida que se extinguia". Outro ponto que se destaca no excerto é a descrição gráfica da qual o narrador se utiliza para retratar o corpo de Paulo — "não era mais do que uma forma sangrenta, uma forma negra"; "aquela massa desabada aos seus pés" e "o corpo ensanguentado". Assim, além da presença da monstruosidade humana, Lúcio vale-se de outro elemento típico das narrativas góticas: a utilização de um campo semântico ligado à morbidez e à degeneração física.

José Roberto não é o único monstro humano da narrativa: Miguel também é apresentado como um personagem cruel e sem escrúpulos. O cocheiro possui dois cães, Azor e Minerva, e chicoteia-os com frequência. Em certa ocasião, Miguel incentiva José Roberto a também chicotear os cães, destacando-se o sangue frio de José Roberto ao maltratar os cães e o prazer voyeurístico que Miguel experimenta ao observar os maus-tratos:

> Então, [José Roberto] aproximou-se, brandiu a correia junto ao tabique. Os cães, que até aquele momento tinham permanecido em expectativa, alheios, silenciosos, saltaram de súbito, em latidos furiosos, as mandíbulas ameaçadoras. Uma surda risada soou por detrás dele – e, enquanto brandia o chicote com fúria, vergastando inutilmente os animais que pareciam prestes a rebentar a grade, **ouvia o riso contínuo e prolongado de Miguel**, imóvel a alguns passos de distância. (CARDOSO, 2000, p. 54-5. Grifo meu.)

Em outro momento, Miguel dirá ao protagonista: "Você bem sabe que nada sou senão uma caricatura do seu demônio" (CARDOSO, 2000, p. 110), reforçando seu caráter

monstruoso. Depois de incitar José Roberto a chicotear os animais, Miguel conta-lhe a seguinte história:

> — Só obedecem a mim — disse ele [Miguel]. — Fazem tudo o que eu quero. São os meus escravos. Basta lhes indicar uma pista, colocar um lenço ou um objeto qualquer nas suas ventas... ou mesmo pronunciar apenas o nome de alguém... — disse ele numa voz tão baixa que mais parecia uma velada insinuação.
> Aproximou-se devagar, colocou a mão no braço de José Roberto e murmurou num tom de apaixonado cinismo:
> — Posso deixá-los muitos dias com uma magra ração. Recebo a carne e, em vez de trazê-la aqui, atiro-a no fosso mais próximo. Depois, uma noite, sopro um nome junto deles. José Roberto, por exemplo. Era o nome do último capataz que esteve aqui.
> Calou-se. Seu olhar brilhava.
> — Escute — tornou a dizer, tão perto que o homem sentiu passar-lhe no rosto o seu hálito febril. — Escute: não ouviu dizer que ele morreu na vala, numa noite de chuva? Ninguém sabe de nada, entretanto. Suas roupas estavam rasgadas e o rosto coberto de manchas roxas. E eu sei que, naquela noite, Azor e Minerva estavam soltos no campo. (CARDOSO, 2000, p. 55)

Ainda que não diga isso explicitamente, Miguel sugere, pela narração acima reproduzida, que ele incitou seus cães a assassinarem o outro José Roberto, antigo capataz, ao sussurrar-lhes o seu nome e deixá-los sem ração. A história é, portanto, mais um indicativo de sua monstruosidade moral.

Em outro momento do texto, a monstruosidade de Miguel é endossada pelo narrador: "Não faltava razão àqueles que o comparavam a uma fera oculta no escuro do mato. Havia nele [em Miguel] o instinto e a ferocidade de uma besta primitiva" (CARDOSO, 2000, p. 155). Ao utilizar monstros humanos na composição da trama, ao comparar Miguel a uma besta primitiva e ao se utilizar de descrições gráficas para retratar situações de assassinato, a novela cardosiana aproxima-se das técnicas descritivas do Gótico-Naturalismo (cf. SENA, 2017), que utilizava os elementos aqui elencados para pormenorizar cenas de violência e atrocidades.

Uma outra personagem digna de nota é Aurélia, a dona da fazenda. O trecho abaixo é a sua primeira aparição na novela, sendo também a primeira vez em que é vista por José Roberto:

> Era uma mulher de idade, vestida de escuro, a gola alta pressa por uma pedra idêntica à que trazia no dedo. De cabeça erguida, toda ela parecia irradiar **umasombria e desdenhosa majestade**. Decerto não podia ver detidamente os traços da sua fisionomia, mas sobrava-lhe em compensação a sugestão avermelhada do ambiente, feita pelo reflexo da lanterna e pelo veludo escuro que forrava as almofadas do banco e que parecia mergulhar aquela figura solitária numa espécie de **atmosfera diabólica**. (CARDOSO, 2000, p. 19-20. Grifos meus.)

Conforme já apontaram Fernando Barros e Leonardo Gomes (2019, p. 259), a mulher é descrita com contornos aristocráticos e vampirescos: "A caracterização de Aurélia, assim, reveste a personagem de feições vampirescas e com os atributos de uma ave de rapina". Tais assertivas podem ser comprovadas por sua "sombria e desdenhosa majestade" e pela "atmosfera diabólica" que possui. Até mesmo o coche que transporta Aurélia é um indicativo de sua posição aristocrática:

> E, pouco depois, ele reconheceu atônito o veículo que se avizinhava rapidamente: era um desses coches antigos, remanescentes do poderio de tantas famílias que se contam como a nobreza do interior, dessas famílias que o orgulho encerra no esplendor efêmero da província, que aí se corrompem, empobrecem, desaparecem aos poucos, como o pó que as águas de um rio desgastam das pedras.Nada fora alterado naquele estranho veículo: eram as mesmas bambinelas de veludo usado, as pesadas cortinas de damasco, os arabescos de ouro sujo. Todo ele, mesmo o cocheiro vestido de negro e a magra parelha de cavalos, guardava um aspecto exótico, irreal. (CARDOSO, 2000, p. 17)

Se o requinte do coche representa, por um lado, a aristocracia da dona da fazenda, sua antiguidade assinala, por outro lado, a sua decadência: o narrador menciona famílias "que se contam como a nobreza do interior" e que "se corrompem, empobrecem, desaparecem aos poucos". Tal como a personagem principal de "Uma rosa para Emily", de William Faulkner, Aurélia é uma personagem pertencente ao passado, resistente à modernidade e apegada à sua linhagem familiar. Conforme afirma Barros (2008, p. 124): "O carro de Aurélia, assim como sua fazenda, inscreve-se na ordem da ruína alegórica, metaforizando um passado extinto, além de apresentar elementos que o inscrevem na parafernália do Gótico [...]".

Vale também mencionar que os episódios em que o protagonista pergunta pela Fazenda dos Cata-Ventos aos moradores da pequena cidade, e não consegue obter nenhuma informação, e aquele em que José Roberto encontra o coche guardam semelhanças com as primeiras cenas das obras cinematográficas *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, e *Dracula* (1931), de Todd Browning (cf. BARROS, 2008, p. 123). Nesse sentido, a novela não teria apenas o referencial do Gótico literário, mas também se valeria de referências góticas fornecidas por outras mídias, de forma mais específica, pelo cinema.

Outro ponto que chama atenção em *O desconhecido* é a construção de espaços narrativos opressores, capazes de provocar o medo como efeito estético de recepção. Já no início da novela, quando o protagonista chega à pequena cidade, enfrenta uma violenta tempestade: "Sem dúvida, a escuridão da noite, o furor da chuva que parecia desabar mais forte e o vento que lhe vergastava o rosto não deixaram à mulher tempo para observar a estranha figura que tinha diante dos olhos" (CARDOSO, 2000, p. 12). Assim, além da casa-grande arruinada, pertencente à fazenda, temos também a presença de uma natureza hostil e

sombria, típica da poética gótica (cf. BARROS, 2008, p. 125). As ameaças do ambiente rural também se fazem presentes no episódio em que José Roberto vaga pela estrada:

> Anoitecia. A sombra roxa do crepúsculo invadia toda a paisagem. Não sabia por que a impressão de isolamento se fazia maior; **era como se aquela estrada conduzisse a um território proibido**; mesmo a vegetação se tornava diferente, as árvores raras eram altas e desfolhadas, o capim incolor. O homem continuava a caminhar, **o coração opresso**. Uma cruz plantada à beira da estrada obrigou-o a se deter um minuto, os olhos baixos. Um assassinato, sem dúvida, desses tão comuns às cidades do interior. [...] De novo assaltou-o uma emoção desconhecida, **uma obscura angústia**; tudo ali adquiria um aspecto sobrenatural, **e aquele carro, rolando dentro da sombra roxa do crepúsculo, não fugia ao sortilégio que embebia as coisas**. (CARDOSO, 2000, p. 16. Grifos meus.)

A primeira particularidade a se destacar é a estrada parecer conduzir a um "território proibido". Tal escolha vocabular não é por acaso, uma vez que a estrada conduz à fazenda de Aurélia. A estrada já antecipa a atmosfera de opressão que José Roberto encontrará na propriedade: sente seu "coração opresso" e "uma obscura angústia". Por fim, o coche guiado por Miguel também compõe esse espaço sombrio, pois, como menciona o narrador, "não fugia ao sortilégio que embebia as coisas". Mais tarde, no mesmo episódio, depois de conhecer Aurélia, assim afirma o narrador: "E de novo ele [José Roberto] se encontrou sozinho na estrada que a noite começava a invadir, e **um terror subiu-lhe das profundezas do ser**, um terror animal, violento como uma náusea" (CARDOSO, 2000, p. 17. Grifo meu.). Nesse sentido, além de lhe causar uma profunda angústia, o espaço causa-lhe medo.

Depois de conversar com Aurélia, José Roberto dirige-se à fazenda para ocupar seu novo posto de capataz. Essa é sua primeira impressão ao chegar ao lugar:

> A fazenda mal emergia das árvores. Via-se apenas, acima das copas escuras, a seta oscilante de um cata-vento, resto, sem dúvida, dos três ou quatro que outrora encimavam o telhado alto e que tinham dado nome à velha propriedade. Nenhum adorno, nenhum detalhe mais agradável à vista, nada, senão **vagas reminiscências de uma outra época**, testemunho do fausto de antigos senhores cuja existência tinha enchido de rumor o lento ecoar de muitos lustros.
> **Mas agora a fazenda não era senão uma sombra do passado**. (CARDOSO, 2000, p. 23. Grifos meus.)

Aqui, o passado apresenta-se como constituinte do espaço e mostra-se como um dos elementos centrais da trama ao evocar a decadência da aristocracia local e ao representar "uma tradição extinta que teima em permanecer na modernidade" (BARROS; GOMES, 2019, p. 256). Ainda de acordo com Barros (2008, p. 124): "[a] casa-grande da fazenda de Aurélia condiz com o cenário dos romances góticos e filmes de terror, tal qual castelo de Drácula [...]", além de ser caracterizada como um espaço de enclausuramento e decadência.

3.2 *Céu escuro* (1940), "Um capítulo de romance" (1940) e "História de Cristiana (2)" (1944)

A publicação da novela *Céu escuro* deu-se de duas formas: primeiro como folhetim e depois como um livreto da revista *Vamos Ler!*, pertencente ao jornal *A Noite*, no ano de 1940. Entretanto, como aponta Valéria Lamego (cf. 2012, p. 198), a narrativa estreara em 1938, n'*O Jornal*, com o conto "A morte de Mateus", que se configura como um trecho de *Céu Escuro*.

A prática de Cardoso de publicar trechos de seus romances e novelas em revistas e jornais não é desconhecida. Ele também faria isso com a novela *Inácio* (1944), por exemplo. A partir dessa constatação, Lamego (2012) inclui mais três contos que são referentes ao universo de *Céu escuro*: "Diante do rio" (1944), "História de Cristiana (1)" (1944), "História de Cristiana (2)" (1944), todos lançados no suplemento Letras e Artes, do jornal *A manhã*[86]. Além desses, pode ser adicionado o conto "Um capítulo de romance" (1940), publicado no *Diário de Notícias*. A pesquisadora acredita que havia um desejo, por parte de Lúcio, de ampliar sua novela para uma segunda edição.

A análise das narrativas confirma a precisão do comentário de Lamego. São os mesmos personagens, o mesmo espaço, os mesmos conflitos dramáticos, e, se quiséssemos ir mais longe, poderíamos incluir todas as quatro narrativas em uma mesma história — que se inicia com a doença de Mateus e se encerra com a aproximação entre Manuel e Bárbara.

Céu escuro conta a história da morte de Mateus e da relação de seu irmão, Manuel, com Desterro, a fazenda da família. Eclipsado pelo irmão mais velho durante toda a sua vida, Manuel deseja ser o senhor da propriedade, e vê no falecimento de seu irmão a oportunidade para tal. Há, entretanto, entre o protagonista e seu objetivo, sua irmã, Mariana, e todo o passado dos antigos senhores. A narração se inicia com o protagonista, Manuel, na casa de Bárbara, que mais tarde descobriremos ser uma prostituta. Subitamente, ele se perde em lembranças:

> Com um brusco movimento de impaciência, [Manuel] fechou as venezianas e foi se atirar na cama de Bárbara, os olhos fechados, as mãos sobre os ouvidos, para não ver nem ouvir a surda manifestação de vida que nascia daquele mundo amaldiçoado.

[86] É relevante mencionar que o conto "História de Cristiana (2)" nada mais é do que uma continuação direta e temporalmente imediata de "História de Cristiana (1)". Como foram publicados separadamente, entretanto, tratarei como contos distintos.

> [...] Durante um minuto subiu ao seu pensamento a lembrança de Mateus; insensivelmente, os olhos fixos na veneziana que ia escurecendo aos poucos, **pôs-se a rememorar** os derradeiros dias do irmão, extraindo os mínimos detalhes da **confusa massa de acontecimentos** que bruscamente havia alterado para sempre o curso tranquilo do seu destino. (*Céu Escuro*[87], 2012, p. 200-1. Grifos meus.)

A princípio, temos dois segmentos temporais: a linha 1, que se apresenta como o tempo mais recente da história, onde Manuel "pôs-se a rememorar"; e a linha 2, na qual "uma confusa massa de acontecimentos [...] havia alterado" o destino de Manuel. Analisando o uso do pretérito perfeito, podemos supor que 1 é o segmento em que a história se encerra e, por isso, configura-se como o tempo diegético mais recente. Nesse sentido, teríamos a seguinte progressão do tempo de história: Doença de Mateus → Morte de Mateus → Manuel na casa de Bárbara, relembrando.

