



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Lucélia Magda Oliveira da Silva

Horrores femininos na literatura gótica brasileira de Júlia Lopes de Almeida

Rio de Janeiro

2023

Lucélia Magda Oliveira da Silva

Horrores femininos na literatura gótica brasileira de Júlia Lopes de Almeida



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

Orientação: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2023

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

A447 Silva, Lucélia Magda Oliveira da.
Horrores femininos na literatura gótica brasileira de Júlia Lopes de Almeida / Lucélia Magda Oliveira da Silva. – 2023.
87 f.

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

1. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934 - Crítica e interpretação - Teses.
2. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. Ânsia eterna - Teses. 3. Ficção gótica (Gênero literário) – História e crítica – Teses. 4. Mulheres na literatura - Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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



Assinatura

Data

Lucélia Magda Oliveira da Silva

Horrores femininos na literatura gótica brasileira de Júlia Lopes de Almeida

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

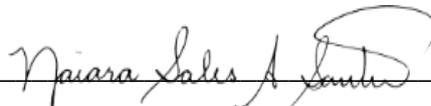
Aprovado em 31 de março de 2023

Banca examinadora:



Prof. Dr. Júlio César França Pereira (Orientador)
Instituto de Letras — UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares
Instituto de Letras — UERJ



Prof.ª Dra. Naiara Sales Araújo Santos
Universidade Federal do Maranhão

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

A Edgar Allan Poe, por ter me mostrado que às vezes é bom sentir medo.

AGRADECIMENTOS

À Santíssima Trindade, por ter me criado, redimido e fortalecido. Glórias e louvores a Ti, Senhor. Felizes são aqueles que te conhecem. Maria Santíssima, Auxílio dos Cristãos, rogai por nós.

À minha mãe, Maria do Carmo Silva, por ter sido minha primeira incentivadora no caminho das Letras e sempre ter batalhado para criar bem suas duas filhas. Amo muito a senhora.

À minha irmã, Débora Bessa, por sempre ter acreditado em mim e por ter estimulado a minha carreira acadêmica. Te amo.

Ao grupo de pesquisa Ficção Científica, Gêneros Literários Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital – FICÇA, coordenado pela prof.^a Dr.^a Naiara Sales, por ter sido a minha porta de entrada para o universo da pesquisa; por ter me incentivado a voltar o olhar para uma literatura que ainda é marginalizada no nosso país; e por ter proporcionado a convivência com colegas maravilhosos.

Ao Professor Dr. Júlio França, meu orientador, por todo suporte e confiança no desenvolvimento desta pesquisa, pelas correções feitas e por ter me convidado para participar do projeto Biblioteca de Narrativas Obscuras Brasileiras – Tênebra.

À Ana Paula Araújo dos Santos, companheira da Tênebra, por todas as contribuições acadêmicas e suporte quando as dúvidas surgiam. À Flamilla Pinheiro, Auriane Leal, Thalita Sousa e Jucélia Martins que foram (e são) pessoas ótimas e por me auxiliarem quando a situação parecia pesada demais.

À Adriana Oliveira e sua mãe, tia Nazi, pela amizade e por serem pessoas maravilhosas, que me recebem em sua casa com muita alegria.

A Kaio Almeida e Ingrid Veras, por serem amigos formidáveis, a quem eu nunca conseguirei devolver tanto carinho quanto o que eles me dispensam.

Aos amigos do Turu, por sempre me lembrarem que a rotina não é suficiente para apagar aquilo que é verdadeiro.

Ao Governo do Estado do Maranhão, através da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) e Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Informação (SECTI), pelo fomento a este estudo.

Muito Obrigada!

Curvai-vos perante a cólera dos deuses! Lavai de lágrimas as dores alheias para que sejam perdoadas as vossas culpas!

Júlia Lopes de Almeida

RESUMO

SILVA, Lucélia Magda Oliveira da. *Horrores femininos na literatura gótica brasileira de Júlia Lopes de Almeida*. 2023. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O Gótico retrata o terrível e suscita emoções negativas por meio de elementos como o locus horribilis, o passado fantasmagórico e a personagem monstruosa. A fim de caracterizar a literatura gótica brasileira, analisou-se os contos de viés gótico de *Ânsia eterna* (1903), coletânea de Júlia Lopes de Almeida. A crítica literária brasileira do século XIX desaprovava tal viés, pois a escrita documental era vista como representante da nacionalidade. Contudo, a hipótese aqui levantada é de que Almeida adaptou o contexto da literatura gótica mundial para aspectos pertinentes à realidade brasileira. Ela retratou os medos e anseios provenientes das mudanças trazidas pela chegada do século XX, demonstrando os horrores que faziam parte do cotidiano das pessoas. Esta dissertação visa contribuir para expansão dos estudos sobre a obra de Júlia Almeida, mostrando que a produção gótica da autora não se ateve apenas ao Gótico Feminino, dedicando-se também à composição de narrativas que integram o Gótico em seu sentido mais amplo. Observou-se que a escritora se utilizou da poética gótica suscitar no leitor uma reflexão sobre os horrores cotidianos, tendo em vista que seus lugares terríveis são apresentados de forma casual e as monstruosidades apresentadas geralmente são humanos com desvios morais. Para seu desenvolvimento, a presente pesquisa bibliográfica teve por base as teorias de David Punter (1996), Júlio França (2016), Maurício Menon (2007) e Noël Carroll (1999).

Palavras-chave: Gótico. Gótico no Brasil. Júlia Lopes de Almeida. *Ânsia eterna*.

ABSTRACT

SILVA, Lucélia Magda Oliveira da. *Female horrors in brazilian gothic literature by Júlia Lopes de Almeida*. 2023. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Gothic portrays the terrible and evokes negative emotions through elements such as the locus horribilis, the ghostly past and the monstrous character. In order to characterize the Brazilian gothic literature, the gothic tales of *Ânsia eterna* (1903), a collection by Júlia Lopes de Almeida, were analyzed. Brazilian literary criticism of the 19th century disapproved of such bias, as documental writing was seen as representative of nationality. However, the hypothesis raised here is that Almeida adapted the context of world gothic literature to relevant aspects of the Brazilian reality. She portrayed the fears and anxieties coming from of the changes brought about by the arrival of the 20th century, demonstrating the horrors that were part of people's daily lives. This dissertation aims to contribute to the expansion of studies on the work of Júlia Almeida, showing that the author's Gothic production was not limited to Feminine Gothic, also dedicating herself to the composition of narratives that integrate Gothic in its broadest sense. It was observed that the writer used gothic poetics to provoke in the reader a reflection on everyday horrors, considering that their horrible places are casually presented and the monstrosities are usually humans with moral deviations. For its development, this bibliographical research was based on the theories of David Punter (1996), Júlio França (2016), Maurício Menon (2007) and Noël Carroll (1999).

Keywords: Gothic. Gothic in Brazil. Julia Lopes de Almeida. *Ânsia Eterna*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 GÓTICO LITERÁRIO	14
1.1 A atmosfera gótica.....	16
1.1.1 <u>Locus horribilis</u>	16
1.1.2 <u>Passado fantasmagórico</u>	18
1.1.3 <u>Personagem monstruosa</u>	20
1.1.4 <u>Temas góticos</u>	22
1.2 Góticos Feminino e Masculino	25
2 O GÓTICO PRATICADO NO BRASIL	29
2.1 Formas góticas na literatura brasileira.....	34
2.2 Gótico e escrita feminina no Brasil.....	39
3 O GÓTICO EM JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: ÂNSIA ETERNA	49
3.1 Locus Horribilis.....	51
3.2 Passado fantasmagórico	56
3.3 Personagem monstruosa.....	59
3.4 Temas Góticos	68
3.4.1 <u>O pecado dos pais que recai sobre os filhos em forma de maldição</u>	68
3.4.2 <u>Educação feminina feita na base do isolamento, dentro do mundo edênico da inocência</u>	69
3.4.3 <u>Sexualidade</u>	72
3.4.4 <u>Religiosidade</u>	74
3.4.5 <u>Morte</u>	76
3.4.6 <u>Loucura</u>	77
CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

É tarde da noite e você volta para casa a pé. O caminho, deserto, é mal iluminado por postes que emitem uma iluminação amarelenta, que projetam ainda mais sombras, o que faz com que você apresse cada vez mais o passo na ânsia de logo chegar. Mas eis que alguém surge em seu caminho, a alguns metros de distância, e aparenta estar com a mesma pressa que você, mas no sentido oposto. De repente, aquela figura que parecia ser um só indivíduo revela que, na verdade, eram duas pessoas cujos movimentos parecem indicar que estão sempre olhando para os lados, como se quisessem se certificar de que não há ninguém vendo. Seu instinto de alerta avisa do perigo, você precisa fazer alguma coisa, mas o quê? Fugir? Esconder-se? Continuar a caminhada como se estivesse tudo certo? Tudo depende de quem você é naquela situação. Se você é um homem, provavelmente você se imagina sendo assaltado, espancado, morto. Se você é mulher, além do que disse antes, você imagina também a possibilidade de um estupro. O que fazer, então?

Você consegue se imaginar sendo o sujeito dos acontecimentos narrados acima. É provável que, por um instante, o receio de passar por uma situação desse tipo tenha feito com que seu coração batesse ligeiramente mais rápido, e talvez suas mãos até tenham começado a suar ou tremer um pouco. O medo experimentado o leva a vivenciar aquela situação como se ela estivesse realmente acontecendo, mesmo que isso só tenha se tornado possível devido à combinação de capacidade imaginativa e daquilo que você leu no parágrafo anterior. É uma espécie de medo que, apesar de não nascer de uma ameaça real (afinal, a sua segurança não estava efetivamente em risco), não deixa de provocar efeitos físicos semelhantes aos que você experimentaria caso aquilo estivesse acontecendo de fato.

O Gótico, poética¹ que aqui nos propusemos a estudar, tem como um de seus propósitos causar no leitor esse profundo sentimento de anseio e pavor por meio de narrativas que abordam o terrível e o ameaçador. Durante muito tempo pensou-se no Gótico como um estilo de época limitado à Europa, especialmente à Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, mas a presença de seus elementos em momentos históricos, países e expressões literárias distintas aponta para a existência de uma poética que transcende os limites do tempo e do espaço. Observa-se, por exemplo, a presença de elementos góticos tanto em diversas narrativas

¹ Não se entenderá aqui o Gótico como um estilo de época, mas sim como uma poética, visto que suas características foram desenvolvidas e adaptadas ao longo do tempo, sendo percebidas até hoje em gêneros como a Ficção Científica, o Horror e as narrativas de Suspense e Mistério.

noventistas quanto nas do século XXI, nas mais variadas formas — narrativas literárias e cinematográficas de ficção científica, horror, policial, suspense e mistério; na música, na moda e em outras manifestações culturais e artísticas. E não apenas em países do continente europeu, mas disseminados por todas as Américas.

O estudo da presença de elementos góticos nas narrativas brasileiras é recente, haja vista que, até pouco tempo, se acreditava que no país não se estabelecera uma cultura gótica como aquela que se desenvolveu, por exemplo, nos Estados Unidos. Contudo, trabalhos como os de Alexander Meirelles, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Júlio França e Maurício César Menon, entre outros, têm apontado que houve, sim, no país, uma vasta produção gótica ainda no século XIX, indo muito além de *Noite na Taverna* (1855), e com traços característicos próprios.

A maior parte desses estudos indicam que, geralmente, os escritos góticos produzidos no Brasil eram praticados por homens, o que levou a crer que as poucas mulheres escritoras da época não se dedicavam a esse tipo de histórias. Outros estudos, porém, como os da pesquisadora Ana Paula Araújo dos Santos, apontam que, mesmo se debruçando sobre outros modos de se fazer literatura, escritoras como Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo Castro, Carmen Dolores, Mme. Chrysanthème, Corina Coaracy, Maria Benedita Bornmann e Júlia Lopes de Almeida se valeram da poética do gótico em algum momento da sua produção artística.

Ânsia eterna (1903), de Júlia Lopes de Almeida, objeto de nossa pesquisa, é uma coletânea que reúne a maior parte dos contos góticos da autora carioca. Por se tratarem de textos de autoria feminina, é comum que se pense que todas as narrativas góticas contidas no livro possam ser enquadradas naquilo que se convencionou chamar **Gótico Feminino** — o qual será discutido no primeiro capítulo desta dissertação. Contudo, ainda que alguns dos contos da coletânea realmente se enquadrem nessa vertente — “O caso de Rute”, em que uma jovem prometida em casamento revela ao seu noivo que havia sido abusada pelo padrasto; e “Os porcos”, em que uma jovem fica grávida do filho do patrão e sofre ameaças de ter seu filho entregue aos porcos como comida —, a leitura atenta dos demais contos revelou que nem todos poderiam entrar nessa categorização.

Diante dessa observação, buscou-se responder ao seguinte questionamento: como Júlia Lopes de Almeida se vale da poética do Gótico em seus contos, considerando o contexto de produção literária brasileira dos anos finais do século XIX e do início do século XX? Esta dissertação busca, assim, contribuir para a descrição da literatura gótica brasileira do período

aqui selecionado, a partir da leitura analítica de alguns contos de Júlia Lopes de Almeida, relacionando-os a outras vertentes da poética.

Foram selecionadas, então, as narrativas “Sob as estrelas”, em que um padre presencia o enforcamento, com as cordas dos sinos da igreja, de uma antiga amante; “A caolha”, que narra a história do filho que sente repulsa pela mãe, uma mulher que teve um dos olhos vazados e de onde brotava um filete constante de pus; “Incógnita”, sobre o suicídio de uma jovem por afogamento; “Perfil de preta”, que conta a cruel vingança de Gilda, renegada pelo amante; “A nevrose da cor”, sobre a princesa egípcia com uma fixação pela cor vermelha que a leva a cometer crimes terríveis; e os já citados “O caso de Ruth” e “Os porcos”.

A análise dos contos selecionados levará em conta os elementos fundamentais da estrutura narrativa do Gótico — a construção dos *loci horribiles*, o passado fantasmagórico, a composição da personagem monstruosa — bem como observará como se dá o desenvolvimento dos temas das narrativas, sobretudo aqueles que ou se aproximam ou rompem com as temáticas características da vertente feminina do Gótico.

O interesse em estudar os aspectos góticos dos contos de Júlia Almeida surgiu quando se percebeu que, embora haja um crescente aumento de trabalhos acadêmicos dedicados a como as questões sociais são representadas nas narrativas da autora carioca, não são muitos os que se preocupam com as tradições literárias com as quais dialoga o seu trabalho. Em relação à poética do Gótico, tema deste trabalho, foram encontrados até a data de fechamento do presente estudo apenas sete trabalhos que se debruçam sobre o tema: cinco artigos, uma dissertação e uma tese, a maior parte da autoria de Ana Paula Araújo dos Santos. Em sua dissertação de mestrado, Santos fez um estudo da poética do Gótico em sua vertente feminina em contos de Júlia Lopes de Almeida: “Os porcos”, “As rosas”², “O caso de Ruth” e “Sob as estrelas”.

A hipótese inicial de Ana Paula Santos é a de que Júlia de Almeida retrata o sofrimento feminino sob um ponto de vista que procura estimular a empatia do leitor (SANTOS, 2022b, p. 127). Para tanto, Almeida explora os aspectos brutais e cruéis com os quais o sertanejo muitas vezes é representado e aborda de maneira explícita o sofrimento feminino causado pela ausência de castidade, seja por consequência da libertação sexual feminina — como nos casos das personagens Umbelina, Ianinha e da filha do jardineiro — ou de uma violência sexual — como ocorrera com Ruth.

² O conto “As rosas” foi retirado da análise desta pesquisa porque não preenchia dois dos três requisitos elencados como caracterizadores do Gótico: o *Locus Horribilis* e o Passado Fantasmagórico.

Apesar de Santos ter vinculado o conto “Sob as estrelas” ao Gótico Feminino ao focar no sofrimento de Ianinha pelo seu amante, aqui nós não o consideraremos pertencente a esse grupo por entendermos que os demais aspectos que possibilitariam a sua classificação nessa categoria (dentre eles o foco narrativo voltado para os interesses femininos e uma protagonista mulher, como se verá no primeiro capítulo) não são completamente contemplados em seu enredo. Consideramos que esse conto se aproxima mais do gótico *lato sensu* do que a uma categoria restrita dessa poética.

Tal observação feita sobre o conto “Sob as estrelas” nos fez supor que Júlia Almeida pudesse ter se dedicado à escrita desse gótico mais amplo em outras das narrativas que compõem *Ânsia eterna* (1903). Tal hipótese se contrapõe à ideia de que todo texto gótico escrito por mulher se enquadraria no Gótico Feminino. Assim, esta dissertação, propondo uma expansão do escopo do trabalho realizado por Ana Paula Santos, se dedicou ao estudo do Gótico em seu sentido amplo na obra de Júlia Lopes de Almeida, verificando como a autora se vale dos aspectos dessa poética para a construção horror.

Para a realização do objetivo proposto, a dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro deles, fizemos uma descrição do conceito de **Gótico literário** com o qual trabalhamos. Apresentamos suas principais características narrativas, como o *locus horribilis* (o espaço como causador do medo ou como manifestação das apreensões das personagens); o passado fantasmagórico (a quebra da linearidade temporal cujos efeitos podem ser terríveis); a personagem monstruosa (características e exemplos) e as temáticas (foram elencados sete temas que, segundo Maurício Menon [2007], são os mais comuns dessa poética, como o sadismo, a loucura e a morte). Nesse capítulo foi feita também uma descrição do que se entende como Gótico Feminino para que se pudesse aclarar as diferenças entre os textos de Júlia Almeida que se enquadram ou não nessa vertente.

O segundo capítulo foi dedicado a descrever as características do **Gótico praticado no Brasil**³. Também se buscou aclarar as razões para o apagamento desta poética no país, tomando como base os estudos desenvolvidos por pesquisadores que se dedicam ao seu estudo. Nesse mesmo capítulo também se abordou a escrita do gótico por mulheres no Brasil, com enfoque na produção de Júlia Lopes de Almeida.

Por fim, no terceiro capítulo, foram feitas as análises dos contos selecionados, possuindo como critério de observação os tópicos discutidos nos capítulos primeiro e

³ Há estudos que buscam diferenciar um “gótico brasileiro” do “gótico no Brasil”. Esta pesquisa, no entanto, não entrará nessa discussão, atendo-se ao segundo termo para abordar as narrativas góticas produzidas no contexto brasileiro.

segundo. Esperou-se demonstrar como Júlia Almeida, com suas narrativas que apresentam eventos macabros com certa naturalidade, como se fizessem parte do cotidiano, surpreendendo o leitor com enredos que se iniciam de forma relativamente cândida, mas que se encerram de modo assustador, utilizou-se da poética gótica como forma de representar os anseios — provocados pelas grandes transformações políticas, econômicas e culturais do período, tais como o início da República, o fim do regime escravocrata, e a emancipação feminina — experimentados pelos cidadãos do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX.

1 GÓTICO LITERÁRIO

O Gótico literário emergiu como uma poética durante a segunda metade do século XVIII, período que se convencionou chamar de Século das Luzes. Os críticos e professores ingleses David Punter (1996) e Fred Botting (1996) defendem que a origem do Gótico literário se confunde com o próprio surgimento do romance burguês – não por acaso, há muitas semelhanças entre romance sentimental inglês e o romance gótico setecentista. Para eles, são fatores relevantes para essa ocorrência as mudanças sociais realizadas naquele período, como a queda da aristocracia e o despertar da classe burguesa. Entende-se que estes acontecimentos estão relacionados ao gótico, tendo em vista que até a primeira metade do século XVIII era a aristocracia quem patrocinava as produções artísticas. Com o emergir da classe média comercial, houve o crescimento e a diversificação do público leitor (PUNTER, 1996, p. 20-21), que, contrário ao pensamento iluminista, estava ávido por consumir histórias que abordavam emoções exageradas. De acordo com Punter (1996, p. 27), o Gótico se apropriou dessa situação, principalmente nos romances publicados entre 1770 e 1800.

O Gótico setecentista teve inspiração do teatro elizabetano, do drama jacobiano e das poesias de cemitério, recorrendo ao suspense, ao exagero, às personagens estereotipadas, às convenções estilísticas e à linguagem arcaica para representar o terrível (PUNTER, 1996; FRANÇA, 2022a). As narrativas góticas desse período se passavam em ambientes claustrofóbicos ou em ruínas (como castelos, abadias e florestas) e retratavam mocinhas perseguidas por vilões tirânicos — estes, geralmente, eram membros de sua família. Era comum o uso de elementos sobrenaturais ou que causassem algum tipo de arrepio, numa clara rememoração do passado medieval. Acerca dos temas, estes costumavam ligar-se a situações transgressoras, despertando no leitor sentimentos de repulsa e, contraditoriamente, de atração. Tais elementos se combinavam de forma a suscitar no leitor o medo como prazer estético.

Para Punter (1996, p. 40), o romance *O Castelo de Otranto* (1764), do escritor britânico Horace Walpole, pode ser apontado como a obra inaugural do Gótico⁴. No romance em questão, pode-se observar os seguintes elementos que caracterizam a poética gótica: o *locus horribilis* (no presente caso, é o castelo, no qual ocorrem os eventos sobrenaturais e

⁴ Acredita-se que, pelo fato de haver rejeição por parte da crítica especializada a histórias demasiado sensacionalistas ou que apresentassem situações extremas de terror (PUNTER, 1996, p. 08), Walpole decidiu omitir seu nome como autor de *Otranto*, visto que a possível recepção negativa do romance poderia atrapalhar a sua carreira como político. No entanto, a obra teve recepção positiva, ocasionando com que Walpole reclamasse sua autoria quando da publicação de sua segunda edição. Nessa mesma ocasião, foi adicionado o subtítulo “A Gothic Story”.

persecutórios da trama); o retorno do passado fantasmagórico (na forma da maldição); a personagem monstruosa (o tirano Manfredo); a donzela indefesa (Isabela) e o herói (Teodoro).

Nas discussões sobre o Gótico, um elemento essencial é o medo. *A priori*, faz-se necessário enfatizar que o medo “está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, a experiência do medo vem quase sempre acompanhada da consciência de nossa finitude” (FRANÇA, 2022b, p. 62). Portanto, não é absurdo se concluir que o medo é uma emoção ou sentimento de alerta direcionado a tudo aquilo que represente alguma ameaça, seja ela física ou psicológica.

Há diversos elementos desencadeadores do medo, porém, segundo o escritor americano Howard Phillips Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (2007), o maior medo do homem está relacionado ao desconhecido, tendo em conta que o temor direcionado ao que não se conhece intensifica a sensação de impotência do ser humano devido às suas limitações. Com o passar do tempo, o desconhecido tornou-se, também, aquilo que ultrapassava um limite determinado, tornando-se, assim, o âmbito do proibido.

O medo é capaz de fazer o indivíduo perder o domínio sobre si por ser “uma ansiedade da dor ou da morte e, por isso, funciona como uma forma que se assemelha à dor real” (BURKE, 2016, p. 65). Mas se a emoção suscitada pelo Gótico é negativa, por que ler narrativas que retratam o terrível? O obscuro é causa de pavor, mas “[...] nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas”, conforme enfatiza o autor Stephen King em *Dança Macabra* (2013, p. 20). O escritor afirma que as histórias de horror ajudam as pessoas a lidarem com os horrores do mundo real ao expressarem de modo explícito as coisas que normalmente se mantêm socialmente ocultas.

Ao lidar com o medo, a narrativa gótica explora também aquilo que é moralmente inadmissível em uma época ou sociedade. Para Punter (1996), o Gótico é uma lente distorcida e magnificada de tudo aquilo que poderia haver de ruim no ser humano, expondo exageradamente aquilo que se pretende manter escondido e alertando sobre as consequências da transposição dos limites estabelecidos. Por conseguinte, o Gótico aborda temas como o incesto, o estupro, o sadismo, a loucura, a busca por conhecimentos proibidos ou pela vida eterna, a homossexualidade (vista de forma negativa à época do surgimento da poética), assassinatos cometidos das mais variadas formas e com os maiores rigores de crueldade, bem como deformidades físicas.

Todavia, não basta apenas que sejam incorporados à narrativa temas ou personagens transgressores para que uma obra seja considerada gótica, visto que assassinatos e personagens tirânicos também são encontrados em outros gêneros. É necessário que seja criada uma atmosfera gótica, formada a partir da combinação de *locus horribilis*, passado fantasmagórico, personagem monstruosa e temas góticos, os quais serão expostos nos tópicos a seguir.

1.1 A atmosfera gótica

Como dito anteriormente, não é apenas o aparecimento de uma criatura sobrenatural ou a tematização de assuntos interditos, como a necrofilia e as nevroses, que conduzirão o leitor à suspensão do seu entendimento sobre o que pode ou não ser considerado admissível. Por exemplo, não se poderia considerar a peça shakespeariana *Sonho de uma noite de verão* (1605) uma narrativa gótica, ainda que a aparição de fadas e duendes seja recorrente na trama. É necessário que haja uma fusão de elementos como lugares terríveis, acontecimentos passados que influenciam o presente, monstruosidades e assuntos aterrorizantes para que se possa enquadrar uma narrativa como pertencente à poética gótica, os quais serão discutidos a seguir, criando, assim, o que se pode chamar de atmosfera gótica.

