



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marina Faria Sena

O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista

Rio de Janeiro

2017

Marina Faria Sena

O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista



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: Teoria da literatura e literatura comparada.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2017

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

S474 Sena, Marina Faria.
O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista / Marina Faria Sena. – 2017.
97 f.

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

1. Naturalismo na literatura – História e crítica – Teses. 2. Ficção gótica (Gênero literário) – História e crítica – Teses. 3. Azevedo, Aluísio, 1857-1913 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Teófilo, Rodolfo, 1853-1932 – Crítica e interpretação – Teses. 5. Caminha, Adolfo, 1867-1897 – Crítica e interpretação – Teses. I. Pereira, Júlio César França. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.015(81)

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

Assinatura

Data

Marina Faria Sena

O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista

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: Teoria da literatura e literatura comparada.

Aprovada em 19 de janeiro de 2017.

Banca examinadora:

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

Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Claudete Daflon dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu orientador e ao meu grupo de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Especialmente a Júlio França, meu orientador e amigo, que não mediu forças para me guiar e ajudar, desde o começo de minha iniciação científica.

Ao grupo de pesquisa “O medo como prazer estético”, pelas inúmeras revisões e sugestões ao longo deste projeto, e por toda a parceria e tempo juntos.

RESUMO

SENA, Marina Faria. **O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente estudo tem como objetivo identificar e descrever a presença de elementos característicos da tradição literária do Gótico na poética naturalista – especificamente no Naturalismo brasileiro – no período compreendido entre 1880 e 1899. Parte-se da hipótese de que a desilusão com os rumos do mundo moderno manifestada por escritores naturalistas como Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo e Adolfo Caminha pode ser descrita como uma “visão de mundo gótica”, que, em conjunto com o discurso estetizado e pretensamente científico utilizado pelos autores, deram forma a uma nova poética surgida na virada do século, o Gótico-Naturalismo. Para entender como o Gótico-Naturalismo foi compreendido pela crítica e pela historiografia brasileiras, analisa-se a fortuna crítica dos três escritores mencionados, a fim de demonstrar como o “desvio” do Naturalismo em direção ao Gótico foi frequentemente identificado como literatura romântica ou de evasão, e, conseqüentemente, como de valor estético inferior. Por fim, identifica-se os principais *topoi* desta poética híbrida, utilizando como exemplos narrativas brasileiras. Nestes termos, a pesquisa busca, portanto, demonstrar que o Naturalismo não se distanciou de sua própria poética ao absorver elementos da tradição gótica, mas apenas incorporou técnicas e recursos narrativos que eram adequados à expressão dos autores de sua escola e que eram condizentes com o espírito de época suscitado pelas mudanças finisseculares.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Século XIX. *Fin-de-siècle*. Naturalismo. Gótico.

ABSTRACT

SENA, Marina Faria. **Gothic Naturalism in Brazilian eighteenth century literature**. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The present study aims to identify and describe the presence of typical elements of the literary Gothic tradition in the Naturalist poetics – specifically in Brazilian Naturalism – in the period between 1880 and 1899. It is assumed that the disillusionment with the directions of the modern world manifested by naturalist writers such as Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo and Adolfo Caminha can be described as a “gothic world view”, which, together with the aesthetic and supposedly scientific discourse used by these authors, gave way to a new poetics that emerged at the *fin-de-siècle*, the Gothic Naturalism. To understand how Gothic Naturalism was understood by Brazilian criticism and historiography, the critical fortune of the three writers mentioned is analyzed in order to demonstrate how the “deviation” from Naturalism towards Gothic was often identified as romantic literature or simply an evasion, and, consequently, of an inferior aesthetic value. Finally, we identify the main *topoi* of this hybrid poetics, using as examples Brazilian narratives. In these terms, the research, therefore, seeks to demonstrate that Naturalism did not distance itself from its own poetics by absorbing elements of the Gothic tradition, but only incorporated narrative techniques and resources that were appropriate to the expression of the authors of its school and that were consistent with the spirit of the times brought about by the *fin-de-siècle* changes.

Keywords: Brazilian literature. Eighteenth century. *Fin-de-siècle*. Naturalism. Gothic.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	A DESCRIÇÃO DO GÓTICO NA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA	13
1.1	Aluísio, o romântico	13
1.2	Rodolfo, o excessivo	20
1.3	Adolfo, o sombrio	24
1.4	A idealização literária	28
1.5	O gênero naturalista	31
2	O GÓTICO-NATURALISMO	35
2.1	Gótico, uma poética do desencanto	35
2.1.1	<u>O espaço</u>	37
2.1.2	<u>O passado</u>	41
2.1.3	<u>A personagem monstruosa</u>	45
2.1.4	<u>O discurso da razão</u>	48
2.2	O desencanto científico	50
3	TOPOI E ASPECTOS RECORRENTES	56
3.1	O herói	56
3.1.1	<u>O modelo trágico da queda</u>	56
3.1.2	<u>A histérica</u>	59
3.1.3	<u>O homem</u>	69
3.2	O monstro	73
3.3	O <i>locus horribilis</i>	80
	CONCLUSÃO	89
	REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

A influência do Gótico na literatura brasileira tem sido estudada por diversos pesquisadores contemporâneos, que “vêm demonstrando, com sucesso, que os traços góticos são muito mais frequentes e disseminados na literatura brasileira dos séculos XIX e XX do que a crítica e a historiografia tradicionais nos fez acreditar” (FRANÇA, 2013, p. 4). Sandra Vasconcelos (2012) e Daniel Sá (2010) têm explorado a presença de tal influência no Romantismo, enquanto Alexander Meireles (2013) e Fernando de Barros (2014) demonstram que tal influxo estende-se, pelo menos, até meados do século XX. Mesmo o Naturalismo não escapou de sua influência, como os trabalhos de Maurício Menon (2007) e Leonardo Mendes (2000) indicam.