A construção verbal desse parágrafo colabora para a imprecisão temporal e para o estabelecimento subjetivo do tempo, ambos essenciais para o desenvolvimento da narrativa. A expressão "confusa massa de acontecimentos" reforça ainda mais essa ideia. É a partir desse tempo impreciso que Manuel voltará a um passado indeterminado e observará, em retrospecto, o processo de morte de seu irmão. No terceiro parágrafo, o protagonista passa a se lembrar da fazenda onde crescera, Desterro:

> "Desterro", **a sombria fazenda** em que sempre habitara, emergiu vagarosamente na sua lembrança. E reviu Mateus na larga sala de jantar, adormecido sobre a mesa de madeira escura, um dos poucos móveis **que tinha sobrado do tempo do avô Silvestre**. A luz de uma lâmpada solitária iluminava escassamente a sua figura desalinhada, tombada para a frente, uma das mãos roçando o assoalho empoeirado, como se aproximasse mais, atraído por aquela estranha imobilidade, reparou em duas coisas que lhe chamaram particularmente a atenção: o pescoço carnudo, vermelho, cheio de grossas veias inchadas e **o cinturão de couro** que conservava fortemente seguro na mão pousada sobre a mesma. Via-se pelo coldre vazio que não estava destinado a transportar o revólver; ao contrário, era outro, bem outro, o destino daquele cinturão. (*Céu escuro*, 2012, p. 201-2. Grifos meus.)

A caracterização de Desterro como "sombria" é um primeiro indicativo de que a fazenda é um *locushorribilis*. Nela, o passado retornará frequentemente, conforme podemos ver pelo móvel "que tinha sobrado do tempo do avô Silvestre" e pela presença do cinturão de couro que Mateus "conservava fortemente seguro" junto a si. Apesar de ser um objeto desejado e utilizado pelos personagens da narrativa, ele é uma forte marca de um passado terrível, uma vez que também representa o avô, tal como as agressões por ele praticadas. A violência familiar presente no conto mostrará sua relevânciaquando Manuel reflete sobre a importância da morte do irmão:

[87] Por motivos de clareza, neste tópico, especificarei não o autor, mas a narrativa que está sendo analisada.

> Uma estranha impressão obrigou-o a respirar profundamente: é que lhe parecera estar presenciando o fim de alguma coisa e que uma nova vida ia começar. Nesse rápido momento lembrou-se de um desejo há muito escondido no fundo do seu coração: se Mateus morresse, seria ele o senhor de "Desterro", das suas aleias graves plantadas de mangueiras e cajueiros, da sua cacimba seca, dos seus quartos esquecidos, de tudo enfim, como até aquele minuto o irmão o tinha sido. **Todos os maus-tratos, pancadas, gritos e opressões que tinham feito dele um ser inofensivo e assustado retornavam ao pó das suas lembranças, para se reerguerem inteiramente transformadas num desejo absoluto de domínio e impiedade**. Pensou no cinturão de couro roçando o tapete esfiapado e ocorreu-lhe a ideia de que também poderia usá-lo, caso fosse preciso. (*Céu escuro*,2012, p. 204. Grifo meu.)

Num "rápido momento", Manuel lembra-se de que deseja ser o senhor de Desterro e, em seguida, dos maus-tratos e injustiças que sofrera durante a sua vida. O trecho tem a principal função de descrever os horrores do passado de Manuel e as violências infligidas por Mateus. É possível supor que tais violências tenham sido causadas pelo cinturão, uma vez que o objeto se configura como um forte símbolo de poder e crueldade na família. Na primeira alusão ao cinturão, algumas páginas antes, o narrador afirma: "Mateus tinha herdado do avô Silvestre o costume de bater nas negras, se bem que já estivessem longe do tempo dos escravos" (*Céu escuro*, 2012, p. 202). Tal trecho já aponta que Mateus tinha um temperamento violento, tal como seu avô.

Uma caracterização mais detalhada de avô Silvestre só será vista no conto "História de Cristiana (2)",que se desenrola após a morte de Mateus. Trata-se de um curto episódio no qual Manuel rouba objetos pertencentes à Cristiana, a criada. Enquanto Manuel examina os objetos de Cristiana, assim diz o narrador:

> [Manuel] Abrira o livrinho que agora estava nas suas mãos e vira uma data — 13 de junho de 1887 — época em que o avô Silvestre, segundo contavam, tinha vindo da Corte curar a fraqueza. Morrera tempos depois, **enchendo as salas com seus gritos, com as suas imprecações, espumando de ódio como todas as criaturas brutais a quem a morte apanha de surpresa**. ("História de Cristiana (2)", 2012, p. 246. Grifomeu.)

Há, portanto, grande semelhança entre o modo de agir de Silvestre e de Mateus: "os maus-tratos, pancadas, gritos e opressões" deste último lembram os gritos, as imprecações e o ódio do primeiro. Também Manuel, conforme sugere o narrador de *Céu escuro*, seguirá pelo mesmo caminho, já que todas as violências por ele sofridas se transformaram "num desejo absoluto de domínio e impiedade" (*Céu escuro*, 2012, p. 204). Nesse sentido, a agressividade e a crueldade parecem ser hereditárias na família que habita Desterro e têm o poder de transformar Manuel num monstro humano em potencial. Até mesmo em "Um capítulo de romance", conto que será analisado mais adiante, Mariana afirma sobre Manuel: "O sangue

que corre no seu corpo arrastá-lo-á ao abismo que devorou Mateus" ("Um capítulo de romance", 1940, p. 13). A família, assim, possui uma linhagem de violentos e desequilibrados páter-famílias: avô Silvestre, Mateus e Manuel.

O passado também se manifesta de forma fantasmagórica, principalmente na narrativa "História de Cristiana (2)". Já no início do conto, os personagens têm a sensação de que Mateus teria retornado à casa, como um fantasma:

> Cristiana escondera o rosto nas mãos, sem poder dominar o pranto que subia de novo. Depois tudo voltou a tomar no silêncio primitivo. De repente **Manuel julgara ver Mateus** abrir a porta e se aproximar. **Fora como se uma onda da antiga atmosfera de terror invadisse mais uma vez a velha sala**. Também Mariana devia ter sentido alguma coisa, pois os seus olhos tinham-se dilatado, fixos na porta que abrira. Já não eram mais três pessoas as que estavam ali, mas uma quarta se introduzira, sentara-se na cadeira, fitava-os da quietude em que tinham mergulhado para sempre. Quanto tempo tinham permanecido sob o domínio da **misteriosa aparição**? O vento agora mal sacudia as vidraças. Lá fora Luzerna deixara escapar um uivo prolongado. Então Mariana fizera um gesto, rompera o encantamento:
> — Manuel — dissera com tranquilidade —, vá buscar os objetos de Cristiana. ("História de Cristiana (2)", 2012, p. 244. Grifos meus.)

A presença de Mateus é descrita em termos sobrenaturais, como uma "misteriosa aparição". O suposto retorno do antigo senhor da fazenda causa medo aos personagens, conforme o trecho: "Fora como se uma antiga atmosfera de terror invadisse mais uma vez a velha sala". Nesse sentido, o excerto tem como objetivo causar medo como efeito de recepção. A vinda espectral de Mateus será, ainda, reforçada pela seguinte passagem:

> [Manuel] Hesitara, pensara ainda em rebelar-se. Mas tudo lhe parecia diferente, como se de fato um novo senhor tivesse penetrado na Fazenda. Era impossível fugir à impressão quase física deixada pela sombra do irmão – e de repente compreendeu que tinha renunciado à Desterro para sempre, não porque temesse a vinda do Dr. Batista ou o poder de Mariana, mas sim porque jamais o espectro do passado se afastaria daquelas salas. ("História de Cristiana (2)", 2012, p. 244-5)

A percepção do protagonista é a de que Mateus permanece em Desterro, mesmo depois de morto. Consequentemente, o desejo de Manuel de tornar-se senhor da fazenda, que fora exposto em *Céu escuro*, não poderá ser concretizado, uma vez que "jamais o espectro do passado se afastaria daquelas salas". Se o passado gótico é terrível e sombrio, o futuro não oferece melhores perspectivas (cf. SILVA, 2019).

Não apenas Manuel é assombrado pelo passado, também a criada Cristiana, em conformidade com o que podemos ver no trecho a seguir:

> Cristiana, ao lado contemplava as suas relíquias com os olhos inchados. Manuel compreendera então sua fidelidade animal, o mistério da sua presença naquela casa. **Não era a ele e nem a Mariana que servia, mas aos mortos, aos senhores antigos que a tinham escravizado e amparado**. Por eles sacrificara sua mocidade,

> identificara sua existência à deles. Era por isto que não se importava com os gritos de Mateus, era por isto que sofria tudo calada — era porque, como Emília e Maria Isabel, ignorava tudo da vida e dos outros lugares, porque nunca tinha saído dali e conhecido outras pessoas, **porque pertencia à Fazenda como as suas pilastras arruinadas**, como coisa sua, como os velhos trastes que dormiam no porão escuro, tão anônimos e felizes na obscuridade que até já tinham perdido a forma e adquirido a tonalidade cinza da poeira e do cimento. ("História de Cristiana (2)", 2012, p. 246. Grifos meus.)

O que mais se destaca no excerto é o fato de que os antigos senhores da fazenda se manifestam de forma fantasmagórica e ainda influenciam as ações dos personagens. O protagonista, em *Céu escuro*, entendia que Cristiana e as outras criadas suportavam os maus-tratos de Mateus "por causa de Mariana, a 'Sinhazinha', a quem tinham criado desde o berço. Era por isto que ocultavam a marca funda das vergastadas estaladas a todo instante, por qualquer tolice, no meio de gritos e de impropérios" (*Céu escuro*, 2012, p. 203). No conto, entretanto, Manuel apura tal entendimento e afirma, por meio do discurso indireto livre, que "[n]ão era a ele e nem a Mariana que [Cristiana] servia, mas aos mortos, aos senhores antigos que a tinham escravizado e amparado". Nesse sentido, o senso de dever de Cristiana em relação aos mortos é ainda mais profundo do que aquele que tem por Mariana. A morte e o passado se fazem ainda mais uma vez presentes, em sua forma fantasmagórica, na narrativa:

> E naquele instante, diante da trouxa aberta, também Mariana devia ter compreendido. **Toda a Fazenda parecia se inclinar ante a surda imposição dos mortos**. Lá estavam eles, não apenas como Mateus, apoiado à mesa, mas ocupando **a escada com seus corpos pesados, as cadeiras, o espaço vazio da sala** – lá estava a sua mãe estendida na rede, o livro aberto, o avô apoiado à bengala, outros mais distantes, faces mais pálidas, vultos que apenas emergiam da eternidade indevassável em que tinham mergulhado. ("História de Cristiana (2)", 2012, p. 247)

Não apenas os personagens, mas também o espaço — a fazenda Desterro — é oprimido pela presença do passado. Os antepassados ocupam "a escada com seus corpos pesados, as cadeiras, o espaço vazio da sala". Em ambas as narrativas—*Céu escuro* e "História de Cristiana (2)" —o retorno do passado exerce papel fundamental para o desenvolvimento da trama, pois nunca é apresentado de forma pacífica: é um passado opressivo, repleto de horrores e monstros humanos — como Mateus e o avô Silvestre —, que perturba psicologicamente os moradores de Desterro. E mais do que isso: o passado se impõe ante os personagens, de forma que nunca poderá ser esquecido.

Outro aspecto que se destaca em *Céu escuro* é o *locushorribilis*. Quando, no início da narrativa, Manuel começa a se lembrar de Desterro e da morte de seu irmão Mateus, é assim que se rememora da casa:

> Sempre tivera **horror** à sua casa, às suas escadas carunchosas, aos seus móveis enormes, **desafiando o tempo**, aos seus quartos vazios e inúteis, marcados cada um

> pela lembrança de uma morte. Um avô, um tio, uma parenta longínqua, todos tinham agonizado debaixo daqueles **candeeiros que rangiam ao descer nas correntes de ferro**; todos tinham exalado o último suspiro com as mãos recurvas agarradas ao cortinado de pano escuro. **E era desse ar de morte** e ao mesmo tempo de coisa inviolada que teimava em se perpetuar, **que Manuel tinha horror**; a sua infância, **arrastada entre as sombras dessas velhas mortes**, fora cheia de sobressaltos, de **constantes angústias e terrores noturnos**. Mas no instante em que encontrara o homem adormecido, sentiu que essa perturbadora impressão já não vinha dos móveis nem das paredes, mas daquela atitude de abandono, **como se a fazenda surgisse vitoriosamente** do corpo amortalhado pelo sono. (*Céu escuro*, 2012, p. 203. Grifos meus.)

A casa é descrita de modo a ressaltar sua atmosfera mórbida. O narrador menciona o "ar de morte" e a infância de Manuel "arrastada entre as sombras dessas velhas mortes". O espaço também é degradado com "escadas carunchosas", "móveis enormes, desafiando o tempo", "quartos vazios e inúteis" e "candeeiros que rangiam ao descer nas correntes de ferro". Além disso, o espaço é psicologicamente opressor, uma vez que Manuel sofria de "constantes angústias e terrores noturnos". Tais características negativas conferem à casa de Desterro a qualidade de lugar mau. Apesar de todos esses pormenores, "a fazenda surg[e] vitoriosamente", durante o período que Mateus está doente. Assim, mesmo com toda a sua decadência e morbidade, o espaço não perde sua força, tais como os antepassados da família que são mencionados em "História de Cristiana (2)".

Um ponto importante da narrativa é o de que o personagem Mateus não apenas guarda semelhanças de personalidade com o avô como morre no mesmo aposento em que Silvestre morreu:

> Com um último arranco tinham atingido o quarto grande que fora do avô Silvestre, e que agora pertencia ao doente – um desses aposentos comuns a tantas fazendas, de chão empoeirado e paredes sujas, de janelas protegidas por grossas barras de ferro, onde os móveis pareciam guardar uma **impassibilidade secular**. Quando Emília abriu a porta, receberam em pleno rosto o bafo morno do ar que o impregnava**, cheiro de velhice e de mofo**, **de madeiras antigas** queimadas ainda pelos pingos de cera dos últimos castiçais que ali tinham pousado. Sempre que Manuel as via, lembrava-se **de que se haviam detido no tempo** e fixado para sempre uma existência: a única a que realmente tinham pertencido no passado. (*Céu escuro*, 2012, p. 211. Grifos meus.)

O ambiente é descrito como um local fortemente ligado ao passado: possui móveis que guardam "uma impassibilidade secular, "um cheiro de velhice e de mofo" e de madeiras antigas "que se haviam detido no tempo". Assim, o retorno do passado não é só estruturante do desenvolvimento da trama e das ações dos personagens como também da construção da espacialidade.