1.1.1 Locus horribilis

De acordo com Júlio França (2022a), os *loci horribiles* são espaços narrativos que afetam ou determinam o caráter e/ou as ações das personagens. No Gótico setecentista, eram lugares escuros, claustrofóbicos, labirínticos, e era mais comum o uso de espaços que relembressem o medieval, como castelos, edifícios religiosos (igrejas, abadias, mosteiros), espaços em ruínas e criptas, usados para “[...] desestabilizar e assombrar personagens e leitores” (SANTOS, 2022b, p. 108).

Entre os espaços frequentemente apresentados nas narrativas góticas desse período, pode-se destacar os castelos. Estes costumavam estar situados em áreas remotas, no meio de altas montanhas, como ocorre no romance radcliffiano *Os Mistérios de Udolfo*. Também eram construções com diversos corredores, gélidos e mal iluminados, o que quase sempre causava ansiedade nas personagens ou impressões de visões inexplicáveis, como aquelas

presenciadas pela personagem Emily Saint Aubert no romance supracitado. Os castelos em ruínas remetiam ainda ao declínio do absolutismo e da aristocracia.

Em relação aos ambientes religiosos, estes serviam como refúgio para as donzelas perseguidas, como no caso de Isabela, em *Otranto*; como depositários de segredos, como o da Mme. De Villeroy, em *Udolfo*; ou, ainda, como explicita Maurício Menon, como “espaço formador de religiosos perturbados pelo furor carnal, seres que transgridem os preceitos religiosos em prol da própria satisfação, seja ela de origem sexual ou egocêntrica” (2007, p. 31-32), como é o caso de Ambrósio em *O Monge* (1796), de Matthew Lewis. Templos e monastérios decadentes significavam, ainda, o declínio daquela que era a maior possuidora de riquezas e poder depois da aristocracia: a Igreja.

A natureza também pode ser percebida como um importante *locus horribilis*, especialmente porque ela é descrita associada às emoções das personagens. Se ocorre de a personagem estar passando por um perigo iminente ou sofre alguma ansiedade, a natureza se torna terrível, habitat de criaturas potencialmente destrutivas. No *locus horribilis*, o meio se torna a corporificação dos medos das personagens, quando não vira ele próprio o motivo de suas apreensões. É o caso do castelo de Udolfo, espaço que hostiliza a personagem Emily Saint Aubert e indica os perigos aos quais a jovem está exposta, como ser atacada no escuro e afastado corredor de seu quarto ou até mesmo ter seus aposentos invadidos por conta de uma porta que se abre somente pelo lado de fora.

Com o advento da Revolução Industrial, que proporcionou o crescimento da urbanização na Europa já no início do Oitocentos, foram adicionados aos *loci horribiles* as ruas mal iluminadas das metrópoles industriais, as casas e mansões burguesas e os laboratórios científicos. Além disso, na literatura de países como o Brasil, que não tiveram um passado medieval e buscavam suprimir as influências de suas antigas metrópoles, houve uma adaptação destes espaços terríveis às suas realidades históricas e geográficas. No Brasil, por exemplo, a casa-grande, as senzalas, o sertão nordestino e os ambientes selváticos do interior figuravam como locais onde era possível que ocorressem as piores atrocidades. Sobre os *loci horribiles* brasileiros, discutir-se-á no próximo capítulo, quando se versará sobre a manifestação da poética gótica em território nacional.

Mas, independentemente de o *locus horribilis* se tratar de um castelo ou de uma casa-grande, de uma floresta ou do sertão nordestino, é frequente que as histórias se desenvolvam principalmente à noite. King afirma que o “[m]edo do escuro é o mais infantil dos medos. Histórias de terror são costumeiramente contadas ‘em volta da fogueira’ do acampamento ou,

pelo menos, depois de o sol se pôr, porque o que é objeto de riso à luz do dia é geralmente mais difícil de ter graça sob a luz das estrelas” (2013, p. 211).

Isso se dá porque era no escuro que se escondiam (e ainda se escondem) os predadores mais perigosos, ladrões, assassinos, estupradores, bem como as mais perversas criaturas sobrenaturais. Fantasmas se manifestavam em momentos próximos à meia-noite; homens se transformavam em lobisomens em noites de lua cheia; vampiros só despertavam de seu sono após o pôr-do-sol. De acordo com Burke (2016, p. 88), “[...] está em nossa natureza temer o pior quando não sabemos o que poderá acontecer conosco”. Não se sabe que forças opressoras estão a nos espreitar no escuro e nem a proporção de sua periculosidade, visto que o escuro impossibilita o conhecimento real sobre elas. Ocorre, então, uma ansiedade que leva ao medo da morte. Por conta da sua forte capacidade de desestabilização, tanto do leitor quanto da personagem, o *locus horribilis* muitas vezes é fator determinante para categorizar uma narrativa como pertencente ou não ao Gótico.

1.1.2 Passado fantasmagórico

Para que seja possível entender a manifestação do passado fantasmagórico, é necessário que se tenha em mente que este provém de uma quebra da ideia de linearidade temporal. Esta concepção é defendida por França (2016) em seu artigo *O gótico e a presença fantasmagórica do passado*, no qual o autor afirma que essa ruptura ocorreu devido à “aceleração do ritmo de vida, a emergência da ideia de progresso e a consequente necessidade de se pensar em um futuro em constante modificação” (p. 2493).

Até meados do século XVIII, a concepção de tempo ocorria de forma linear e estática. Pela visão cristã, o futuro já estava determinado desde a criação do mundo e culminaria com o apocalipse, além de que era possível prevê-lo a partir das experiências dos antepassados. Quando ocorriam mudanças, estas se davam de modo mais lento, o que não afetava a transmissão das experiências entre as gerações (cf. FRANÇA, 2016).

Já na era moderna, sob a égide da razão e do progresso, o futuro passou a ser visto como o lugar das realizações e do êxito, devendo ser construído pelo homem ainda no momento presente. Assim, o porvir se tornou algo imprevisível, e as mudanças aconteciam de forma muito mais rápida do que antes. O tempo havia se tornado o campo do ineditismo. Devido a essas constantes e rápidas transformações, o homem moderno não possuía tempo para assimilar e se adaptar às novas realidades, o que lhe causava medos e ansiedades (cf. FRANÇA, 2016).

Além disso, com a quebra da linearidade temporal, o futuro já não dependia mais das experiências pretéritas, pois, de acordo com França (2016, p. 2498), o “mundo sob a égide do progresso toma o passado como incapaz de iluminar o futuro”. Se as experiências pretéritas já não eram suficientes para entender o que o futuro reservava, o passado tornou-se obscuro e, portanto, fonte de medo (FRANÇA, 2016).

O Gótico literário surge no século XVIII como uma maneira do homem moderno expressar seus anseios e lidar com seus medos, sendo fruto dessa quebra de linearidade temporal e de uma visão desencantada do mundo. Por se tratar de uma poética que faz o resgate do passado, “[...] o Gótico constituiu-se como um modo discursivo capaz de interpretar ficcionalmente esse passado obscuro, face às incríveis transformações do presente setecentista” (FRANÇA, 2016, p. 2499). Ele se pauta na relação entre a experiência proporcionada pelo passado e a idealização do futuro, agindo como um velho sábio que mostra atos, avisa ou revela as consequências dos eventos pretéritos. Muitas vezes esses “atos”, “avisos” ou “revelações” são aterrorizantes e se manifestam como representações fantasmagóricas que influenciam as ações das personagens no presente diegético. Nessa perspectiva, ainda que um evento esteja no passado, suas consequências nefastas podem causar problemas no presente. Este é o passado fantasmagórico.

Vale ressaltar que os eventos aterrorizantes do passado fantasmagórico podem ser sentidos tanto pela personagem que cometeu o ato transgressor quanto por uma personagem que talvez nem conheça a transgressão cometida, mas que tenha vínculo com ela, como no caso do passado fantasmagórico manifestado a partir de uma maldição hereditária, como acontece em *O Castelo de Otranto*.

O passado fantasmagórico também pode se manifestar por meio do surgimento de fantasmas, como no conto “A aparição” (1883), de Guy de Maupassant, no qual um velho marquês narra o encontro que tivera com o fantasma da esposa de um colega seu quando ambos serviam ao exército; ou, ainda, por meio de lembranças ou memórias de atos transgressivos, como em “O livro de recortes do cônego Alberic” (1895), de M. R. James, no qual um livro semelhante a um missal traz recordações do cônego Alberic Mauléon, dentre as quais está uma fotografia capaz de evocar um demônio. Nota-se que, “[...] o retorno fantasmagórico do passado traz consigo experiências de violência, transgressão e opressão que não podem e não devem ser esquecidas” (SANTOS, 2017, p. 23). Apesar de, muitas vezes, serem acontecimentos que se desejaria manter sob sigilo, é necessário que os atos terríveis perpetrados sejam retirados das sombras e expostos para que haja a possibilidade de uma reparação.

1.1.3 Personagem monstruosa

Os monstros podem ser entendidos como agentes definidores da fronteira entre o “Nós” e o “Eles”, onde o primeiro representa os costumes, normas e padrões de um grupo social, e o segundo estabelece o que é diferente, o que transgride os preceitos daquele mesmo grupo. Assim, o monstro se configura como um ser que representa os limites do que é aceitável ou não em uma sociedade e do que é entendido como aberração. Ultrapassar essa linha limítrofe representada por ele “[...] significa arriscar ser atacado pelo monstro – ou, o que é ainda pior, tornar-se um” (FRANÇA, 2017b, p. 37).

O filósofo americano Noël Carroll, autor de *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), aponta que o monstro é fator preponderante nas histórias que têm por objetivo suscitar o que ele chamou de horror artístico, como acontece com as narrativas góticas. Para que se consiga o efeito desejado a partir da aparição monstruosa, o autor defende que os monstros precisam ser ameaçadores e impuros. Se estes são somente ameaçadores, causam medo; se somente impuros, repugnância.

A ideia de impureza dos monstros apontada por Carroll foi tomada de empréstimo da autora Mary Douglas em *Purity and danger* (1966). Douglas argumenta que a impureza está relacionada com a transposição de categorias sociais. Para exemplificar o seu argumento, o qual é corroborado por Carroll, Douglas se utilizou de trechos bíblicos retirados do livro “Levítico”, que trazem diversos exemplos de seres considerados impuros pelos hebreus por transgredirem categorias, como a lagosta, que é um animal marinho que anda (a sua transgressão seria o fato de que caminhar é uma característica de animais terrestres e não dos marinhos, que nadam). Assim, tudo o que fosse intersticial ou difícil de ser categorizado era impuro.

Até o século XVIII, era comum que essa impureza se manifestasse no corpo do monstro, que muitas vezes era descrito com excesso ou falta de membros, podendo ou não ser disforme, e feito ou revestido por elementos e substâncias relacionadas à sujeira e à podridão.

As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc. [...] (CARROLL, 1999, p. 50).

No Oitocentos, devido ao avanço das ciências naturais, o monstro repugnante devido ao seu corpo cedeu lugar aos loucos, duplos, maridos, pais tirânicos e cientistas. Isso porque as ciências passaram a explicar a maior parte das doenças e deformidades físicas. O incremento do interesse por uma área até então pouco aprofundada, a da mentalidade humana, proporcionou o surgimento de uma nova categoria monstruosa, a do monstro moral⁵. Nessa perspectiva, o monstro já não precisava ser feio para que fosse aterrorizante, bastavam seus pensamentos e ações. Isto o fez ainda mais perigoso, pois, sem a barreira estética, tornou-se mais difícil distingui-lo em meio à multidão. O monstro já não se encontra mais isolado para além da fronteira do “Nós” e do “Eles”, pois ele faz parte do “Nós” e pode se camuflar entre as pessoas comuns.

Na maior parte das narrativas, os monstros são postos no papel vilanesco, seja em relação a um herói ou uma heroína, seja em relação à sua própria história. De acordo com David Punter (1996), o vilão sempre foi a mais complexa personagem gótica. Do herói e da donzela indefesa já se tem características e comportamentos esperados, como o excessivo senso de dever e honra, bondade e sentimentalismo que beiram ao melodramático, e que, mesmo com todas as adversidades que podem surgir no decorrer da trama, se casam no final, como ocorre com a protagonista e seu amado em *Os Mistérios de Udolfo*. O vilão, por outro lado,

[m]esmo quando feito a grosso modo [continua sendo...] imponente, infinitamente engenhoso na busca de seus fins malignos, [...] possuidor de uma atratividade misteriosa, passa das páginas de um romance Gótico para outro, manipulando o destino dos outros enquanto o conhecimento do seu próprio destino o cerca como o capuz e o hábito monásticos que ele costuma usar (PUNTER, 1996, p. 10. Tradução nossa)⁶

Em certas narrativas góticas do Oitocentos, o vilão não é perverso simplesmente por ser mau. Suas ações transgressivas são pautadas, muitas vezes, como fruto de algum desejo descontrolado, como consequência de violências por ele sofridas ou, até mesmo, por alguma psicose. Nesses casos, ainda que o vilão tenha cometido as maiores atrocidades, o leitor é levado a ponderar sobre as suas atitudes. Por exemplo, no conto “Berenice” (1835), de Edgar

⁵Seguindo o conceito de intersticialidade proposto por Noel Carroll, pessoas com comportamentos dissonantes são comumente chamados de “monstros morais” por não possuírem atitudes consideradas “humanas”. Para se aprofundar no estudo sobre os monstros morais, ver: COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster theory: reading culture*.

⁶O texto em língua estrangeira é: “[...] even when drawn with a clumsy hand: awe-spiring, endlessly resourceful in pursuit of his often opaquely evil ends, [...] possessed of a mysterious attractiveness, he stalks from pages of one Gothic novel to another, manipulating the doom of others while the knowledge of his own eventual fate surrounds him like the monastic habit and cowl which he so often wore (PUNTER, 1996, p. 10)”.

Allan Poe, o personagem Egeu sofre de monomania, o que o leva a ter a ideia fixa de possuir os dentes de sua prima, Berenice. Apesar de Egeu ter tentado lutar contra essa fixação, ao final do conto o leitor descobre que a personagem não só havia conseguido o seu intento como também, ao que tudo indica, havia assassinado a prima.

1.1.4 Temas góticos

Para tratar dos temas góticos, há que se considerar que essa poética se atrai por vícios, perversidades, repugnância e decadência. Narrativas góticas quase nunca abordam assuntos bondosos ou castos, e quando o fazem é no intuito de destruí-los nas páginas seguintes. Maurício Menon, em sua tese de doutorado (2007), elenca sete temas recorrentes em narrativas góticas. O primeiro deles é “**o pecado dos pais que recai sobre os filhos na forma de maldição**” (2007, p. 43). Este é o caso do enredo de *Otranto*. Ricardo, avô do vilão Manfredo, havia assassinado o príncipe de Otranto, Alfonso, e fez-se herdeiro do príncipe por meio de um testamento falsificado. A iminência de sua morte, porém, fez com que Ricardo presenciasse a aparição de São Nicolau, que, após uma série de sacrifícios feitos pelo assassino, permitiu que seus descendentes reinassem em Otranto até a maioridade de um descendente de Alfonso. Anos mais tarde, como uma maldição, um gigantesco elmo aparece pairando sobre o pátio do castelo e, ao cair, mata o filho primogênito de Manfredo, descendente de Ricardo. Esta maldição só pôde ser quebrada quando um neto desconhecido de Alfonso passou a governar as terras de Otranto.

O segundo tema gótico é o da “**educação feminina feita na base do isolamento, dentro do mundo edênico da inocência**” (2007, p. 43). Esse tema é o principal daquele tipo de narrativa que se convencionou chamar de Gótico Feminino, o qual será discutido mais à frente. Um exemplo de histórias que abordam esse assunto é *Os Mistérios de Udolfo*, de Radcliffe. Na obra, a personagem Emily Saint Aubert recebeu dos pais uma educação exclusivamente doméstica, visando prepará-la para ser uma dama, esposa e mãe respeitável. Por conta disso, Emily devia se manter virgem para que pudesse se casar com um homem pertencente a sua mesma classe social. O mesmo não aconteceu com Catherine Earnshaw, do romance *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë, em que a moça tem a morte como punição por não acatar os preceitos sociais que lhe eram impostos.

O terceiro tema elencado por Menon é o “**incesto, a homossexualidade, a poligamia, o sadomasoquismo**” (2007, p. 43) e outros que possuam cunho sexual. Esse assunto é um dos mais comuns nas narrativas góticas, pois, ao abordar a sexualidade, toca também em um dos

aspectos primordiais do ser humano: o dos seus desejos, prazeres e paixões. É o que se pode observar, por exemplo, em *Carmilla, a vampira de Karnstein* (1872), de Sheridan Le Fanu. Na obra, a personagem título mantém com Laura uma relação que se assemelha a um envolvimento lésbico, com muitos trechos relatando de maneira velada uma possível atração sexual entre Carmilla e sua pretensa vítima. Também é possível notar em Carmilla um ciúme que vai além do nível da relação predadora-presa, como também há que se considerar a preferência da vampira em vitimar mulheres. Na literatura gótica, a vampirização (principalmente a feminina) geralmente é vista como a libertação de desejos sexuais reprimidos, visto que predador e presa precisam estar numa relação de extrema proximidade para compartilharem aquilo que há de mais íntimo (e talvez até sagrado) em um indivíduo — o sangue.

Outro tópico apontado por Menon (2007, p. 43) é o da “**religiosidade**”, especialmente quando há críticas ao cristianismo. Busca-se aqui questionar a pretensa santidade e infalibilidade da Igreja, apontando que, mesmo que o discurso pregado seja o da abnegação, a prática mostra-se outra. São figurados religiosos perversos que agem em benefício próprio e que não se importam em cometer os mais variados e cruéis tipos de crimes para terem o que desejam, como se observa em *O Monge* (1796), de Mathew Lewis. O frei Ambrósio, que outrora havia sido criado para a santidade, pouco a pouco cedeu aos desejos da carne e acabou se tornando um sádico depravado. Desejando tomar para si a jovem Antônia, ele a perseguia e, por diversas vezes, tentava estuprá-la. Na tentativa de proteger a filha, a mãe de Antônia foi assassinada pelo frei perseguidor, deixando Antônia à mercê de seus abusos. No decorrer da trama, descobre-se que Ambrósio e Antônia eram, na verdade, irmãos. Logo, o padre não era um simples abusador e assassino, mas possuía os agravantes de incesto, matricídio e fratricídio. Ressalta-se que, enquanto cometia seus crimes, Ambrósio não esboçava nenhuma reação de compaixão para com a vítima.

Menon também elenca os temas da “**imortalidade e mito da criação**” (2007, p. 44). É comum que esses assuntos apareçam em enredos de vampiros, andarilhos imortais e extrapoladores. Aqui é questionado o poder divino por meio de narrativas que apontam a incessante busca da humanidade pelo prolongamento da vida e até mesmo pela criação dela. Esse tema toca no profundo e obscuro desejo que o homem teria de ser ou de se equiparar ao Deus cristão, ainda que renegue isso à luz do dia. Em *Frankenstein* (1818), da inglesa Mary Shelley, o desejo de exceder os limites da humanidade e da ciência fez com que o Dr. Victor Frankenstein concebesse um monstro construído a partir de partes de cadáveres. Percebendo o

tamanho do erro cometido, o cientista se arrependeu e abandonou a sua obra terrível, o que trouxe consequências nefastas para si e seus familiares.

“**A morte**”, outro tema citado por Menon (2007, p. 44), também é recorrente nas narrativas góticas. Na verdade, é muito difícil falar de Gótico sem também citar essa companheira precisa e imprevisível. Contudo, não basta citar a morte ou o assassinato de alguém para que ela seja considerada um tema gótico, mas que ela seja o foco ou de extrema relevância para o desenvolvimento da trama. No Gótico, a morte nunca é natural: ou ela ocorre em decorrência de um evento sobrenatural, como em *Otranto*, ou devido a um crime, como no conto “O barril do amontillado” (1846), de Edgar Allan Poe, no qual uma vingança leva ao emparedamento de um homem. Ela também pode ser tema e protagonista, como no conto “Espectro” (1907), de Tomás Lopes, no qual a Morte percorre um campo de guerra e conta suas impressões.

Por último, Menon aponta que, no final do século XIX, também são recorrentes os temas do “**duplo e da loucura**” (2007, p. 45). O duplo aborda a ideia de que as pessoas possuem duas versões de si, uma boa e outra má, que estão em constante luta pelo domínio da sua contraparte. O lado ruim seria aquele que deseja a liberação dos prazeres inconsequentemente; o lado bom seria a manifestação dos impulsos controladores dos desejos primitivos. Nas narrativas góticas, esse tema pode ser abordado a partir da perspectiva de personalidades diferentes pertencentes ao mesmo corpo, mas que se manifestam em momentos distintos, como Dr. Jekyll e Mr. Hyde, personagens de Robert Louis Stevenson; ou personalidades em corpos distintos, mas que possuem extrema semelhança física, como no conto “William Wilson” (1839), de Poe (mesmo que ao final desse conto o narrador-personagem aponte a possibilidade de que ele e o sócia eram uma única pessoa).

Já a loucura (e outras doenças psíquicas) parece ser o tema predominante em narrativas que trazem a figura do monstro moral. Ela surge como uma justificativa para os atos hediondos perpetrados por essa personagem. É o que acontece, por exemplo, no conto “O soldado Jacob” (1898), do brasileiro Medeiros e Albuquerque, no qual um homem traumatizado pela guerra repete sempre o mesmo gesto e, internado em um manicômio e em um episódio de alucinação, acaba matando um funcionário do local.

Ressalta-se que esses temas aqui apontados podem sofrer variações de acordo com a época, o lugar e o escritor que os utiliza em sua escrita. O Gótico, enquanto poética, tornou-se maleável e permite diferentes formas de abordagem, como aquelas que proporcionaram uma diferenciação das narrativas como pertencentes ao Gótico Masculino ou ao Gótico Feminino, como se poderá observar a seguir.

1.2 Góticos Feminino e Masculino

Quando se pensou no desenvolvimento desta pesquisa, uma de nossas hipóteses era a de que, somente pelo fato de serem de autoria de uma mulher, os contos góticos de Júlia Lopes de Almeida poderiam ser classificados, em sua totalidade, como pertencentes ao Gótico Feminino. O que se observou, no entanto, é que há sim uma parcela de contos que poderiam ser enquadrados nessa categoria — como “Os porcos” e “O caso de Rute”, discutidos por Santos (2017) —, mas outros — como por exemplo “Sob as estrelas”⁷, “A caolha”, “Incógnita”, “Perfil de preta” e “A nevrose da cor”, que também serão analisados no último capítulo desta dissertação — não apresentam as características dessa vertente. Para esclarecer essa afirmação, faz-se necessária uma melhor caracterização do que estamos chamando de Gótico Feminino.

O termo “Gótico Feminino” foi utilizado pela primeira vez por Ellen Moers em seu ensaio “*Female Gothic*” para designar os textos góticos escritos por mulheres (MOERS, 1976, p. 90). Por esse entendimento, qualquer narrativa que se valesse dessa poética e fosse escrita por uma mulher poderia ser denominada como Gótico Feminino. Santos (2022a), no entanto, aponta que apenas isso não seria suficiente, pois o Gótico Feminino se daria por meio da reunião de características como

[...] i) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iii) uma protagonista mulher; iv) o homem como vilão transgressor. A esses elementos formais é possível adicionar ainda as temáticas privilegiadas pelas escritoras em suas obras, tais como: i) o confinamento feminino; ii) os problemas do matrimônio; iii) a perseguição à donzela em perigo; iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude. Em conjunto, esses aspectos formais e temáticos originam tramas que destacam a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas (SANTOS, 2022a, p. 86).

Por esse prisma, o Gótico Feminino se caracterizaria por um tipo de narração que privilegia o ponto de vista da mulher, tirando as personagens da posição de coadjuvantes e colocando-as no centro do ato narrativo. Nessas narrativas, o foco se volta para as

⁷ Em sua dissertação, Santos (2017) também elencou “Sob as estrelas” como pertencente ao Gótico Feminino. Contudo, neste trabalho não se enquadrará o referido conto como pertencente a essa categoria, visto que, sob nossa perspectiva, ele não traz os caracteres, apontados por Santos (2022b, p. 86), que seriam necessários para a sua categorização como Gótico Feminino, como se poderá ver no capítulo 3 desta dissertação.

dificuldades, medos e anseios da protagonista, refletindo, assim, valores femininos. O leitor é levado a acompanhar os acontecimentos pela perspectiva com que a personagem feminina os experiencia. Conseqüentemente, ao assimilar as emoções e os sofrimentos das protagonistas, os leitores se tornam capazes de simpatizar com a vítima. Não é o que ocorre no Gótico Masculino, em cujas narrativas ocorre uma erotização do sofrimento feminino, e o leitor é posto na condição de *voyeur*, podendo, em alguns casos, até mesmo compactuar com o sofrimento causado pela personagem vilanesca e com o prazer por ela sentido.