A afirmação de que o Gótico influenciou a literatura brasileira de cunho realista soa, em um primeiro momento, como um paradoxo. O aparente contrassenso justifica-se, quando se limita a literatura gótica a suas formas e fórmulas setecentistas, com seus espaços narrativos medievos e sua exploração contumaz de eventos de cunho sobrenatural. Para se entender o que chamo de influência gótica na literatura brasileira e, neste caso específico, no Naturalismo, é necessário explicitar, pois, a noção de Gótico com a qual trabalho.

Dada a notável flexibilidade do termo, parece impossível chegar a uma definição única do que seja Gótico, já que a sua própria história demonstra uma capacidade de adaptação do conceito aos mais amplos usos. Por tal razão, partindo das reflexões de David Stevens (2000) e Júlio França (2017b), proponho compreender o Gótico menos como o estilo de época que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e no início do XIX, e mais como uma tradição literária que tem persistido nos últimos 250 anos. Tal tradição seria a consubstanciação de uma **visão de mundo** desencantada com a sociedade moderna em uma **linguagem artística** altamente estetizada, convencional e repleta de simbolismos.

A visão de mundo gótica afetou profundamente a maneira como a arte é pensada e expressa na modernidade. Caracterizar-se-ia por não se revelar entusiasta do progresso científico e do futuro; por não acreditar na suposta bondade natural do ser humano, tampouco na redenção divina; por não ter como pressuposto estético os padrões de beleza, harmonia e perfeição – por apresentar, em suma, uma compreensão sombria, negativa e desacreditada do mundo.

O conceito de Gótico com o qual trabalho, portanto, abrange tanto sua primeira realização histórica, em meados do século XVIII, quanto suas manifestações posteriores – ao

longo do século XIX, no fim de século, no modernismo norte-americano de William Faulkner e Flannery O'Connor e, como pretendo demonstrar ao decorrer do presente estudo, na dispersão de seus elementos na literatura brasileira naturalista.

Por outro lado, o movimento literário que ficou conhecido como Naturalismo basearia os seus fundamentos estéticos em pressupostos científicos e tencionaria elaborar, em ficção, documentos da realidade. Não é incomum encontrar, em nossos livros de história da literatura, análises sobre a filiação dos escritores brasileiros ao programa de arte defendido por Émile Zola em seu *O Romance Experimental* (1880), de modo que o termo Naturalismo e o nome de Zola passassem a ser tomados como sinônimos (cf. FRANCHETTI, 2012, p. 13).

Tornou-se um truísmo da historiografia literária brasileira a afirmação de que todo escritor comprometido com a escola naturalista intencionava descrever o espaço narrativo, o caráter das personagens e suas respectivas ações com a maior fidelidade possível em relação ao mundo real e com a precisão de um relatório científico (cf. VERÍSSIMO, 1998; SODRÉ, 1965; CANDIDO, 1999). Nossos escritores pareciam endossar esse projeto, a julgar pelo que defendiam nos paratextos¹ que acompanham os romances. Em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, encontramos a epígrafe: “*La vérité, toute la vérité, rien que la vérité*”, enquanto em *O homem* (1887), é o próprio autor quem declara: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”. Já em *A Carne* (1888), Júlio Ribeiro dedica o romance “A M. Émile Zola”, e Horácio de Carvalho, em *O Cromo* (1888), escolhe como subtítulo de seu romance a frase “Estudo de temperamentos”.

Como veremos ao longo da dissertação, boa parte da crítica e da historiografia brasileiras se apoia mais nos paratextos do que nos textos ficcionais para classificar os romances como obras naturalistas. De fato, em paratextos como os citados, os escritores ressaltam o caráter documental e a fidelidade ao real das narrativas a fim de legitimá-las não apenas como romances, mas como peças naturalistas. Tal projeto literário é bem descrito por Flora Süssekind em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*:

Quando se liam romances como *O Homem* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Júlio Ribeiro a associação a monografias médicas sobre a histeria era inevitável. O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O Homem* equivalia a um estudo sobre os sintomas histéricos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que “ver” um cortiço. O que se representava como ficção se apresentava também como documento. (SÜSSEKIND, 1984, p. 65)

¹ Utilizo aqui o conceito de “paratexto” proposto por Gerard Genette (2006, p. 9): “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato [...]”

Nelson Sodré (1965, p. 39) encarou essa pretensão ao documental de modo similar, ao afirmar que o Naturalismo pretendia ser uma “cópia servil da realidade”. Diversos outros pesquisadores também chamam a atenção para os pressupostos científicos que enformariam a ideologia naturalista. Nas palavras de Alfredo Bosi (1979, p. 187. Grifo do autor.): “O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado [...]”.