Uma terceira narrativa, ainda, vem complementar a caracterização da fazenda Desterro: o conto "Um capítulo de romance". A história se passa após a morte de Mateus,

quando Mariana decide se casar com um homem não nomeado[88], para que a família não precise vender a fazenda. O conto consiste em uma discussão entre Manuel e a irmã, pois ele é contra o casamento. Vejamos o trecho abaixo:

> E ele [Manuel] sentira chegar pela janela aberta todos os rumores da noite, o grito das aves noturnas, o coaxar dos sapos nas cacimbas cheias pelas últimas chuvas, os grilos, tudo o que parecia formar **o hausto pesado da própria Fazenda** e que os acompanhava há tantos anos, através de tantas noites vividas em comum, **de tantos tormentos e de tantos segredos fechados naqueles quartos como em frios sepulcros**— segredos que só se evadiam para se perder através da janela, na atmosfera purificada pelo perfume virgem das mangueiras. ("Um capítulo de romance", 1940, p. 13. Grifos meus.)

Aqui, a fazenda é retratada quase como um ente vivo, dona de um "hausto pesado", como se fosse capaz de respirar. Novamente, o passado possui papel de relevância: os quartos, descritos como "frios sepulcros", são locais de segredos e de tormentos. O caráter sombrio da casa é ainda mais explorado na seguinte fala de Mariana:

> — Não, compreender você não compreende. Nunca compreendeu nada. Nem mesmo se lhe dissessem que eu estava à morte e a Fazenda prestes a ser vendida. É o sangue desta casa, é a sua poeira maldita que cega a todos os olhos, que nos transforma em seres mais duros, mais egoístas do que se fôssemos de pedra. ("Um capítulo de romance", 1940, p. 13)

O trecho é significativo, pois reforça a caracterização da casa como um personagem — Mariana menciona o seu "sangue" — e também destaca a malignidade contida no espaço, com "sua poeira maldita que cega a todos" e sua capacidade de tornar a todos "mais duros, mais egoístas do que se [fossem] de pedra". Nesse sentido, os personagens seriam fruto do próprio espaço: não seria por acaso que seres terríveis como Mateus e Silvestre tenham passado sua existência numa casa igualmente aterrorizante. Mais adiante, Mariana afirma: "Continuarei eternamente **nesta casa terrível, presa entre estas paredes geladas**, morta para tudo o que poderia ser meu" ("Um capítulo de romance", 1940, p. 13. Grifo meu.). Novamente, a morbidade da casa e seu caráter de lugar mau são corroborados.

[88] É possível supor que o homem em questão seja um personagem apresentado em *Céu escuro*: Dr. Batista, o médico da família. Ele é descrito como alguém rude e de "olhinhos miúdos, [com] um brilho diminuto e complacente, como o sinal de torpe vassalagem" (*Céu escuro*, 2012, p. 208). Muitos suspeitam de que é criminoso e Manuel nutre por ele certo ódio. A hipótese de Batista ser o noivo de Mariana é corroborada por um trecho de "História de Cristiana (2)" em que o narrador menciona que Manuel "compreendeu que tinha renunciado à Desterro para sempre, não porque temesse **a vinda do Dr. Batista** ou o poder de Mariana" ("História de Cristiana (2)", 2012, p. 245. Grifo meu.).

3.3 *Inácio* (1944), *O enfeitiçado* (1954) e *Baltazar* (2002)

Inácio foi publicada em 1944, pela editora Ocidente, de Adonias Filho. Sua continuação, *O enfeitiçado*, foi concluída em 1947, mas publicada apenas em 1954. A razão para isso é a de que Lúcio não conseguiria entregar os originais de seu romance *Crônica da casa assassinada* em 1953, conforme prometera a José Olympio, e então propõe a publicação desta novela à editora, que aceita a oferta (cf. SANTOS, 1997).

Baltazar, entretanto, foi um caso bastante diferente das duas primeiras narrativas. Lúcio nunca a completou: o que existia, até vinte anos atrás, eram apenas cinco contos referentes ao universo da novela, publicados na revista *Letras e Artes*, no ano de 1950. São intitulados, por ordem de publicação: "O delírio" (em 19 de março); "Basílio da Luz" (em 16 de abril); "Capítulo de romance" (em 14 de maio); "A cartomante" (em 13 de agosto); e "Flora" (em 8 de outubro).

Mais tarde, em 2002, a editora Civilização Brasileira lança a primeira edição de *Baltazar*, com organização de André Seffrin, livro que conta também com *Inácio* e *O enfeitiçado*. Essa edição permitiu lançar uma nova luz sobre a trilogia que Lúcio Cardoso intitulou "O mundo sem Deus", pois, além de contar com os textos que foram publicados em revista no século passado — com pequenas modificações —, trouxe a público novas partes da novela, até então inéditas e provenientes de manuscritos, bem como o plano de enredo traçado pelo autor. Por tal razão, neste tópico utilizarei para análise não os contos da década de 1950, mas a edição de 2002.

A primeira obra da trilogia, *Inácio*, tem Rogério como narrador personagem, jovem de 19 anos e de saúde frágil. Ele procura por Inácio — que mais tarde se revela seu pai — e por respostas sobre o seu passado conturbado, uma vez que fora abandonado pela mãe muito jovem. Ambientada na Lapa e arredores, a novela retrata um lado profundamente decadente da boemia do Rio de Janeiro, onde imperam as casas de jogo, a prostituição e o uso de narcóticos.

Já em *O enfeitiçado*, a narração é feita por Inácio Palma que, agora em situação contrária, busca por seu filho Rogério treze anos depois dos acontecimentos da primeira narrativa. Se, na primeira obra, Inácio é um homem boêmio e sedutor, na segunda ele se sente profundamente envelhecido e busca ajuda da cartomante Lina de Val-Flor para encontrar seu filho. O espaço, entretanto, continua o mesmo: o Rio de Janeiro de vícios e crimes.

Em *Baltazar*, temos outro narrador personagem, desta vez uma mulher: Adélia de Val-Flor. Estuprada por Inácio em *O enfeitiçado*, a jovem traumatiza-se com a experiência e torna-se uma prostituta. Logo no início da narrativa, Adélia tenta o suicídio, sem sucesso, e conhece dois homens: Baltazar Leivas e Basílio da Luz. Apaixona-se pelo primeiro, mas o segundo quer se tornar seu amante, dando-lhe em troca caros presentes e um apartamento na Urca. Ainda que a novela não tenha sido levada a cabo, sabemos que o enredo se fundaria neste triângulo amoroso. Em seus *Diários*, Lúcio comenta o efeito que gostaria de causar com *Baltazar*:

> Andando ontem sob a chuva, apareceu-me de repente o caráter de *Baltazar*, a novela que encerra o pequeno ciclo de "O Mundo sem Deus". Ou melhor, surgiu em meu pensamento, com nitidez perfeita, o significado **deste mundo destituído de Graça**. O pecado de Baltazar é a perda do sentido da realidade, a tentativa de projeção de um mundo vedado, neste mundo em que vivemos. assim como a dilatação ou a deformação insuportável das formas habituais que tocamos e sentimos, uma alteração da verdade pelo crescimento do pecado e do erro. Se quiséssemos tomar "visível" **o mundo onde só a maldição governa**, teríamos por exemplo um Universo visto sob a luz caótica e sinistra do dia em que Jesus foi crucificado, com suas nuvens de tormenta, seus mortos fora dos túmulos, seus gritos, terrores e imprecações —**o mal como um temor crescido no campo indefeso da realidade**. *Baltazar* é a história do esforço para subverter a ordem natural das coisas e criar, não um mundo perfeito, mas a máquina terrível cuja sombra é apenas pressentimento para nós. (CARDOSO, 2012b, p. 352. Grifos meus.)

A ideia de um "mundo destituído de Graça" está presente não apenas em *Baltazar*, mas em toda a trilogia de "O mundo sem Deus". Os espaços por onde se locomovem os personagens cardosianos são aqueles "onde só a maldição governa", isto é, ambientes que são viciosos e violentos. Como podemos observar no trecho acima, o mal é uma questão central no universo de *Baltazar*, e o mesmo pode ser dito das outras novelas. O mal está presente não apenas na espacialidade, mas também na construção dos personagens, conforme apontam Cunha Junior e Sasse (2020).

O personagem que mais personifica o mal na trilogia é Inácio. Não por acaso, sua caracterização como um vampiro vem sendo apontada por alguns pesquisadores. Barros (2003) chama a atenção para o fato de como Inácio é retratado com traços vampirescos ao decorrer de toda a novela que leva o seu nome. Já Rosa (2014) faz uma leitura comparatista entre a trilogia "O mundo sem Deus" e *Drácula* (1897), demonstrando como Inácio e o vampiro de Bram Stoker são semelhantes. Tal hipótese pode ser confirmada pelo trecho abaixo:

> Só nesse instante Inácio se voltou: vi então **seu rosto pálido como se fosse de cera**, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas **iluminado por tal expressão de ódio** como jamais vi numa fisionomia humana. Não, ali falava alto alguma coisa mais extraordinária que a simples força que agitava o coração humilhado de Lucas...

> Aliás, devo declarar que a proximidade daquele homem causou-me uma espécie de estupor: **não podia me mover**, olhos cravados no seu rosto, **no seu rosto horrendo**, que eu tanto vira transitar nos meus pesadelos de criança. (*Inácio*[89], 2002, p. 88. Grifos meus.)

Semelhante a um vampiro, Inácio possui um "rosto pálido como se fosse de cera" que é também horrendo, ainda que tenha "maneiras finas e aristocráticas" (*Inácio*, 2002, p. 142). Rogério sente-se hipnotizado pela figura do homem, pois relata que não conseguia se mover. O narrador, em outro momento da obra, relata que obedece a Inácio "como um autômato". Em mais de um episódio, o protagonista afirma sentir-se desnorteado na presença do pai: "A presença daquele homem atuava sobre mim como um tóxico" (*Inácio*, 2002, p. 108).

Outros elementos podem ser adicionados à figura vampiresca de Inácio, como o destaque dado, pelo narrador, aos seus dentes: "[...] seus dentes miúdos causavam-me um sentimento que variava entre o pavor e a repugnância: dir-se-ia que eram dentes artificiais, certos e brilhantes" (*Inácio*, 2002, p. 101).

O narrador também aponta que a alma de Inácio "estava toda devorada pelo ódio" (*Inácio*, 2002, p. 145) e afirma: "Entre tão vis criaturas, como Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito!" (*Inácio*, 2002, p. 85). Tais trechos reforçam o caráter vilanesco de Inácio. Ainda assim, o personagem exerce grande fascinação sobre Rogério: "No dia seguinte, encontrei-me de novo com Inácio. Não sabia dizer se aquele homem me atraía ou causava repulsa" (*Inácio*, 2002, p. 109). Essa relação de atração e repulsa despertada pelo monstro (cf. COHEN, 2000) é bastante presente na narrativa cardosiana.

Inácio também perpetra atos maus (cf. CUNHA JUNIOR; SASSE, 2020), o que reforça a sua figura vilanesca. O primeiro deles é tentar induzir seu filho, Rogério, a assassinar Lucas Trindade, um antigo desafeto seu. Diante da recusa do filho, ele mesmo assassina Lucas, o que faz Rogério notar o verdadeiro caráter do pai e dele se afastar. Já em *O enfeitiçado*, Inácio estupra Adélia de Val-Flor, enquanto a menina estava inconsciente. A jovem fora vendida a ele por uma noite, pela mãe, Lina de Val-Flor. Diferente do primeiro livro da trilogia, em *O enfeitiçado* os atos transgressivos são narrados pelo próprio monstro. No excerto abaixo, vemos quando o protagonista relata o momento em que Adélia, já bastante embriagada, é conduzida ao seu quarto:

> E era preciso que repetisse continuamente: "Não há nada sagrado, Inácio, o mundo não vale o esforço do seu riso", para não sucumbir à força daquele sentimento que

[89] Por motivos de clareza, tal como no tópico no anterior, especificarei não o autor, mas a narrativa que está sendo analisada.

> procurava me aniquilar. Terão compreendido agora, saberão ao certo por que escuros desvios escorregava meu pensamento?
> **Semelhantes ideias não me causavam nenhum remorso**, nenhum sentimento oriundo de pudor ou piedade — ao contrário, senti-me tremer, tonto, **avassalado por um prazer** que me fazia cambalear. E ao meu rosto subia aquele morno cheiro de mulher, **aquela perturbadora emanação de carne saudável e jovem**, misturado agora ao degradante miasma do vinho. Tomei-a desta vez entre os meus braços, apertando-a como uma coisa minha, submetida afinal ao meu desejo e ao meu capricho. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 246. Grifos meus.)

Dois elementos destacam-se no trecho. Ainda que reconheça que cometerá um ato criminoso, pois reconhece que se trata de um "odioso intento" (*O enfeitiçado*, 2002, p. 246), Inácio não sente remorso: pelo contrário sente um profundo prazer. Ao narrar o ato do estupro, o protagonista afirma: "E confesso que não tive nenhum pudor, nenhum remorso em profanar aquele corpo de criança" (*O enfeitiçado*, 2002, p. 249).

Como aponta Rosa (2014), o personagem sente-se atraído pela jovialidade e beleza de Adélia, tal como Drácula é atraído por Mina e Lucy. Em certa medida, também assim como Drácula, Inácio alimenta-se da juventude de Adélia. Nas palavras do pesquisador:

> Para tanto, Inácio busca uma proximidade com indivíduos mais jovens, a exemplo de Rogério, seu filho, e Adélia de Val-Flor, filha da cartomante Lina. A presença destes lhe devolve a jovialidade perdida, ou seja, ele aparenta sugá-la para resgatar a sua própria. Inácio tem a necessidade de viver através do outro, seu corpo simbolicamente se regenera e se rejuvenesce por meio de uma presença mais nova, isto é, roubando-lhe o vigor e o calor da mocidade. (ROSA, 2014, p. 32)

Assim, tal necessidade de se relacionar com pessoas mais jovens pode, também, ser aplicada à relação de Inácio e Rogério. Importante dizer que ambas as relações envolvem violência, uma vez que, no caso de Rogério o objetivo era fazê-lo cometer um assassinato e, no caso de Adélia, o objetivo era violentá-la. Tais atitudes confirmam "o caráter maligno de Inácio" (CUNHA JUNIOR; SASSE, 2020, p. 114), e por consequência, caracterizam-no como um monstro humano.

Não apenas Inácio possui características monstruosas como também os espaços nos quais convivem os personagens de "O mundo sem Deus". O fato já fora apontado por Rosa (2012), para quem a construção da espacialidade na trilogia partiria de dois eixos principais: i) a percepção negativa dos personagens em relação ao ambiente; e ii) a descrição de lugares "que são realmente repulsivos e atormentadores" (ROSA, 2012, p. 9). Entretanto, se pensarmos que todos os livros são narrados em primeira pessoa, podemos afirmar que toda a construção da espacialidade parte da impressão que o narrador ou a narradora tem do ambiente. Nesse sentido, tal descrição é sempre subjetiva.