Outra distinção recorrente entre Gótico Feminino e Masculino encontra-se no uso de elementos sobrenaturais como fonte de medo. Os eventos sobrenaturais do Gótico Feminino costumam ser racionalizados, como ocorre em *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. Na obra, os barulhos desconhecidos são explicados como o vento passando entre as frestas nas paredes, e o quadro enigmático atrás do pano e o desaparecimento misterioso de Ludovico são explicados como fruto de ações humanas. Já no Gótico Masculino, o sobrenatural é um evento extraordinário que não recebe explicações racionais, e muitas vezes serve como aviso de ações transgressoras cometidas pelo antagonista, como no caso do elmo gigantesco que mata o herdeiro de Manfredo como punição por este último ter usurpado Otranto, no romance de Walpole.

Essa diferença no uso do sobrenatural nas narrativas se explica pelo interesse da crítica literária em obras que fossem moralmente edificantes, especialmente naquelas de autoria feminina, nas quais os vícios eram subjugados pela razão e pela virtude (SANTOS, 2017). Nessa perspectiva, o Gótico Feminino explica os eventos sobrenaturais como frutos da imaginação fértil das moças que vivem em constante estado de alerta devido às ameaças físicas e psicológicas que as cercam. Por exemplo, no romance radcliffiano anteriormente citado, isso ocorre porque os atos repugnantes cometidos por Montoni são tão ou mais importantes que os eventos supostamente sobrenaturais que ocorrem. Desta forma,

[a]o conferir uma explicação racional aos mistérios e aos elementos sobrenaturais dos seus enredos, a narrativa apresentava os terrores da maquinaria gótica sem ultrapassar os limites da probabilidade e sem deixar de instruir o leitor quanto aos perigos ocasionados pela crença nas superstições medievais. (SANTOS, 2017, p. 31)

Para as escritoras, portanto, valer-se do sobrenatural explicado era uma forma de agradar tanto ao público leitor, que ansiava por histórias de forte carga emocional, quanto à crítica literária, que preconizava o valor moral e didático das produções literárias.

No Gótico Feminino, o *locus horribilis* mais frequente é o ambiente doméstico (castelos nos Setecentos; casas e mansões, no Oitocentos), pois era o lugar no qual as

mulheres estavam confinadas. Acreditava-se que o lugar mais seguro para uma donzela era o conforto do seu lar, onde era educada segundo os valores morais vigentes e onde não estava sujeita às tentações mundanas. Esse era um pensamento difundido não apenas pelas famílias — especialmente pais, irmãos, tios ou qualquer figura masculina responsável pela tutela e proteção de uma jovem — mas também pela Igreja, que utilizava o medo da danação como mecanismo de controle social. Entretanto, no Gótico o espaço doméstico deixa de ser o local da proteção e do aconchego, e se converte em um ambiente de opressão onde as mulheres, enclausuradas, tornam-se vítimas fáceis de agressões físicas e psicológicas por parte de seus familiares — principalmente dos homens da família —, o que pode levá-las a um estado de solidão e instabilidade mental.

Um outro ponto a ser destacado é que a sociedade patriarcal dos séculos XVIII e XIX esperava que os textos escritos por mulheres ou voltados para elas fossem moralizantes e contribuíssem à sua boa educação. Tal expectativa moral induzia à criação de narrativas que omitissem aspectos concernentes à sexualidade. Assim, de acordo com Vasconcelos (2007), as características femininas que se sobressaíam estavam relacionadas à preservação da virtude. As moças eram instruídas a se manterem castas até o casamento, pois “[...] numa sociedade onde a moralidade tende a ser associada, cada vez mais, à continência sexual, onde ‘ser bom’ é igual a ‘ser casto’, [...] há uma demanda natural por ‘pureza’, no sentido mais físico da palavra” (FIEDLER apud SANTOS, 2022b, p. 118). Porém, nas narrativas de Gótico Feminino, a castidade era constantemente colocada em risco, pois a donzela frequentemente sofria ataques de teor sexual vindos dos personagens masculinos, seus principais antagonistas. Não raramente, eram homens da própria família das personagens que se valiam da autoridade familiar para fazer o mal, colocando em risco a virtude e/ou a vida das personagens femininas.

Esses personagens perseguem sexual e moralmente as heroínas, que, encarnando o arquétipo da *damsel in distress*, precisam se proteger de suas investidas. Então, para abordar as transgressões masculinas e os sofrimentos femininos, mas sem perder de vista o caráter moral requerido pela sociedade patriarcal, era comum que as escritoras utilizassem metáforas ou apresentassem enredos em que as mulheres que não seguiam os preceitos indicados eram punidas — como ocorre com Bertha Mason em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Já aquelas que conseguiam resistir às investidas do vilão e se mantinham castas até o final da narrativa eram “recompensadas” com um casamento com um jovem de iguais valores morais, como ocorre com a protagonista do romance supracitado.

Outra diferença evidente entre o Gótico Feminino e o Masculino encontra-se nos modos como os temas são abordados. Somente na primeira vertente observamos as narrativas

investirem em problemas característicos do mundo das mulheres à época, como os conflitos entre o casamento por amor e o casamento por troca de favores financeiros ou de poder social, a restrição aos desejos sexuais e as agruras da maternidade (cf. SANTOS, 2022a).

Nos contos do Gótico Feminino de Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, as personagens que não se mantiveram puras — de acordo com a moral social da época — são punidas com a morte. Umbelina (“Os porcos”) morre ao dar à luz uma criança bastarda do filho do seu patrão; em “O caso de Ruth”, a protagonista comete suicídio por não conseguir suportar a lembrança do estupro que havia sofrido quando adolescente.

2 O GÓTICO PRATICADO NO BRASIL

Ao aportar no Brasil, o Gótico não conseguiu se estabelecer aqui como uma poética plenamente reconhecida, visto que não havia um grupo de escritores e obras reconhecidamente afeitos à sua prática como houve na Europa e nos Estados Unidos. Os críticos tampouco eram benevolentes com narrativas demasiado fantasiosas, pois, para eles, a subjetividade cabia à poesia — a prosa devia ter um comprometimento documental.

Após a independência, a construção de uma ideia de nação que rompesse com a metrópole tornou-se urgente. O Grito do Ipiranga simbolizava não apenas nossa autonomia política, mas também a nossa emancipação literária⁸. Se era necessária a formação de uma literatura *brasileira* em seu sentido mais estrito, que elementos deveriam figurar nessa “nova” literatura? Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, aponta que a maior dificuldade era encontrar os elementos que caracterizassem uma literatura genuinamente brasileira a fim de que estes servissem como modelo para nossos escritores. Na visão do crítico, a literatura brasileira em formação deveria ser independente e retratar caracteres próprios do país. Nesse sentido, ainda na visão do crítico, o índio era o representante máximo do ser brasileiro, como também era necessária a representação da geografia e da cultura nacional (cf. CANDIDO, 2017, p. 644).

Pretendia-se, dessa forma, que a literatura brasileira possuísse a chamada “cor local”, com temas, personagens e ambientações que apontassem para o que de fato se entendia por Brasil. Para que essa cor local pudesse ser bem reproduzida e assimilada, fazia-se necessária a descrição documental daqueles caracteres elencados por Candido. Por “documental” se teve aqui o mesmo entendimento de Luiz Costa Lima (1986, p. 197):

[...] documento significa que se o toma como um instrumento que comprova a existência prévia de algo outro. [...] O que nele se deposita passa a estar em sua plenitude, sem que se lhe agregue qualquer outra propriedade. Em suma, no documento, o ato interpretativo não teria interferência alguma sobre o estatuto do objeto ou fenômeno apresentado.

Esse projeto de representação, contudo, não se realizou de forma exatamente documental. A fauna e a flora brasileiras eram apresentadas com as tintas do sublime; os índios, mesmo inseridos em seu ambiente natural, possuíam caracteres que lembravam mais

⁸ Ressalta-se que isso se deu apenas no que se refere aos conteúdos e aos temas, pois a forma (o soneto e o romance) continuou sendo praticada e incentivada no meio literário (cf. BELLAS, 2020, p. 06-07).

os cavaleiros medievais, como o valoroso índio de I-Juca Pirama, do maranhense Gonçalves Dias; ou, no caso das mulheres, como as donzelas dos romances medievais, como Iracema, “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 2011, p. 22).

Aquela pretensa tendência documental e nacionalista do nosso cânone foi um dos fatores que levaram à crença de que não houve uma produção insólita voltada para o medo em nossas terras, pois narrativas que possuíam influxos góticos eram vistas, pela crítica, como alheias ao contexto brasileiro. Apesar disso, estudos recentes⁹ apontam que houve, sim, uma vasta produção de contos voltados ao horror, ao medo e ao gótico, ainda que, em sua maior parte, essa produção tenha sido marginalizada. Compartilhamos, então, do pensamento de que não era necessário abordar de maneira exclusiva a natureza e as gentes que fazem do nosso território uma nação para que uma obra pudesse ser considerada brasileira: o nacionalismo “[d]eve estar no sentimento, no sentir especial do brasileiro” (CANDIDO, 1978, p. 21).

Álvares de Azevedo foi um dos nossos escritores que se apartou do nacionalismo documental em suas composições. O jovem paulista foi o autor daquela que, por muito tempo, se reconheceu como a primeira narrativa com caracteres góticos da nossa literatura, *Noite na Taverna* (1855)¹⁰. Nela, seis amigos estão reunidos em uma taverna e, após uma noite de orgia e bebedeira, decidem que cada um contará uma história sanguinolenta ao estilo de Hoffmann (AZEVEDO, 1997, p. 16). Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann, cada um a seu turno, narram histórias regadas a assassinatos, estupro, sadismo e outras transgressões, mas que se passaram em regiões distantes do contexto brasileiro (Roma, Cádiz, Londres).

Por não ter seguido a cartilha nacionalista que era imposta em sua época, os comentários da crítica literária do século XIX acerca da obra de Azevedo atacavam de maneira contundente o aspecto mórbido e satanista de suas composições (cf. ROMERO apud FRANÇA, 2021, p. 102). Vale destacar que as críticas negativas não se limitavam apenas a Álvares de Azevedo, mas a quaisquer outros escritores que não se empenhassem na

⁹ Estudos como os do grupo de pesquisa Estudos do Gótico, que conta com a participação de pesquisadores como Alexander Meireles da Silva, criador do canal *Fantasticursos*, no *Youtube* e no *Instagram*; Daniel Serravalle de Sá, Júlio França, Luciana Colucci, Maurício Menon e Ana Paula Araújo dos Santos; e Ficça – Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações artísticas na Era Digital, da Universidade Federal do Maranhão, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Naiara Sales. Nos últimos anos, estes pesquisadores, além de reunirem as narrativas brasileiras, vêm realizando o trabalho de analisar e descrever a produção de medo nacional.

¹⁰ O trabalho realizado pela equipe da Biblioteca Digital de Narrativas Obscuras Brasileiras (Tênebra) aponta que outras narrativas de influxos góticos foram produzidas antes de *Noite na Taverna*, como por exemplo “Um sonho” (1838), de Justiniano José da Rocha; “A feiticeira” (1849), de Antônio Joaquim da Rosa; e “A valsa e a mortalha” (1854), de Domingos Manuel de Oliveira Quintana.

construção literária da identidade nacional, pois se pensava que os temas, ambientações e ansiedades característicos de narrativas góticas, por exemplo, eram estranhos ao Brasil (FRANÇA, 2022a).

Este entendimento se relaciona com a ideia de Madame de Stäel de que aos “poetas do meio-dia”¹¹ caberia falar da beleza geográfica e cultural de sua região, cabendo aos “povos do norte” abordar aspectos mais sombrios (cf. STÄEL apud FRANÇA, 2017a, p. 468). Ora, o Brasil é um país repleto de crenças em diversas entidades e superstições. Sua natureza é bela, sim, mas também passível de perigos terríveis, seja por sua vastidão, seja pelos animais que nela habitam. Não deveria ser estranho, portanto, que nossos escritores também se dispusessem à prática de uma poética cujos objetos são justamente as fontes e o efeito do medo.

Além dessa inclinação interna ao imaginativo, o Brasil também contou com influências externas. A pesquisadora Sandra Vasconcelos (2002a, 2002b) aponta que houve grande circulação de romances ingleses no Brasil durante o século XIX. Isso se deu em decorrência da chegada da família real portuguesa, em 1808, e a consequente abertura dos portos às nações amigas.

O italiano, ou o confessorário dos penitentes negros (1797), de Ann Radcliffe; *Alberto ou O deserto de Strathavern* (1801) e *Sinclair das Ilhas* (1803), ambas de Elizabeth Helme; *Amanda e Oscar* (1796), de Regina Maria Roche; *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, bem como produções de Charles Dickens, Daniel Dafoe e Samuel Richardson, foram algumas das narrativas que fizeram parte dos catálogos dos livreiros e gabinetes de leitura do Rio de Janeiro no século XIX. Considerando o fato de que a elite literária daquela época costumava consumir aquilo que estava em voga no mundo, não se pode considerar estranho que nossos escritores também não se aventurassem na escrita de histórias de viés gótico. Um exemplo disso é José de Alencar, que, em *Como e porque sou romancista* (1893), descreveu assim um dos moldes para a escrita de romances na sua juventude:

Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; n’alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa (ALENCAR, 1893, p. 26).

¹¹ “Meio-dia” era uma expressão utilizada para designar regiões do Sul geográfico.

Duas das novelas que fizeram parte desse repertório de Alencar foram as já citadas *Amanda e Oscar* e *Sinclair das Ilhas*. Outro autor canônico a ter contato com histórias góticas foi Machado de Assis. Em sua crônica “Aleluia! Aleluia!”, publicada originalmente no periódico *Ilustração Brasileira*, o escritor afirma ter lido “[...] os poetastros da Fênix Renascida, os romances da Ana Radcliffe” (ASSIS, 1961, p. 177-178). Além disso, sua tradução para a língua portuguesa do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, é uma das mais conhecidas e notáveis.

Contudo, por não haver sido reconhecida plenamente como uma poética, como dito no início deste capítulo, realizar o inventário de narrativas góticas brasileiras se assemelha ao trabalho de um minerador: é necessário “escavar” os diversos movimentos que aqui se fizeram presentes para que seja possível encontrá-las. Esse trabalho, no entanto, não se resume a encontrar obras inéditas, mas também reler, sob outra perspectiva, as produções tidas como canônicas (FRANÇA, 2022, p. 17a). Tais estudos começaram a ser realizados de forma sistêmica a partir da segunda metade do século XX, apesar de antes disso já existirem registros do imaginário brasileiro, como as obras *Zoologia Fantástica do Brasil – Séculos XVII e XVIII* (1934) e *Monstros e Monstregos do Brasil* (1936), ambas de Affonso Escragnolle Taunay (cf. MATANGRANO; TAVARES, 2019, p. 27).

Nos últimos anos, porém, se intensificou o esforço por parte dos acadêmicos em reunir e descrever as obras encontradas a partir do estudo dos diversos movimentos literários aqui praticados. Na segunda fase do Romantismo, por exemplo, os textos expunham forte subjetividade e sensibilidade, além de que demonstravam uma visão pessimista do mundo. Seu principal objetivo era evidenciar o lado negativo do ser humano e do mundo à sua volta, em contraste com o ideal ufanista do indianismo. Dessa forma, as narrativas pretendiam despertar o horror, o medo e a repulsa como efeito de recepção. Para isso, seus temas e ambientações estavam mais ligados ao ocultismo e ao sobrenatural, como no conto “A guarida de pedra” (1861), em que há a aparição de um espectro em uma área militar, e “As ruínas da Glória” (1861), no qual um grupo de amigos presencia momentos aterrorizantes de aparições fantasmagóricas, ambos de autoria de Fagundes Varela; ou no texto teatral de *Macário* (1852), de Álvares de Azevedo, no qual se observa um pacto demoníaco.

No Naturalismo, o Gótico se vestiu de uma roupagem cientificista, pautada nas ideias do Positivismo de Comte e do Evolucionismo de Darwin. De acordo com José Guilherme Merquior (2014, p. 186), “[a] filosofia de Comte proclamava o advento [...] de uma era ‘positiva’, era de ordem e progresso conquistados pela primazia das ciências sobre o ‘obscurantismo’ da religião e das metafísicas”. Predominavam, então, o saber empírico e a

mentalidade experimental cultivados pelo surgimento das ciências naturais, especialmente a Biologia.

Opondo-se ao ideário romântico do Brasil como um paraíso tropical, como também à filosofia de Comte, as narrativas passaram a abordar com maior ênfase as mazelas do corpo e do ambiente, tais como a proliferação de doenças causadas por agentes patológicos, enfermidades psicológicas, a descrição detalhada de deformidades e degradações, o uso de termos relativos às ciências e ao corpo humano, bem como a destruição da natureza. Para a pesquisadora Marina Sena (2022, p. 194), apesar de não ser considerada uma narrativa plenamente naturalista, “Demônios” (1891), de Aluísio Azevedo, possui diversos elementos naturalistas presentes em si, como a visão de mundo cientificista. Nesta narrativa, um jovem escritor e sua noiva se encontram, repentinamente, em um Rio de Janeiro apocalíptico, passando por um processo de involução.

Já durante a *belle époque* fez-se possível a transformação do Rio de Janeiro em uma Paris tropical, motivada pelo aparente término das revoluções e pela entrada de capital estrangeiro, o que possibilitou uma certa melhora na qualidade de vida – da elite. Esta, então, gozava de um momento de sofisticação e apuração do gosto, o que se refletiu, também, na literatura.

A literatura da *belle époque* revela isto em sua forma, conteúdo, produção e objetivos. **O prazer na descrição sensual de objetos materiais caros, a ênfase no autor e no indivíduo, a paixão pelas experiências vicárias em cenários decadentes, o sobrenatural, a riqueza e o exótico, o uso da ironia e de um tom mundano de desilusão** – tudo isso reflete o gosto da boêmia dourada e de seus leitores, mostrando o mundo como eles queriam e como eles o desfrutavam em seus palacetes, no Club dos Diários, na rua do Ouvidor e passeando pela Avenida Central (NEEDELL, 1993, p. 268-269. Grifo do autor em itálico. Grifos nossos em negrito).

O ideal de bem-estar social pregado por parte da elite contrastava, contudo, com a realidade da maioria da população, que ainda se encontrava em situações precárias de subsistência. Na ficção decadente, observa-se a desconfiança no progresso racional e científico como solução para as mazelas da sociedade, estabelecendo-se uma visão negativa do país e mostrando as piores facetas do homem. Assim como as narrativas estrangeiras, as produções brasileiras pretendiam ser uma fuga da realidade e se centravam na busca incessante pelo prazer em suas mais variadas e intensas formas. Essa era uma forma de preencher o vazio existencial do homem moderno, mesmo que isso se desse a partir da prática de atos transgressivos, especialmente aqueles de origem sexual. O coito seria, nessa perspectiva, uma possível fonte do medo, pois a perda momentânea da racionalidade

significaria a liberação de todos os instintos humanos, inclusive aqueles reprimidos pela moral social.¹²

Como se vê, há uma similaridade entre a ficção decadente e a gótica, pois ambas buscavam despertar o medo como efeito estético a partir da realização de atos transgressivos.

¹³ Algumas das narrativas de Júlia Lopes de Almeida elencadas neste estudo também poderiam ser analisadas sob esse viés, como “Perfil de preta”, “A nevrose da cor” e “Sob as estrelas”. Contudo, deixaremos o estudo a partir desta perspectiva para uma outra oportunidade. Partiremos, agora, para a descrição da literatura gótica nacional.

2.1 Formas góticas na literatura brasileira

Quando se pensa na produção de narrativas góticas no Brasil, costuma-se refletir a respeito de se essa literatura teria características próprias e independentes do contexto estrangeiro, ou se ela não se trataria de uma adaptação do estrangeiro à cor local do país. Para esse trabalho foram tomadas as perspectivas de Antonio Candido (1999), que afirma que a literatura brasileira “[...] não nasceu aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova” (p. 12); e de Júlio França e Daniel Silva (2022), que definem que o Gótico, por ultrapassar as barreiras do tempo e da localidade, é um modelo a ser preenchido com os medos e anseios de cada época e região.¹⁴

Desta forma, percebemos que nossos escritores utilizaram diversas formas para abordar o terrível em nossa literatura, porém com duas delas ocorrendo com maior frequência. A primeira dessas formas foi adotada por Álvares de Azevedo e se relacionava com a tradição literária mundial. Ou seja, sem o aspecto da “cor local” propagado pelos críticos brasileiros do Oitocentos. Suas narrativas se assemelham às da literatura gótica inglesa e às de Edgar Allan

¹² Para um maior entendimento da literatura *fin de siècle* nacional, ler SILVA, Daniel Augusto P. Horror sexual e ficção decadente. In.: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830 – 1920). 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. pp. 233 – 265.

¹³ Para um maior entendimento sobre a relação entre a literatura gótica e a *fin de siècle*, ler PUNTER, David. Gothic and decadence. In.: _____. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Routledge, 1996. v. 2. p. 01 – 26.

¹⁴ Existem estudos que buscam diferenciar as narrativas góticas “genuinamente brasileiras” daquelas que sofreram algum tipo de influência estrangeira. Ao primeiro tipo costuma-se chamar de “Gótico brasileiro”, e ao segundo, “Gótico no Brasil”. Aqui não faremos tal distinção. Para mais informações, ler: BELLAS, João Pedro. Gótico Brasileiro: uma proposta de definição. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020; BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre. *Soletas*, n. 27, p. 80 – 94, out, 2014; FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Pena. In: Anais XVI ENCONTRO ABRALIC, 15. *Anais...* [S.n.], 2018. p. 1097 – 1103.

Poe, por exemplo. Algumas narrativas que utilizaram esse modelo de escrita foram o próprio “Noite na taverna” (1855), de Álvares de Azevedo; “O estudante e os monges” (1859), de Couto de Magalhães; “As ruínas da Glória” (1861), de Fagundes Varela; “O impenitente” (1890), de Aluísio Azevedo; “A nevrose da cor” (1903), de Júlia Lopes de Almeida; “Espectro” (1907), de Tomás Lopes; e “O gato negro” (1911), de Rocha Pombo.

Outra das nossas formas de manifestação do Gótico possuía uma tendência mais regionalista. Algumas das narrativas sob esse viés retratavam os horrores da escravidão e possuíam profunda relação com o *American Southern Gothic* dos Estados Unidos. Fernando Monteiro de Barros e Hélder Brinate Castro são pesquisadores que se dedicam à descrição do Gótico no Brasil em comparação às manifestações americanas. Em seus trabalhos eles apontam que as *plantations* (nos Estados Unidos) e os engenhos (no Brasil) eram variações dos castelos europeus e funcionavam como *loci horribiles*.

A *plantation* sulista [com sua casa grande] funciona bem como substituta dos castelos góticos tradicionais devido a sua referência simbólica a uma aristocracia decaída. Assim como os castelos arruinados fazem alusão à perda de riqueza e poder de uma geração mais antiga, o estado arruinado da *plantation* sulista no período após a Guerra Civil americana refere-se à história da classe dos latifundiários e, de fato, a todo o sul dos Estados Unidos de uma maneira geral. O espaço físico da casa-grande ecoa a natureza decaída dos habitantes com seus numerosos aposentos, faustosos no passado, mas agora deteriorados. Tanto as casas-grandes quanto os castelos remetem a um passado perdido (MARSHALL apud BARROS, 2014, p. 82).

Apesar de Marshall se referir ao contexto americano, Barros se vale de seu argumento porque essas mesmas características podem ser encontradas nas narrativas brasileiras. Os engenhos, com suas casas-grandes arruinadas e com passagens secretas, senzalas e pelourinhos figuravam como espaços de opressão contra as pessoas escravizadas. Neles eram cometidos os mais variados tipos de crimes, como a tortura e o estupro, rivalizando com a ideia do Brasil como um lugar paradisíaco.

Algumas histórias que trazem o Gótico sob esse viés são “Gongo-Velho” (1914), de Rodrigo Otávio, no qual escravos se revoltam contra os abusos de seus senhores e acabam matando-os; “Na tapera do Nhô Tido” (1920), de Valdomiro Silveira, onde um caboclo decide se vingar do vizinho, um pequeno latifundiário, que havia batido em seu filho; “Consciência tranquila” (1897), de Cruz e Souza, em que um ex-senhor de escravos, já moribundo, conta as atrocidades cometidas por ele àqueles que estavam sob seu domínio; e “O samba” (1899), de Carlos Magalhães de Azeredo, na qual espíritos de antigos escravos retornam na noite de São João e narram os tormentos pelos quais haviam passado ainda em vida.

Outras narrativas dessa vertente regionalista de influxos góticos voltaram-se para o sertão brasileiro, representando paisagens, gentes e costumes das variadas regiões do país. Estas enfatizavam os valores locais, como também marcavam a diferença entre o contexto urbano e o rural. Apesar de a maior parte das obras produzidas a partir da segunda metade do século XIX colocarem o interior do país como expressão maior do ser brasileiro, nas narrativas góticas brasileiras ele se torna fonte do medo; isso porque, por se tratar de regiões afastadas dos grandes centros culturais, estas eram vistas como exóticas e primitivas.