Porém, mesmo que os paratextos naturalistas tentem demonstrar quão “científicos” ou “realistas” são seus romances, e que alguns historiadores chamem atenção para a pretensão desta literatura em ser documental e científica, a leitura mais atenta dessas narrativas demonstra uma situação distinta. A exemplo, Alfredo Bosi, mesmo reconhecendo interferência da ciência nos romances naturalistas, bem com a pretensão autoral de construir um narrador neutro, aponta que “o autor carrega sempre de **tons sombrios** o destino das suas criaturas” (BOSI, 1979, p. 192. Grifo meu.). E Nelson Sodré complementarà:

Ora, o naturalismo buscava sempre distanciar-se da ação viva e intensa dos grandes contrastes sociais, substituindo-os por vagas abstrações sociológicas e por **análises pseudocientíficas**. Daí o seu **constante pessimismo**: a desolação que assinala o naufrágio das aspirações humanas, a tristeza monótona da irremediável mediocridade, peculiares a uma classe em decadência. (SODRÉ, 1965, p. 38-9. Grifos meus.)

Ao invés de tomar o Naturalismo apenas como uma cópia da realidade, Sodré chama a atenção para o caráter pseudocientífico das análises empreendidas pelos romances. Nestes termos, os paratextos das narrativas naturalistas não seriam suficientes para legitimar os romances nem como documentos, nem como peças científicas. Em outras palavras, o projeto naturalista, em fazer com seus romances fossem relatórios científicos, seria bastante diferente da realização ficcional naturalista, que tenderia a construir narradores parciais e profundamente desiludidos em relação à natureza de suas personagens.

O caráter pessimista das narrativas mencionado pelos historiógrafos pode ser um ponto de partida para entender o Naturalismo brasileiro de fins do século XIX como uma forma de expressão artística que, ao invés de apenas representar fielmente a realidade, como apontam suas epígrafes e dedicatórias, caracterizar-se-ia pela ênfase em personagens monstruosas e temáticas ligadas a comportamentos limítrofes do ser humano – loucura, assassinio, transgressões sexuais e perversidade. Bosi descreverá tal tendência como “um resíduo romântico nesse vezo de perscrutar o excepcional, o feio, o grotesco” (BOSI, 1979, p.

191), enquanto Sodré ressaltará a propensão do escritor naturalista de dramatizar o **horrível** e **deformar** a realidade (cf. SODRÉ, 1965, p. 39).

Essa paradoxal deformação da realidade, produzida por um gênero empenhado em representá-la fielmente, encontrou resistência em boa parte da historiografia literária brasileira, que tratou como **defeitos** aquilo que entendia serem **excessos** de nossa literatura naturalista. Para Leonardo Mendes, a análise problemática do Naturalismo, por parte de nossos estudos literários, estaria ligada a certas estratégias narrativas utilizadas pelos escritores:

O problema parece girar em torno da questão do decoro literário. A sistematização do mal é o mapeamento preciso do mundo de vícios, a abertura escandalosa de portas de alcovas, a excursão inconveniente do narrador pelos pântanos da sexualidade humana [...]. (MENDES, 2000, p. 25)

A combinação entre a exigência crítica por “decoro literário” e a representação naturalista de um “mundo de vícios” seria a causa dos “excessos” identificados por nossos críticos e historiadores em muitas obras naturalistas. Tais “excessos” podem estar relacionados à visão de mundo que enformava as representações ficcionais, uma perspectiva desiludida com a modernidade e desacreditada no ser humano: a visão de mundo gótica.

Uma das formas de lidar com os “excessos” naturalistas foi entender as narrativas não como resultados de uma escolha poética, por parte dos escritores, para alcançar determinados efeitos estéticos, mas sim como consequências do temperamento e da vida do autor. Afrânio Coutinho, ao comentar os modos de análise da crítica e da historiografia literárias brasileiras, chamava a atenção para o modo como, frequentemente, os estudiosos perdiam de vista o objeto de análise em si – o texto literário – e voltavam-se para aspectos extratextuais, como a biografia do autor, para explicar a produção ficcional do mesmo. Coutinho cita o caso dos críticos de José de Alencar, que muitas vezes produziram análises de qualidade questionável por serem atraídos pela armadilha de justificar a produção de certas obras alencarianas em razão do temperamento do escritor. Como será observado, o mesmo aconteceu com Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo e Adolfo Caminha, o que demonstra que tal procedimento é bastante recorrente em nossos estudos literários. Como menciona Coutinho:

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

Coutinho refere-se não só à necessidade da crítica e da historiografia – que se iniciou no século XIX e foi mantida até o XX – de analisar a obra ficcional por meio da biografia do

autor, como também refere-se à necessidade de encaixar a produção ficcional brasileira em um idealizado projeto de literatura nacional. Esse tipo de análise negligencia o papel da literatura como produtora de efeitos estéticos de recepção e, principalmente, de que forma foram estabelecidos diálogos entre as nossas obras e as mais diversas tradições literárias às quais elas seriam tributárias (cf. FRANÇA, 2015). Ou, especificamente no caso do Naturalismo, os historiadores ignoram, por meio de leituras miméticas ou psicologizantes, de que forma nossa tradição pode ter sido influenciada por outras estéticas como, por exemplo, o Gótico.

A presente dissertação pretende investigar as relações existentes entre Gótico e Naturalismo na literatura brasileira, focando essencialmente na utilização das convenções da estética gótica pela poética naturalista. Para alcançar tais objetivos, partirei da fortuna crítica e historiográfica sobre Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo e Adolfo Caminha, no primeiro capítulo, buscando analisar como a crítica e a historiografia brasileiras identificaram os “defeitos” em relação à escola naturalista dentro do contexto das obras dos três escritores. A escolha dos três autores se deu tanto por conta dos elementos góticos explícitos em suas respectivas obras quanto pelo teor das críticas que foram dirigidas a esses aspectos de suas narrativas. Tais críticas são, em geral, excessivamente preocupadas com questões de representação da realidade ou com aspectos biográficos.