Em *Inácio*, temos um local extremamente degradado: a pensão em que mora Rogério, localizada na Lapa. No entanto, a moradia carece de traços que possam caracterizá-la como um *locushorribilis*. Ainda que o Rio de Janeiro da primeira novela seja sombrio e já apresente contornos góticos, será apenas em *O enfeitiçado* que a cidade irá adquirir um papel de destaque. Vagando pelas ruas da Lapa, assim Inácio percebe o espaço à sua volta:

> Eu movia a cabeça e me afastava, escutando **o estrondar dos trens** que passavam sobre minha cabeça. **Becos mal iluminados** atraíam a minha atenção: neles, **crianças malvestidas brincavam ou ensaiavam as primeiras letras do alfabeto do vício**. Toda essa vida secreta, pertinaz e dolorosa vinha a mim como uma onda de vento morno — e eu sentia, nessas **ácidas paisagens humanas**, **a ausência de uma força suprema,o abandono da graça** e o incoerente das correntezas que nos governam. Farto de caminhar e de assistir a esse tristonho espetáculo, retomei lentamente o caminho de casa. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 217. Grifos meus.)

É interessante notar que, nesse excerto, há poucas referências a casas, edifícios ou construções físicas: o ambiente é composto de sons — "o estrondar dos trens" —; iluminação sombria — "[b]ecos mal iluminados" —; e pessoas — crianças que "ensaiavam as primeiras letras do alfabeto do vício" e "ácidas paisagens humanas". Também podemos observar a já mencionada intenção de Lúcio em arquitetar um "mundo destituído de Graça" (*Diários*, 2012, p. 352), pois o narrador percebe "a ausência de uma força suprema, o abandono da graça" enquanto vaga pelas ruas.

Dentro da cidade carioca, alguns espaços específicos se destacam, como o Bar da Europa:

> Dois ou três cafés adiante, encontramos o "Bar da Europa". Seria difícil imaginar lugar mais **imundo**: **o ar engordurado e nauseabundo** como que transmite às faces e aos objetos um cansaço extremo, mortal. De novo sinto-me impressionado com o silêncio que reina — é um silêncio voluntário e intraduzível, como se todos os frequentadores do lugar já transitassem **numa zona morta, condenada**. Há gente por todos os cantos, mas são pessoas que não falam, que se compreendem pela mímica ou pelo olhar. Vê-se claramente que tudo é possível aqui — e este **silêncio sinistro** é o de um pacto, de uma conspiração entre seres expulsos da vida pela fraqueza ou pelo desespero. **O inferno, se existisse, devia ser de gelo como nestes bares**: há muito **as almas deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora**— mudas, assistem à própria agonia. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 224. Grifos meus.)

O bar é caracterizado como "imundo" e como possuidor de um "ar engordurado e nauseabundo". Além disso, é uma "zona morta, condenada". Nele reina um silêncio sinistro e o lugar é comparado ao próprio inferno. As pessoas que o frequentam são "almas que deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora", como se já estivessem mortas. A cidade grande é um dos espaços, na modernidade, que mais suscitam o medo, com o "caos de edifícios, ruas e movimentos rápidos de veículos que desorientam e assustam os recém-chegados" (TUAN, 2005, p. 16). Mas sua maior ameaça não são as construções físicas e sim o

ser humano: "A malignidade permanece como um atributo humano, não mais atribuído à natureza"(TUAN, 2005, p. 16).

A caracterização do Rio de Janeiro como um lugar sombrio e deprimente também será reproduzida em *Baltazar*. No trecho a seguir, acompanhamos o episódio em que Adélia, a narradora, caminha até a pensão onde mora, próxima aos Arcos da Lapa, e observa a paisagem:

> Oh, essas fachadas escuras e mortas, com esses gradis empoeirados, essas longas escadas conduzindo aos quartos superiores, como eu as detestava, com **seu odor de mofo e de comida**, com seu **intraduzível aspecto de celas vazias e decepções acumuladas**! E eu, que tinha julgado me ver livre para sempre dessa **paisagem odiosa**, desses gritos de vendedores ambulantes, desses bondese dessa gente anônima e **sem alma** que durante o dia inteiro se acotovelava naqueles quarteirões!(*Baltazar*, 2002, p. 305. Grifos meus.)

Já abaixo, observamos dois trechos em que Inácio vaga pelas ruas da Lapa:

> Este esforço acentuava a minha ânsia — e de porta em porta afrontando os olhares agressivos e as propostas em pejo, a risada das mulheres fáceis **e o trânsito angustiante desses corredores mal frequentados**, sondei, resolvi, indaguei de mesa em mesa, esperando a cada momento deparar com a face buscada. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 199. Grifos meus.)

> Que era o mundo, que significavam aqueles sinais? Estrela solta, erosão sem significado, esboços de um grande sonho fracassado? **Aquela monstruosa paisagem, cheia de formas sem sentido**, não atestava a favor de outra experiência, perdida entre os dedos sem forças do homem? (*O enfeitiçado*, 2002, p. 227. Grifos meus.)

Ainda que os narradores de *O enfeitiçado* e *Baltazar* sejam diferentes, a percepção da cidade é a mesma: um lugar degradado, repleto de pessoas viciosas e "sem alma", que possui um "trânsito angustiante" e "corredores mal frequentados". A metrópole é, também, a manifestação de uma paisagem odiosa e monstruosa, "cheia de formas sem sentido". Para quem vive nesse *locus*, não há esperança de um futuro melhor ou do fim de uma vida de vícios. Tal perspectiva também fica evidente nos trechos abaixo:

> Já aqui, de novo, posso falar em **ódio**. Sempre o senti em torno de mim, impregnando as ações e os gestos, sempre o senti escorrer imponderável entre os homens, atento, vigilante, olhos acesos e imóveis **na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés**. Enganei-me, ao dizer que o ódio permanece de olhos acesos, ele não tem olhos, ou se os tem, são pupilas cegas, úmidas pupilas de mofo, pois só o mofo traduz esse lento e progressivo trabalho, essa sufocante vegetação. [...] **Mundo mofado**, mundo de sono e odiosa quietude. E **esse** tóxico que altera a paisagem inteira, aos poucos nos embrutece e nos transforma em rígidas estátuas de cor cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadão de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 171-2. Grifos meus.)

> Devia precisar aqui, antes de prosseguir, a impressão extraordinária que naquele momento me causavam as casas. Cerradas, envoltas nas protetoras sombras da noite, pareceram-me **absurdas, vazias de sentido, monstros inertes aglomerados na escuridão**. Esta sensação foi tão forte, em certo momento **o mundo me pareceuuma coisa tão absurda**, tão desesperadoramente inútil, que estaquei, sacudindo a cabeça, experimentando-me para ver se não tinha febre. Onde estava, que paisagem era aquela? **Criação de um Deus impotente para arrastar suas criaturas até a luz plena, ali jaziam os destroços de sua visão**, consciências vivas e visionárias cercadas de todos os lados pela doença, pela fome, pelo tédio, pelo vício e pela morte. Não, nenhum Deus ousaria ter levantado semelhante caos. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 227. Grifos meus.)

Mais uma vez, fica evidente a razão pela qual a trilogia chama-se "O mundo sem Deus": o universo das três novelas cardosianas é um "mundo mofado" e repleto de ódio, que se evidencia "na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés". É, também, um mundo de casas "absurdas, vazias de sentido" que são comparadas a "monstros inertes aglomerados na escuridão". Tais excertos exemplificam de que forma a visão de mundo gótica, profundamente pessimista e negativa, manifesta-se no campo semântico negativo que constrói os espaços na trilogia de Lúcio.

Também a pensão onde Inácio reside assemelha-se à de Adélia. A mulher menciona "o bafo detestável da casa" (*Baltazar*, 2002, p. 305), onde já vivera diversos momentos difíceis. Já o homem assim descreve sua moradia: "[...] vivo numa infecta casa de cômodos, numa dessas tristes ruas transversais que abundam nos subúrbios, sem espaço, sem conforto, sem nenhuma tranquilidade ou repouso" (*O enfeitiçado*, 2002, p. 193). Não por acaso, a pensão onde mora Inácio será palco de uma das principais transgressões da trilogia, o já mencionado estupro de Adélia.

Após a consumação do crime, Inácio torna-se prisioneiro em seu próprio quarto, pois deve uma grande quantia de dinheiro, referente à noite que passou com a filha de Lina de Val-Flor. Um homem, então, vai até o quarto de Inácio e dá-lhe uma corda para que se enforque. Depois, aguarda próximo à pensão, vigiando o protagonista. Inácio tem duas opções: ou comete suicídio ou é assassinado em público. Enquanto decide sobre qual será a sua decisão, o narrador assim descreve o ambiente ao seu redor:

> Mais outra noite decorreu, e outro dia, e outra noite de horas longas e vazias. Não sentia nenhuma fome, havia água na moringa para me satisfazer a sede, e eu permanecia inanimado sobre a cama, olhando as tábuas encardidas do texto. Esta terceira noite foi a pior que eu passei. Aos meus pensamentos, misturavam-se detalhes de ordem inferior e ocasional: **a estreiteza do quarto, a roupa suja e amarfanhada, a luz escassa e o ambiente enfumaçado pelos últimos cigarros que haviam me sobrado**. E um sentimento estranho da realidade do quarto, como antes nunca havia se produzido em mim. Sempre soubera que ele era acanhado e **mau**— sempre soubera que ali vivia do modo mais modesto possível, mas a falar verdade, isto nunca me preocupara. Agora, no entanto, à medida que o tempo avançava, percebia as silhuetas que me cercavam sobressaírem **bizarras e cruéis**.

> Nítidos, aguçados nos seus detalhes, os móveis pareciam maiores no silêncio. **Manchas escuras e placas gordurosas** estendiam-se ao longo da superfície; lanhos, talhos profundos e estragos causados pelo tempo avultavam no seu vivo atestado de pobreza. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 266-7. Grifos meus.)

Se antes a casa era descrita como um lugar detestável, agora sua atmosfera torna-se ainda mais opressora. Sob forte pressão psicológica, Inácio comenta "a estreiteza do quarto, a roupa suja e amarfanhada, a luz escassa e o ambiente enfumaçado pelos últimos cigarros que haviam me sobrado" e as silhuetas "bizarras e cruéis". O quarto também é repulsivo, conforme indicam as "manchas escuras e placas gordurosas" presentes nos móveis. Por fim, Inácio suicida-se em seu próprio quarto, consolidando-o como um local de horrores.

Outro elemento narrativo do Gótico que se faz presente na trilogia — de forma mais específica em *Inácio*—é o narrador paranoico. Tais narradores, nas palavras de Júlio França (2019, p. 44) são "autodiegéticos [...], não confiáveis e donos de uma sensibilidade mórbida, que narram, muitas vezes, em modo de fluxo de consciência". Ademais, narradores paranoicos "enquadram o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, desrealizando e distorcendo mesmo os fenômenos mais corriqueiros" (FRANÇA, 2019, p. 44). Além dessas características, esse tipo de narrador possuiria: i) uma obsessão que pode ser relativa a uma pessoa, uma ideia ou um objeto; ii) um vocabulário ligado à degeneração física e mental; e iii) um desequilíbrio psicológico.

Em *Inácio*, acompanhamos a história pelo ponto de vista de Rogério e sua obsessão pelo pai. Desde o início da narrativa, o personagem principal é caracterizado como alguém adoentado. Nas primeiras páginas é revelada sua obsessão, pois fala sobre Inácio com a dona da pensão, num delírio de febre. Pouco depois desse episódio, ele relata:

> Fechei os olhos pensando em simular um ataque de loucura e atirar-me pela janela. Mas contive-me, sentindo que minha fraqueza aumentava e o quarto girava comigo. Desse caos, nitidamente, brotou de novo a velha imagem de Inácio. (*Inácio*, 2002, p. 19-20)

Rogério parece estar experimentando um delírio, e a figura de Inácio surge para o narrador de forma quase onírica. Frequentemente, deve-se notar, a presença de Inácio será descrita pelo protagonista de forma profundamente subjetiva e negativa, conforme podemos ver no excerto a seguir:

> Caminhando, porém, sob aquelas árvores copadas, tão escuras, um sentimento de inquietação me veio ao coração; lembrei-me de certas coisas que me diziam e, involuntariamente, **pensei em Inácio**. Foi apenas um instante, como uma luz que palpitasse de repente nas trevas **daquele meu semidelírio**. Talvez tenha nascido daí a coincidência; o certo é que, voltando a cabeça para ver quem caminhava atrás de mim, pois **evidentemente** alguém caminhava atrás de mim desde que eu atingira as primeiras árvores, vislumbrei umvulto alto, magro e que se aproximava assoviando.

> Assoviando baixo, é claro, e, assim que percebeu que eu voltara a cabeça, calou-se. Senti uma pancada sobre o coração **e não tive dúvida**; desta vez, era *ele*. No silêncio, ouvia nitidamente os seus passos soando sobre as pedras. E de repente, **talvez por sugestão do sinistro lugar que atravessava**, não pude me conter e **senti um medo terrível**. Apressei os passos, procurando atingir uma zona mais iluminada. Dentro em pouco, aliviado, já não ouvia nada. Ao descer o Beco da Música, porém, ouvi de novo o assovio, indiferente, quase zombeteiro na maneira aguda de trautear uma velha canção carnavalesca, e desta vez bem mais próximo, como se o homem tivesse corrido para me alcançar. Olhei para trás de novo, e mais uma vez convenci-me de que era realmente *ele*. Então não me contive, **sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios e do meu próprio terror**, desabalei numa corrida até o Mercado. Alguém que visse correndo àquela hora da madrugada, em semelhante sítio, não temeria julgar que se achava diante de um louco. **E louco era realmente como me sentia**. (*Inácio*, 2002, p. 65-6. Grifos em itálico do autor, grifos meus em negrito.)

O trecho acima é exemplar, pois o personagem vive o que ele próprio chama de "semidelírio". A presença onírica de Inácio é, dessa vez, mais negativa do que no excerto analisado anteriormente. O medo é um elemento estruturante desse episódio, conforme podemos ver pela frase "senti um medo terrível" e pela expressão "do meu próprio terror". É importante notar que, apesar de ser obcecado por encontrar Inácio, nesse momento, o narrador foge dele, pois se sente perseguido. De acordo com Punter (1996, p. 137), o sentimento de perseguição será essencial para construir o que ele chama de "textos paranoicos". Além disso, o espaço é descrito de forma subjetiva, como podemos observar nos trechos "sinistro lugar que atravessava" e "sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios", o que contribui para o sentimento de terror experimentado pelo personagem. Ainda que o narrador use alguns mecanismos textuais para conferir verossimilhança ao trecho — como "evidentemente" e "não tive dúvida" —, ele termina seu relato do episódio com a frase "[e] louco era realmente como me sentia", o que reforça o caráter delirante do que está sendo narrado.