A ênfase nas peculiaridades dos locais mais afastados trouxe para o primeiro plano a percepção da alteridade e, conseqüentemente, o medo do diferente. A “primitiva rudeza” cultural dos homens rurais [...] está sempre prestes a se transfigurar em barbárie aos olhos citadinos. Seus hábitos alimentares, suas festas e sua fala podem deixar de ser tratados como excêntricos e se tornar bestiais. Suas crenças religiosas podem ser tomadas como exóticas ou como corrupções sincréticas da religião cristã do homem civilizado. A origem mestiça do sertanejo ora é símbolo máximo da brasilidade, ora é signo máximo de nosso aviltamento racial (CASTRO, 2022, p. 206).

O homem do campo era, então, visto em condição inferior ao homem da cidade, o que foi reforçado pelo progresso científico e pelo bem-estar social proporcionado pela *belle époque*. Em nossas narrativas góticas, os rincões do país possuíam a mesma excentricidade e misticismo que as regiões consideradas exóticas pelos europeus.

Os *loci horribiles* nacionais são, portanto, transposições dos europeus; e paisagens como a caatinga e as florestas são descritas ao mesmo tempo como exuberantes e aterrorizantes. A flora brasileira é constantemente detalhada como se ela própria fosse dotada de caracteres sobrenaturais. O clima também é um importante caracterizador dos *loci horribiles* brasileiros, especialmente no agreste nordestino, onde a seca é capaz de amplificar a hostilidade das pessoas e do espaço (CASTRO, 2022, p. 212). É o que pode ser observado, por exemplo, no conto “A cruz das malvas” (1928), de Pápi Júnior. Nessa história, um jovem que viajava pelo sertão do nordeste presencia um evento sobrenatural no local onde havia sido enterrado um perigoso bandido. Contudo, antes que ocorresse o evento sobrenatural, a todo momento o jovem reforçava o medo que estava sentindo por se encontrar em um lugar com tantos perigos e em companhia duvidosa.

Enfim, a responsabilidade da situação era toda minha. Nenhuma censura lhe podia fazer por este arranque da minha teimosia em querer diminuir três léguas de caminho atravessando um trecho despovoado do sertão pelo qual o banditismo se esgueirava sem remissões para a bolsa nem tolerâncias para a vida, derramando, do bacamarte apontado, a lei imperiosa do mais forte. Este aspecto não me demovera a intenção de tentar a penosa travessia do Cariri às Cajazeiras, numa excursão de

interesses apenas profissionais. Oito dias, portanto, de ásperas surpresas e resoluções imponderáveis para alcançar arranchos duvidosos por caminhos calcinados pelo sol e com as etapas da distância vencidas pela noite para fugir à canícula voraz, às vibrações da luz que feriam a retina como estiletos encandecidos pelo fogo (PÁPI JÚNIOR, 2011, p. 49).

Além da hostilidade do ambiente, na narrativa de Pápi Júnior, o narrador-personagem acentua constantemente as diferenças entre ele e os sertanejos que encontrava pelo caminho, especialmente no que diz respeito às suas credices. No Brasil, o Gótico conta com diversas histórias de fantasmas, causos e misticismo sincrético. É comum a ocorrência de enredos contendo elementos do folclore, como o boto cor-de-rosa, em “O baile do judeu” (1893) e a rasga-mortalha¹⁵ em “Acauã” (1893), ambos contos de Inglês de Sousa; a mula-sem-cabeça, em “O ar do vento, ave-Maria” (1887), de Manuel de Oliveira Paiva; e o caipora presente em “Senhor das caças” (1871), de Juvenal Galeno.

As superstições locais, frutos da mistura entre as religiões cristã, de matriz africana e de origem indígena, também eram fontes do medo. Os rituais exóticos das religiões pagãs eram vistos como expressão da barbárie e retratados de forma macabra em muitas das histórias. Nelas, são frequentes as presenças de curandeiros, feiticeiros e mandingueiros (em sua maior parte negros, indígenas ou mestiços) que usualmente eram postos na categoria de monstros causadores de malefícios, assim como as bruxas e os magos da tradição europeia. Isso corroborava com o preconceito contra os negros e indígenas, bem como às suas práticas religiosas. Esse aspecto negativo das crenças pode ser observado em contos como “O enterro” (1896), de Coelho Neto; “A feiticeira” (1893), de Inglês de Souza; “Feitiçaria” (1897), de Afonso Arinos; e “Exorcismo” (1895), de Júlio Perneta.

Além da adaptação dos *loci horribiles*, do exotismo e do misticismo europeu para o contexto brasileiro, percebe-se que avultam em nossa literatura gótica os monstros humanos. Ainda que uma parcela dessas narrativas contenha elementos sobrenaturais, um grande número delas traz pessoas cometendo os mais variados tipos de atrocidades. Em “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães, o sobrenatural se manifesta como consequência dos atos transgressivos cometidos por humanos. Movido por ciúme de Carolina, Timóteo assassinou Joaquim Paulista, seu rival, com a ajuda de um encantador de serpentes. Por não ter sido enterrado dignamente e seus restos mortais terem se espalhado, os ossos de Joaquim Paulista se reuniam para uma dança macabra às noites de sexta-feira, apavorando quem

¹⁵ Também conhecida como suindara, narceja ou acauã, a rasga-mortalha é uma coruja considerada uma ave de mau agouro.

passasse por perto de sua cova. O ciúme também é o que move o seringueiro Sabino à tortura e ao assassinato de sua esposa Maibi, que havia sido vendida pelo marido em troca do perdão de uma dívida, no conto “Maibi” (1908), de Alberto Rangel. Em “Um esqueleto” (1875), de Machado de Assis, o excêntrico Dr. Belém mantém em casa a ossada da sua primeira esposa, a quem matara por suspeita de uma traição.

Já em “O caldo” (1932), de Humberto de Campos, um rico e monstruoso fazendeiro se utiliza de seu poder para abusar sexualmente de uma jovem que havia ido até sua fazenda para pedir auxílio. Anos mais tarde, esse mesmo fazendeiro encontrou a morte pelas mãos do filho fruto daquele abuso. Em narrativas góticas nacionais, os latifundiários e a tensão existente entre estes e seus subordinados são a manifestação mais corrente do passado fantasmagórico, pois, em regiões onde a força da ordem oficial é difícil de alcançar, eles costumam ser a representação da lei, tal qual a aristocracia do período medieval. Logo, reinavam absolutos sobre a população miserável sujeita aos seus mandos e desmandos.

A necrofilia e o canibalismo também são transgressões comuns nas nossas histórias de medo, como se pode observar desde *Noite na taverna*. Para o primeiro ponto podemos citar como exemplo a narrativa de Solfieri presente na coletânea de Álvares de Azevedo; como também o conto “Violação” (1898), de Rodolfo Teófilo, no qual um rapaz moribundo presencia a violação do cadáver de sua noiva por dois monstruosos criminosos condenados a sepultarem as vítimas do cólera.

O canibalismo pode ser observado em outra narrativa da obra azevediana, “Bertram”, e também nos contos “Dalzo” (1859), de Zoroastro Pamplona, e “O juramento” (1932), de Humberto de Campos. Em “Dalzo”, o jovem que dá nome ao conto retornou de uma viagem e foi se encontrar com seu amigo Églío. O local combinado para o encontro, no entanto, havia se tornado o covil de dois negros canibais. Ao ver o perigo no qual Églío se encontrava, Dalzo decidiu pôr um fim aos atos macabros dos antropófagos. Já em “O juramento”, o fazendeiro argentino Ramón González e González conta sobre quando participou de um banquete antropofágico e comeu o coração de Consuelo, por quem teve seu pedido de casamento renegado.

Além das agruras dos sertões e florestas, e dos monstros sobrenaturais ou morais da nossa tradição gótica, as enfermidades são importantes fontes do medo, pois, por serem ameaças invisíveis e pela falta de instrução de parte da população, os agentes patológicos eram muitas vezes considerados como entidades maléficas. As péssimas condições de vida e a dificuldade de acesso à medicina faziam com que as doenças se espalhassem com facilidade e rapidez. Acreditando se tratar de doenças espirituais manifestadas pelo corpo, as pessoas do

interior costumavam recorrer aos cuidados sobrenaturais de curandeiros e mandingueiros. Mesmo hoje em dia, com a ampliação do atendimento médico, observa-se que essas práticas ainda são comuns em muitas regiões do país.

Escritores brasileiros do final do século XIX e do início do XX transpuseram para suas narrativas o pavor causado por doenças que, àquela época, possuíam poucas chances de cura. Em “Tísico” (1890), de Oscar Rosas, é a tuberculose; em “A peste” (1910), de João do Rio, é a varíola que se faz presente; no já citado “Violação” (1898), de Rodolfo Teófilo, uma epidemia de cólera afeta tragicamente uma cidade; em “Pelo caiapó velho” (1917), de Hugo de Carvalho Ramos, a hospedeira do tropeiro (narrador) era portadora da hanseníase.

Assim, retomando o que foi falado no início do capítulo e no decorrer deste tópico, apesar de marginalizada, a nossa literatura gótica se valeu de temáticas comuns dessa poética, adaptando-as à realidade do Brasil para expressar os horrores vivenciados pela nossa gente.

2.2 Gótico e escrita feminina no Brasil

Apesar de os escritos elencados até agora terem sido de autores homens, a nossa produção gótica não se encerra no gênero masculino, pois as mulheres também deram a sua parcela de contribuição à escrita dessa poética. Realizar o resgate da tradição gótica no Brasil é uma tarefa árdua que se verifica ainda mais difícil quando se pretende retomar a escrita gótica feminina. Assim como em outros países, a profissão de escritor era reservada apenas aos homens. Na verdade, qualquer trabalho que significasse a saída do ambiente doméstico pela mulher não era bem aceito pela sociedade patriarcal até meados do século XX. Apesar dessa restrição, algumas mulheres se dedicaram à escrita, mais comumente aos poemas, mas também à prosa. Algumas dessas escritoras contaram com certo prestígio literário à sua época, como foi o caso de Júlia Lopes de Almeida, Adelina Vieira e Nísia Floresta Brasileira Augusta. Era comum, contudo, que as obras e o talento dessas e de outras escritoras fossem colocados em comparação com seus pares masculinos e recebessem elogios que as masculinizavam (cf. FANINI, 2009, p. 328).

Para que uma mulher do século XIX pudesse ter visibilidade como escritora, era necessário que ela se enquadrasse na moral patriarcal vigente. Como uma parcela considerável do público leitor era essencialmente feminino, os textos a elas direcionados deveriam prezar pela sua boa educação e pela manutenção de sua virtude e bons costumes. Mesmo cuidando de assuntos concernentes ao patriarcado e possuindo reconhecido talento, o

preconceito para com o seu sexo levou as escritoras brasileiras do século XIX ao esquecimento. Assim, seus nomes foram apagados dos compêndios de literatura e, conseqüentemente, excluídos do cânone nacional. Esse apagamento foi a causa do pensamento de que a nossa literatura não havia contado com a participação das mulheres na sua produção.

Trabalhos como os das estudiosas Lúcia Miguel Pereira (1950 [1988]) e Zahidé Lupinacci Muzart (2008) foram preponderantes para retirar as nossas escritoras oitocentistas da sombra à qual haviam sido relegadas. As pesquisas desenvolvidas por elas e por outras que lhes seguiram foram responsáveis por trazer de volta à luz os nomes de escritoras como Ana Luísa de Azevedo Castro; Maria Firmina dos Reis; Carmen Dolores; Mme. Chrysanthème; Corina Coaracy; Maria Benedita Bornmann e Júlia Lopes de Almeida. Seus nomes foram aqui trazidos por terem, dentre outras composições, se dedicado à escrita de narrativas ligadas ao medo.

Ana Luísa de Azevedo Castro foi professora e diretora de um colégio para moças no Rio de Janeiro, membro da Sociedade Ensaio Literários, poetisa e romancista. Devido às restrições de sua época, a autora, natural do estado de Santa Catarina, publicou seu único romance, *D. Narcisa de Villar* (1858), sob o pseudônimo “Indygena do Ypiranga”. Não por acaso, pois, a personagem principal que dá nome à obra sofre com os obstáculos impostos ao seu relacionamento com um jovem de origem indígena, Leonardo. Portuguesa de origem, Narcisa se apaixona por seu amigo de infância, porém o romance é impedido pelos irmãos da jovem, D. Martim, D. Luiz e D. José de Villar, que queriam casá-la por interesse com o coronel Pedro Paulo. No dia do casamento forçado, e durante uma tempestade, Narcisa foge com Leonardo para a Ilha do Mel.

Os caracteres góticos encontrados no romance aparecem em pontos específicos da narrativa. Ainda no prólogo, Castro indica que o local onde se sucederam os eventos fatais da narrativa, a Ilha do Mel, “[...] é *mal-assombrada*, e muitos afirmam terem ali visto visões medonhas, capazes de matar de susto a uma dúzia daqueles bons lavradores” (CASTRO, 2019, p.101, grifo da autora), impedindo que as pessoas se aproximassem dali. Outra característica da obra que dialoga com as narrativas clássicas góticas é o ambiente opressivo ao qual D. Narcisa está exposta em sua casa, pois seus despóticos irmãos dispunham do controle de sua vida. A escolha pela narrativa emoldurada também é outro ponto em comum com as narrativas góticas, pois, neste caso, temos o retorno do passado fantasmagórico manifestado a partir da contação de como os sofrimentos de Narcisa e Leonardo deram origem às histórias macabras que cercam a Ilha do Mel.

A escritora maranhense Maria Firmina dos Reis foi professora da primeira escola mista e gratuita do seu estado, além de também ter sido poetisa, cronista e romancista. Igualmente publicado sob pseudônimo (Uma Maranhense), *Úrsula* (1859) segue a mesma linha de amor impossível presente no romance de Ana Luísa de Azevedo Castro. Aqui há a presença de um triângulo amoroso formado por Tancredo, Úrsula e seu tio, o comendador Fernando P., que figura o vilão perseguidor da jovem. Por diversas vezes durante a narrativa, Reis se vale de medievalismos, como quando Luiza B., mãe de Úrsula, reconhece os caracteres honrosos de Tancredo, fazendo-lhe um pedido que muito lembra os deveres dos cavaleiros medievais: ser honrado, virtuoso e proteger os mais fracos (cf. REIS, 2018, p.109-110).

Além da situação envolvendo o jovem casal e o tio de Úrsula, Maria Firmina foi a responsável por abordar pela primeira vez em um romance os horrores sofridos pela população negra de sua época. Mulher e negra, Maria Firmina dos Reis retratou com intimidade os sofrimentos vividos por aqueles que estavam sob o jugo da escravidão. Um dos momentos mais emblemáticos desse aspecto é quando a africana mãe Susana conta como havia se tornado escrava. Apesar da breve descrição, é impossível não reconhecer o navio tumbeiro como um *locus horribilis*.

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto mais é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão, fomos *amarrados* em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas [...]. Davam-nos água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

“Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte.

“Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim (REIS, 2018, p. 122. Grifos da autora).

Sua narrativa dialoga não apenas com a vertente do Gótico Feminino, verificado pela perseguição causada a Úrsula por seu tio, mas também com a do Gótico no Brasil que se aproxima do *Southern Gothic*, aqui discutida anteriormente.

Carmen Dolores era o pseudônimo da carioca Emília Moncorvo Bandeira de Melo. Foi romancista, jornalista, dramaturga, contista, poetisa e crítica literária. Suas narrativas abordam a situação do país durante o começo da República, especialmente as demandas

femininas, como o divórcio. Seu conto “Um drama na roça” (1907) aborda a relação conflituosa entre Hortense, uma mulher “alta, fina, de quadris provocantes” (DOLORES, 1959, p.37) e suas irmãs Guilhermina e Laura. O conflito é levantado depois que Hortense é enviada à sua cidade natal após uma temporada em Paris com o marido, onde adquiriu hábitos urbanos e refinados. Os novos hábitos da irmã mais velha despertavam inveja nas mais novas — especialmente o olhar sedutor que a moça dispensava aos homens.

Em um primeiro momento, o leitor é levado a crer que todo o mal-estar entre as irmãs é causado por inveja ao refinamento adquirido pela moça ou por ciúmes, pois os noivos das irmãs mais novas ficam encantados pela recém-chegada. Contudo, à medida que se avança a leitura, o leitor começa a perceber que Hortense não é tão inocente quanto se desejava acreditar, e que, sim, ela estava seduzindo os noivos das irmãs.

Ele [o noivo de Guilhermina] agora, apenas Hortense se sentava ao piano, ia se aproximando, como arrastado, encostava-se ao velho instrumento e não arredava mais dali, os olhos presos nela, com umas rápidas contrações nervosas na face lívida e chupada. (DOLORES, 1959, p.40).

Hortense cativa o noivo de Guilhermina tal qual uma *femme fatale*, que seduz, atrai e aprisiona a sua presa na ânsia da volúpia sexual — algo que era temido pelo seu próprio marido (cf. DOLORES, 1959, p. 38). Contudo, parece que o grande objetivo da mulher é usar os homens para atingir as irmãs mais novas, talvez por um prazer sádico de vê-las sofrendo pela rejeição de seus noivos. Tanto que, após Guilhermina descobrir a traição cometida e romper seu noivado, Hortense logo parte em busca de uma nova vítima: o noivo de Laura.

A ideia de Hortense que é concebida pelo noivo de Laura é a mesma da mulher diabólica que busca levar o homem à perdição. Não por acaso, em alusão ao mito bíblico da tentação de Adão e Eva, Hortense aparece como uma “serpente” e oferece ao rapaz um “fruto proibido”. A oferta de uma tangerina é aqui apenas um símbolo para demonstrar que a mulher estava aberta a estreitar as relações com o rapaz, visto que ela entra sorrateiramente no quarto do noivo de Laura. Mas, diferentemente da irmã Guilhermina, ao flagrar Hortense e o amado juntos em um outro momento, Laura não consegue controlar os nervos.

O sangue revoltado borbulhou quente em suas artérias... Sentiu-se louca de ciúme... E a outra foi passando, toda branca num longo penteador; e o braço de Novais já se estendia, sôfrego, para agarrá-la... Um terceiro vulto, porém, irrompeu violentamente entre ambos, saltou sobre Hortense petrificada de terror, derrubou-a [...] no assoalho e pôs-se a calcá-la aos pés, a moê-la de pancada, esbofeteando-lhe as faces, arrancando-lhe os cabelos aos punhados, enterrando-lhe no seio unhas agudas que rasgavam as carnes palpitantes como tenazes de ferro. (DOLORES, 1959, p.47-48)

Os influxos góticos da narrativa podem ser observados, também, nessa necessidade de mostrar os piores lados do ser humano: o que seduz por interesse ou prazer sádico; o que trai uma pessoa pela possibilidade de receber algo melhor em troca; e aquele que não consegue controlar suas emoções e torna-se agressivo a ponto de cometer uma barbaridade.

Filha de Carmen Dolores, Mme. Chrysanthème, pseudônimo de Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos, seguiu os passos da mãe tanto em sua carreira como escritora como nos assuntos abordados em suas obras. Em “As saudades” (1925), Chrysanthème nos apresenta um diálogo entre mãe e filha, que, durante um passeio para colher flores para a avó da menina, refletem sobre a morte. De forma simples, a autora se vale da flor Saudade, também conhecida como Flor-de-Viúva, para abordar o sentimento da perda de um ente querido. Apesar do tom melancólico que cerca a obra, vemos o cuidado que a autora teve em colocar uma criança para perguntar sobre os sentimentos complexos que envolvem a morte de uma pessoa. Ao ser perguntada por Edmeia sobre o motivo da avó preferir as tristes Saudades, sua mãe, D. Sofia, indica que elas se relacionavam aos sentimentos que a anciã tinha dentro de si. A mulher explica, então, o que significariam as variedades de cores da planta, o que faz com que a menina se lembre do seu irmãozinho que havia falecido. Essa lembrança conduz ambas ao seguinte diálogo:

– Penso, mamãe, que também eu tenho saudades do céu, onde está o maninho. Deve ser muito lindo esse céu, porque as crianças que para lá vão não voltam mais – respondeu lentamente a pequenita, erguendo os olhos azuis para o espaço infinito e grandioso debaixo do qual ela surgia como um minúsculo pintinho de ouro. Num grito, a mãe deixou cair a cesta perfumosa sobre o chão, espalhando-se nele as flores numa desordem colorida e harmoniosa. E dona Sofia, abraçada [...] delirante à sua filha, pedia-lhe não pensasse mais nesse céu implacável, que, atraindo esses entezinhos adorados, jamais os restitui aos regaços das mães, doloridas para sempre. (CHRYSANTHÈME, 1959, p. 53-54).

O receio da mãe pela fala de Edmeia é justificado pelo fato de ela já ter perdido um filho e temer que o mesmo acontecesse à sua menina. Apesar de todo o desvelo da mãe em mostrar à menina as maravilhas que o mundo tinha, parece que o céu ainda lhe continuava atraente, visto que, ao final do conto, é revelado que a menina estava morta. A morte, apesar de ser um evento triste e um assunto tabu para a maioria das pessoas, é retratada de uma forma sutil. A ênfase se encontra, justamente, no sentimento que fica quando alguém se vai, a saudade, que é representada pelas delicadas e tristonhas flores de mesmo nome.

Nascida nos Estados Unidos, Corina Coaracy tomou o Brasil como sua segunda casa, onde colaborou com jornais como *O Paiz*, *Cidade do Rio* e *Gazeta de Notícias*. Além de

artigos e comentários jornalísticos, a autora também foi cronista, contista e dramaturga. “Amores mortos”, provavelmente publicado na década de 1880, é um conto que traz como protagonista um rapaz que acabara de perder a amada para a morte. Amargurado, ele se muda para uma casa de pensão, onde, de uma das janelas, consegue divisar a figura de uma mulher que aparenta ser tão sofrida e inerte quanto ele próprio. A inércia da mulher leva o jovem a desejar saber mais sobre ela, mas sempre a partir dali, da sua janela. Pouco a pouco, o amor floresce no coração do rapaz, platonicamente, sem nunca se declarar à moça. Isso até o dia em que um terrível incêndio atinge a casa da mulher, que o rapaz descobrira ser cega, levando-a também à morte.

Os influxos góticos da narrativa de Coaracy podem ser observados, de início, em dois aspectos: a) o horror que vai sendo criado suavemente, de modo quase imperceptível, chocando o leitor ao final do conto: a narrativa parte da profunda melancolia vivenciada pelo narrador-personagem e culmina com a sua inércia contemplativa perante o incêndio que atinge a casa vizinha; e b) a cena terrível da catástrofe que ceifa a vida da nova mulher amada. Este segundo aspecto, inclusive, tende a causar o maior incômodo no leitor, dada a forma com que é descrito pelo narrador-personagem, que está atônito devido ao espetáculo horrível figurado diante de si.

As chamas precipitavam-se, acumulavam-se mais e mais, subiam pelas portas, esgueiravam-se pelas frestas, atacando venezianas e madeiramentos. Tocada pelo vento, a fornalha recrudescia pelos lados do fundo; de instante a instante o clamor de vozes aflitas cortava o ar pedindo socorro, e o chiar dos madeiros crepitantes, o estalar das vigas, o baque das paredes e dos telhados que derruíam, o dobre dos sinos, o toque dos clarins dos bombeiros que vinham vindo, o uivo indescritível e precipitado do fogo que ia envolvendo tudo, formavam coro tremendo, que parecia a suprema blasfêmia do inferno contra a criação.

[...] Depois, do meio daquele montão de ruínas brotaram de novo as chamas, enroscando-se e torcendo-se, levantando-se como serpentes, lambendo as paredes, galgando como larvas de ouro as pedras, uma após outra, dourando de fulvos clarões os novelos de fumo, que, em compacta coluna, iam pelo céu em fora, com um grande penacho trêmulo e oscilante. E a luz foi-se estendendo e espalhando ainda, envolvendo o céu todo num manto de sangue que ia iluminar em cheio o rosto convulsionado e lívido de um homem, que, de uma janela fronteira, imóvel e com olhos de doido, contemplava as ruínas e o fogo em que se havia sepultado toda a sua ventura (COARACY, 2022, p. 302-304)

A descrição minuciosa do incêndio pode ter o intuito de mostrar a visão pessimista do narrador-personagem sobre a sua própria percepção do que era o amor, haja vista que esse sentimento muitas vezes é descrito como um fogo abrasante que consome a pessoa por dentro. Aquele homem já havia se consumido uma vez por essa chama, tanto que a ausência da primeira amante o levou a um profundo estado de depressão e de fuga da realidade.

O desgosto causado pela morte da primeira mulher, que tantas recordações de volúpia e prazer lhe despertava, tornou-o indiferente e um profundo tédio tomou posse de si, fazendo-o desejar viver emoções intensas novamente. A inação do narrador quando ocorre o incêndio pode ser entendida, na verdade, como a experimentação daquele sentimento intenso que ele tanto buscava, mesmo a partir de uma emoção negativa. Um leitor atento pode observar, no começo do conto, que o rapaz estava “[...] impaciente por uma catástrofe, por um cataclismo qualquer que sobreviesse e transformasse homens e coisas, transformando-o a ele também” (COARACY, 2022, p. 299). Ou seja, ainda que ele realmente pudesse amar aquela segunda mulher, a experiência vivenciada era o que o fazia se sentir vivo novamente.