Concluída essa análise, apresentarei o conceito da poética a que chamo Gótico-Naturalismo, partindo de teóricos do Gótico como Nick Groom (2012) e Fred Botting (2014), e de críticos e estudiosos do Naturalismo como Flora Süssekind (1984), Nelson Sodré (1965) e Charles Crow (1994). Este capítulo buscará elencar pontos-chave para se compreender os pontos de intersecção entre Naturalismo e Gótico e investigar quais fatores contribuíram para o surgimento desta nova poética no fim de século oitocentista.

Por fim, tentarei identificar alguns *topoi* recorrentes do Gótico-Naturalismo na literatura brasileira, como exemplos de minha argumentação, partindo de categorias como personagem monstruosa, herói e *locus*. Para tal, me concentrarei em aspectos narratológicos e estruturais da poética gótico-naturalista e na análise de textos ficcionais que comprovem a hipótese desenvolvida ao decorrer do trabalho.

1 A DESCRIÇÃO DO GÓTICO NA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA

1.1 Aluísio, o romântico

O diálogo do Naturalismo brasileiro com outras convenções artísticas e literárias, especialmente com o Gótico, muitas vezes foi identificado como “desvios” em relação à escola naturalista. E uma das maneiras como nossos estudos literários lidaram com tais desvios foi denominando de romântico o que havia de gótico nas obras dos escritores que se notabilizam como naturalistas.

Esse foi o caso do primeiro romance de Aluísio Azevedo, *Uma lágrima de mulher* (1879). Considerado por muitos apenas uma “narrativa fantasiosa” (LEVIN, 2005, p. 18), a obra é pouco apreciada pela crítica, sendo comum que se atribua sua estreia propriamente literária a *O Mulato*, de 1881. Ao longo de dezoito anos de carreira, Aluísio escreveria cerca de trinta narrativas², as quais a história da literatura costuma dividir em duas categorias: as literárias e as subliterárias.

Na obra de Aluísio Azevedo, consensualmente reconhecido como mestre do Naturalismo no Brasil, os traços góticos são mais evidentes naquelas narrativas postas em segundo plano pela crítica – as subliterárias. O valor atribuído a essa produção não-canônica de Aluísio é explicitado por Maurício Menon:

[...] a produção dita canônica [...] exclui ou atribui valor insignificante a obras de autores que ocupam seu panteão. [...] Tais juízos de valor são concebidos a partir da comparação de uma ou duas obras de um escritor consideradas “grandes” com o restante de sua escrita – como o já mencionado caso do Aluísio Azevedo de *O cortiço*, naturalista expressivo, e o Aluísio Azevedo de *A mortalha de Alzira*, de “Demônios”, de “O impenitente”, romântico sombrio e fantasmal. (MENON, 2007, p. 240)

² As trinta e duas narrativas, ainda que estejam presentes na principal obra completa do autor, *Aluísio Azevedo – ficção completa em dois volumes*, ainda têm suas diferentes versões ignoradas. Organizada por Orna Messer Levin e publicada pela editora Nova Aguilar em 2005, a edição carece de notas e observações críticas – para narrativas que possuem duas, três e, algumas vezes, até quatro versões distintas. Inclui também, além dos romances, a coletânea de contos *Demônios*, entretanto, sua revisão crítica possui erros. O principal é o de que a coletânea corresponde não ao livro *Demônios*, de 1893, com título escolhido pelo autor. A coletânea *Demônios*, reeditada por Levin, corresponde a uma edição organizada por M. Nogueira da Silva, em 1930, na qual o crítico fez sua própria reunião de contos do autor e a **nomeou** *Demônios*. Assim, tal coleção de contos, reproduzida na obra completa da editora Nova Aguilar, possui o **título** da primeira, de 1893, e o **conteúdo** escolhido por Nogueira da Silva, em 1930, causando grande confusão entre os estudiosos do autor.

A caracterização de “romântico sombrio e fantasmal” atribuída por Menon ao Azevedo das obras folhetinescas justifica-se quando observamos os ambientes atros, a predominância de ações ocorridas à noite, as tramas misteriosas, a presença de personagens imaginativas e desconfiadas do discurso científico e o acentuado teor, ao mesmo tempo, mórbido e sexual. Chamando a atenção para o caráter romântico do romance *A mortalha de Alzira*, ela ressalta “o exagero e a inverossimilhança [...] abundantes ao longo de todo o texto” (MENON, 2007, p. 124). Tais características não são exclusivas deste romance, ocorrendo também em contos como “O Impenitente” (1898) e “Demônios” (1891). Não por acaso, tais obras, pouco tributárias das convenções naturalistas, são pouco estudadas pela crítica. A percepção do “desvio” do Naturalismo em direção ao Gótico é um fator importante para que a crítica e a historiografia literárias atribuam um valor inferior a tais obras.

Tal “desvio” não é, contudo, algo insólito no conjunto da obra azevediana. Muitos desses elementos já se faziam presentes, por exemplo, no romance que é amplamente considerado o mais importante de nosso Naturalismo: *O Cortiço* (1890). Vejamos, a título de exemplo, como o narrador descreve o crescimento do cortiço, que a cada dia ficava mais populoso:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, **uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea**, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como **larvas no esterco**. (AZEVEDO, 2005, p. 452. Grifos meus.)