Em outro momento da narrativa, o protagonista relata o episódio em que se desentende com a dona da pensão e a esbofeteia. Após um ataque de fúria, ele destrói seu quarto quase por completo, quebrando móveis e rasgando livros, e chega até a rua:

> As luzes, oscilantes, pareceram-me **monstruosas**, cercadas de auras e projeções que não existiam antes. E **umelemento estranho, grotesco e viscoso** insinuara-se entre as coisas como uma insidiosa neblina. Transeuntes fitavam-se, sem dúvida admirados com o **meu aspecto desalinhado** e a pressa com que caminhava, empurrando os outros, **cego e surdo às reclamações e injúrias** que rebentavam ao meu lado. (*Inácio*, 2002, p. 132. Grifos meus.)

Mais uma vez o personagem percebe o espaço de forma distorcida: as luzes parecem "monstruosas", e ele relata o aparecimento de "um elemento estranho, grotesco e viscoso", sem que consiga precisar sua natureza. Ele próprio, em retrospectiva, tem consciência de seu

estado descontrolado, pois menciona seu "aspecto desalinhado" e que estava "cego e surdo às reclamações e injúrias" que ouvia pelo caminho. À medida que o desequilíbrio mental de Rogério aumenta e se torna mais visível em episódios como o acima descrito, a sua obsessão por Inácio também se intensifica: "Uma só ideia me habitava naquele instante: encontrar Inácio, encontrá-lo seja a que preço fosse, atirar-me nos seus braços, propor-lhe que nunca mais nos separássemos" (*Inácio*, 2002, p. 132).Porém, ele não alcançará esse desejo, pois a repulsa que sente pelo pai ultrapassa a adoração obsessiva por ele.

Ao final da novela, a loucura do narrador é confirmada pelo seguinte período: "Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório" (*Inácio*, 2002, p. 147). Tal afirmação reforça o caráter frequentemente delirante de diversos relatos do protagonista.

Um dos pontos marcantes da trilogia é, também, o aprofundamento na psicologia mórbida dos narradores personagens, que se dá não apenas pelo narrador paranoico de *Inácio*, mas também pelos narradores mentalmente perturbados de *O enfeitiçado* e *Baltazar*: respectivamente Inácio e Adélia. O narrador perturbado pode possuir algum tipo desequilíbrio mental ou psicopatologia — tal como o paranoico; ser atormentado por uma culpa referente ao passado; ou ainda passar por estados alucinatórios provocados por drogas (cf. FRANÇA; SENA, 2020). Entretanto, diferente do paranoico, ele não acredita sofrer nenhum tipo de perseguição. Inácio, poucos antes de se suicidar, chega à conclusão de que o mundo e ele próprio sofrem de um terrível mal:

> O que antes me parecera apenas um mal próprio, uma doença particular e de caráter excepcional, surgiu aos meus olhos como um grande mal único e terrível, assolando e devorando sem piedade. E não foi só a mim que deixei de reconhecer, como alguém que tivesse perdido a identidade. O mundo inteiro pareceu-me uma vasta máquina sem alma e sem destino. (*O enfeitiçado*, 2002, p. 275)

O trecho acima corrobora a visão de mundo negativa que já havia sido analisada na construção do espaço. Aqui, o pessimismo contamina não só o espaço em que o personagem se insere, mas também sua própria identidade — não por acaso, o narrador afirma tê-la perdido. Sua falta de crença no homem e na realidade leva-o a afirmar que o mundo seria "uma vasta máquina sem alma e sem destino".

Adélia também compartilha do pessimismo e da angústia de seu agressor. Nessa personagem há um agravante: ela é uma suicida em potencial — chega a executar o ato, mas não tem sucesso. Diferente de Inácio, ela não é induzida a se matar, mas toma essa decisão por conta própria. Assim diz a narradora, antes de tentar suicídio:

> Lá voltava o maldito sentimento a se instalar dentro de mim, desenhando-me **um mundo triste e sem recursos**, traçado de caminhos sem nenhum sentido, onde em vão eu tentava dirigir meus passos. [...] Talvez fosse melhor voltar para casa, iniciar uma tarefa qualquer, à espera de que a noite chegasse. Aquela ideia de esperar a noite causou-me um insuportável mal-estar – e confesso que desde aí fui impotente para reprimir a **tristeza** que vagarosamente avançava dentro de mim, **cobrindo as coisas com uma neblina densa e fria**, que dava a tudo um aspecto de angustiosa irrealidade. (*Baltazar*, 2002, p. 284-5. Grifos meus.)

> E já agora nenhuma daquelas pequenas dores me afligiam mais: não lamentava a minha vida truncada, nem minha incapacidade de criar uma forma nova de existência, sabia apenas que estava cansada **e morrer me parecia o caminho mais rápido** e mais sensato. [...] Nada mais existia em mim senão **um grande aniquilamento** e uma funda impressão de que já havia batido em todas as portas, que já havia tentado todos os recursos... (*Baltazar*, 2002, p. 289. Grifos meus.)

Adélia não encontra conforto no mundo e é tomada por imensa angústia e tristeza. Pode-se dizer que a parte inicial de *Baltazar* trata, essencialmente, do estado depressivo de Adélia, que só voltará a ter alguma esperança quando conhece Baltazar. Infelizmente, quando chegamos a esse ponto, a narrativa é incompleta.

O vazio existencial também é uma temática da novela. Ao refletir sobre que rumo teriam tomado mulheres que ela conhecera, e que viviam nas mesmas condições, Adélia se pergunta "se haviam conseguido suportar o inenarrável vazio dessa vida sem esperança e sem horizonte de espécie alguma..." (*Baltazar*, 2002, p. 289). E, mais adiante, a narradora relata: "Como tudo facilita o nosso desespero, quando não temos senão ele para encher o vácuo imenso e ansioso do coração!" (*Baltazar*, 2002, p. 291-2). Há grande destaque para o estado psicológico da personagem principal:

> Na penumbra, encaminhei-me para a cama desfeita e continuei a chorar, de bruços, sem que nada, pensamento ou lembrança, pudesse me consolar naquele insondável desespero. Todas as vezes que tentava levantar a cabeça e distinguia a forma de um objeto conhecido através das minhas lágrimas, a dor aumentava. Era uma coisa animal, primitiva. Voltava então a afundar a cabeça no travesseiro, mordendo-o, sufocando-o naquela mágoa, naquela cólera, naquele espanto de permanecer inabalavelmente aprisionada a um destino que eu não amava. (*Baltazar*, 2002, p. 306)

Desejosa de abandonar a vida de prostituta, e malsucedida em seu intento de suicídio, Adélia sente mágoa e cólera, o que espelha mais uma vez sua visão de mundo desiludida. A temática da perspectiva pessimista perpassa todo o texto conhecido de *Baltazar*. Ela é assombrada pela constante lembrança do falecido Inácio — outra característica da poética gótica: o retorno do passado. A primeira aparição de Inácio na narrativa é quando, ainda no hospital, depois da tentativa de suicídio, ela sonha com um homem:

> Não sei que esquisita emoção se apoderava de mim, mas era uma espécie de vertigem, um esmaecimento de todos os meus nervos, **como se eu tivesse ingerido um narcótico**. Sem dúvida era a presença daquele homem, tão forte, tão absoluta

> nas suas vagas de terror e de exaltação, **o que produzia aquele sentimento de cansaço ou de embriaguez**. (*Baltazar*, 2002, p. 299-300. Grifos meus.)

Apesar de morto, Inácio causa em Adélia fortes sensações, como se a personagem "tivesse ingerido um narcótico", o que produz "aquele sentimento de cansaço ou de embriaguez". Na primeira novela da trilogia, Rogério relata se sentir de modo similar na presença do pai, num trecho já analisado: "A presença daquele homem atuava sobre mim como um tóxico" (*Inácio*, 2002, p. 108). Lúcio recupera assim a imagem de Inácio e o torna um dos elementos principais que unem as três histórias — ele é o único personagem que se repete em todas, bem como o espaço narrativo também é o mesmo. A seguir, ainda durante o sonho, podemos compreender as emoções contraditórias que Adélia nutre por Inácio:

> Não sei como ousara aparecer de novo, como tivera coragem para mais uma vez afrontar o meu **ódio**. No entanto, agora, enquanto ele pigarreava ao meu lado, compreendia que **sempre desejara vê-lo de novo**. Nos meus sonhos, nos instantes mais inquietos e desesperados, nas súbitas pausas que às vezes se fazem no escoar de certas vidas, **sempre percebera sua lembrança insinuando-se como um veneno, impondo-se à minha vontade**, criando esse ambiente de sortilégio que lhe era próprio, e dentro do qual eu me sentia tão desesperadamente solitária, tão inútil, tão desgraçada a força destruidora da sua vontade. (*Baltazar*, 2002, p. 298. Grifos meus.)

Ainda que Adélia sinta ódio pelo homem morto, a narradora afirma que "sempre desejara vê-lo de novo", o que demonstra que Inácio lhe desperta, a um só tempo, atração e repulsa. Além disso, a presença de Inácio se impõe no presente da diegese, contra o desejo da protagonista, conforme podemos ver pela afirmação "sempre percebera sua lembrança insinuando-se como um veneno, impondo-se à minha vontade". Mais tarde, Adélia conversa com sua mãe, Lina de Val-Flor, após sair do hospital:

> O fato surgiu bruscamente na minha memória, trazendo de um só jato toda a atmosfera do passado: mas **agora não era mais um delírio,"ele" estava presente na minha lembrança**, não mais entre brumas**, mas nítido**, com todo o ódio que lhe marcava a face envelhecida. [...] e eu me precipitei sobre Lina, sacudindo-a, num furor que denunciava os meus pobres nervos relaxados:
> — Ah, o que você fez por mim! Então não se lembra "dele", aquele homem nojento a quem me vendeu uma noite... lembra-se? Foi isto o que fez por mim, atirar-me na lama, transformar-me na presa fácil de um velho debochado, **um monstro**... Lembra-se, lembra-se agora dele?
> O nome escapou-lhe debilmente dos lábios:
> — Inácio... (*Baltazar*, 2002, p. 312-3. Grifos meus.)

Aqui vemos de forma mais evidente a temática do retorno do passado: Adélia menciona que Inácio está presente em sua lembrança, não como um delírio, "mas nítido". Conforme se dera no primeiro livro da trilogia, o homem é descrito novamente como "um monstro", e pela primeira vez é nomeado em *Baltazar*. Mais adiante, Lina pergunta à filha se ela ainda se lembrava dele, e a protagonista responde: "Nunca pude me esquecer [...], nunca

pude me esquecer dele. Nunca houve no mundo ser algum que eu odiasse tanto!" (Baltazar, 2002, p. 313). Mas a mãe insiste: "— É um homem morto, minha filha. Não devia falar assim sobre ele. / — Que me importa que esteja morto? — bradei eu. Não estragou minha vida, não me arruinou para sempre?" (*Baltazar*, 2002, p. 315). Nesse sentido, a morte de Inácio, que ocorre em *O enfeitiçado*, não traz paz a Adélia Val-Flor, que nunca pôde esquecer os atos monstruosos contra ela cometidos.

3.4 ***O anfiteatro*** **(1946)**

A novela *O anfiteatro* foi publicada em 1946, pela Agir Editora, e deu início à editoração das obras completas de Lúcio Cardoso.Contudo, a obra do escritor estava longe de estar completa: seu último romance publicado em vida seria *Crônica da casa assassinada*, em 1959. A ideia de se começar a edição de uma obra completa em meados de carreira era ambiciosa. *Anfiteatro* era colocado como último tomo, de numeração XXV, atrás de narrativas como *Maleita*, *Inácio* e de volumes de poesia.

O anfiteatro conta a história da família de Cláudio, o narrador personagem, e de seus respectivos segredos. Logo após a morte de seu pai, Ernesto, que ocorre no início da novela, o narrador descobre desavenças relacionadas à sua tia, Laura, e à sua mãe, Margarida. As duas possivelmente se envolveram, há muitos anos, com Roberto. É a partir desse triângulo amoroso que toda a narrativa se desenvolve.

O local que dá nome ao livro é o anfiteatro da escola de medicina na qual Cláudio estuda. Lá, ele assiste acidentalmente a uma aula de Roberto, homem que já havia visto no velório de seu pai. Entretanto, o espaço que ocupará lugar central na trama não é o mencionado anfiteatro, mas a mansão na Tijuca, chamada Quinta dos Leões, onde o protagonista reside com sua tia e sua mãe. Desde o princípio da narrativa, a casa é apresentada como um lugar sombrio:

> Pela primeira vez, o mundo surgia diferente aos meus olhos. Não era mais o tranquilo jardim onde eu passeava a minha curiosidade, mas **um bosque misterioso e cheio de sombras, onde em cada canto se escondia uma ameaça**. [...] Estendido no escuro, procurava reconstruir, num inútil esforço, o cenário que me era tão familiar [...].
> O **terror** me habitava como um outro ser que de repente tivesse nascido em minhas entranhas. (CARDOSO, 1946, p. 10-11. Grifos meus.)

A Quinta, que até então fora um ambiente familiar para o protagonista, é vista agora como "um bosque misterioso e cheio de sombras", repleto de ameaças. A partir do momento em que a mansão passa a ser caracterizada como um lugar sinistro, Cláudio tem pressentimentos de que alguém morrerá. Nesse sentido, a descrição do espaço e o medo relacionado à morte de outrem parecem estar correlacionados. Tal atmosfera perdurará ao decorrer de toda a novela, como se a morte fosse uma presença constante no *locus*. Em outro momento, enquanto Laura tenta convencer a todos de que Margarida está louca, o protagonista comenta: "O ambiente da Quinta me pesava [...]" (CARDOSO, 1946, p. 106). Além disso o medo configura-se como uma peça importante na narrativa, como pode ser observado no trecho "[o] terror me habitava como um outro ser [...]" (CARDOSO, 1946, p. 11) e na passagem abaixo:

> Depois deste longo parêntese, quero dizer que rodei o trinco e o gabinete desvendou-se aos meus olhos, com a solenidade e a pompa de sempre: o tapete escuro e macio envolvia os meus pés num afago morno e o lustre grande, as estantes, os globos e os mapas confundiam-se numa dança febril e ameaçadora. O meu **temor** crescia como diante de um país inimigo. Ora, naquele dia, o que vi em primeiro lugar foi o lustre: enorme, oscilando pesadamente sobre as nossas cabeças, aberto em mil pequenos fogos de cristal. Vi meu pai sentado à mesa, a cabeça junto a um globo terrestre. Nesse minuto, senti uma onda verde subir-me aos olhos e recuei, deixando escapar um pequeno grito. Meu pai levantou para mim os olhos irritados.
> — Que foi? — indagou.
> Tentei explicar, inutilmente. A emoção enchia meus olhos de lágrimas. É que sempre sentira, por detrás da pesada cortina vermelha da janela, **algo escuro e ameaçador**. Naquela noite, no entanto, vislumbrara o segredo: **a morte estava dentro daquela sala**. E só eu a tinha visto. Só eu. (CARDOSO, 1946, p. 12-13. Grifos meus)

Esta é a primeira ocorrência de outro elemento que, juntamente com o medo, será essencial para o desenvolvimento de *Anfiteatro*: a presença quase física da morte, que perturba constantemente o protagonista, ainda que apenas ele consiga notá-la. Ela é descrita como um ente que preenche todos os recantos da casa. No próximo trecho, o protagonista toma conhecimento de que seu pai faleceu, momento em que houve diversos gritos:

> Fiquei sozinho no **corredor imenso e frio**, olhando a janela aberta que, lá no fundo, dava para o quintal. [...] Podia a Quinta ter muitos encantos, mas não para mim, que tinha **medo** de tudo, e principalmente naquela noite, em que **eu a sentia cheia de uma nova e terrível presença**. Foi naquele instante, precisamente, que um fenômeno estranho se verificou comigo: **julguei sentir o corredor crescer e dilatar-se, enorme**, como o bojo de um navio que se abrisse. A porta do quarto de meu pai tornou-se infinitamente pequena e a janela ao fundo cresceu, como uma grande tela negra que avançasse. [...] Pensei que ia ter uma vertigem e encostei-me à parede, mas ouvi um tropel e **vi alguma coisa negra e rápida debater-se um instante aos meus olhos**, agitar-se como um gigantesco pássaro ferido e desaparecer finalmente pela janela dilatada. Aquela fuga — pois tratava-se de uma fuga, tinha certeza – concentrou-me todo o sangue sobre o coração. Neste momento

> ouvi um grito e o corredor recuou instantaneamente ao seu tamanho normal. **Este grito fora terrível e inumano**. Outros o seguiram, longos uns, breves outros, mas verdadeiros gritos de dor, de mágoa irreprimível e intenso desespero. [...]
> No limiar surgiu a figura pálida de minha tia [...].
> — Seu pai acaba de morrer — anunciou-me com sua habitual solenidade. (CARDOSO, 1946, p. 16-18. Grifos meus.)