Maria Benedita Bornmann nasceu no Rio Grande do Sul e, sob o pseudônimo “Délia”, foi romancista, contista, novelista e jornalista, tendo contribuído para jornais cariocas como *O Sorriso*, *O Paiz*, *O Cruzeiro* e *Gazeta da Tarde*. Seu conto “O crime do convento de...”, publicado em 1891 no *Jornal do Recife*, dialoga com escritos góticos Setecentistas, especialmente aqueles de Gótico Feminino. A narrativa traz as perseguições sofridas por duas jovens que se encontram enclausuradas em um convento: Maria, perseguida moralmente e fisicamente pela abadessa de Santa Clara; e Carmen, jovem de catorze anos perseguida sexualmente pelo padre João. Ambas as donzelas encarnam a *virtue in distress*, pois as duas são oprimidas por figuras masculinizadas¹⁶ e de poder.

Essa relação com as narrativas góticas vai além da perseguição sofrida pelas duas jovens. É presente na obra um forte anticlericalismo, manifestado pela presença de religiosos monstruosos: as atitudes despóticas e sádicas da abadessa de Santa Clara, que sentia um prazer imenso em atormentar a vida das outras freiras, especialmente a da irmã Maria; e o luxurioso padre João, que se contorcia de volúpia apenas ao pensar na jovem Carmen.

Na alma infame do padre rugia uma paixão medonha, que a razão mal continha, lancinando o infrene desejo que o ensandecia à vista da menina: toda aquela pureza, que antes devera impor-lhe respeito, revolvía a lama de que ele era feito, fazendo vir à tona todos os maus instintos que lhe dormitavam no íntimo.

E sofria o miserável, sofria muito no único ponto sensível, na sua carne maldita, que nunca soubera domar. Alta noite, moído e enervado pela insônia, soltava rugidos de fera e derramava lágrimas de raiva, sacudido por uma volúpia bestial.

E na manhã seguinte ia ao convento, pretextava uma exortação a fazer-lhe, só para senti-la junto a si, devorando-a com o olhar, bebendo-lhe o hálito fresco, alimentando a chama que o consumia, em vez de fugir para evitá-la (BORNMAN, 2022, p. 370).

¹⁶ Ainda que a abadessa seja do gênero feminino, ela é detentora de atributos físicos e psicológicos que mais se assemelham aos de um homem. Bornmann, porém, afirma que esta era “insexual” (talvez uma figura andrógina), “[...] pois não possuía o valor que caracteriza o homem, nem as delicadas sensibilidades que exornam a mulher” (BORNMAN, 2022, p. 363).

Assim como o padre João encarna o típico vilão gótico, à semelhança do voluptuoso frei Ambrósio de *O Monge*, de Matthew Lewis, a irmã Maria e a jovem Carmen encarnam as típicas heroínas góticas – não apenas pela beleza, mas, principalmente, pelos aspectos morais que as separam das demais moças: a castidade e a ingenuidade.

Criadas para viverem em um mundo edênico e inocente, as figuras femininas, especialmente Carmen, não estavam preparadas para enfrentar as atrocidades do mundo. É isso, inclusive, que impede que ambas as jovens heroínas reconheçam na figura do padre um predador sexual (cf. BORNMANN, 2022, p. 370).

Ao ter sido pego em flagrante violentando Carmen, o padre foge, mas passa a ter visões atormentadoras com o fantasma da menina. Temos aqui a manifestação do passado fantasmagórico como uma tentativa de denúncia e de punição ao crime cometido: as visões, contudo, acabam por novamente despertar a volúpia no homem que, embriagado de prazer, não percebeu que o pai de Carmen descobrira seu esconderijo e estava ali em busca de vingança.

Júlia Lopes de Almeida foi romancista, teatróloga, cronista, contista e conferencista no Brasil e no exterior. Contribuiu para diversos periódicos, como a *Gazeta de Campinas*, o *Jornal do Comércio*, *A Mensageira* e *A Violeta*, e, dada sua vasta produção literária — publicou mais de trinta livros em vida —, diversos críticos literários dos jornais da época não temiam em afirmar que a escritora estava entre os maiores prosadores do Brasil. Tome-se, como exemplo, o comentário de Leite Ribeiro (1922):¹⁷

A Sra. Julia Lopes de Almeida conseguiu fazer um nome de tão alta respeitabilidade mental onde quer que se fale a língua portuguesa, não é possível desconhecê-lo, tal o grande e fulgurante prestígio de que o mesmo conseguiu cercar-se.

Não é preciso, entretanto, conhecer com perfeição a nossa língua para entrar nos conhecimentos com ele.

Várias das obras da notável escritora já se encontram traduzidas em mais de um idioma, circunstância que garante ao seu nome aureolado uma ampla irradiação, que não pode deixar de colocar muito bem, ao lado do seu, o nome do nosso país (RIBEIRO, 1922, p. 5).

Seu nome aparecia em meio a outros grandes nomes da literatura nacional, como os irmãos Arthur e Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Machado de Assis e Olavo Bilac (cf. LITERATURA, 1895, p. 01). Contudo, apesar do reconhecimento artístico e de ter

¹⁷ As citações retiradas de periódicos tiveram sua grafia atualizada, exceto palavras e expressões de língua estrangeira.

participado das reuniões de fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL), seu nome foi omitido da lista de membros fundadores da instituição, que havia pautado seu regimento interno segundo o modelo da Academia Francesa de Letras (cf. BINÓCULO, 1925, p. 05). Assim, fora escolhido em seu lugar o seu marido, Filinto Almeida, que costumava afirmar que “[n]ão era eu quem devia estar na Academia, era ela” (RIO, 1905, p. 02).

Essa situação mostra bem a conjuntura da mulher literata no Brasil do final do século XIX e início do século XX. Mesmo com as mudanças políticas advindas com a Proclamação da República, a condição da mulher enquanto indivíduo ainda era bastante delicada. Isso era claro principalmente na relação da crítica com as mulheres escritoras. Quando uma mulher se anunciava como escritora, era comum que fosse vista com maus olhos: “[A]inda se suporta um pouquinho a literata. Mas, assim mesmo, que desconfianças não se tem da mulher de letras? Imaginamo-la pretensiosa, pernóstica, pedante [...]” (PONTOS, 1907, p. 03). Raras eram aquelas que recebiam algum elogio da crítica, como D. Júlia. Quando isso acontecia, era comum compará-las com escritores homens: “[...] o talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular” (ALMEIDA, 2019a, p. 354). A escritora também afirmava que uma mulher precisava fazer dez vezes mais esforço que um homem, porque precisava vencer a própria falta de instrução e os preconceitos da crítica e do público leitor (cf. ALMEIDA, 2019a, p. 353).

Anos mais tarde, como forma de fazer alguma reparação ao erro cometido, a ABL criou o “Prêmio Júlia Lopes de Almeida”, acolhendo e condecorando obras de autoria feminina, bem como houve a “criação” de uma “cadeira honorífica” (número 41) em homenagem à escritora. No entanto, a primeira mulher a ser eleita como imortal seria a escritora Rachel de Queiroz, mas somente no ano de 1977. Desde então, foram eleitas apenas oito mulheres, além de Rachel de Queiroz, para uma vaga na ABL: Dinah Silveira de Queiroz (1980); Lygia Fagundes Telles (1985); Nélide Piñon (1989); Zélia Gattai (2001); Ana Maria Machado (2003); Cleonice Bernardinelli (2009); Rosiska Darcy de Oliveira (2013) e Fernanda Montenegro (2021).

Apesar do sucesso conquistado ainda em vida, o nome de D. Júlia sofreu um apagamento nos anos seguintes ao seu falecimento, ocorrido em 1934. Não há como não pensar que isso se tenha dado devido à pouca atenção dispensada pela crítica especializada a textos de autoria feminina. Virgínia Woolf (2019, p. 15) afirma que mulheres escritoras eram criticadas por não terem a mesma visão e valores de seus pares masculinos. Ao tornarem “sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante”, o texto de autoria feminina foi visto como algo meramente sentimental, o que comprometia o valor

literário de seus escritos. Woolf (2019, p. 12) argumenta ainda que as mulheres, por viverem em casa, eram privadas de terem as mesmas experiências que os homens, principalmente por conta do seu sexo. Contudo, apesar do enclausuramento familiar ser um fator preponderante no que diz respeito à liberdade criativa, ele não pode ser visto como fator determinante para a mensuração da qualidade artística de um escritor. Se assim o fosse, *O morro dos ventos uivantes* (1847) não seria considerado como uma das grandes obras da literatura mundial, visto que Emily Brontë passou boa parte da sua vida em casa.

Tendo escrito em um período de grandes mudanças político-sociais, a obra de Júlia Lopes de Almeida aborda questões como o abolicionismo e os direitos civis das mulheres e, nos últimos vinte anos, vem sendo redescoberta pela pesquisa acadêmica, especialmente aquelas voltadas aos estudos feministas. Contudo, ainda é reduzido o número de trabalhos acadêmicos voltados para aspectos menos sociológicos de sua produção, como, por exemplo, as narrativas de influxos góticos. Considerando que Júlia Lopes de Almeida era uma mulher letrada e de seu tempo, pode-se inferir que a autora tenha tido contato com textos góticos clássicos, apesar de ainda não se ter encontrado registros disso. Alguns contos de sua coletânea *Ânsia Eterna* (1903) possuem visíveis marcas da poética gótica preenchidas com os meios e anseios da realidade brasileira. Esses aspectos góticos nas narrativas de Júlia Lopes de Almeida serão discutidos no capítulo a seguir.

3 O GÓTICO EM JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: ÂNSIA ETERNA

Ânsia eterna é uma coletânea de contos de Júlia Lopes de Almeida publicada pela editora Garnier em 1903¹⁸. O volume reúne trinta narrativas, a maior parte delas inéditas e uma menor quantidade que já havia sido previamente publicada em jornais da época¹⁹. Como as demais obras de Almeida, seus contos refletem a vida dos cidadãos urbanos e camponeses, especialmente os aspectos relacionados à Proclamação da República, à abolição da escravidão, à diversificação dos direitos civis femininos e às mudanças proporcionadas por eles.

Dos trinta contos, uma parcela significativa dialoga com enredos que buscam suscitar emoções negativas no leitor. São pelo menos dezessete narrativas que, sob um ou outro aspecto, fazem parte do escopo desta pesquisa. Desse primeiro grupo, dez foram deixadas de lado por não poderem ser subsumidas plenamente ao conceito de Gótico por nós utilizado nesta pesquisa — a jovem que sofre perseguições da sua avó por não ser considerada bonita em “A Rosa branca”; o perigo oferecido pela mulher louca de “E os cisnes?”; o passeio sobrenatural de uma jovem em “A casa dos mortos”; a indiferença com a pessoa idosa e os maus-tratos a ela infligidos, como em “A boa lua” e “A morte da velha”; o sofrimento causado pela morte de um ente querido, como em “Ondas de ouro”; o fantástico maravilhoso contido em “Alma das flores”; o fratricídio ocorrido em “Pela pátria”; o feminicídio motivado pela quebra com a moral patriarcal em “As rosas”; e o melodramático de “A valsa da fome”.

Assim, os contos selecionados para estudo são aqueles que reúnem em si essas quatro características, ou, pelo menos, três delas, a saber:

- a) **O caso de Ruth:** Ruth é uma jovem de vinte e três anos conhecida por sua discrição e pudor. Ao ficar noiva de Eduardo Jordão, a moça sente a

¹⁸ No dia 01 de janeiro de 1903, o colunista Renato de Castro publicou no jornal *Gazeta de Notícias* a seguinte nota: “[...] Após *Os Sertões*, o *A todo transe* e por último, como nota mais sonora, mais cheia e simpática, o livro de contos [*Ânsia Eterna*] da Sra. Julia Lopes de Almeida, a sua segunda obra publicada em 1902, que veio revigorar os aplausos, mal apagados ainda, que *A Falência* provocara” (CASTRO, 1903, p. 02).. Por se tratar da única referência a uma suposta publicação do livro naquele ano, não podemos ratificar a existência dessa edição. Especialmente porque a versão mais antiga encontrada da obra data de 1903

¹⁹ Até o momento, os contos encontrados em jornais foram: “A rosa branca”: *Gazeta de Notícias*, 1889, edição 00216; “O voto”: *Gazeta de Notícias*, 1892, edição 00095; “Alma das flores”: *Gazeta de Notícias*, 1890, edição 00055; “Ondas de ouro”: *Gazeta de Notícias*, 1888, edição 000291; “O último raio de luz”: *Gazeta de Notícias*, 1894, edição 00148; “A morte da velha”: *Gazeta de Notícias*, 1889, edição 00084; “A nevrose da cor – fantasia egípcia”: *Gazeta de Notícias*, 1889, edição 00188; “O último discurso”: *A Mensageira*, 1898, edição 00018; “As rosas”: *Almanak Gazeta de Notícias*, 1898, edição 00019. Alguns desses contos republicados em *Ânsia Eterna* foram modificados, como foi o caso de “A nevrose da cor”, que perdeu o subtítulo de “fantasia egípcia”, além de ter passado por algumas mudanças na escrita dos parágrafos.

necessidade de revelar ao seu futuro marido um segredo aterrador do seu passado: na adolescência, ela havia sido estuprada pelo seu padrasto, homem visto como um santo pelos demais membros da família. Essa horrenda revelação abalou o relacionamento do casal e, temendo não ser feliz em seu casamento com Jordão, por se sentir culpada, Ruth acaba cometendo suicídio;

b) **Sob as estrelas:** Júlio, sobrinho de um padre, mantinha um relacionamento amoroso com a cabocla Ianinha. Por influência do tio, Júlio entra para o seminário, do qual retorna anos mais tarde já ordenado. Desejoso por saber o fim que levava a cabocla que antes amara, o padre acaba descobrindo que esta lhe dera um filho que havia morrido ainda criança. Em uma determinada noite, Ianinha apareceu ao padre, seu antigo amante, cobrando-lhe o amor que ele lhe havia prometido anos atrás. Ao ser negada mais uma vez, a moça se mata enforcada com a corda dos sinos da igreja;

c) **A caolha:** Antonico é filho de uma velha que tem uma das órbitas oculares vazada, de onde escorre um constante filete de pus. Por conta da condição da mãe, Antonico sofreu *bullying* durante toda a sua infância, sendo pejorativamente taxado de “o filho da caolha”, apelido que lhe causava grande sofrimento. Já adulto, o rapaz se apaixonou por uma jovem que lhe impôs apenas uma condição para aceitar sua proposta de casamento: que Antonico se afastasse completamente de sua mãe. Com receio de perder a noiva, o rapaz rompe os laços com sua mãe, mas, movido pelo remorso, procura sua madrinha, que lhe conta o verdadeiro motivo da velha ter aquela deformidade: quando bebê, Antonico havia espetado o olho da mãe com um garfo;

d) **Incógnita:** Um homem fica consternado após visualizar o cadáver de uma moça que havia se suicidado por afogamento no mar, perguntando-se sobre o que a teria levado a cometer tal ato nefasto;

e) **Perfil de preta:** Gilda é apaixonada por João Romão, um dos escravos empregados no engenho de D. Maria Ricarda. Ao voltar da entrega de uma encomenda à irmã de sua senhora, ela vê João Romão abraçado a Noberta, também empregada do mesmo engenho. Movida por grande ciúme, a protagonista começa a pensar em formas de se vingar do homem. No dia seguinte, ao ser designado para cuidar de uma máquina de moer farinha, Gilda faz com que Romão se distraia e, conseqüentemente, tenha a mão destroçada pela máquina;

f) **A nevrose da cor:** Issira é uma princesa egípcia que sofre de um terrível mal: a nevrose da cor, condição que a fazia ter compulsão pela cor vermelha. Por não conseguir controlar seus impulsos, apenas cercar-se de objetos vermelhos já não satisfaz a princesa, que passa então a beber o sangue de ovelhas. Ao se mudar para o palácio do príncipe que lhe havia pedido em casamento, a obsessão da princesa se acentua, levando-a a matar escravos para beber-lhes o sangue. A matança só termina quando o rei a proíbe de matar mais escravos e, em um momento de descontrole, Issira decide tomar seu próprio sangue, o que a leva à morte;

g) **Os porcos:** Ao ficar grávida do filho do patrão, Umbelina passa a sofrer ameaças de seu pai, que afirmava que daria o neto como comida aos porcos assim que o bebê nascesse. Desejosa de se vingar do amante que a rejeitara e renegando o fim trágico que seu pai destinara ao neto, Umbelina, já em trabalho de parto, vai à casa do amante durante a madrugada, mas termina por dar à luz ainda no meio do caminho. Semiconsciente e sem forças para proteger o filho, Umbelina presencia aquilo que ela mais temia: vê o seu filho ser devorado por uma porca.

Passaremos, agora, para a análise dos contos elencados acima a partir dos elementos listados no capítulo primeiro como caracterizadores da poética gótica, a saber: *locus horribilis*, passado fantasmagórico, personagem monstruosa e temas góticos.

3.1 Locus Horribilis

Em um primeiro momento, os contos de *Ânsia Eterna* parecem não indicar a presença de *loci horribiles*, visto que, na maioria das narrativas, eles são construídos de maneira sutil. Nos contos aqui estudados, verificamos cinco tipos de espaços narrativos: a sala colonial, o pasto de uma fazenda – estes relacionados aos enredos que geralmente são considerados como Gótico Feminino –, o necrotério, o sertão e o palácio.

Nas narrativas de Gótico Feminino, os *loci horribiles* comumente são ambientes domésticos. Considerando-se o contexto de confinamento social ao qual as mulheres estavam submetidas até meados do século XX, uma parcela significativa das atrocidades cometidas contra elas acontecia no âmbito privado, como se observa, por exemplo, em “O caso Ruth”. O estupro cometido contra a protagonista foi perpetrado em uma sala de sua própria casa. O

local era o preferido do finado barão, padrao de Ruth e seu abusador, e refletia a sua personalidade. A sala era mal iluminada e a mobília rememorava a mocidade de seu dono no período colonial:

[...] tudo ali era sóbrio, monótono e saudosos.
Cadeiras pesadas, de moldes coloniais largas de assentos, pregueadas no couro lavrado de coroas e brasões fidalgos, uniam as costas às paredes, de onde um ou *quadro sacro* pendia desguarnecido e *tristonho* (ALMEIDA, 2019b, p. 27. Grifos nossos).

Ressalta-se, na citação acima, o uso de elementos sacros como decoração, aumentando ainda mais o contraste entre a imagem do finado barão, visto como um homem santo pela família, e seu comportamento monstruoso. Parece haver uma preferência por retratos da Virgem Maria, como a *Madona da Cadeira*, onde estão representados Maria e os meninos Jesus e João Batista, e a *Virgem de São Sixto* (ou *Madona Sistina*), onde estão representados Maria, o Menino Jesus, São Sixto e Santa Bárbara, ambas as obras do renascentista Rafael Sanzio. As pinturas ressaltam a preferência perversa do barão por figuras de aparência castiça como as das “[...] virgens dos quadros, de longo pescoço, [que] gozavam ali o doce sossego de uma meia tinta religiosa” (ALMEIDA, 2019b, p. 28). Ou seja: ao mesmo tempo que denunciavam os gostos escusos do barão, os quadros também serviam para lhe dar a aparência de um homem devoto.

É nesta mesma sala que Ruth confessa a Eduardo Jordão o crime cometido. Antes da confissão, enquanto a baronesa avó de Ruth conversava com o rapaz, e como uma forma de mostrar que a moça escondia ou temia algo, o narrador aponta que Ruth se conservava “[...] em pé, no mesmo canto sombrio da sala” (ALMEIDA, 2019b, p. 26). Mesmo após a confissão, a sombra de uma culpa – que não era de Ruth – ainda a acompanha. A moça só consegue se libertar desses sentimentos negativos sobre si quando ela morre e tem seu corpo carbonizado por Eduardo Jordão, a modo de evitar que a noiva fosse sepultada no mesmo jazigo que seu abusador. O fogo, elemento símbolo da purificação, leva paz ao espírito atormentado de Ruth “[...] morta em um êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse...” (ALMEIDA, 2019b, p. 32).

Na narrativa de “Os porcos”, o campo percorrido por Umbelina quando a moça se encontrava em trabalho de parto pode ser entendido como uma extensão do ambiente privado, visto que o lugar ficava entre a casa de seu pai e a do amante, seu patrão. A cena da travessia da cabocla é narrada de forma a acentuar e contrastar com o seu sofrimento. Enquanto a mulher ainda consegue suportar as dores do parto, a cena é bonita: “O céu estava limpo, com a lua muito grande, muito forte, muito esplendorosa” (ALMEIDA, 2019b, p. 41). Mas, à

medida que o sofrimento de Umbelina aumenta, o local, antes majestoso, passa a se configurar um *locus horribilis*:

O luar com sua *luz brancacenta e fria* iluminava a triste caminhada daquela mulher quase nua e pesadíssima, que ia golpeada de dores e de medo através dos campos. Umbelina ladeou a *roça de milho, já seca*, muito amarelada, e que estalava ao contato do seu corpo mal firme; [...] Por entre as canas houve *um rastejar de cobras*, e ergueu-se da outra banda, na *negrura do mandiocal*, um voo fofo de *ave assustada*. A *cabocla benzeu-se* [...]. Depois abriu lá em cima *a cancela, que gemeu prolongadamente* nos movimentos de ida e volta [...] (ALMEIDA, 2019b, p. 42. Grifos nossos).

No meio do pasto, uma figueira enorme estendia os *braços sombrios*, pondo uma *mancha negra* em toda aquela extensão de luz. A cabocla quis esconder-se ali, cansada da claridade, com medo de si mesma, dos pensamentos pecaminosos que tumultuavam no seu espírito [...] (ALMEIDA, 2019b, p. 43. Grifos nossos).

Nesse sentido, nos trechos acima elencados, a natureza descrita por Almeida aponta que algo de ruim acontecerá mais adiante, como se os elementos ali colocados pudessem prever o fim reservado à mãe e ao filho: a lua, que simboliza a passagem da vida para a morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 561); a roça de milho seca, que mal serve para ser comida por animais; as cobras, que só saem de suas tocas quando estão caçando ou quando estão em perigo; a ave assustada, como um prenúncio da morte na visão popular. A *negrura do mandiocal* e a figueira com *braços sombrios* vêm para arrematar a unidade entre Umbelina e a natureza: a mandioca, ao mesmo tempo em que alimenta, também pode levar um indivíduo à morte se não for bem preparada para o consumo; já o figo, para frutificar, precisa que uma vespa coloque ovos e morra dentro da flor que lhe origina.

É interessante observar que, mais do que criar uma cena solene, ao relacionar a periculosidade da natureza ao trabalho de parto, Júlia Almeida aborda um dos maiores receios do universo feminino: a maternidade. De acordo com Alexander Silva, “[a] capacidade de carregar uma nova vida levou a mulher, muito mais do que o homem, a ser associada, desde o início da civilização humana, à natureza” (2010, p. 18). Essa capacidade fez com que a mulher se envolvesse de uma aura misteriosa, pois, além de dar a vida, ela também seria capaz de utilizar malefícios para trazer o mal e a morte. A dualidade feminina, segundo o mesmo autor, se relaciona à natureza porque “[a] terra nutre a vida, mas também é o reino dos mortos” (SILVA, 2010, p. 19). Assim posto, nota-se no conto de Almeida que a natureza e a cabocla parturiente estão em profunda comunhão. A natureza reflete todos os medos e anseios de uma jovem que se encontra sozinha, em plena madrugada, em um parto difícilíssimo em um

ambiente que não é indicado para essa finalidade, além de toda a opressão sofrida por ela durante a gestação.

Em “Incógnita”, o *locus horribilis* é o necrotério no qual se encontra o corpo de uma moça que, aparentemente, suicidara-se no mar:

Em frente deles, sobre o mármore branco de uma das quatro mesas, estava o cadáver de uma mulher.

A claridade frouxa de um dia de inverno entrava pela larga porta e pelas janelas, indo cair sobre o corpo seminu da infeliz, a envolvê-la, como uma *grande mortalha transparente*.

Tudo triste, tudo cor da neve, tudo frio! O vento entrava, cortante como lâmina bem afiada.

No seu nicho, sobre fundo azul, a *Virgem da Piedade*, sustendo nos joelhos o corpo inerte do Cristo morto, evocava, como um exemplo de profunda agonia, a sua grande dor (ALMEIDA, 2019b, p. 103. Grifos nossos).

O necrotério é um *locus horribilis* por excelência, tendo em vista as atividades que são ali realizadas, além da forte carga semântica ligada à morte que o lugar possui. Ademais, Júlia Almeida elenca diversos elementos que intensificam a atmosfera mórbida do lugar. Aqui chamamos a atenção para dois elementos aparentemente desconexos, mas que, no contexto da narrativa, possuem relação entre si: o vento cortante como uma lâmina e a imagem da Virgem da Piedade. Essa imagem é inspirada na escultura *Pietà*, de Michelangelo Buonarroti – que representa Maria com o corpo de Jesus Cristo morto, logo após ele ter sido retirado da cruz –, e na imagem de Nossa Senhora das Dores – que representa Maria com semblante choroso e cujo coração é transpassado por sete espadas, que simbolizam as dores pelas quais ela passaria, de acordo com a profecia bíblica de Simeão²⁰.