Mais adiante, o narrador descreve o “Cabeça-de-Gato”, um cortiço inferior ao São Romão, como um “**paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante**, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão.” (AZEVEDO, 2005, p. 628. Grifos meus).

Comparemos os dois trechos com o da primeira versão do conto “Demônios”³, em que Azevedo descreve o crescimento de diversos fungos na lama:

³ Ao decorrer da presente pesquisa, identifiquei, ao menos, três versões do conto “Demônios” (cf. FRANÇA; SENA, 2015): a primeira versão publicada sob o formato de folhetim no periódico *Folha Nova* durante o mês de janeiro de 1891; a segunda como parte da coletânea de contos *Demônios*, de 1893, organizada pelo próprio autor e publicada pela editora Teixeira Irmãos; e a terceira integrando o volume *Pegadas*, de 1898, organizado e publicado pela editora Garnier. Tal comprovação elimina a hipótese de Lúcia Sá, sugerida em sua introdução crítica à coletânea *Demônios*, de que haveria apenas duas versões do conto, sendo a primeira de 1893 (cf. SÁ, 2009). Ademais, é possível que haja outras versões, posteriores à primeira edição de *Pegadas*, em 1898. Encontrou-se, também, uma edição sem data da coletânea *Pegadas* – na Biblioteca Brasileira –, na qual o conto “Demônios” apresenta algumas modificações – de pontuação e de parágrafo, por exemplo – em relação à sua terceira versão, de 1898. Não se estranha que o conto tenha passado por tantas modificações desde a sua primeira impressão, já que Aluísio é conhecido por ter diversas versões de uma mesma obra, como acontece com *O Mulato*, por exemplo (cf. MÉRIAN, 2013).

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses **monstros da treva, disformes seres úmidos e moles**; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. [...] Era horrível essa **fungosa e peganhenta família de gordos agáricos** de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente [...]. (AZEVEDO, 2007, p. 37. Grifos meus.)

Muitas das figuras de linguagem empregadas pelo narrador do romance naturalista de Azevedo tais como “naquela terra encharcada e fumegante”; “uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea”; “larvas no esterco” e “paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante” aproximam-se bastante das utilizadas pelo narrador de seu folhetim: “àquela absoluta ausência de sol e do calor”; “monstros da treva, disformes seres úmidos e moles” e “fungosa e peganhenta família de gordos agáricos”. A título de comparação, observe a seguinte passagem de uma obra hoje clássica da literatura de horror, “Nas montanhas da loucura” (1936), de H. P. Lovecraft:

No alto do **torso bojudo, pescoço bulboso** cinza mais claro com sugestões de guelras sustenta a cabeça aparentando a de uma estrela-do-mar coberta com cílios cerdosos de três polegadas de diversas cores prismáticas.

Cabeça grossa e inchada com cerca de dois pés de ponta a ponta, **com tubos amarelados** flexíveis de três polegadas se projetando em cada ponta. [...]

Cinco tubos avermelhados ligeiramente maiores começam nos ângulos interiores da **cabeça em forma de estrela-do-mar** e terminam em inchaços na forma de bolsas da mesma cor que, pressionadas, abrem-se em **orifícios na forma de sino** com no máximo duas polegadas de diâmetro, e alinhados com projeções brancas, agudas parecidas com dentes – provavelmente bocas. Todos esses tubos, cílios e pontos de cabeça de estrela-do-mar encontradas firmemente dobrados; tubos e pontas presos a pescoço bulboso e torso.[...]

Na parte baixa do torso, existem arranjos parecendo contrapartes da cabeça mas de funcionamento diverso. **Pseudopescoços bulbosos cinza claro**, sem sugestões de guelras, sustentam arranjos de estrela-do-mar de cinco pontas. (LOVECRAFT, 2007, p. 32. Grifos meus.)

É possível notar que tanto o narrador de Azevedo como o narrador de Lovecraft utilizam-se de imagens grotescas e repulsivas para descrever objetos e seres que fogem à caracterização humana. Expressões como “torso bojudo, pescoço bulboso”; “cabeça grossa e inchada, com tubos amarelados”; “cabeça em forma de estrela-do-mar”; “orifícios na forma de sino” e “pseudopescoços bulbosos cinza claro” aproximam-se das figuras “polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico” e “fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos” (AZEVEDO, 2007, p. 37). Tal modo de expressão, que ocorre tanto na obra do escritor de horror americano como na do escritor naturalista brasileiro, entendo ser uma das características centrais da poética gótica: a exploração de vocábulos de um campo semântico tétrico e repulsivo.

O juízo crítico de que o conjunto da obra de Aluísio Azevedo poderia ser dividida em duas secções distintas parte do pressuposto de que haveria certas obras que seriam completamente naturalistas ou, em outras palavras, que supostamente seguiriam os preceitos da escola – seriam os casos dos romances de tese como *Casa de Pensão* (1883) e *O Cortiço*. A questão é bem resumida por Brito Broca:

A obra de Aluísio Azevedo divide-se em duas partes, marcando dois ramos diferentes que caracterizam o drama da carreira literária do escritor. **Uma parte romanesca, em que se agrupam novelas folhetinescas**, como *A Condessa Vésper*, *Girândola de Amores*, *A Mortalha de Alzira*; **a outra parte naturalista**, na qual se incluem: *O Mulato*, *Casa de Pensão*, *O Homem* e *O Cortiço*. Se quiséssemos estabelecer uma classificação mais precisa poderíamos considerar *O Mulato* e *O Livro de uma Sogra*, na categoria de obras de transição entre o Romantismo e o Naturalismo. Só não sabemos como classificar *O Coruja*, que é sob qualquer aspecto o tipo do romance frustrado. (BROCA, 1991, p. 158. Grifos meus.)