Diversos elementos compõem, aqui, o *locushorribilis*. O primeiro é o medo sentido por Cláudio, que se manifesta na forma como o personagem percebe o espaço: o corredor é "imenso e frio", e ele sente o ambiente "crescer e dilatar-se, enorme", o que intensifica também a sensação de solidão. O segundo é a morte, descrita como "uma nova e terrível presença", materializada na forma de uma "coisa negra e rápida" que o protagonista vê brevemente. O terceiro é o "grito terrível e inumano", que é seguido por outros. Logo em seguida, o narrador descobre que seu pai está morto. A presença da morte será persistente, em concordância com o que podemos ver no excerto a seguir:

> Agora, a sala parecia **cheia de uma presença anormal**— e lembrando-me da noite em que vira uma grande sombra escura se agitar sobre a cabeceira de meu pai moribundo, **compreendi que de novo a morte nos rondava**, e que de novo, como naquela noite, só eu sabia naquela casa, só eu e mais ninguém. (CARDOSO, 1946, p. 203. Grifos meus)

O trecho acima antecede o momento em que Cláudio encontra sua mãe morta, na biblioteca, após ter tomado um veneno oferecido por Laura. Novamente, a morte é caracterizada como "uma presença anormal" e o faz lembrar da noite em que seu pai faleceu.

A casa também é representada como um lugar de opressão, já que a tia Laura mostrar-se-á uma mulher ciumenta, empenhada em levar Margarida ao suicídio, por ciúmes de Roberto. Ela é bem-sucedida em seu propósito, o que fará dela uma figura tirânica a intensificar o ambiente aprisionador da casa. Some-se a isso o fato de que Margarida é levada à morte dentro da casa, depois de ser impedida,por Laura,de escapar, reafirmando a caracterização do espaço como um local de transgressões —e, por conseguinte, como *locushorribilis*. Conforme aponta Barros (2021, s. p.): "Em *O anfiteatro*, Margarida é, pois, literalmente enclausurada na biblioteca da mansão que habita. Este aspecto faz com que vislumbremos na personagem traços góticos da 'donzela perseguida'".

Outro personagem potencialmente monstruoso é Roberto. Assim o narrador descreve sua reação ao vê-lo pela primeira vez, no velório de seu pai:

> Subitamente tive **medo, um medo pânico**, inexplicável. **Tudo me pareceu inseguro dentro daquele quarto**. Como se procurasse um refúgio, voltei os olhos para o estranho. Ele ainda me fitava e, possivelmente percebendo o que se passava comigo, sorriu-me de modo reconfortante. Aquele sorriso, em vez de trazer-me serenidade, acabou de convulsionar-me. (CARDOSO, 1946, p. 24, grifos meus).

O homem misterioso — que apenas posteriormente revela seu nome — causa medo ao protagonista. O seu aparecimento é perturbador mesmo sem que Cláudio saiba ser Roberto um indivíduo central para as intrigas de sua família. Além disso, a insegurança sentida pelo narrador deve-se à presença do desconhecido, uma vez que o sorriso do homem, "em vez de trazer-[lhe] serenidade, acabou de convulsioná-[lo]". O medo inspirado por Roberto auxilia na percepção do espaço como um lugar terrível. Tal efeito é continuamente explorado por Lúcio em suas novelas.

Em narrativas como *Inácio* e *O anfiteatro*, o medo é um elemento constitutivo e basilar, evidenciando-se principalmente nas reações dos narradorespersonagens. Tal como Rogério teme a vinda de Inácio, Cláudio teme a presença de Roberto, ainda que ambos os narradores tenham certa fascinação pelas duas figuras masculinas.

Outra mansão que assume o papel de local ameaçador dentro da narrativa cardosiana é a casa de Roberto, assim descrita pelo narrador:

> Entramos logo após num longo **corredor sombrio**, e nos achamos de repente numa sala larga, com as paredes cheias de retratos. A primeira ideia que me ocorreu foi a de indagar **se estavam mortos todos aqueles que enchiam os aparadores e as mesas antigas** com suas desbotadas efígies, mas calei o meu sentimento e continuei a caminhar, observando tudo o que podia. Devo esclarecer que não era aquela sala uma simples peça mobiliada com móveis antigos, mas onde se vivesse uma vida recente e o calor da existência continuasse a impregnar os objetos. **Estávamos numa sala autenticamente morta**, cheia de coisas mais ou menos imprestáveis e que respiravam uma vida ida há muito, sem nenhuma possibilidade de permanência ou de continuação. (CARDOSO, 1946, p. 74-75. Grifos meus)

Primeiramente, observamos a presença de um "corredor sombrio" que leva a uma sala "autenticamente morta", repleta de retratos e móveis antigos. A atmosfera de passado, presente no cômodo, leva o protagonista a se perguntar se as fotos que repousam sobre os móveis são de pessoas mortas. Mais uma vez, a morte paira como um elemento importante na caracterização do espaço. Além disso, é notável que, posteriormente, a casa de Roberto se mostre como um ambiente tão aprisionador quanto a de Laura, uma vez que, segundo a mãe do homem, seu filho a maltrata fisicamente e mantém a casa fechada "para que os vizinhos não ouvissem seus gritos" (CARDOSO, 1946, p. 181). Ambas as casas da narrativa se caracterizam como um local de transgressões físicas, perpetradas pelas personagens potencialmente monstruosas.

Ao final da novela, conforme aponta Fernando Barros (2021, s.p.), não fica claro se Roberto e Margarida já se envolveram amorosamente. Tal efeito se dá porque diferentes personagens têm diversos pontos de vista sobre a mesma história e sobre o caráter de outras

figuras da narrativa. Isto é: há, "de vários personagens, apenas versões desencontradas" (BARROS, 2021, s.p.). Assim, o protagonista não resolve seus conflitos familiares — tampouco Laura, mesmo com a morte de sua suposta rival.

Diversas características comuns aos *loci horribiles* góticos podem, portanto, ser observadas nas mansões de *O Anfiteatro*: i) a caracterização de ambas como um ambiente opressor, que afeta diretamente o enredo e o desenvolvimento dos personagens; ii) a centralidade que assumem na trama; e iii) o fato de serem essenciais para que se produza o medo como efeito estético de recepção.

Ainda que os espaços apresentados em *O anfiteatro* não sejam ambientes de manifestações sobrenaturais, eles são caracterizados como locais onde se perpetram ações más, especialmente a indução do suicídio de Margarida e a agressão física sofrida pela mãe de Roberto. Ademais, conforme pudemos observar, a morte confere à Quinta dos Leões uma atmosfera quase sobrenatural, e o medo sentido pelo protagonista, por sua vez, auxilia fortemente na caracterização da mansão como um lugar mau.

As semelhanças entre *Inácio* e *O anfiteatro* não estão apenas na fascinação que Rogério e Cláudio sentem por homens mais velhos: tal como o protagonista de *Inácio*, o personagem principal de *Anfiteatro* também se caracteriza como um narrador paranoico. Analisemos o trecho abaixo:

> Se este **caderno** cair um dia nas mãos de alguém, **que este leitor não se apresse muito a julgar-me** e se lembre, antes de tudo, que eu mal entrara nos dezenove anos. Naturalmente não precisarei rememorar aqui o que fora até aquela data, o rapaz **apagado e neurastênico**, o sonhador que tantos viam com maus olhos, o silencioso que durante o dia inteiro vagava pelas salas, como a procura de alguma coisa muito importante, vital mesmo, que não encontrasse. (CARDOSO, 1946, p. 56. Grifos meus.)

Essa é a primeira vez que o narrador autodiegético revela que a narrativa se encontra num caderno, tal qual fosse um diário. Há também uma preocupação por parte desse personagem sobre o julgamento de seu futuro leitor, justamente porque ele próprio se considera — olhando para os acontecimentos em retrospectiva — "apagado e neurastênico". Tal condição de desequilíbrio mental fica evidente no já mencionado medo que o narrador tem da morte e da sensação — que perpassa toda a novela — de que a morte está presente na Quinta dos Leões:

> Foi aí, nesse escuro e nesse silêncio, que de novo senti aquela sensação já experimentada no instante da morte de meu pai. Mas já não era um "segredo", uma "descoberta", alguma coisa precisa e declarada, mas o sentimento de uma outra estranha e poderosa presença, enchendo a Quinta com o seu volume enorme. Em vão quis daquela vez identificar o que fosse, e se bem que prestasse ouvidos e

> abrisse os olhos nas trevas, à espera de que a revelação viesse, não conseguia compreender coisa alguma, **tudo me parecia diferente, anormal**. Procurei conciliar o sono e fechei os olhos. **Ideias confusas, fragmentadas, subiam-me à mente**. Pensei em abandonar o quarto e passear um pouco, do lado de fora, como fazia tantas vezes. Mas daquela vez **uma força me prendia à cama**. **Um suor frio molhava-me a fronte e eu sentia as batidas do meu coração se acelerarem**. "Irei ter uma vertigem?" — pensei. Ao mesmo tempo, procurando apoiar-me fortemente à cama, imaginei chamar alguém, pedir socorro. Nunca sentira o silêncio pesar tão fortemente e nem **ser mais intensa e angustiante a imobilidade das coisas**. (CARDOSO, 1946, p. 58-9. Grifos meus.)

A percepção do narrador sobre o ambiente é um forte indicativo de sua paranoia. Ele relata: "tudo me parecia diferente, anormal"; "uma força me prendia à cama"; e "[sentira] ser mais intensa e angustiante a imobilidade das coisas". Além disso, suas reações físicas apontam para manifestações características da emoção de medo, ainda que não haja nenhuma ameaça imediata no ambiente: "[u]m suor frio molhava-me a fronte e eu sentia as batidas de meu coração se acelerarem". Por fim, suas ideias são "confusas, fragmentadas", confirmando mais uma vez seu estado de desiquilíbrio mental.

Outro ponto que caracteriza a paranoia do narrador é a obsessão que sente pelo professor Roberto. Desde o episódio do velório de seu pai, a figura do professor fixa-se em sua mente, e ele relata: "A verdade é que, continuamente, a mim mesmo indagava: 'Quem é este homem, por que me olhou, que me quer ele, por que sofro desse modo?'" (CARDOSO, 1946, p. 56). Mais tarde, quando trava conhecimento com Roberto, ele diz:

> [...] uma **curiosidade doentia pela vida daquele homem** se apoderara de mim, e eu queria conhecer detalhes que me auxiliassem a reconstitui-lo com uma fisionomia mais íntima, a fim de não permanecer à sua mercê, ignorante de tudo, como o devia ser no minuto presente. (CARDOSO, 1946, p. 73. Grifo meu.)

Além da "curiosidade doentia" que sente pelo personagem, Cláudio é sempre tomado por certa fascinação quando se acha em sua presença. Quando o encontra pela segunda vez, na escola de medicina, é assim que descreve o ambiente:

> Olhei o cadáver estendido [...] e senti que uma impressão estranha se desprendia daquilo tudo e me envolvia como um sortilégio. "Sortilégio" é bem a palavra, pois não há outra que signifique ou transporte **esse sentimento de magia e enleamento**, essa **curiosa impressão de terror e fascínio** ao mesmo tempo, que para tantos conhecedores é a porta onde se penetra no êxtase. (CARDOSO, 1946, p. 64-5)

A princípio, ele não é capaz de identificar a fonte do "sentimento de magia e enleamento" e de sua "curiosa impressão de terror e fascínio", mas logo em seguida reconhece o homem que se encontra no centro do anfiteatro: professor Roberto. O narrador altera-se de tal modo que chega até mesmo a sentir uma tontura na presença do homem, reconhecendo que sua reação é uma variação do que sentiu no velório do pai: "Naquele

instante supremo também fora tomado pela mesma sensação [que sentira no velório], mais violenta talvez, pois me conduzira à vertigem [...]" (CARDOSO, 1946, p. 66). Esse sentimento de fascinação que o narrador sente pelo homem leva Barros (2021, s.p.) a afirmar que todo o texto cardosiano é perpassado "por uma tonalidade homoerótica indiscutível".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Gótico, conforme foi demonstrado, é um fenômeno transistórico, que se manifestou de forma contundente na literatura entre os séculos XVIII e XX. Seus três aspectos narrativos fundamentais — a personagem monstruosa; o passado que retorna para assombrar o presente; e o *locushorribilis*— estão presentes nas narrativas de Lúcio Cardoso aqui analisadas. Para compreender a maneira como tal poética foi identificada e nomeada por comentadores do século XX e pesquisadores acadêmicos, foi realizada uma investigação sobre a recepção crítica das obras cardosianas. A pesquisa também tinha o objetivo de investigar por que os trabalhos sobre Gótico em Lúcio Cardoso ainda rareiam. Conforme foi demonstrado, tal fato se deve menos à circunstância de que o autor é pouco estudado e mais à escassa atenção conferida à poética gótica pelos estudos literários. Por fim, foi empreendida uma análise das novelas cardosianas que dialogam com a poética gótica, tendo em vista os três aspectos narrativos essenciais e alguns aspectos acessórios — como o aprofundamento na psicologia das personagens; a utilização de um campo semântico ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental; e a presença de narradores paranoicos e psicologicamente perturbados. A intertextualidade que as novelas cardosianas estabelecem entre si foi um ponto destacado ao longo do trabalho, principalmente aquela existente entre as três narrativas referentes a *Céu escuro*, e entre as três novelas da trilogia "O mundo sem Deus". Fazendo parte de um mesmo universo ficcional — e com grande repetição de espaços e personagens —, seria pouco proveitoso analisá-las separadamente, em especial no que diz respeito à construção dos elementos góticos.