O vento cortante, no conto de Almeida, serve como um simulacro da espada da profecia de Simeão. Ele funciona, então, como o prenúncio de todo o sofrimento sentido pelo personagem não nomeado sobre de quem era o corpo da jovem que estava diante de si e o motivo do seu suicídio. Além disso, o corpo morto da jovem, que já estava desfigurado pela putrefação, também é um simulacro do corpo morto de Jesus – desfigurado pelos açoites –, e que, assim como na profecia bíblica, contribuiu para a revelação dos pensamentos daquele homem que sofria a sua morte, mesmo que ele não tivesse motivos para isso (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 104-105).

²⁰«Simeão abençoou-os e disse a Maria, sua mãe [de Jesus]: ‘Eis que este menino está destinado a ser uma causa de queda e de soerguimento para muitos homens em Israel, e a ser um sinal que provocará contradições, a fim de serem revelados os pensamentos de muitos corações. E uma espada transpassará a tua alma’» (BÍBLIA, 2008, p. 1348)

Outro ponto a ser observado é o jogo de luz e sombra proposto por Almeida. A pouca luz que entra pela porta e pelas janelas do necrotério cai justamente em cima do corpo da jovem. Essa luz é posta ali como que para indicar duas coisas: a primeira, que aquele cadáver não era de uma pessoa qualquer (apesar de não ter sido reclamado pela família ou outros entes queridos), como nas pinturas barrocas, onde o mais importante está onde há luz, e o menos importante, na sombra; a segunda, de que havia a necessidade de *esclarecer*, identificar, de quem era aquele corpo e a possível motivação de sua morte, a fim de inibir o que, inevitavelmente, acabou ocorrendo: o seu sepultamento como indigente.

Diferentemente dos outros contos de Almeida, “Perfil de Preta” já se inicia apresentando o sertão como *locus horribilis* quando aponta quão quente estava o caminho percorrido por Gilda para chegar à casa da irmã de sua senhora, que mal continha árvores nas quais a mulher pudesse se proteger do sol. No capítulo sobre o Gótico literário desta dissertação, apontamos que a representação negativa da natureza como um espaço horrível conecta-se com as emoções das personagens, especialmente quando estas correm perigo ou sentem medo. Já no capítulo que tratou do Gótico no Brasil, afirmamos que os *loci horribiles* nacionais são capazes de amplificar a hostilidade das pessoas, especialmente quando se trata de um ambiente agreste.

Neste conto, a personagem Gilda está longe de ser uma mulher indefesa, como se poderá observar no tópico que abordará a personagem monstruosa nos contos de *Ânsia Eterna*. Aqui a natureza denuncia a personalidade de Gilda, que se tratava de uma mulher que se costuma chamar de “cabeça quente”, propensa a espiritualidades e comportamentos raivosos. O momento que antecipa a visão que Gilda tem de João Romão abraçado a outra mulher é descrito da seguinte forma: “[p]or mal dos seus pecados, *a noite estava negra* e um *ventozinho precursor de chuva* agitava as ramagens, imitando vozes extravagantes” (ALMEIDA, 2019b, p. 135. Grifos nossos). A indicação da escuridão da noite e da chuva que estava por vir antecipa o plano de vingança que começará a ser concebido por Gilda no momento de sua decepção amorosa.

Em “A nevrose da cor”, o *locus horribilis* também serve para acentuar a periculosidade da personagem principal, a princesa egípcia Issira, que sofria uma extrema atração pela cor vermelha. Em diversos momentos, seus aposentos são descritos com artigos decorativos nessa cor, cuja simbologia está atrelada à libertação da libido, à morte ritual, às práticas exotéricas e a poderes que fogem do controle (CHEVALIER, 1986, p. 888). O próprio palácio no qual Issira era hóspede possui ambientes que reforçam essa atmosfera de letalidade que circunda a princesa:

Os seus aposentos cobriram-se de tapeçarias vermelhas. Eram vermelhos os vidros das janelas; pelas colunas dos longos corredores enrolavam-se hastes de flores cor de sangue.

Descia às catacumbas iluminada por fogos encarnados, cortando a grandiosa soturnidade daqueles enormes e sombrios edifícios, como uma nuvem de fogo que ia tingindo, deslumbradora e fugidia, os sarcófagos de pórfiro ou de granito negro.

Não lhe bastava isso; Issira queria beber e inundar-se em sangue (ALMEIDA, 2019b, p. 142).

Um ponto a ser observado é a escolha das flores preferidas por Issira. Na primeira versão desse conto, publicada em 1889 no jornal *Gazeta de Notícias*, as flores cultivadas e colhidas pela princesa eram rosas vermelhas que, simbolicamente, representam a vida, o amor e o santo graal (cf. CHEVALIER, 1986, p. 892). Já na versão de 1903, as flores são papoulas rubras, ligadas simbolicamente à noite e à morte.

Os contos “A caolha” e “Sob as estrelas” não contam com *loci horribiles* evidentes, portanto, não são elegíveis para análise deste aspecto.

3.2 Passado fantasmagórico

Nos contos aqui selecionados para a análise, o passado fantasmagórico se manifesta por meio de memórias. Em “O caso de Ruth”, por exemplo, ele se dá por meio da constante lembrança da juventude do finado barão, refletida no seu discurso saudosista e na mobília colonial da sala onde ocorrera o estupro de Ruth (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 27-28), e, especialmente, no discurso e na atitude da moça após revelar ao noivo a violência cometida contra si:

Relia devagar a carta do noivo, em que o perdão que ela não solicitara vinha envolvido em promessas de esquecimento. Esquecimento! Como se fosse coisa que se pudesse prometer! [...] Entraria no lar como uma ovelha abatida. O perdão que o noivo lhe mandava revoltava-a. Pedira-lhe ela que lhe narrasse a sua vida dele, as suas faltas, os seus amores extintos? [...] Ele prometia esquecer! *Mas no futuro, quando se enlaçassem, não evocariam ambos a lembrança do outro?* Sim, a sua noite de núpcias seria uma noite de inferno! [...] e quanto maior fosse a paixão, maior seria a raiva e o ciúme (ALMEIDA, 2019b, p. 31. Grifos nossos).

O medo de Ruth se justifica porque ela sabia que, mesmo sendo a vítima, aos olhos da sociedade patriarcal de sua época, ela era a culpada pelo que lhe ocorrera. Assim, mesmo que se casasse com o homem que amava, ela não via diante de si o matrimônio feliz que a sua família lhe indicava. O mesmo pensamento passava pela mente de Eduardo Jordão que, assim que ouviu a confissão de sua noiva, começou a duvidar da sua honestidade e a criar diversas imagens mentais sobre como ele acreditava ser o “relacionamento” de Ruth com o padrasto:

O outro está morto há oito anos... ninguém sabe, só ela e eu... Está morto, mas vejo-o diante de mim; sinto-o no meu peito, sobre os meus ombros, debaixo de meus pés, nele tropeço, com ele me abraço em uma luta que não venço nunca! Ninguém sabe... mas por ser ignorada será menor a culpa? Dizem todos que Ruth é puríssima! Assim o creem. Deverei contentar-me com essa credulidade? [...] Se a minha noiva não tivesse dito nada, não seria o morto quem se levantasse da sepultura e me viesse relatar barbaramente as suas horas de volúpia, que me fazem tremer de horror! [...] Poderei sempre conter o meu ciúme e não aludir jamais ao outro? (ALMEIDA, 2019b, p. 29-30).

Percebe-se, portanto, que a Jordão não interessava tanto o fato de Ruth ter sido violentada, mas sim o fato de que ela já não era mais virgem. E, apesar de ter sugerido à noiva que esquecesse o passado, seu ciúme permanece até o final da narrativa, quando em um acesso de raiva, Jordão atea fogo ao corpo da jovem como uma forma de impedir que Ruth ficasse junta ao “amante” pela eternidade, enterrada no mesmo túmulo que o padrasto. Porém, o que era fruto de uma alucinação do rapaz mostra-se, para o espírito da falecida Ruth, como o meio de libertação das memórias e da culpa que sentia em vida, visto que, ao final do conto, “pareceu que viam a morta em êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse...” (ALMEIDA, 2019b, p. 32).

Outro exemplo de passado fantasmagórico por rememoração de uma situação traumática é o do conto “Os porcos”. Ao ser revelado a Umbelina o destino trágico reservado ao seu filho ainda por nascer, a cabocla relembra um momento de sua infância em que ela teve entre os dedos o bracinho de uma outra criança que também havia sido entregue pelo seu pai como comida aos porcos. Apesar de Umbelina não haver se espantado com a ameaça do pai, visto a sua experiência anterior, a jovem durante “[t]odo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto de um banquete delicado [...] (ALMEIDA, 2019b, p. 39).

Apesar de não querer bem ao filho, cuja existência era uma lembrança constante do amante que a rejeitara, Umbelina pensava que a morte pelos porcos era um destino cruel demais para aquela criança: “[n]inguém pode fugir do seu destino, diziam todos; estaria então

escrito que a sua sorte fosse essa que o pai lhe prometia – de matar a fome aos porcos com a carne da sua carne, o sangue do seu sangue?! (ALMEIDA, 2019b, p. 40).

A jovem começa, então, a armar um plano para tentar burlar o destino horrendo reservado ao filho (apesar de desejar a morte da criança). Porém, o passado fantasmagórico se manifesta justamente na dificuldade de se livrar das consequências das ações pretéritas. No conto, o plano elaborado por Umbelina para fugir do destino não é logrado, visto que, após o seu nascimento e sem ter a mãe para protegê-lo – Umbelina mal conseguia se manter consciente –, o filho encontra a morte inevitável.

“Os porcos” é uma narrativa que costuma ser classificada como pertencente ao Gótico Feminino, logo, o seu desfecho condiz com o que a teoria sobre essa vertente aponta como um dos finais possíveis para a mulher transgressora (e, neste caso, do fruto da sua transgressão): a morte. Por maior que seja o desejo de suprimir a consequência da falha cometida, em enredos de Gótico Feminino o destino costuma ser implacável.

“Sob as estrelas”, no entanto, aborda o passado fantasmagórico a partir do encobrimento e possibilidade de revelação de uma transgressão cometida pelo padre Júlio no passado. Quando jovem, ele havia sido namorado da cabocla Ianinha, a quem teve que renegar quando foi enviado para o seminário. Ao retornar para a sua cidade de origem, já ordenado, a lembrança dos momentos de volúpia ao lado de Ianinha é revivida e sentida pelo padre de modo ambíguo: ora ele se deleita com as lembranças, ora elas são a causa de seu martírio. Os desejos carnis ocultos do jovem Júlio antagonizam com os de santidade, e a possibilidade de vir a encontrar a mulher o faz querer que ela estivesse morta. Nesse momento, o passado fantasmagórico se faz presente na narrativa, pois ele sabia que se perguntasse sobre a moça, todos da cidade logo saberiam que eles haviam sido amantes; assim surgiriam rumores sobre a paternidade do filho que a jovem tivera: “Júlio baixou os olhos para a terra [...]. Sabia-o bem... do fundo daquela terra subia alguma coisa que o chamava, que o solicitava e lhe dizia: “és meu!” Aquelas flores selvagens não eram uma inscrição, um nome que lhe acusava a paternidade?” (ALMEIDA, 2019b, p. 58-59).

Se antes eram os momentos de prazer ao lado de Ianinha que atormentavam o padre, agora era o conhecimento do filho morto que lhe causava o suplício. No caso de “Sob as estrelas”, o passado fantasmagórico não se manifesta na revelação de um ato brutal, mas sim na possibilidade de o padre ter o seu passado libertino revelado. A simples existência de Ianinha e do cadáver do filho assombram a reputação do padre Júlio, e o resultado será a morte trágica da mulher.

Em “A caolha” o passado fantasmagórico é revelado somente ao final da narrativa. Ele surge como uma justificativa para o olhar repugnante da mulher – ou, melhor, a falta dele – e a presença do constante filete de pus que escorria pela órbita vazada. A narração feita sob o ponto de vista do filho da Caolha, Antonico, dá indícios de que a mulher sempre fora daquele jeito, visto que o moço não se recordava da mãe de uma outra forma.

O *bullying* sofrido durante a infância e a rejeição da futura esposa de Antonico para com a sogra levaram o rapaz a renegar a mãe. Esse ato culminou com a terrível revelação do segredo da mulher:

A madrinha do Antonico começou logo:

– O teu rapaz foi suplicar-me que te viesse pedir perdão pelo que houve aqui ontem, e eu aproveitei a ocasião para, à tua vista, contar-lhe o que já deverias ter-lhe dito!

– Cala-te! – murmurou com voz apagada a caolha.

– Não me calo tal! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha, rapaz! Quem cegou a tua mãe... foste tu!

O afilhado tornou-se lívido; e ela concluiu:

– Ah, não tiveste culpa! Eras muito pequeno quando, um dia, ao almoço, levantaste na mãozinha um garfo; ela estava distraída, e antes que eu pudesse evitar a catástrofe, tu enterraste-lho pelo olho esquerdo!

Ainda tenho no ouvido o grito de dor que ela deu!

O Antonico caiu pesadamente de bruços, com um desmaio; a mãe acercou-se rapidamente dele, murmurando trêmula:

– Pobre filho! Vês? Era por isto que eu não lhe queria dizer nada! (ALMEIDA, 2019b, p. 86-87).

A questão levantada na obra toca justamente no complicado relacionamento entre o filho e a mãe. A revelação de que Antonico havia sido o causador daquele tormento levou-o a um estado de assombro, e, provavelmente, também de remorso. O desejo da caolha de não contar a verdade ao filho se justifica porque ela sabia que o jovem se sentiria culpado não apenas por tê-la deixado cega, como também por todo o preconceito sofrido em decorrência do acidente.

Os contos “Incógnita”, “Perfil de preta” e “A nevrose da cor” não foram abordados neste tópico por não possuírem aspectos evidentes relacionados ao passado fantasmagórico.

3.3 Personagem monstruosa

Tratar sobre monstrosidade em Júlia Lopes de Almeida, à primeira vista, parece ser uma tarefa fácil. Em casos como o de “A nevrose da cor”, onde há somente um monstro cujas atrocidades são explícitas, realmente não são encontrados maiores problemas na sua identificação. Contudo, em outros contos, a identificação da personagem monstruosa torna-se algo um pouco mais complexo. Este estudo apontou que quase a totalidade dos monstros elencados por Almeida se enquadram na categoria de monstros morais – afinal, são seres humanos comuns –, apesar de alguns deles possuírem atributos que se assemelham a criaturas sobrenaturais.

A primeira monstrosidade aqui abordada será a figura do finado barão, padrasto de Ruth, no conto que leva o nome da moça. Em diversos momentos da narrativa, o homem é descrito como um santo, e sua relação com a enteada era marcada pela severidade e pelo carinho (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 26). Seu único defeito, segundo familiares e amigos, era o irremediável apego aos tempos do Império.

Mas a periculosidade do monstro moral reside justamente na sua capacidade de se camuflar entre as pessoas normais. Em boa parte das vezes, ele consegue se esconder atrás de um manto de honestidade e de uma máscara de falsa virtude, a fim de ocultar seus verdadeiros propósitos. Nas histórias do Gótico Feminino, ele costuma ser dotado de caracteres físicos que tendem a colocá-lo em uma posição superior à das demais pessoas: mesmo se tratando de um octogenário, o padrasto de Ruth ainda era “bonito” e “forte” (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 29), contrastando com a descrição que a própria jovem faz de si – “criança inocente” (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 29).

“Os porcos” não possui um único exemplo de personagem monstruosa, mas dois. O primeiro é encarnado pelo próprio pai da cabocla Umbelina, que desejava entregar o neto como comida aos porcos assim que a criança nascesse. Essa afirmação é feita logo no início do conto a fim de chocar o leitor. Esse efeito não é o mesmo sentido pela personagem Umbelina, pois “[o] caso não era novo, nem a espantou, e que ele havia de cumprir a promessa, sabia-a bem. Ela mesma lembrava-se, encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai (ALMEIDA, 2019b, p. 39).

Este fragmento traz um exemplo de como era a visão dos caboclos sertanejos pela população urbana: a de pessoas incivilizadas, de costumes estranhos e, portanto, bestializadas. Esse argumento é reforçado quando Almeida coloca que “[os] porcos eram um bom sumidouro para os vícios do caboclo!” (ALMEIDA, 2019b, p. 40). A forma de se ver livre de

um “vício” consistia em uma transgressão ainda maior, mais cruel. A monstruosidade se revela nem tanto no abandono da criança, mas na forma como seria perpetrado.

A outra personagem monstruosa presente nessa narrativa é a figura dos porcos. Como apontado por Noël Carroll (1999), a impureza dos monstros pode ser apontada no seu corpo e/ou elementos que o rodeiam, causando repugnância em quem tem contato com eles. Esse aspecto monstruoso dos porcos na narrativa almeidiana, além da clara ameaça que eles representam ao filho de Umbelina, pode ser percebido quando a jovem observa os porcos que vivem no seu terreiro:

Via-os sempre ali, arrastando no barro os corpos imundos, de pelo ralo e banhas descaídas, com o olhar guloso, luzindo sob a pálpebra mole, e o ouvido encoberto pela orelha chata, no egoísmo brutal de concentrar em si toda a atenção. Os leitões vinham por vezes, barulhentos e às cambalhotas, envolverem-se na sua saia, e ela sacudia-os de nojo, batendo-lhes com os pés, dando-lhes com força. Os porcos não o temiam, andavam perto, fazendo desaparecer tudo diante da sofreguidão dos seus focinhos rombudos e móveis, que iam e vinham grunhindo, babosos, hediondos, sujos da lama em que se deleitavam [...] (ALMEIDA, 2019b, p. 39-40).

Ainda que não sejam criaturas essencialmente monstruosas, a forma com que os porcos são vistos por Umbelina em muito se assemelha à maneira com que monstros da literatura clássica – como a criatura de Frankenstein e o Conde Drácula – são vistos pelas pessoas: seres repugnantes cuja simples presença causa repulsa. Seu potencial fóbico reside, então, na possibilidade de ser infectado com a sua nojeira e no risco potencial que aqueles animais oferecem ao filho de Umbelina, mesmo que motivados apenas por seus instintos.

Ao final do conto, nos momentos que sucedem ao parto de Umbelina, Almeida mais uma vez traz os porcos para o cenário. Considerando-se que, etimologicamente, a palavra monstro significa “aquele que revela”²¹, a porca que ali aparece serve como um meio de mostrar que não se pode fugir ao destino, ainda que se tente contorná-lo.

Outro caso semelhante em uma narrativa almeidiana é o de “A caolha”. Nessa narrativa, podem ser encontradas três representações de monstruosidades, dependendo da perspectiva considerada. A primeira delas é a própria caolha, cuja condição física faz com que seja tomada por um monstro na visão da sociedade:

A caolha era uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho; unhas grossas, chatas e cinzentas, cabelo crespo, de uma cor indecisa entre o branco sujo e o loiro grisalho,

²¹ *Monstrum* > *monere*: etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”

desses cabelos cujo contato parece dever ser áspero e espinhento; boca descaída, numa expressão de desprezo, pescoço longo, como o pescoço dos urubus; dentes falhos e cariados.

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos, não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante. (ALMEIDA, 2019b, p. 81).

Ela é vista como uma pessoa que deve ser mantida à margem da sociedade, única e exclusivamente por sua aparência física. Em nenhum outro momento da trama há menção a algum aspecto monstruoso de seu comportamento, mas a sua fisionomia animalizada (pescoço semelhante ao do urubu) e corpo cadavérico, somados ao pus que lhe escorre na face, a tornam aterrorizante e repulsiva às demais personagens.

Contudo, sob a perspectiva do leitor, a Caolha se torna vítima de dois elementos que podem ser tomados como monstros: Antonico e a sociedade. A monstruosidade de Antonico pode ser percebida no nojo que o jovem começa a sentir da própria mãe à medida que ele vai se tornando adulto.

Que lhe importava [à Caolha] o desprezo dos outros, se o seu filho adorado lhe apagasse com um beijo todas as amarguras da existência?

Um beijo dele era melhor que um dia de sol, era a suprema carícia para o seu triste coração de mãe! Mas... os beijos foram se escasseando também, com o crescimento do Antonico! Em criança ele apertava-a nos bracinhos e enchia-lhe a cara de beijos; depois passou a beijá-la só na face direita, aquela que não havia vestígios de doença; agora, limitava-se a beijar-lhe a mão (ALMEIDA, 2019b, p. 82).

Em diversos outros momentos da narrativa, Antonico demonstra essa repulsa pela mãe. Não que ele não a amasse ou não tivesse carinho por ela, mas a condição de degradação física na qual ela se encontrava fazia com que ele desejasse dela se afastar. Para o leitor, a transgressão se verifica nessa ojeriza do jovem pela Caolha, e atinge o clímax no momento em que o rapaz decide rejeitar a mãe para poder se casar.

O leitor, contudo, também é levado a ponderar sobre as atitudes de Antonico quando se considera a influência do terceiro monstro: a sociedade. O rapaz tinha sentimentos conflitivos a respeito da mãe não apenas pela sua condição física, mas, especialmente, pelas ofensas que recaíam sobre si desde criança por conta da aparência da mulher. O apelido “o filho da caolha” era-lhe dirigido em tom de ofensa e, mesmo quando não havia essa intenção, era usado em substituição ao seu verdadeiro nome. Aliás, a destituição dos nomes das personagens por seus atributos físicos (“a caolha” e “o filho da caolha”) pode ser, também, considerada uma forma de violência, pois destitui a pessoa de sua identidade, menosprezando

quem ela é de fato. O indivíduo é reduzido a uma característica, como se ele fosse aquilo que o caracteriza.

Por esta perspectiva, ainda que não se justifique moralmente o comportamento do personagem, é possível compreender o que se passava no interior de Antonico e o que o leva a rejeitar a mãe. Ele não conseguia enxergar a mulher de uma outra forma senão aquela que foi induzido, durante toda a sua vida, a enxergar: a de que ela era um ser que devia viver à margem da sociedade.

“Incógnita” traz um cadáver como figura monstruosa. Não porque ele ofereça alguma ameaça às pessoas, mas, neste caso, como representação da consequência do ato transgressivo: o suicídio. O primeiro aspecto monstruoso presente no conto é quando se faz a descrição do corpo da mulher que se suicidara.

O cadáver estava inchado pela absorção da água e já manchado da gangrena. Os cabelos enovelados empastavam-se sobre as clavículas, numa madeixa preta, curta, áspera, suja de areia e de partículas de algas. Os olhos, entreabertos, pareciam, na sua névoa sinistra e glacial, feitos da água que os havia apagado e que se tivesse coagulado em dois grandes glóbulos gelatinosos e opacos. Expressão medonha, feita pelo terror da onda e pelo terror da morte! (ALMEIDA, 2019b, p. 104).

Essa imagem repulsiva do corpo assombra um dos personagens masculinos (e não nomeado) sempre que ele tenta entender os motivos que teriam levado a mulher ao suicídio. A transgressão extrema da mulher atormenta o homem, pois ele não consegue entender o que levaria uma jovem bonita (como disse uma outra personagem) a cometer um ato tão horrendo. O cheiro do corpo putrefato é percebido como se estivesse entranhado em si, aumentando ainda mais a obsessão por aquela moça que ele nunca conhecera.

Mesmo durante momentos de descontração, parecia-lhe que toda a alegria de sua vida havia sido sugada pela lembrança da jovem morta, acompanhada pela indecifrável pergunta sobre o motivo da morte. As conjecturas tecidas pelo homem – desgraça de amor, solidão; ausência da família, loucura – levou-nos a questionar se a transgressão maior seria o suicídio (e aí a moça seria o monstro por ter praticado um crime tabu) ou a ausência de empatia das outras pessoas para enxergar o sofrimento daquela mulher, tornando, então, a sociedade o verdadeiro agente transgressivo da história.

A situação se torna mais complexa quando ninguém aparece para reclamar o corpo da mulher, nem mesmo a sua família, o que ocasionou o seu sepultamento como indigente. O que teria feito em vida uma mulher a ponto de ninguém se importar se estava viva ou morta?

A trama de “Sob as estrelas” nos apresenta dois possíveis exemplos de monstros morais. O primeiro deles é o protagonista Júlio, uma vez que todo o sofrimento vivido pela cabocla Ianinha fora resultado do seu envolvimento com o padre. Ao ser novamente rejeitada por seu amante, que agora via a mulher como um obstáculo para o sacerdócio, Ianinha comete suicídio por não aguentar a indiferença do homem que tanto amava.

Em contrapartida, na visão do padre, Ianinha é uma personagem monstruosa, pois é um obstáculo aos seus planos. A cabocla encarna o papel da *femme fatale*. Representando a libertação sexual feminina, a *femme fatale* é a mulher que é cruel e letal, oferecendo, assim, um risco para os homens, os quais são apresentados como seus inferiores – seja, em atributos físicos, poder ou volúpia sexual. Essa perspectiva da mulher fatal adotada em algumas narrativas contrasta com a ideia da mulher divina e, por isso, inalcançável, que vigorava no ideário romântico até meados do século XIX. Considerando o ideal de pureza feminina pregado desde então,

[...] A *femme fatale* aparece na ficção de horror para nos lembrar o quanto a sexualidade pode ser atraente e assustadora. O horror do homem de se ver reduzido a mero instrumento descartável para a satisfação dos desejos sexuais fez da mulher fatal uma monstruosidade em potencial. No entanto, seus maiores crimes parecem estar na independência sexual que representa e na incapacidade masculina de controlar a própria volúpia (FRANÇA; SILVA, 2016, p. 59).