Por esse ponto de vista, os romances dito folhetinescos estariam interessados apenas em agradar ao público-leitor, não sendo fiéis à escola (cf. VERÍSSIMO, 1998) e, por consequência, não estariam comprometidos com uma literatura “séria”. Como corrobora Alfredo Bosi (1979, p. 209. Grifo meu.): “Em Aluísio Azevedo a influência de Zola e de Eça é palpável; e, quando não se sente, é mau sinal: **o romancista virou produtor de folhetins.**”

Assim, a edição de obras como *A mortalha de Alzira* estaria relacionada, supostamente, a motivações puramente pragmáticas:

[...] o romancista [ao escrever *A Mortalha de Alzira*], levando em conta o gosto dos leitores e as condições do mercado do livro no Brasil, aceitava, com pleno conhecimento de causa, **violentar-se**. Em razão de sua situação financeira, era a necessidade que imperava. (MÉRIAN, 2013, p. 399. Grifo meu.)

Essa visão corrobora a perspectiva de Lúcia Miguel Pereira, de que as necessidades financeiras de Aluísio o forçavam a “desperdiçar-se em folhetins fora da literatura” (PEREIRA, 1988, p. 141), e a escrever “romances fabricados tendo em vista apenas o lucro” (PEREIRA, 1988, p. 141).

Obviamente, é difícil comprovar se Aluísio escreveu, ou não, romances-folhetins apenas por razões financeiras e comerciais. Porém, utilizo a hipótese de que ele não tenha violentado suas concepções artísticas ao escrever romances como *Mortalha* (cf. FRANÇA; SENA, 2014). Aluísio, na verdade, teria dado vazão a um modo de escrita que não era estranho à sua formação como leitor, e que já havia utilizado em alguns de seus romances anteriores: as convenções narrativas do Gótico.

A tentativa de dicotomizar a produção azevediana entre os bons romances naturalistas e os maus romances folhetinescos não elimina o fato de que nos segundos, ditos inferiores,

observe-se não só traços “românticos” e “desviantes” – que identificaremos mais adiante neste trabalho como sendo predominantemente **góticos** –, mas também elementos naturalistas (cf. MÉRIAN, 2013; FANINI, 2003). De forma recíproca, nos romances ditos superiores também podem ser observados muitos elementos góticos.

Assim, o adjetivo “romântico” foi, essencialmente, relacionado à produção folhetinesca do autor. Os folhetins, na visão hegemônica da crítica, seriam responsáveis pela “contaminação lírica do [...] projeto naturalista [de Aluísio]” (PRADO, 2005, p. 49). Seriam, afinal, uma espécie de quebra das normas, de transviamento do romance experimental por excelência. Diversos estudiosos tentaram definir o que seria esse suposto “romantismo” impregnado no Naturalismo de Aluísio Azevedo. Quem mais se aproxima de uma definição é Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 149), que chama o romantismo azevediano de “tendência idealista do espírito”, supondo que Aluísio se dividiria, inconscientemente, entre os impulsos de sua personalidade essencialmente romântica e o desejo programado de ser um escritor naturalista. Para a autora, haveria “em Aluísio Azevedo uma desarmonia entre o temperamento e o gênero literário que adotou, desarmonia flagrante nos lances sentimentais a alternarem com cenas à Eça de Queirós” (PEREIRA, 1988, p. 149-150). E complementa:

Jungido assim, tanto pelos imperativos da escola como pelas suas próprias limitações, a uma realidade que não o satisfazia, e nem, porque só a apreciava de um ângulo, dominava de maneira total, Aluísio, inconscientemente, procurava vingar-se, apresentando-a de modo odioso. (PEREIRA, 1988, p. 148-9)

Pereira tenta resolver o romantismo de Aluísio Azevedo de forma psicologizante, tentando estabelecer a analogia “tal autor, tal obra” (cf. SÜSSEKIND, 1984), não atribuindo aos traços góticos valor estético próprio, mas compreendendo-os como sintomas da visão de mundo desencantada de Aluísio. De modo semelhante, os “lances sentimentais” não são entendidos como recursos narrativos escolhidos por Aluísio para atingir determinados efeitos estéticos, e sim como falhas de composição que desrespeitam os princípios poéticos naturalistas. É o caso, por exemplo, do destaque que o romancista dá aos conflitos emocionais e amorosos de suas heroínas e heróis, como em *A mortalha de Alzira*, em que Ângelo, o protagonista, vive um amor obsessivo que o leva à loucura, ao assassinato de seu pai e ao suicídio. Temos, como segunda demonstração, o caso de *O homem*, em que Magdá, a heroína, é levada ao homicídio e à loucura também por um amor obsessivo e platônico. A semelhança entre os dois romances – o primeiro da fatura dita romântica, e o segundo da naturalista – demonstra como, frequentemente, as narrativas de fatura naturalista são tão melodramáticas quanto as românticas.