Diante do que foi aqui exposto, é possível subtrair algumas conclusões:

i. Ainda que a fortuna crítica sobre Lúcio Cardoso não seja tão extensa, a afirmação de que o autor foi ignorado pela crítica novecentista e pelos estudos acadêmicos não é completamente verdadeira. Lúcio foi largamente comentado nos jornais do século XX, e, quatro anos após a sua morte, foi defendida a primeira dissertação sobre o autor. Entretanto, parte da obra de Lúcio Cardoso é, de fato, pouco estudada — como, por exemplo, a produção novelesca.

ii. Apesar de os traços góticos da escrita cardosiana raramente terem sido nomeados como tais na fortuna crítica sobre o escritor mineiro, a presença de uma estética negativa em suas narrativas foi amplamente observada por críticos e pesquisadores, através de expressões como "clima permanente de pesadelo" (SOUSA, 1936, p. 3); "clima noturno de mistério"

(PEREGRINO JUNIOR, 1941, p. 121); "ambiente de nuvens carregadas" (ALMEIDA FILHO, 1941, p. 26), entre outras relacionadas ao longo de nosso trabalho.

iii. Os muitos aspectos góticos da escrita cardosiana não aparecem de forma isolada, nem são acidentais: muito pelo contrário, são extremamente integrados entre si, e perfazem uma poética consciente que se manifesta em grande parte da obra do autor. Para caracterizar negativamente o Rio de Janeiro em *O enfeitiçado*, por exemplo, Lúcio utiliza um campo semântico ligado à decadência: o narrador menciona as "ácidas paisagens humanas, a ausência de uma força suprema, o abandono da graça e o incoerente das correntezas que nos governam" (CARDOSO, 2002, p. 217). Tal campo semântico também é utilizado para descrever o Bar da Europa, que possui um "ar engordurado e nauseabundo" e pertence a uma "zona morta, condenada" (CARDOSO, 2002, p. 224). O narrador ainda complementa: "O inferno, se existisse, devia ser de gelo como nestes bares: há muito as almas deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora — mudas, assistem à própria agonia." (CARDOSO, 2002, p. 224).

iv. Há uma grande repetição de tipos de personagens nas novelas de Lúcio Cardoso. Temos, por exemplo, o personagem psicologicamente perturbado: Cláudio, de *O anfiteatro*; Rogério, de *Inácio*; Adélia de Val-Flor, de *Baltazar*. Há também a mulher austera, com traços aristocráticos, que normalmente se ressente de uma segunda personagem: Aurélia, de *O desconhecido*; Mariana, de *Céu escuro*; Laura, de *O anfiteatro*. Encontramos o homem caracterizado como monstro humano, por meio de seus atos transgressivos contra outros personagens: Miguel e José Roberto, de *O desconhecido*; Silvestre e Mateus, de *Céu escuro*; Inácio, da trilogia "O mundo sem Deus".

v. Há uma frequente presença de casas e moradias que são descritas como *loci horribiles*: as casas-grandes de *O desconhecido* e de *Céu escuro*; as duas mansões de *O anfiteatro*; e as pensões de *Inácio* e *O enfeitiçado*. Não por acaso, o espaço familiar, de acordo com o que foi demonstrado no segundo capítulo, é extremamente recorrente na literatura gótica novecentista.

vi. O léxico de cunho negativo é um componente essencial na prosa cardosiana e está presente em todas as novelas e contos analisados. Conforme já foi mencionado, ele auxilia na construção de *loci horribiles*, personagens perturbados e monstruosos, e até mesmo na criação de uma temporalidade negativa. Em *O desconhecido*, por exemplo, o narrador afirma que Aurélia possui "uma sombria e desdenhosa majestade" (CARDOSO, 2000, p. 20), além de uma "atmosfera diabólica" (CARDOSO, 2000, p. 20). Já em "Um capítulo de romance", Mariana assevera: "Continuarei eternamente **nesta casa terrível, presa entre estas paredes**

geladas, morta para tudo o que poderia ser meu" (CARDOSO, 1940, p. 13. Grifo meu.). Nesse mesmo conto, o narrador menciona "o hausto pesado da própria Fazenda", que é um espaço "de tantos tormentos e de tantos segredos fechados naqueles quartos como em frios sepulcros" (CARDOSO, 1940, p. 13).

vii. Um dos temas-chave da ficção cardosiana, tendo em vista o *corpus* analisado, é a decadência — seja moral ou familiar. A decadência moral manifesta-se na descrição dos crimes e violações físicas, e na construção de personagens cruéis e mentalmente desequilibrados, que são incapazes de se integrar socialmente e desenvolver relações pessoais saudáveis. Até mesmo a sombria cidade de *Inácio* é uma manifestação da decadência moral, com seus personagens deprimidos e violadores, e seus espaços que servem de palco para transgressões físicas. Já a decadência familiar tem como principal representante as famílias pertencentes a uma antiga aristocracia rural, que não possuem meios de subsistência e habitam casas e mansões claustrofóbicas, igualmente decadentes.

Para Enaura Silva (2004, p. 150), o propósito de Lúcio, ao decorrer de sua carreira, era empreender um projeto estético-literário, que se mostra bastante sólido se forem analisados três aspectos narrativos: tempo, espaço e personagem. Além disso, um dos temas estruturantes de tal projeto seria a decadência (cf. SILVA, 2004, p. 151). Conforme foi observado ao longo desta tese, a recorrência não só dessa temática como também de tipos de espaços e personagens comprovam tal hipótese, demonstrando que a produção novelesca de Lúcio não era um simples laboratório do romance ou um ensaio para *Crônica da casa assassinada*

As recorrências acima mencionadas percorrem toda a produção ficcional cardosiana, inclusive os romances. Podemos encontrar personagens vilanescas e transgressões violentas em *Salgueiro*, *A luz no subsolo*, *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*. Aspectos góticos — como a construção de espaços familiares como *loci horribiles* e o passado que assombra o presente das personagens —também se fazem presentes em *Crônica* e *Luz no subsolo*. O personagem psicologicamente perturbado e a mulher austera e aristocrática também podem ser encontrados em *Crônica*, nas figuras de André e Ana. Também a temática da decadência moral e familiar é patente nos romances aqui elencados, assim como em *Dias perdidos*, *Mãos vazias* e *A professora Hilda* — obras que, apesar de não se configurarem como completamente góticas, possuem alguns pontos de contato com a poética.

Ainda que existam alguns trabalhos sobre a presença do Gótico nos romances mencionados, como os de Fernando Monteiro de Barros (2004) e Rogério Sáber (2020), esse ainda é um amplo campo a ser explorado, especialmente levando em conta os aspectos

narrativos elencados nesta tese. Outro *corpus* ficcional que se faz mister analisar são os contos de Lúcio Cardoso, sobre os quais os trabalhos são ainda mais raros.

O Gótico não era uma escolha arbitrária por parte de Lúcio Cardoso, tampouco uma consequência do temperamento ou da vida do autor, mas sim uma opção poética deliberada. Tal opção era adequada para transmitir a perspectiva pessimista e desencantada com a modernidade, que enforma as narrativas do autor. Com este trabalho, visei colaborar para o mapeamento de tal poética não só na obra cardosiana como também na literatura brasileira de modo geral, cujos escritores, desde o século XIX, têm incorporado o Gótico em suas obras.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. O herói trágico. *Letras e artes*, p. 5-6, 15 jun.1954.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. "Inácio" Cardoso. *Correio da manhã*; segunda secção, p. 1., 04 mar.1945

ALMEIDA FILHO, Augusto de. Um livro sem geografia visível. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 26, 13 nov. 1941.

ALMEIDA, Teresa de. Marcas do texto: Julien Green e outros. *In:* CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assinada:*edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991. p. 697-710.

ALMEIDA, Teresa de. *Lúcio Cardoso e Julien Green*: transgressão e culpa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

AMADO, Jorge. Maleita. *O Jornal*, segunda secção, p. 1, 7 out. 1934.

ARMITT, Lucie. *Twentieth-Century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.

ATHAYDE, Tristão de. Do romance à novela. *O Jornal*, p. 6, 29 jan. 1939.

ATHAYDE, Tristão de. Romances e romancistas II. *O Jornal*, p. 6, 6 abr.1941.

ATHAYDE, Tristão de. Três ases II. *O Jornal*, p. 4 (primeira secção) e 4 (segunda secção), 21 maio 1943.

ATHAYDE, José Constâncio Austregésilo. Crônica da casa assassinada. *Diário da Noite*, p. 9, 27 maio 1959.

AYALA, Walmir. Crônica da casa assassinada — um romance imoral?. *Correio da Manhã*, p. 8, 6 jun. 1959a.

AYALA, Walmir. Crônica da casa assassinada — um romance imoral? (II). *Correio da Manhã*, p. 9, 20 jun. 1959b.

BADDELEY, Gav*In:* *Gothchic:* um guia para a cultura dark. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BAILEY, Dale. *American nightmares*; the haunted house formula in American popular fiction. Wiscons*In:* The Universityof Wisconsin Press, 1999.

BANDEIRA, Antonio Rangel. 1946: o ano literário. *Rio*, Rio de Janeiro, p. 114 - 116, 146, dez. 1946.

BARBOSA, Cláudio Tavares. Lúcio Cardoso — "O ANFITEATRO" — Livraria Agir Editora. *Letras e Artes*, p. 12, 25 ago. 1946.

BARROS, Fernando Monteiro de. Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a *flânerie* e o dandismo do vampiro. *SOLETRAS*, São Gonçalo, ano 3, n. 5 , 6. p. 53-64.

BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico "masculino" e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso. *Caderno Seminal Digital*, ano 11, n. 1, v. 1, p. 28-45, jan./jun.2004.

BARROS, Fernando Monteiro de; COLUCCI, Luciana. Lovecraft e os matizes goticista sem "The dreams in the witch-house". *Revista Abusões*, ano 3, v. 4, n. 4, p. 153-189, 2017.

BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do centro de estudos portugueses*, v. 28, n. 39,p. 113-131, 2008.

BARROS, Fernando Monteiro de; GOMES, Leonardo Ramos Botelho. Vampirismo e clausura do desejo em *O desconhecido* e *Angélica*, de Lúcio Cardoso. *Revista Abusões*, ano 5, v. 9, n. 9, p. 253-279, 2019

BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. *In:* RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). *Lúcio Cardoso*: 50 anos depois. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

BARROS, Fernando Monteiro de. A *flânerie* e o dandismo do vampiro: o Gótico urbano em O anfiteatro (1946), de Lúcio Cardoso. 2021. No prelo.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror*: a study of the Gothic Romance. Charleston, SC: Bibliobazaar, 2006.

BORBA, Osorio. Alguns fatos do ano intelectual de 1940. *In: Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941. p. 17-20.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

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

BOTTING, Fred. *Limits of horror;* Technology, bodies, Gothic. Manchester: Manchester University Press, 2008.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd. ed. Londres: Routledge, 2014.

BRAGA FILHO, Jair Ramos. *A melancolia narrada: dias perdidos* de Lúcio Cardoso. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

BROCA, Brito. O romance brasileiro depois de 1930.. *A Casa*, n. 269, p. 72-5, out. 1946.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BRUNO, Haroldo. O enfeitiçado. *Diário de Pernambuco*; segunda secção, p. 1-2, 12 jun. 1955.

BUENO, Wilson. O Viajante. *Tribuna da Imprensa*, p. 6, 25-26 ago. 1973.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BURKE, Edmund. *Uma investigaçãofilosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

BUWLER-LYTTON, Edward. Assombrações. *In: Clássicos do sobrenatural*. Prefácio, seleção e tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 13-34.

BUZWELL, Greg. Charles Dickens, Victorian Gothic and *Bleak House*. *British Library, Discovering Literature: Romantics and Victorians*, 15 maio 2014. Disponível em: https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/charles-dickens-victorian-gothic-and-bleak-house. Acesso em : 26 de outubro de 2020.

CARDOSO, Lúcio. Um capítulo de romance. *Diário de Notícias*, p. 13, 24 nov. 1940.

CARDOSO, Lúcio. Sou um homem ou um monstro? *Leitura*, n. 4, p. 23 , 35, mar. 1943.

CARDOSO, Lúcio. *O anfiteatro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1946.

CARDOSO, Lúcio. O desconhecido. *In:* CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. p. 9-197.

CARDOSO, Lúcio. Inácio. *In:* CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitiçado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 13-147.

CARDOSO, Lúcio. O enfeitiçado. *In:* CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitiçado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 149-277.

CARDOSO, Lúcio. Baltazar. *In:* CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitiçado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 278-371.

CARDOSO, Elizabeth da Pena. *Feminilidade e transgressão*; uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso. 2010. 225 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARDOSO, Lúcio. *Céu escuro*. *In:* Cardoso, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. p. 200-235.

CARDOSO, Lúcio. História de Cristiana (2). *In:* Cardoso, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. p. 244-7.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Ésio Macedo Ribeiro (org.). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012b.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo*: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CATÁLOGO de teses e dissertações. Disponível em: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/. Acesso em: 17 jun. 2021.

CAVALCANTI, Valdemar. O romance em 1943-43. *In: Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1943. p. 27-9.

CAVALCANTI, Valdemar. Jornal literário. *O Jornal*; p. 1 , 7, 3 abr. 1955.

CLERY, E. J., MILES, Robert. *Gothic documents*: a sourcebook 1700-1820. Manchester: Manchester University Press, 2007.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In: Pedagogia dos monstros*; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-55.

COLAVITO, Jason. Oh the Horror! Why skeptics should embrace the supernatural in fiction. *In:* COLAVITO, Jason. *Horror and Science*: essays on the horror genre, skepticsm& scientology, 2011, p. 12-18. *E-book*. http://www.jasoncolavito.com/free-ebooks.html. Acesso em: 14 set. 2011.

CONDÉ, José. Algumas notas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.1, 15 dez. 1946.

CORRÊA, Roberto Alvim. Lúcio Cardoso. *A Manhã*, p. 3, 09 mar. 1944.