Considerando o conteúdo do conto de Almeida, apesar de não oferecer um perigo físico ao padre, Ianinha é percebida por ele como a própria encarnação do mal a tentar corrompê-lo e tirá-lo do caminho da santidade. É possível verificar isso nos momentos que antecedem o encontro da cabocla com o sacerdote – quando o homem se mune de elementos sagrados para ir até o campanário, acreditando estar indo ao encontro de algo maléfico –, mas, principalmente quando a mulher lhe faz juras de amor e ele “[...] conteve-se, hirto, de cruz alçada, livrando-se da tentação...” (ALMEIDA, 2019b, p. 61). A imagem da mulher diabólica que deseja atrair a sua vítima para o coito é reforçada nos momentos finais do conto:

Pecar? Não era pecado! Que seria o mundo, sem a perpetuação do amor!
 [...] E estava formosa, formosa como nunca. Mas o padre sentia o peso do crucifixo nas mãos geladas. Certamente que no fundo da sua alma alguma luta havia que lhe cerrava os beijos e lhe iluminava a fronte larga e lívida. Mas a palavra de amor não lhe saía da garganta.
 Voltou para dentro, de cruz erguida, com as faces banhadas de lágrimas. Consumou o sacrifício: entregava-se a Deus. (ALMEIDA, 2019b, p. 61).

Nota-se, portanto, que o homem via aquele encontro como a maior tentação à qual poderia ser exposto. Vencer o desejo de se entregar a Ianinha era um sacrifício a ser feito como forma de ratificar a sua vontade de se entregar completamente a Deus. A mulher fatal desperta, então, desejos que estavam reprimidos, e a luta interior do padre somente terá fim com a morte dela, ao final do conto, como um castigo por sua transgressão: a de viver intensamente a sua sexualidade em uma sociedade que discriminava tais práticas quando feitas por mulheres.

Outros exemplos de mulheres fatais são encontrados em duas outras narrativas almedianas, “Perfil de preta” e “A nevrose da cor”. Na primeira, ainda que o crime só ocorra no final, desde o começo o leitor é apresentado ao potencial letal de Gilda. Em uma cena de pescaria, o narrador faz uma longa descrição da tortura de um peixe, indicando como “Gilda deixava-o debater-se, deliciada com aquela agonia longa, nervosa, que observava com atenção alegre, no triunfo da sua força animal” (ALMEIDA, 2019b, p. 132).

O narrador enfatiza, assim, que Gilda possui uma tendência ao sadismo, fato corroborado pelo fato de ela elaborar um plano de vingança cruel contra João Romão, assim que percebe que seu amante a havia trocado por outra. Quando, enfim, coloca a sua vingança em prática, novamente o narrador expõe esse lado sádico de Gilda:

Gilda, vingada, num tremor de raiva e de espanto, dizia que só dera o grito ao perceber a catástrofe. *Aquela mentira saía-lhe tão limpa como se fora uma verdade.* Só a Norberta, fula, espumando irada, a desmentia, xingando-a, em avanços de animal danado:

– Foi de propósito! Prendam aquele diabo. Foi de propósito! [...] Como ele não quer mais saber dela! Foi de propósito! Amaldiçoada!

[...] [E] sempre que [Norberta] vê a Gilda passar pela sua porta, cantando escarninhamente com as mãos para costas, ela cospe três vezes, dependura do umbral o ramo de arruda, faz no vazio o sinal da cruz e diz de modo a fazer-se ouvir da outra.

– Te esconjure, diabo! (ALMEIDA, 2019b, p. 137. Grifo nosso).

Mais uma vez a mulher é comparada a uma entidade demoníaca por ter posto em risco um homem – que, diga-se de passagem, também não era um santo.

Um outro exemplo de personagem feminina fatal é Issira, protagonista de “A nevrose da cor”. O potencial letal dessa personagem reside na sua compulsão pela cor vermelha. Como dito em outro momento, a sua condição a fazia se cercar por essa cor, mas quando isso já não era mais suficiente, ela passou a beber o sangue de ovelhas para ter o vermelho dentro de si. Ao se tornar noiva do herdeiro do trono do Egito, a impossibilidade de seguir sacrificando os animais a leva a sofisticar a sua transgressão: ela começa a beber o sangue dos escravos.

O fato de a princesa ser uma assassina serial já era seria motivo suficiente para temê-la. Mas, antes mesmo que Issira passasse a ceifar a vida das pessoas, a forma como ela é descrita nos indica a sua periculosidade, como se pode observar a seguir:

A beleza de Issira deslumbrou a corte; a sua altivez fê-la respeitada e temida; a paixão do príncipe rodeou-a de prestígio e a condescendência do rei acabou de lhe dar toda a soberania.

O seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam (ALMEIDA, 2019b, p. 141).

A princesa possui atributos que costumam ser empregados na caracterização da *femme fatale*, como a beleza extrema e a imposição da sua vontade sobre outras pessoas, especialmente os homens. Essas características também podem ser encontradas, por exemplo, nas mulheres lascivas de *Kyrmah: sereia do vício moderno* (1924), de Raul de Polillo. De acordo com Silva (2022), as mulheres do romance de Polillo utilizam a sua beleza como forma de atraírem os homens para as suas fantasias sexuais macabras, espalhando a destruição por onde passam. É o que também ocorre no conto de Júlia Almeida, pois Issira utiliza não apenas a sua beleza, mas também a sua condição de noiva do príncipe do Egito para dizimar os escravos do palácio.

Além do monstro do tipo *femme fatale*, a personagem Issira representa outros dois tipos de monstrosidade: o nevrosado e o vampiro. O primeiro pode ser inserido no espectro da loucura. A nevrose de Issira poderia se assemelhar à monomania – condição que faz com que a pessoa tenha a fixação por uma ideia ou objeto – a exemplo do personagem Egeu, do conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe.

Considerando o contexto finissecular, de acordo com Silva (2022, p. 254), os nevrosados representam a ânsia que protagonistas decadentes sentem em sempre experimentarem novas e intensas sensações devido ao grande e constante tédio no qual se encontram mergulhados. Na maior parte das vezes, ainda segundo o autor, esses protagonistas tornam-se cada vez mais insensíveis às consequências de seus atos extremos de busca pelo prazer. Em “A nevrose da cor”, isso pode ser observado nos seguintes fragmentos:

Quando acordou, o sacerdote, já de pé, enrolava o papiro, sorrindo com ironia.

– Ainda estás aqui?

– Para vos repetir: Arrependei-vos, não abuseis da vossa posição de noiva do senhor de todo o Egito... lavai para sempre as vossas mãos do sangue...

A princesa faz um gesto de enfado, voltando para o outro lado o rosto; o sacerdote saiu (ALMEIDA, 2019b, p. 140).

O escravo passou assim da dor ao desmaio e do desmaio à morte; vendo-o extinto, Issira ordenou que o removessem dali, e adormeceu. Desde então entrou a dizimar escravos, como dizimara ovelhas. (ALMEIDA, 2019b, p. 142).

Issira é completamente insensível ao sofrimento e preocupações das pessoas. O sacerdote tenta adverti-la de que seus atos terão duras consequências, mas recebe da jovem apenas a indiferença. Por se considerar superior a todos, a princesa acredita que todas as pessoas estão ali unicamente para servi-la, até mesmo satisfazerem seus cruéis desejos. Isso fica mais claro no segundo fragmento, pois, quão insensível e indiferente uma pessoa precisaria ser para adormecer após exaurir todo o sangue de um indivíduo? E mais, de fazer isso constantemente, a ponto de tornar o ato algo rotineiro e comparar suas vítimas a animais?

Esse sentimento de indiferença para com a vítima e a opinião social também costuma ser compartilhado por outra monstruosidade manifestada em Issira: o vampiro. Seguindo o modelo proposto por John Polidori e difundido por escritores como Sheridan Le Fanu e Bran Stoker, Júlia Almeida também nos traz uma vampira pertencente à aristocracia.

Diferentemente de Lord Ruthven, do conto vampiresco de Polidori, Issira não é uma criatura sobrenatural, mas, apesar disso, compartilha com ele alguns elementos, como uma beleza extrema, o sentimento de desprezo pela espécie humana (especialmente aqueles de castas inferiores), a ambição e o desejo de vingança, e o mais importante de todos: a sede constante por sangue. A princesa primeiro bebia — e se embestia de — sangue animal, contudo, ao se mudar para o palácio de seu noivo, isso já não era mais possível de ser realizado, o que levou a princesa a ter grandes crises de abstinência. Em uma dessas crises, ela comete pela primeira vez seu maior crime: beber sangue humano.

Não lhe bastava isso [cercar-se de objetos vermelhos]; Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhinhas mansas, brancas, submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos escravos revoltados, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante, e embriagador!

Um dia, depois de assistir no palácio a uma cena de pantominas e arlequinadas, Issira recolheu-se doente aos seus aposentos; tinha a boca seca, os membros crispados, os olhos muito brilhantes e o rosto extremamente pálido.

[...] Uma hora mais tarde, um escravo, obedecendo-lhe, estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do *kalasiris*, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça, e sugava com sôfrego prazer o sangue muito rubro e quente! (ALMEIDA, 2019b, p. 142. Grifo da autora).

Mesmo não sendo uma criatura sobrenatural, e desconsiderando a possibilidade de um mal-estar após beber sangue, perguntamo-nos: qual a quantidade possível que alguém comum conseguiria tomar desse fluido corporal, a ponto de matar uma pessoa, e isso não ser

considerado, pelo menos, um feito insólito? É possível inferir, portanto, que a nevrose de Issira pode conter causas sobrenaturais, especialmente porque não havia uma explicação racional para a sua origem e tratamento (ALMEIDA, 2019b, p. 141). Desta feita, “A nevrose da cor” faz parte do pequeno rol de narrativas brasileiras que primeiro abordaram a vampirização na nossa literatura.²²

3.4 Temas Góticos

Dos temas apontados por Maurício Menon (2007) e discutidos no primeiro capítulo desta dissertação, apenas um não será contemplado nesta análise por não ter sido encontrado nos contos selecionados: i) imortalidade. Portanto, os temas que serão discutidos a seguir são: ii) o pecado dos pais que recai sobre os filhos em forma de maldição; iii) educação feminina feita com base no isolamento, dentro do mundo edênico da inocência; iv) sexualidade; v) religiosidade; vi) morte; e vii) loucura.

As narrativas eleitas em cada subtópico servem apenas para demonstrar como Júlia Almeida aborda os temas selecionados. Um estudo aprofundado e isolado dessas mesmas histórias pode ser conveniente para perscrutar os assuntos não discutidos por não se enquadrarem nos tópicos selecionados.

3.4.1 O pecado dos pais que recai sobre os filhos em forma de maldição

Nos dois contos que aqui serão abordados, “O caso de Ruth” e “A caolha”, as personagens passam por tormentos ao sofrerem as consequências das faltas de seus pais. No primeiro deles, a violência cometida pelo barão contra a sua enteada é o que atormenta a jovem. Não apenas pelo fato da agressão em si, mas pelas suas consequências. Devido à perda de sua castidade, Ruth acreditava que jamais poderia ser feliz em seu futuro matrimônio, visto que a lembrança das situações de abuso surgiria sempre que ela estivesse em momentos de intimidade com seu esposo. E, apesar de ser a vítima, Ruth se culpava por ter sido violentada, pois acreditava que a manutenção da sua pureza era uma obrigação dela própria.

²² Outras narrativas que trazem esse tipo de personagem são “Otávio e Bianca ou A maldição materna” (1849), de João Cardoso de Meneses e Sousa; “A mortalha de Alzira” (1895), de Aluísio Azevedo; e “A esteireira” (1898), de Afonso Arinos.

Essa maldição não recaiu apenas sobre a jovem, mas também sobre o seu noivo. Após a revelação de Ruth, Eduardo Jordão se martiriza com pensamentos de um “romance” que nunca existiu. Ele idealiza os momentos de volúpia vividos pela noiva e seu finado padrasto, além de imaginar que o morto seria constantemente evocado quando estivesse com Ruth, como se a moça houvesse correspondido aos desejos luxuriosos de seu abusador.

O sofrimento dos noivos só acaba ao final da narrativa. O ato de Jordão de atear fogo ao cadáver de Ruth, para impedir que ela fosse sepultada no mesmo jazigo que o barão, trouxe a paz a ambos os jovens: ao rapaz, por impossibilitar que a noiva passasse a eternidade nos braços do seu “amante”; e à jovem, por impedir que a sua alma continuasse a sofrer no além-vida.

Em “A caolha”, Antonico é “amaldiçoado” pela condição de sua mãe. Além de viver à margem da sociedade por conta da deficiência dela, durante toda a narrativa nós acompanhamos o sofrimento do jovem diante dos insultos que lhe eram dirigidos — especialmente o maldoso epíteto de “filho da caolha”. Essas provocações causavam profundas vergonha e aflição no rapaz, que via na aparência repulsiva da mãe a causa de todos os seus males.

Na esperança de poder se ver livre desse tormento, o rapaz tenta se afastar da mãe. É nesse momento que há a revelação de que o jovem foi o verdadeiro responsável pela deficiência dela. Vemos, então, que Antonico sente as consequências de um ato pregresso seu, mesmo que tenha sido cometido de forma involuntária.

3.4.2 Educação feminina feita na base do isolamento, dentro do mundo edênico da inocência.

Das histórias aqui selecionadas para estudo, duas possuem como um de seus temas a tentativa de isolamento e controle da sexualidade feminina, bem como as consequências de se romper com esse controle; a primeira e mais emblemática é “O caso de Ruth”. No momento em que a baronesa de Montenegro aceita o pedido de casamento em nome da neta, a senhora indica a personalidade discreta da moça, e destaca que Ruth se mostrou muito envergonhada quando o seu caráter fora posto à prova em uma certa vez (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 25). A baronesa ressalta, então, todas as qualidades contidas em Ruth e que seriam as esperadas de uma moça de sua posição naquela época:

Há de ser uma excelente esposa: *é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação; e se não aparece e não brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor*. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra. *Todas as pessoas de casa têm medo de lhe ferir os ouvidos e escolhem as palavras quando falam com ela*. Não admira: a mãe teve só esta filha e foi rigorosíssima na escolha das mestras e das amigas [...]. *Às vezes penso que ela fez voto de castidade, tal é o seu recato; desengano-me lembrando-me de quanto é moderada na religião e de que o seu bom senso se revela em tudo!* (ALMEIDA, 2019b, p. 25-26. Grifos nossos.).

Na descrição feita pela baronesa, Ruth possui os mesmos atributos que as heroínas de romances góticos, como Emily, de *Os Mistérios de Udolfo*. Fora criada para seguir o modelo de mulher virtuosa que, naquela época, implicava ser uma jovem casta e, futuramente, uma boa esposa e mãe. Sua educação deveria se limitar a permitir que executasse com êxito os papéis que gradualmente eram-lhe impostos.

É nesse ponto que temos a reviravolta da trama, pois, como pensado pelo personagem Eduardo Jordão, “[a] pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada...” (ALMEIDA, 2019b, p. 30). Como dito no capítulo primeiro, quando a poética gótica traz a bondade e a castidade é com o objetivo de corrompê-las nos momentos seguintes. Em “O caso Ruth” temos, então, a quebra com o ideal que vinha sendo construído desde o início da narrativa.

A fim de mostrar que não há forma de criação ou lugar que efetivamente possam proteger uma mulher, Almeida rompe com a noção de harmonia e segurança domésticas ao mostrar que Ruth havia sido violentada pelo próprio padrasto. A revelação acaba por sugerir que todo aquele recato podia ser em função da violência sofrida. Isso fica mais claro quando Ruth revela ao noivo o seu segredo:

Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! [...] é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu [...]. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! [...] Minha avó morreria, sofre do coração; e minha mãe ficou parálitica com o desgosto da viuvez... Desgosto por aquele cão! E ela ainda me mandava rezar por sua alma, a mim, que a quero no inferno! Às vezes tenho ímpetos de lhe dizer. “Limpa essas lágrimas; teu marido desonrou tua filha, foi seu amante durante quatro meses...” Calo-me piedosamente; e acodem todos: que não chorei a morte daquele segundo pai e bom amigo!
– É isto a minha vida. Cedi sem amor, pela violência; mas cedi (ALMEIDA, 2019b, p. 29).

O silêncio e a discrição de Ruth são, na verdade, formas de proteger as pessoas que ama da terrível verdade, bem como proteger a si mesma dos julgamentos da sociedade patriarcal. Mesmo vítima de um estupro, para aquela comunidade ela era culpada pelo seu

destino. O noivo, inclusive, compartilha desse pensamento, pois mesmo que Ruth seja dotada de qualidades que fazem dela uma boa esposa (o que é reconhecido pelo homem), ele começa a ter sentimentos conflituosos e, no momento em que ela lhe faz a revelação, se despede dela sem lhe tocar na mão (ALMEIDA, 2019b, p. 29), manifestando, assim, repulsa pela jovem.

Mesmo que seja um dado recente, Stéffany Cuacoski, do portal <humanista>: *jornalismo e direitos humanos*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, postou, em dezembro de 2020, a matéria intitulada “Cultura do estupro: 85% das vítimas são mulheres e 70% dos casos envolvem crianças ou vulneráveis”. A pesquisa revelou que quase 84% dos estupradores são conhecidos das vítimas. Seja hoje ou na época em que o “O caso de Ruth” foi escrito, a tentativa de criar um mundo perfeito ao redor da figura feminina — como se a maldade não pudesse adentrar os portões das residências — é algo que em boa parte das vezes traz mais malefícios que benefícios. Comumente o mal se veste de uma aura de honestidade e consegue enganar a todos, como os familiares de Ruth.

Outra narrativa que também traz essa noção de educação feminina pela privação e pela ideia de inocência é “Os porcos”. Apesar de não estar focada na criação da mulher, a história traz o exemplo da mulher que é punida pelo *pater familias* por não ter se mantido casta. Umbelina é agredida pelo pai assim que revela a gravidez. A vinda de uma criança, que deveria ser motivo de júbilo para todos, torna-se motivo de desonra familiar.

Por ter sido concebida fora do casamento e rejeitada pelo pai da criança, a maternidade de Umbelina é uma transgressão aos valores sociais e morais vigentes. Ao relacionar as obras de Gótico Feminino com o romance sentimental, Ana Paula Santos aponta que houve o estabelecimento de

[...] uma espécie de “educação das emoções”. O enredo destas obras procurava transmitir uma lição de moral que propunha a retidão de caráter e a nobreza de sentimentos como as mais excelentes virtudes humanas. Essa contraposição, qualquer comportamento vicioso e transgressivo precisava ser punido ao final das narrativas. (SANTOS, 2017, p. 27).

A mulher precisaria conter seus desejos e vontades para poder se adequar ao que a sociedade exigia de si. No caso de “Os porcos”, a punição requerida àquelas que cometiam transgressões se dá por meio da morte da personagem. Como parte considerável do público leitor da época era feminino, as histórias de mulheres vitimadas por não seguirem os valores sociais eram uma forma de alertar sobre as consequências das transgressões (sob o ponto de vista do patriarcado), mas, sobretudo, também era uma forma de denunciar os abusos cometidos contra as mulheres em âmbito privado.

Sabendo que Júlia Almeida flertava com o movimento feminista (no Brasil ainda em sua *Primeira Onda*²³), a ficção foi a forma encontrada pela autora para criticar o costume arcaico do crime em legítima defesa da honra, que somente em 15 de março de 2021 foi considerado inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal (STF):

[...] por contrariar os princípios constitucionais da dignidade da pessoa humana (art. 1º, III, da CF), da proteção à vida e da igualdade de gênero (art. 5º, caput, da CF); [apontado a exclusão da] legítima defesa e, por consequência, (iii) obstar à defesa, à acusação, à autoridade policial e ao juízo que utilizem, direta ou indiretamente, a tese de legítima defesa da honra (ou qualquer argumento que induza à tese) nas fases pré-processual ou processual, bem como durante julgamento perante o tribunal do júri [...] (DISTRITO FEDERAL, 2021).

Baseado no costume de um antigo provérbio, no qual “a honra se lava com sangue”, a morte era judicialmente tolerada como uma forma de restituir a dignidade do ente ultrajado. Geralmente esses crimes eram (e ainda são) cometidos por homens que se sentem rejeitados pelas mulheres, por considerarem-nas suas propriedades, sejam eles maridos, irmãos, pais ou padrastos.

Júlia Almeida denuncia, então, as condições às quais as mulheres estavam sujeitas em sua época — eram destituídas de sua dignidade humana ao menor deslize por elas cometido. Do início do século XX até o presente, significativos avanços foram feitos no sentido de preservar a dignidade das mulheres brasileiras, como a Lei Maria da Penha (lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006) e a instituição do feminicídio como qualificador para o crime de homicídio (lei nº 13.104, de 09 de março de 2015). Contudo, muito ainda há que ser feito, pois, como se pode inferir a partir dos textos de Cuacoski e da decisão do STF, na prática, a situação feminina perante o machismo pouco mudou desde a publicação de *Ânsia Eterna* até o presente momento.

3.4.3 Sexualidade

Aspectos que envolvem a sexualidade também se fazem presentes nos contos de *Ânsia Eterna*, especialmente em dois deles: “Perfil de preta” e “A nevrose da cor”. Recordamos que,

²³ A Primeira Onda do movimento feminista, surgida no final do século XVIII como consequência da Revolução Francesa e dos seus ideais de liberdade e igualdade, teve como principais representantes Olympe Gouges (França), Mary Wollstonecraft (Inglaterra); e, no Brasil, Nísia Floresta Brasileira Augusta. Essa fase do movimento pretendia a conquista do direito das mulheres de votarem e serem votadas, além da obtenção do direito a uma educação regular e abrangente que as preparasse para uma profissão remunerada, bem como o direito de herança e a igualdade entre homens e mulheres.

por se tratar de uma mulher escritora, cujo público-alvo era constituído majoritariamente por mulheres, Júlia Almeida precisava ter cautela na hora de tratar sobre pontos voltados ao prazer feminino. Se assim não o fizesse, a autora corria o risco de ser rechaçada tanto pela crítica quanto pelo público. Assim, para mostrar a existência de um prazer feminino, ainda que negatizado, Júlia Almeida traz duas mulheres sádicas para suas narrativas.

De acordo com Maurício Menon (2007, p.43), é comum que assuntos relativos à sexualidade sejam ligados à tortura e à crueldade. No primeiro conto, o caráter sexual é estabelecido pela relação de João Romão com Gilda e com as outras mulheres do engenho de D. Ricarda Maria. O homem se utilizava de sua habilidade com a viola para seduzir a todas, o que causava grande ciúme em Gilda. Ao ser preterida pelo antigo amante em favor de Norberta, outra funcionária do engenho, a protagonista arma uma vingança contra ele.

Gilda se volta justamente para as mãos de João Romão, pois, na sua concepção, se o antigo amante não mais tocasse, a concorrência por ele seria menor. Isso se confirma quando o narrador fala que, depois do incidente, “[...] o João Romão nunca mais seduziu as crioulas dedilhando na viola aquelas modinhas faceiras e sentimentais” (ALMEIDA, 2019b, p. 137). Contudo, o que não era esperado por Gilda era que, ao final da história, João Romão permanecesse com Norberta. Por isso, mesmo sem ter se tornado a única amante do homem, Gilda fica feliz por ele não poder mais seduzir outras mulheres.

A protagonista de “Perfil de preta” representa a *femme fatale* que repreende os homens quando estes não atendem aos seus desejos sexuais. Isso se torna mais perigoso quando estes desejos são rechaçados em favor de outras mulheres que lhe são consideradas inferiores em beleza ou poder. Ao trazer essa personagem, Júlia Almeida indica que as mulheres também sentem prazeres sexuais e ciúmes, e que se o seu interesse não for correspondido, as consequências podem ser devastadoras em alguns casos.

Já em “A nevrose da cor”, a sexualidade feminina aparece metaforizada nos traços vampíricos da princesa Issira. A composição da protagonista com características de uma personagem lendária e a atribuição ao conto do subtítulo de “fantasia egípcia”²⁴ tornava mais aceitável a abordagem de temas tabus. Por não se tratar de uma criatura sobrenatural como ocorre nas narrativas clássicas, o comportamento de Issira é explicado como proveniente da sua condição de nevrosada. Segundo Silva (2022, p. 234), uma das abordagens amplamente

²⁴ Esse subtítulo aparece na primeira edição do conto, ocorrida em 1889, no jornal *Gazeta de Notícias*, mas foi suprimido em *Ânsia Eterna* (1903).

utilizadas pela literatura para tratar da sexualidade é a associação do sexo a doenças corporais e mentais.