Nelson Werneck Sodré também tentou caracterizar o romantismo azevediano. Ele utiliza, como exemplo, o segundo romance do autor, *O Mulato*, afirmando que o mesmo não é tão naturalista quanto se geralmente afirma (cf. SODRÉ, 1965, p. 177). O crítico, após apresentar a sinopse geral do romance, alega que a narrativa é “inconfundivelmente romântica, e do pior romantismo, das descrições, das situações, da linguagem, do diálogo” (SODRÉ, 1965, p. 178). Sodré, porém, não faz nenhum apontamento de cunho conceitual, como se apenas a exposição do enredo principal d’*O Mulato* já demonstrasse, automaticamente, o que havia de romântico na obra.

Pode-se, contudo, presumir do que se trataria a referida “estrutura romântica”. O romance de 1881 apresenta um mistério ligado ao passado do protagonista, e envolve uma trágica história de amor cujos segredos não deveriam ser revelados – segredos estes que envolvem uma série de assassinatos e crimes cruéis. Assim, o que Sodré chama de “estrutura romântica” aproxima-se, em parte, dos enredos dos romances góticos do século XVIII que, segundo Fred Botting (1996, p. 6)⁴, davam papel central ao passado que retorna para assombrar o presente, à “usurpação, à intriga, à traição e ao assassinato”.

As tentativas de críticos como Pereira e Sodré de caracterizar o **romantismo** azevediano são, como vimos, precárias, e os autores parecem se valer do pressuposto de que tal definição seria óbvia e consensual. Esse posicionamento é comum em nossa produção historiográfica e crítica, e não apenas em relação a *O Mulato*, mas em todos os romances de Aluísio considerados folhetinescos ou híbridos. Além de Pereira (1988, p. 147), que afirma que tal romantismo é uma “literatura de evasão”, ainda há outros estudiosos que chamam a totalidade da produção romântica, ou folhetinesca, azevediana de “automatismos menos depurados” (CANDIDO, 1960, p. 1) ou de “pura produção industrial” (VERISSIMO, 1998, p. 340).

As características ditas folhetinescas e românticas das obras de Aluísio – que fomentaram a cunhagem de predicados como “tendência idealista do espírito”, “lances sentimentais”, “literatura de evasão”, entre outros já vistos nos parágrafos anteriores – poderiam ter sido melhor compreendidas e analisadas se pensadas no contexto da tradição literária do Gótico. A denominação genérica de “romântico” parece apenas apontar para a incapacidade da crítica brasileira em identificar a tradição gótica em nossa literatura.

Como exemplo, tomemos o romance *A mortalha de Alzira*, que Jean Yves-Mérian (2013, p. 399) chama de “antinaturalista”. Inspirado no conto de Théophile Gautier, “La

⁴Todos os trechos em língua inglesa foram por mim traduzidos.

morte amoureuse” (1836), foi publicado na *Gazeta de Notícias* sob a assinatura de Victor Leal⁵. Além do pessimismo naturalista, a poética gótica pode ser facilmente identificada através do tema do duplo, do vampirismo psíquico e da preferência por espaços narrativos sombrios, como castelos e cemitérios.

Destaca-se o episódio em que Ângelo, em um castelo, encontra Alzira morta, descrita como uma “branca figura de mármore estendida sobre a cama” (AZEVEDO, 2005, p. 715). Ao encontrar-se só com o cadáver, declara a ela seu amor proibido, e a mulher morta revive por um instante: “[Ângelo] Soltou um grito. Aos seus olhos desvairados, Alzira acabava de erguer-se a meio no leito, e abriu as pálpebras, estendendo-lhe os braços com um fugitivo e triste sorriso nos lábios” (AZEVEDO, 2005, p. 715). Ela, então, também declara seu amor à Ângelo e ambos se beijam. Em seguida, Alzira morre novamente, para o desespero de Ângelo:

Depois, Alzira soltou um fundo e doloroso suspiro e deixou-se cair de novo para trás, outra vez cadáver.

O alucinado passou-lhe então a mão no rosto, sacudiu-a pelos braços e, sentindo-a de novo tão hirta e tão gelada, soltou um formidável grito de agonia e perdeu os sentidos, caindo com a cabeça sobre o colo da morta. (AZEVEDO, 2005, p. 716)

O trecho, que pode ser analisado como um episódio necrófilo da narrativa, não é um caso isolado da concretização da poética gótica. Há também uma cena de vampirismo em um dos sonhos do padre, com forte apelo macabro:

– Não! Hei de beber-lhe primeiro o sangue! Hei de beber o sangue de todo aquele que pretender arrancar-te de meus braços! □ E vergou-se sobre o cadáver, colando-lhe os lábios a uma ferida de peito que sangrava. [...]

O próprio cadáver de cuja ferida acabava ele de despregar a boca cheia de sangue, nada mais era do que uma transparente sombra, estendida a seus pés. (AZEVEDO, 2005, p. 746)

O trecho demonstra não ser completamente verdadeira a afirmação de Jean-Yves Mérian, de que *Mortalha*, diferente do conto de Gautier, se caracterizaria pelo “abandono do tema do vampirismo” (MÉRIAN, 2013, p. 446). Especificamente nesta cena, Ângelo age como “um sanguessuga que tirará toda a vitalidade daqueles que se interessarem pela cortesã” (MENON, 2007, p. 170). O tema do vampirismo, mesmo que adotado amiúde por autores românticos, como Goethe e Coleridge, é bastante tributário do Gótico (cf. BOTTING, 2014). Ainda assim, especificamente nesse romance, a temática não é vista como tal pela

⁵ Precisamente por *A mortalha de Alzira* destoar de sua produção ficcional, e não oferecer o que se esperava de um escritor naturalista, o romance-folhetim foi publicado como autoria de Victor Leal, pseudônimo compartilhado por outros escritores, como Olavo Bilac, Pardal Mallet e Coelho Neto. Apenas na edição livresca é que Azevedo assinou a narrativa com o seu próprio nome.

historiografia. O caso representa um exemplo à hipótese de que a palavra “romântico” foi, e ainda é, frequentemente utilizada, pelos estudos literários brasileiros, de forma pouco precisa, para designar quaisquer elementos desviantes do projeto naturalista – muitos deles explicitamente góticos.