CORRÊA, Wilson. Lúcio e Maria Helena Cardoso. *Tribuna da Imprensa*, p. 4, 14 set. 1973.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*: volume II – Romantismo. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

CUNHA JUNIOR, Ubirajara Lopes da; SASSE, Pedro. As reminiscências da maldade e suas consequências: uma análise dos atributos do mal em Inácio, de Lúcio Cardoso. *In:* SILVA, Alexander Meireles; COLUCCI, Luciana (org.). *Manifestações do monstruos*: a subversão das fronteiras de gêneros literários. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 101-116.

DICKENS, Charles. *Tempos difíceis*. Tradução de José Baltazar Pereira Junior. São Paulo: Boitempo, 2014.

DO "EM CIMA DA favela" ao "Souslacoupole". *Diário Carioca*, p. 2, 7 jun. de 1947.

DUGGETT, Tom. *Gothic romanticism*: architecture, politics, and literary form. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*; A mulher inesquecível. Tradução de Mariluce Pessoa. Barueri: Amarilys, 2012.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FARIA, Octávio de. A luz no subsolo. *O Jornal*, p. 1-2, 19 jul.1936.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. *In:* CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assinada*: edição crítica. Coordenação de Mario Carelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991. p. 659-680.

FAULKNER, William. Uma rosa para Emily. *In:* HAINIG, Peter (org.). *Antologia Macabra*. Tradução de Barbara Heliodora e Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972. p. 173-182.

FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. New York: Vintage Books, 1994.

FISCHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, p. 10, 10 nov. de 1946.

FISCHER, Almeida. O anfiteatro. *Visão brasileira*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 96, p. 22, set. 1946b.

FLANDERS, Judith. *Pennydreadfuls*. Disponível em: https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls# . Acesso em: 17 jun. 2021.

FLEMING, Paulo. A crítica e o romance. *Gazeta de Notícias*, p. 2, 19 jan.1941.

FOLEY, Matt. Gothic 1900 to 1950. *In:* HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew. *The Encyclopedia of the Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2016. p. 287-293.

FRANÇA, Júlio. 2008. O horror na ficção literária; reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC. Acesso em: 23 abr. 2020.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. *In:* FRNÇA, Júlio. *Literatura Brasileira em Foco VI*; em torno dos realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146.

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *In: Anais da XV ABRALIC*. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf 2017a. p. 2492-2502. Acesso em: 01 dez. 2019.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. *In:* FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (Orgs.) *As nuances do Gótico:* do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. p. 111-124.

FRANÇA, Júlio. Edgar Allan Poe, fundador da "tradição" gótica. *In:* GARCÍA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PHILIPPOV, Renata (orgs.). *Edgar Allan Poe*: efemérides em trama. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FRANÇA, Júlio. O pacto com o Diabo nas raízes da literatura gótica: *The Monk*, de M. G. Lewis. *In:* ARAÚJO, Nabil (org,). *Refigurações de Fausto*; entre literatura e mito. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.p. 108-131.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Sobre o medo e o mal na literatura: os primeiros dez anos de pesquisa. *In:* FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (org.). *Sobre o medo*: o mal na literatura brasileira do século XX. Niterói: HuginMunin, 2020. p. 11-27.

FREITAS, Bezerra de. O espírito modernista da literatura brasileira. *In: Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941. p. 118-122.

FREITAS, Newton. Crônica da casa assassinada. *Mundo ilustrado*, p.4, 3 set.1959, p. 43.

FUSCO, Rosário. Maleita. *O Jornal*, segunda secção, p. 2, 4 de nov. de 1934.

GERSEN, Bernardo. Tempo e técnica romanesca. *Letras e Artes*, p. 1 , 6, 2 ago. 1959.

GIUDICE, Victor. Lúcio Cardoso: *O viajante*. *Tribuna da Imprensa*, p. 4, 4 de set. 1973.

GOMES, Leonardo Ramos Botelho. *Teatro mal-assombrado;*topoanálise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso. 2021. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

GRACINDO, Luiz. Arte e temperamento de Lúcio Cardoso. *Vamos Ler!*, ano 5, n. 203, p. 18-20 , 60, 20 jun. 1940.

GROOM, Nick. *The Gothic*: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HECKER FILHO, Paulo. "O enfeitiçado". *Tribuna da Imprensa*; segundo caderno, p. 6, 23-24 jun. 1956.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. À margem da vida. *Diário de Notícias*, p. 13-14, 2 mar. de 1941.

HUME, Robert D. Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA*, v. 84, n.. 2, p. 282-290, mar.1969.

IVO, Ledo. A propósito de *Inácio*, de Lúcio Cardoso. *Correio da Manhã*, segunda secção, p. 1, 11 jan. 1945.

IVO, Ledo. Criaturas. *Sombra*, ano 7, n. 63, p. 62 , 90, fev. 1947.

JACKSON, Shirley. *A assombração da Casa da Colina*. Tradução de Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Suma, 2018.

KELLY, Michael. Gothic Aesthetics. *In: Encyclopedia of Aesthetics*, v.2. New York: Oxford University Press, 1998. p. 326-329.

KŐRÖSI, Márta. "Disembodied Spirits" revisiting Manderley. "Disembodied Spirits" Revisiting Manderley: The Construction of Female Subjectivity in du Maurier's Rebecca. *In: The AnaChronisT* [8], 2002, p. 164-179. Disponível em: http://seas3.elte.hu/anachronist/2002Korosi.htm. Acesso em: 28 jun. 2020.

LACÔTE, Fanny. Gothic architecture, castles and villains: transgression, decay and the Gothic *locus horribilis*. *In:* ERMIDA, Isabel (org.). *Dracula and the Gothic in literature, pop culture and the arts*. Leiden: BrillRodopi, 2015. p. 199-217.

LAMEGO, Valéria. Nota introdutória. *In:* CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. p. 197-199.

LEWIS, Matthew. *O monge*. Tradução Maria Aparecida Mello Fontes. Domingos Martins: Pedrazul, 2017.

LINHARES, Temístocles. Um intérprete da vida interior. *O Jornal*, quarta secção, p. 1-2, 5 mar.1939.

LINHARES, Temístocles. Outro Lúcio. *Letras e Artes*, p. 1, 6, 21 jun.1959.

LINS, Edison. O ano literário de 1938. *In: Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1938.

LINS, Álvaro. Romances III. *Correio da Manhã*, p. 2, 11 de jan.1941.

LINS, Álvaro. Romances, novelas e contos. *Correio da Manhã*, p. 2, 22 nov. 1946.

LIVROS novos. *Diário Carioca*, p. 11, 17 de fev.1939.

LIVROS novos. *Jornal do Brasil*, p. 3, 16 jan.1944.

LONGUEIL, Alfred E. The word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism. *Modern Languages Notes*, v. 38, n. 8 , p. 453-460, dez. 1923.

LOVECRAFT, H. P. Sonhos na casa assombrada. *In:* LOVECRAFT, H. P. *Nas montanhas da loucura*. Tradução de Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 167-209.

LYRA, Roberto. Semana literária. *A Noite*, p. 2 , 6, 4 de fevereiro de 1945.

MACANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press, 1979.

MACDONALD, David Lorne. *Poor Polidori:* a critical biography of the author of The Vampyre. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

MACDONALD, David Lorne; SCHERF, Kathleen. Introduction. *In:* POLIDORI, John. *The vampyre:* a tale and *Ernestus Berchtold*; or The Modern Edipus. Claremont: Broadview Press, 2008. p. 9-31.

MAHAWATTE, Royce. Horror in the nineteenth century: dreadful sensations, 1820-80. *In: Horror*; a literary history. London: The British Library, 2016. p. 103-129.

MAJLINGOVÁ, Veronika. *The Use of Space in Gothic Fiction*. 2011. 65 f. Master's diploma thesis. Department of English and American Studies – Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, 2011.

MARNIERI, Maria Teresa. Castles, Forests, and Literary Syncretism. An Analysis of Horace Walpole's *The Castle of Otranto*. *Revista de Lenguas Modernas*, n. 28, p. 43-58, 2018.

MAROBIN, Padre Luiz. "O enfeitiçado", de Lúcio Cardoso. *Jornal do Dia*, p. 20, 15 maio 1955.

MARSHALL, Bridget. M. Defining Southern Gothic. *In:* ELLIS, Jay (ed.). *Critical Insights*; Southern Gothic Literature. New York: Grey House Publishing, 2013. p. 3-18.

MATURIN, Charles Robert. *Fatal Revenge;* or, The Family of Montorio, v. 1. Londres: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807.

MCCULLERS, Carson. A balada do café triste. *In: A balada do café triste e outras histórias*. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Globo, 1993. p. 13-76.

MEDWIN, Thomas. *The Life of Percy Bysshe Shelley.* London: Thomas Cautley Newby, 1847.

MILBANK, Alison. *Gothic satires, histories and chap-books*. [S.l.] :Adam Matthew Publications, 2020. Disponível em: http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/gothic_fiction/AlisonMilbank3.aspx. Acesso em: 15 maio 2020.

MINERS, Lúcia. Editorial. *Tribuna Literária*, Lúcio Cardoso, ano 1, p. 2, out.1973.

MONTENEGRO, Tullo Hostilio. *Luz no subsolo* e seu autor. *Diário da Manhã*, p. 4, 4 de out. 1936.

MONTENEGRO, Olivio. Dois romances. *Diário de Pernambuco*, p. 1-2, 11 dez.1946.

MONTENEGRO, Olivio. Vida e sexo. *O Jornal*, p. 1 , 7, 24 abr.1955.

MONTENEGRO, Olivio. Um romance imoral. *Letras e Artes*, p. 3, 17 maio 1959.

NAPOLEÃO, Aluisio. Notas sobre *Maleita*. *O Jornal*, segunda secção, p. 3, 23 dez. 1934.

NAS livrarias. *Correio paulistano*, p. 15, 31 jan.1939.

NOVO trabalho de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, p. 2, 28 jul.1946.

O'CONNOR, Flannery. The comforts of home. *In:* O'CONNOR, Flannery. *The complete stories of Flannery O'Connor*. New York: Farrar, StrausandGiroux, 1971. p. 383-404.

OSAKABE, Haquira. O crime como redenção (Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30). *In:* VECCHI, Roberto; FINAZZI-AGRÒ, Ettore (org.). *Formas e mediações do trágico moderno*: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 79-88.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. *Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar*: o estilo Gótico como influência de Um mundo sem Deus. *RE-UNIR*, v. 7, n. 2, p. 83-95, 2020.

PEREGRINO JUNIOR, João. Romance brasileiro de introspecção. *In: Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941. p. 121-122.

PEREGRINO, Umberto. Um sorriso para todas... *Careta*, p. 14, 30 nov. 1946.

PICCHIA, Menotti del. Um grande romancista. *O Jornal*, p. 2, 7 jul.1935.

POE, Edgar Allan. Ligeia. *In:* POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe*: ficção completa, poesia & ensaios em um volume. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POLIDORI, John. O vampiro. *In:* SENA, Marina (org.). *O vampiro*: edição comemorativa de 200 anos. Tradução de Marina Sena. São Paulo: Sebo Clepsidra : Aetia Editorial, 2020. p. 69-73.

PUNTER, David. *The literature of terror*: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day. v. 1: the Gothic tradition. Essex: Longman, 1996.

PUNTER, David. *The literature of terror*; a history of Gothic fictions from 1765 to the present day. v. 2: the modern Gothic. New York: Longman, 1996b.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios de Udolpho*; um romance intercalado com alguns trechos de poesia, v. 1. Tradução de Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Pedrazul, 2015.

REEVE, Clara. *The old English baron*. California: CreateSpace, 2018.

REGISTRO bibliográfico. *Diário de Notícias*, p. 11, 21 dez. 1943.

REGO, José Lins do. "O enfeitiçado". *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 4, 30 jan.1955.

RIBEIRO, Ésio Macedo. A fortuna crítica (acadêmica) de Lúcio Cardoso. *Revista do CESP*, São Paulo, v. 28, n. 39, p. 101-112, jan./jun. 2008.

ROSA, Cristiano de Jesus. A monstruosidade do espaço em Lúcio Cardoso. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA SÃO CRISTÓVÃO/SE, 4., 2012. *Anais*...[*S.l.*]: GELIC/UFS, 2012. p. 1-10.

ROSA, Cristiano de Jesus. *As metamorfoses do vampiro na trilogia de Lúcio Cardoso*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2014.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso*; formas e dinâmica da opressão. 2020. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SALLES, Almeida. *O desconhecido*, de Lúcio Cardoso. *O Jornal*, p. 1-2, 9 fev. 1941.

SANTA CRUZ, Luiz . Romance demonológico. *Leitura*, ano 7, n. 22, p. 14, abr.1959.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O gótico feminino na literatura brasileira;* um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. "Fiel até a morte: uma análise dos elementos góticos em A sucessora (1934) e Rebecca (1938). No prelo, 2020.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia;* o itinerário de Lúcio Cardoso de *Maleita* a *O enfeitiçado*. 1997. 202 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SANTOS, Cássia dos. O Rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008. *Tessituras, Interações, Convergências.* São Paulo: ABRALIC, 2008.

SASSE, Pedro Puro. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 2016. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SENA, Marina. O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*; edição comentada. Tradução, apresentação e notas de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924)*; uma poética negativa. 2019. 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, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso;* paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: Edufal, 2004.

SMITH, Andrew; WALLACE, Jeff. Introduction. *In*: SMITH, Andrew; WALLACE, Jeff. Introduction.(org.). *Gothic Modernisms*. Nova York: Palgrave, 2001. p. 1-10.

SNOW, Ollye Tine. The functional Gothic of Flannery O'Connor. *Southwest Review*, 1965, p. 286-299.

SOARES, Cristiano. Novela. *Letras e Artes*, p. 14, 22 set. 1946.

SODRÉ, Nelson Werneck. Lúcio Cardoso. *Correio Paulistano*, p. 2, 11 abr. 1939.

SOUSA, Octavio Tarquinio. Romances de 1935. *O Jornal*, p. 4, 3 nov. 1935.

SOUSA, Octavio Tarquinio. Vida literária. *O Jornal*, p. 3, 16 ago. 1936.

SOUSA, Paula Francioli de. *A manifestação do grotesco nos romances de Lúcio Cardoso*. 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SPOONER, Catherine. Gothic in the twentieth century. *In:* SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothi*c. New York: Routledge, 2007.p. 38-48.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SUMMERS, Montague. *The Gothic Quest*: a History of the Gothic Novel.Londres: Fortune Press, 1938.

THOMAS, Susan. Gothic bluebooks: the popular thirst for fear and dread. *The Universityof Melbourne*, 2018. Disponível em: https://library.unimelb.edu.au/exhibitions/dark-imaginings/gothicresearch/gothic-bluebooks-the-popular-thirst-for-fear-and-dread. Acesso em: 15 de maio de 2020.

TUAN, Yi-Fu. Paisagens do medo. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Oscar Nestarez. Barueri: Novo Século, 2019.

XAVIER, Livio. Ficção e ideologia. *Diário da Noite*, p. 2, 19 out. 1946.