Em histórias sobre vampiros, o ato de sugar o sangue é recorrentemente associado ao momento do coito, afinal, é necessário que predador e presa estejam em muita proximidade e intimidade para que o ato aconteça. Isso sem falar na óbvia troca de fluidos corporais entre os participantes e o prazer que isso proporciona (pelo menos para uma das partes). Isso pode ser observado em “A nevrose da cor” nos momentos nos quais a princesa se deleita com o sangue dos escravos, como também na visão que a jovem tem do noivo ensanguentado, como se estivesse possuída por um desejo insaciável, quase voluptuoso (cf. ALMEIDA, 2019b, p. 144).

Por conta de seu peculiar apetite, há, no início do conto, uma tentativa de controle de seus desejos, pois iam de encontro ao comportamento que era moralmente esperado da futura rainha do Egito:

– “A pureza na mulher é como o aroma na flor!”
 “Ide confessar a vossa alma ao grande Osíris!, para a terdes limpa de toda a mácula e poderdes dizer no fim da vida: *Eu não derramei lágrimas; eu não causei terror!*”
 “Quanto mais elevada é a posição da mulher, maior é o seu dever de bem se comportar.”
 “Curvai-vos perante a cólera dos deuses! Lavai de lágrimas as dores alheias para que sejam perdoadas as vossas culpas!”
 “Evitai a peste e tende horror ao sangue...”
 Notai bem, princesa:
 – “*E tende horror ao sangue!*” (ALMEIDA, 2019b, p. 139. Grifos da autora).

As recomendações acima são realizadas por um sacerdote que, por meio da religião, tem a função de tentar reprimir os desejos sanguinolentos da princesa. Ao trazer um representante da Fé, Almeida apresenta o papel que a Igreja possuía como reguladora da moral social. Dizer que “A pureza na mulher é como aroma na flor” significa que a castidade é um dos maiores atributos femininos. Desta forma, ainda que a sexualidade feminina seja metaforizada, é necessário que ela seja reprimida.

3.4.4 Religiosidade

O tema da religiosidade é abordado muitas vezes por Almeida na forma de uma crítica à Igreja. Esse sentimento anticlerical é explorado na personagem do padre Júlio e dos dilemas morais resultantes da repressão da sua sexualidade. Logo no início do conto, o narrador traz os momentos de volúpia e de posterior separação do jovem casal:

Juntavam-se de noite nos campos, ela fugida do casebre da avó cabocla, ele da casa do tio padre. Amavam-se sob as estrelas.

[...] Tinham começado a mocidade juntos, ela era mais moça, mas muito mais precoce; *ele adorava-a de joelhos, já um pouco voltado para o culto divino.*

De repente interrompeu-se o idílio: o tio padre exigiu que o sobrinho fosse para o Seminário. [...] Júlio, tímido, obedecendo à vontade do velho e impelido mesmo pelo seu espírito religioso, despediu-se da amante com resignação. (ALMEIDA, 2019b, p. 57. Grifo nosso).

Apesar de ser possuidor de algum espírito religioso, Júlio é encaminhado ao seminário contra a sua vontade de permanecer ao lado de Ianinha como seu amante. “Adorá-la de joelhos”, nesse sentido, está relacionado a um tipo de prática sexual que deverá ser reprimida pelo futuro padre. Tem-se, então, na narrativa a primeira crítica à religiosidade, voltada para a prática razoavelmente disseminada no século XIX de se aceitar o sacerdócio como uma obrigação familiar.

Outro momento antirreligioso de “Sob as estrelas” encontra-se no momento no qual o coveiro revela que Ianinha tivera um filho, mas não havia batizado a criança. Seu corpo, portanto, não deveria estar enterrado no cemitério – solo sagrado cristão –, visto que o menino era pagão. A crítica aqui estabelecida é a respeito da condenação eterna que a criança estava destinada a sofrer por não ter entrado para o seio da Igreja. Ora, em outras narrativas suas, Júlia Almeida se refere às crianças como seres puros, sem máculas, chamando-as de anjos em alguns momentos. Inserir uma criança pagã em solo cristão seria uma forma de também contestar a ideia de que a Igreja seria a única detentora das chaves do Paraíso e corrobora com o ensinamento de Cristo de que o Reino dos Céus pertence aos pequeninos (BÍBLIA, 2008, p. 1307). A negação de Ianinha em batizar o filho também pode ser compreendida como uma forma de vingança contra a Igreja por ter-lhe “roubado” o amante. Negar o batismo ao filho é, portanto, renegar a autoridade da Cátedra de Pedro sobre si e sua descendência.

A circunstância mais emblemática de contestação da religião cristã, no entanto, é quando o já padre Júlio encontra a sua antiga amante no campanário. Temos novamente um indício do choque entre o paganismo e a cristandade. Desde o início da civilização, as mulheres são associadas à natureza. Foi essa relação, entre outras coisas, que levou à morte milhares de mulheres acusadas de bruxaria por serem entendidas em ervas ou possuírem conhecimentos acerca dos ciclos da natureza (cf. SILVA, 2010, p. 18-19). No conto aqui analisado, isso pode ser verificado quando Ianinha se declara ao seu amado:

Ianinha chorou: aquele tempo antigo fora tão bom! O campo aí estava, aberto a todos os seres, fértil, com o hino das aves e o perfume das plantas. A vida rebentava

à toa em cada canto. Em troncos velhos viçavam lianas e parasitas; em corolas de flores aninhavam-se milhares de insetos; e o ninhos estavam povoados, e as tocas rescendiam a paz amorosa, e toda a terra desabrochava à espera de que eles fossem também, como noutros tempos, amar-se sob as estrelas. Pecar? Não era pecado! Que seria do mundo, sem a perpetuação do amor!

Ianinha arrancava aquilo da sua imaginação caudalosa lamentando-se por não ter nascido sob outra forma, por não ter a vida libérrima da ave, do inseto ou da flor! (ALMEIDA, 2019b, p. 61).

Há no discurso de Ianinha um forte sentimento saudosista que é despertado pela lembrança de como era a natureza quando ela e Júlio se amavam à luz das estrelas. Seu desejo de haver nascido sob outra forma que não a humana também revela a sua vontade de ser livre das amarras sociais, inclusive aquelas colocadas pelas leis da Igreja, especialmente as que chamavam de pecado o seu amor puro. Inclusive, é essa dualidade que desperta sentimentos ambíguos no padre. Maurício Menon indica que as igrejas das narrativas góticas costumam abrigar “religiosos perturbados pelo furor carnal” (2007, p. 32). A realidade de Júlio não era muito diferente daquela apontada por Menon. Sempre que se lembrava de sua antiga amante, o padre impunha sobre si os mais dolorosos castigos (ALMEIDA, 2019b, p. 58).

A confissão amorosa feita pela mulher foi, para ele, como uma tentação demoníaca. A resistência do padre e seu posterior sacrifício de se entregar a Deus selam, por fim, o destino da cabocla. O ultraje leva a mulher a cometer um dos pecados mais graves de acordo com a visão cristã: o suicídio. Novamente temos a rejeição aos ensinamentos cristãos, que pregam que é pecado tirar uma vida – ainda que a sua própria –, pois Deus seria o único que poderia dispor sobre o fim da vida de alguém.

3.4.5 Morte

Por ser algo bastante recorrente nas narrativas, há que se ter cuidado ao se falar da morte como um tema para a poética gótica. Isso porque ela deve estar ligada ou a um ato transgressivo ou a um evento sobrenatural. Nas histórias de Júlia Lopes de Almeida, ela se manifesta, geralmente, como consequência de um crime ou, simbolicamente, por meio da representação da ideia de finitude. Segundo Maurício Menon (2007, p. 44), elementos como a putrefação e a decrepitude são representações comumente associadas à morte, sem necessariamente chegar a esse fim. Para ilustrar o que dissemos, separamos dois contos almedianos: “Incógnita” e “A caolha”.

A morte aparece na primeira história de forma bastante evidente, visto que parte da ação se dá durante a tentativa de identificação de um cadáver em um necrotério. Para

augmentar o aspecto mórbido da situação, o narrador faz uma descrição breve, porém detalhada, a respeito do lugar e da condição na qual se encontrava o corpo da jovem morta. Apesar disso, o que chama atenção a respeito da morte neste conto não é a putrefação do cadáver ou a aparência física do necrotério, mas o estado de contemplação quase filosófica ao qual é levado um dos personagens por estar diante daquela cena.

Ao tentar encontrar os motivos que levaram a mulher ao suicídio, o homem, na verdade, especula sobre pontos mais profundos da alma humana, especialmente aqueles relacionados à busca pelo sentido da vida e o que seria a verdadeira felicidade. Diante disso, a reflexão proposta por Almeida seria a de quão profundo poderia ser o grau de desilusão com a vida e de infelicidade sentido por uma pessoa a ponto de levá-la ao suicídio; e é por não encontrar sentido para essa reflexão que o personagem se martiriza. Um dos sentimentos mais complexos sentidos pelo homem é o de que a sua existência é efêmera e a falta de certeza sobre a possibilidade de uma vida no além-túmulo.

Já em “A caolha”, a morte é tratada de maneira quase colateral. Isso porque, ao focar na doença ocular da mãe de Antonico, o que já teria uma ligação com a morte biológica devido à putrefação que dali escorria, o que vemos na narrativa se trata mais de uma morte moral. Aliás, essa é uma ambivalência que também é percebida em outra obra almediana, o romance *A falência*.

A situação de decadência da mãe e todo o preconceito por ela sofrido e refletido em seu filho acabaram enfraquecendo o laço amoroso que os unia quando Antonico ainda era criança. À medida que foi crescendo, o jovem se apartava gradualmente daquela que lhe dera a vida. Primeiro foram os beijos que foram escasseando, depois, era a comida preparada por ela que ele não queria mais comer... Por fim, até mesmo ser visto ao lado da mãe lhe causava agonia.

A exigência de sua noiva para que Antonico se apartasse da caolha definitivamente foi a última pá de terra lançada sobre a relação de mãe e filho. A morte aqui não se trata, portanto, de algo físico, mas subjetivo. Almeida nos mostra que a morte da alma pode ter consequências tão ou mais devastadoras que a morte do corpo, pois, se em uma sociedade já não há mais empatia ou compaixão por alguém que sofre, é porque aquele grupo já está morto há muito tempo, ainda que vivos, andando pela cidade como se zumbis fossem.

3.4.6 Loucura

Para abordar o tema da loucura, precisaremos retomar um conto previamente analisado em outra temática: “A nevrose da cor”. Na obra, Issira é possuidora da nevrose da cor: “[m]uito antes de [Issira] ser a prometida do futuro rei, chegava a cair em convulsões ou delírios ao ver flores de romãzeiras, que não pudesse atingir, ou as listas encarnadas dos *Kalasis* dos homens do povo”. (ALMEIDA, 2019b, p. 141. Grifo da autora).

A fascinação da princesa pelo vermelho era tão grande que nem mesmo a medicina soube lhe dar uma cura. Apesar de não ser identificada cientificamente, a sua doença muito se assemelha à monomania. Estudada como um tipo de Transtorno do Controle de Impulso (TCI), a monomania se caracteriza por um quadro clínico em que o paciente retém toda atenção em uma única ideia ou tipo de ideias (TAVARES, 2008). Os TCIs são distúrbios mentais que não comprometem o funcionamento de outras funções cerebrais. O termo “monomania” foi criado por Esquirol²⁵, que classificou o distúrbio como sendo de três tipos:

[...] a intelectual, que prejudicaria as funções relacionadas ao pensamento e ao raciocínio; a afetiva ou raciocinante, que causaria seu impacto sobre o sentimento; e a *instintiva, na qual a vontade não teria a capacidade de inibir certos atos reprovados pela razão*. A monomania intelectual corresponderia ao atual transtorno delirante [...]; a monomania afetiva ou raciocinante, ao atual transtorno obsessivo-compulsivo [...]; e a *monomania instintiva, aos atuais transtornos do controle dos impulsos* [...] (LANDEIRA-FERNANDEZ; CHENIAUX, 2010, p. 201. Grifos nossos.).

É essa condição de extremo descontrole do seu instinto que leva Issira ao comportamento vampírico. Após a morte de seu filho e noivo da princesa, o faraó proíbe a jovem de continuar com a matança dos escravos, o que leva a moça a ter o seu maior e mais grave ataque de loucura:

Olhou fixamente para a luz; a cabeça ardia-lhe, e procurou repousar. Deitando-se entre as sedas escarlates do leito, com os olhos cerrados e as mãos pendentes, viu, em pensamento, o noivo morto, estendido no campo, com uma ferida na fronte, de onde brotava em gotas espessas o seu belo sangue de príncipe e de moço. A visão foi-se tornando cada vez mais clara, mais distinta, quase palpável. Soerguendo-se no leito, encostada ao cotovelo, Issira via-o, positivamente, a seus pés. O sangue já se não desfiava em gotas, uma a uma, como pequenas contas de coral; caía às duas, às quatro, às seis, avolumando-se, até que saía aos borbotões, muito vermelho e forte; Issira sentia-lhe o calor, aspirava-lhe o cheiro, movia os lábios secos, buscando-lhe a umidade e o sabor...
[...] Perseguia-a a imagem do noivo, coberto de sangue. A proibição do rei revoltava-a, acedendo-lhe mais a febre do encarnado (ALMEIDA, 2019b, p. 144).

²⁵ Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772 – 1840) foi um dos precursores nos estudos psiquiátricos, responsável por realizar uma reforma nos hospícios franceses. Seus estudos buscavam compreender as motivações que levavam o indivíduo à loucura.

Esse momento em que Issira começou a ter alucinações com o noivo foi fatal para a princesa. Desesperada por conta da loucura do encarnado, Issira resolve perfurar uma de suas artérias, o que leva, inevitavelmente, à sua morte. Desta feita, o descontrole de Issira não era um perigo apenas para os escravos, mas para ela própria. Considerando-se que a jovem encarna uma *femme fatale*, entende-se que a sua morte em decorrência da nevrose indica que a sexualidade feminina desenfreada também é um risco para a própria mulher.

CONCLUSÃO

O Gótico se ocupa de retratar os medos e anseios de uma sociedade, trazendo a lume aquilo que se pretende manter escondido por ser considerado interdito. Ao realizar essa exposição, funciona como um mecanismo que auxilia o indivíduo a lidar com os horrores da realidade na qual está inserido. Como visto no capítulo 1, isso se dá por meio de uma poética que se vale do suspense, de personagens estereotipadas e de convenções estilísticas, além do uso de elementos essenciais para a construção da atmosfera e o desenvolvimento das temáticas góticas: o *locus horribilis*, o passado fantasmagórico e a personagem monstruosa.

No Brasil, devido ao contexto de produção literária que renegava narrativas que não possuíam cunho documental, o Gótico não conseguiu se estabelecer plenamente como uma poética reconhecida pela crítica literária. Apesar disso, constatou-se que uma parcela significativa dos escritores brasileiros do século XIX aventurou-se na criação de histórias com influxos góticos. Assim, o país contou com uma vasta e diversificada gama de obras que se dedicavam a retratar o terrível em nossa literatura. Algumas dessas histórias se aproximavam mais daquelas que eram produzidas na Europa e nos Estados Unidos, como foi o caso de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo; outras, no entanto, se empenharam em preencher as lacunas proporcionadas pela poética gótica com aspectos mais regionalistas, como “Gongo-Velho”, de Rodrigo Otávio, e “O ar do vento, Ave-Maria”, de Manuel de Oliveira Paiva.

No caso da escritora Júlia Lopes de Almeida, a maior parte de sua produção de influxos góticos foi publicada no volume *Ânsia Eterna*. Como visto nos capítulos 2 e 3, a escritora carioca se dedicou à escrita do Gótico em seu sentido amplo, não se restringindo à vertente do Gótico Feminino, como se pensava no início dos trabalhos. Dos sete contos que fizeram parte do corpus desta pesquisa, apenas dois deles podem se enquadrar nessa categoria, de acordo com os critérios estabelecidos por Santos (2022, p. 86): “O caso de Ruth” e “Os porcos”. Logo, resumir a produção gótica de Júlia Almeida a essas duas narrativas não seria o mais aconselhável.

Na maior parte dos contos analisados, estão representadas cenas do cotidiano tanto de cidades quanto do interior. Uma das características de Almeida é a apresentação dessas cenas de forma casual para que, no decorrer da trama, haja a revelação da transgressão e de suas consequências. Desta maneira, os *loci horribiles* construídos pela escritora se ligam aos eventos transgressivos. Vimos, por exemplo, como os lugares refletem o subjetivo das personagens de “O caso de Ruth”, “Os porcos” e “A nevrose da cor”: a preferência

pecaminosa do finado barão; o medo sentido por Umbelina durante o parto; e a psicose letal da princesa Issira, respectivamente.

O passado fantasmagórico é utilizado pela escritora não apenas como uma forma de revelar atos pretéritos, mas também para motivar as personagens a tomarem uma atitude frente ao que lhes é posto, além de criar no leitor o suspense sobre o que acontecerá a seguir. Como exemplo, vimos em “Sob as estrelas” que o receio do padre em ceder à tentação e ter o seu passado revelado o faz mortificar a carne e renegar novamente a antiga amante, levando-a ao suicídio.

A respeito das personagens monstruosas de Almeida, suas alteridades são reveladas em suas atitudes. Algumas das transgressões representadas podem ser camufladas, como nos contos “O caso de Ruth”, “Sob as estrelas” e “Perfil de preta”; outras são tratadas com naturalidade pelas demais personagens, chocando apenas o leitor, como em “Os porcos” e “A caolha”. Assim, a escritora indica que qualquer pessoa pode se tornar um monstro se lhe for dada a oportunidade para isso.

Já os temas são abordados de forma a tratarem de assuntos que geram controvérsias, como a posição da mulher na sociedade, a liberdade sexual feminina, conflitos morais, a morte e as doenças psíquicas. Em algumas narrativas, esses temas foram metaforizados de modo a evitar a condenação moral — afinal, tratava-se de uma mulher escritora cujo público-alvo era majoritariamente feminino.

Ao término das análises, pôde-se concluir que Júlia Lopes de Almeida se utilizou das lacunas da poética gótica para retratar os horrores e tensões do povo brasileiro, em especial da população do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX. Ao adaptar os elementos definidores da poética ao contexto nacional, a autora viabilizou a aproximação e a identificação dos leitores com as histórias que eram contadas. Isso proporcionou uma reflexão sobre a possibilidade de aqueles eventos narrados acontecerem no mundo extradiegético, pois familiares tiranos, filhos que abandonam os pais e suicídio são realidades que ainda hoje são comuns.

Esta pesquisa contribui, assim, para a ampliação dos estudos teóricos e críticos sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida. Desviamo-nos do aspecto social retratado em suas composições literárias — o qual costuma ser abordado com maior afinco por pesquisadores da autora — e dirigimos o olhar para uma particularidade artística que ainda é pouco contemplada nas análises de suas composições, a da literatura do medo. Esperamos que esta pesquisa seja um incentivo a outros pesquisadores que desejem acrescentar contribuições aos estudos relativos ao Gótico na obra da escritora carioca.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1893

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. 38. ed. São Paulo: Ática, 2011.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A mulher e a arte. In: RAGO, Luzia Margareth; TREVISAN, Gabriela Simonetti. "A Mulher e a Arte" e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 67, n. 1, p. 347 - 352, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/63999>. Acesso em: 28 mar. 2022.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia Eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. 195 p. (Coleção escritoras do Brasil, v. 2).

ASSIS, Machado de. Aleluia! Aleluia! In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Crônicas*. São Paulo: Editora Mérito; Editora Brasileira, 1961. v. 3.

AZEVEDO. Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o "Gótico brasileiro", em Gilberto Freyre. *Soletras*, n. 27, p. 80 – 94, out. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050/10335>. Acesso em: 10 mar. 2021.

BELLAS, João Pedro. Gótico Brasileiro: uma proposta de definição. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1–15, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/107875>. Acesso em 15 mar. 2022.

BÍBLIA. N. T. Evangelho de Lucas. Português. *Bíblia Sagrada*. 5. ed. São Paulo: Ed. Editora Ave-Maria, 2008. p. 1348. Cap. 02.

BÍBLIA. N. T. Evangelho de Mateus. Português. *Bíblia Sagrada*. 5. ed. São Paulo: Ed. Editora Ave-Maria, 2008. p. 1307. Cap. 19.

BINÓCULO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 05, 10 dez. 1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=17545. Acesso em: 15 fev. 2022.

BORNMANN, Maria Benedita. O crime do convento de... In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*: Resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH; USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Sílvio Romero*: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo Castro. *D. Narcisa de Villar*: Legenda do Tempo Colonial. [S.l.: s.n.], 2019.

CASTRO, Hélder Brinate. Medo e regionalismos. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do Mal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 203 – 230.

CASTRO, Renato de. “Ancia Eterna” – O último livro da Sra. Julia Lopes de Almeida. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 02, 01 jan., 1903. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=5093. Acesso em: 15 fev. 2022.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (org.). *Dicionário de símbolos*: (mitos, costumes, formas, figuras, cores, números) 16. ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et. Al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHRYSANTHÈME. As saudades. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. (org.). *O conto feminino*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. p. 51-55. (Panorama do conto brasileiro, v. 10). Disponível em: <https://www.tenebra.org/product-page/c%C3%B3pia-de-modelo-modelo-8>.

COARACY, Corina. Amores mortos. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). *Tênebra*: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 297- 304.

CUACOSKI, Stéffany. Cultura do estupro: 85% das vítimas no Brasil são mulheres e 70% dos casos envolvem crianças ou vulneráveis. <humanista>: jornalismo e direitos humanos. [S.l.: s.n.], 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/humanista/2020/12/17/cultura-do-estupro-85-das-vitimas-no-brasil-sao-mulheres-e-70-dos-casos-envolvem-criancas-ou-vulneraveis/>. Acesso em: 20 set. 2022.

DISTRITO FEDERAL. Supremo Tribunal Federal. Liminar nº 0112261-18.2020.1.00.0000. Relator: Min. Dias Toffoli. Requerente: Partido Democrático Trabalhista. Distrito Federal, 15 de março de 2021. *Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental*, Distrito Federal. 2021. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=6081690>. Acesso em: 20 set. 2022.

DOLORES, Carmem. Um drama na roça. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. (org.). *O conto feminino*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. p. 35-48. (Panorama do conto

brasileiro, v. 10). Disponível em: <https://www.tenebra.org/product-page/um-drama-na-ro%C3%A7a-carmem-dolores>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 317-338, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1941>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FRANÇA, Júlio. “A melancolia dos invernos nos ardores do verão”: a literatura brasileira e a tradição gótica. In: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al.* *Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2017.

FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Pena. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2018. *Anais...* [S.l.: s.n.], 2018. p. 1097 - 1103. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=2614>. Acesso em: 09 mar. 2022.

FRANÇA, Júlio. Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso de Noite na Taverna. In: WEKEMA, Andréa Sirihal (org.). “*Cuidado, leitor*”: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. 1. ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2021. p. 89–115.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 - 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANÇA, Júlio. Medo e Literatura. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* [Rio de Janeiro: s. n.], 2016. p. 2492–2502. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1367>. Acesso em: 09 mar. 2022.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. *Opiniões*, [S. l.], v. 4, n. 6-7, p. 51-66, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115072>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FRANÇA, Júlio. Posfácio. In.: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 - 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. 2. ed. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHERNIAUX, Elie. *Cinema e literatura* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Artmed, 2010.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LITERATURA brasileira. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 01, 22 mar. 1895.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=11563. Acesso em: 15 fev. 2022.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M Paciornik. São Paulo: Iuminuras, 2007.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOERS, Ellen. Female Gothic. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Literary Women*. The Great Writers. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1976. p. 90 – 110.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: O romance feminino no Brasil, século XIX. *VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, v. 10, p. 295–308, dez. 2008. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142>. Acesso em: 25 out. 2022.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PÁPI JÚNIOR. A Cruz-das-Malvas. In: SALGUEIRO, Pedro (org.). *O Cravo Roxo do Diabo: o conto fantástico no Ceará*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011. p. 46-63. [1928].

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PONTOS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p.03, 11 jan. 1907. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=14022. Acesso em: 15 fev. 2022.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Routledge, 1996. v. 1.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Leite. “Jardim Florido”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1922. Livros Novos, p. 05. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=7715. Acesso em: 15 fev. 2022.

RIO, João do. Um lar de artistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1905. O Momento Literário, p. 02. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=9456. Acesso em: 15 fev. 2022.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa*. 2022. 189f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2022.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. Gótico e escrita feminina. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 - 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 103 – 139.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/6892>. Acesso em: 24 set. 2020.

SENA, Marina. Gótico e Naturalismo. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do Mal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.p. 173 – 200.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: LE FANU, Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2010. P. 09 – 36.

SILVA, Daniel Augusto P. Horror sexual e ficção decadente. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 - 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 233 – 265.

TAVARES, Hermano. Transtornos do controle do impulso: o retorno da monomania instintiva de Esquirol. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, São Paulo, v. 30, supl. 1, p. 51-52, maio, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462008000500001. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. *A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Caminhos do Romance, 2002. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/formacao.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. *A formação do romance inglês; ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/FAPESP, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. Leituras Inglesas no Brasil Oitocentista. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2002. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP4vasconcelos.pdf. Acesso em: 08 set. 2022.

WOOLF, Virgínia. Mulheres e ficção. *In*: VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Mulheres e ficção*. 1. ed. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 9 – 19.