1.2 Rodolfo, o excessivo

O caso de Rodolfo Teófilo é sensivelmente distinto, já que as críticas dirigidas à sua obra ficcional não foram dirigidas contra seu caráter romântico, ou por ele se desviar da escola naturalista mas, pelo contrário – por ser **naturalista demais**. Tome-se, como exemplo, o seguinte comentário de Afrânio Coutinho e Sônia Brayner no prefácio à edição de 1972 do romance *Os Brilhantes* (1895):

É, sobretudo, nos livros [naturalistas] secundários que melhor se apreende a técnica e as ideias da escola. E nestes livros o que ressalta mais frequentemente são os defeitos resultantes das **exageradas preocupações** com os ditames da escola: a mania cientificista [...] o fatalismo e determinismo biológicos, [...] o exagero do fatalismo e da mecanização, a brutalidade do realismo na descrição de certas cenas, a linguagem crua, [...] o gosto da minúcia nas descrições. (COUTINHO; BRAYNER, 1972, p. 7. Grifo meu.)

Estabelecendo arbitrariamente limites ideais para o quão descritivo e o quão científico um romance naturalista deve ser, comentários como o de Coutinho e Brayner multiplicaram-se tanto em nossa crítica oitocentista como em nossa historiografia novecentista. Afirmar que os escritores naturalistas possuíam uma “exagerada preocupação com os ditames da escola” correspondia dizer que eles perdiam em qualidade artística ao se preocuparem em demasia com o discurso cientificista, as justificativas deterministas e as minúcias descritivas.

Rodolfo Teófilo, baiano por nascimento e cearense por criação, notabilizou-se por suas impactantes narrativas que tematizaram, essencialmente, a seca no Nordeste durante o século XIX. O escritor foi duramente criticado pelas imagens violentas e detalhadas de seu romance *A Fome* (1890). Foi o caso de Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 135) que, ao analisar as cenas descritivas da seca e da fome, diz: “Sem dúvida, nenhum outro naturalista chegou a tais excessos delirantes”.

A ensaísta considera ainda que a “preocupação científica” (PEREIRA, 1988, p. 135) do Naturalismo “representou um pesado fator antiartístico” (PEREIRA, 1988, p. 135). Pereira comenta que o “desejo [de Teófilo] de exibir conhecimentos científicos lhe tornou o estilo, já

de si empedrado e baço, comicamente desajeitado para a ficção, e privou as suas personagens da fraca vitalidade que possuíam” (PEREIRA, 1988, p. 133). Seria essa intenção de utilizar ostensivamente, em seus contos e romances, o conhecimento científico da época, em prejuízo da realização artística, que faria o Naturalismo de Rodolfo Teófilo excessivo. Como bem observa Leonardo Mendes (2014, p. 34-5), o ponto de vista da ensaísta supõe que “ciência e arte eram domínios excludentes”, o que justificaria assim o juízo de valor negativo. E, mais ainda: se o que era identificado como excesso provinha do desejo de retratar os fatos de modo documental e científico, Teófilo é criticado por seguir à risca as orientações naturalistas – ou por ser, talvez pudéssemos dizer, ultranaturalista.

Já à época de publicação de suas obras, Rodolfo recebera duras críticas por seu estilo de cartorário (cf. MENDES, 2014), como ilustra aqui a censura de José Veríssimo à falta de ornamentação e aos jargões técnicos que caracterizavam a linguagem do romancista:

Os processos descritivos do autor, principalmente quando quer referir estado d’alma, têm a secura e o descolorido de um inventário ou de um corpo de delito. Cometendo um erro grave de ofício, o autor, como já notei, multiplica a terminologia da técnica médica e psicológica. (VERÍSSIMO, 1901, p. 266)

Adolfo Caminha (1895, p. 144. Grifo do autor.), companheiro do movimento naturalista, também desaprovava o romancista do Ceará, vendo em seu cientificismo pouco além de uma ostentação vulgar de conhecimento: “[...] o Sr. Teófilo ama as exibições e deseja também um lugar entre os *ilustrados* da terra, supondo, talvez, que o romance moderno de observação e análise presta-se a digressões científicas de qualquer natureza”. Para Caminha, as descrições de Teófilo são similares às que se encontram “nos compêndios de fisiologia” (CAMINHA, 1895, p. 144), e por isso sentencia: “Se a sua vocação [de Rodolfo] é a ciência pura, valia mais a pena enriquecer a bibliografia nacional com obras de ciência” (CAMINHA, 1895, p. 145).

É notável como o teor dos comentários de Veríssimo e Caminha assemelham-se: Rodolfo era *científico demais* e, nesse sentido, do ponto de vista destes críticos, afastar-se-ia do ideal de romance experimental proposto por Zola. Entretanto, tal posição crítica parece partir de uma leitura equivocada de *Romance experimental* (1880). Ao considerarmos o comentário de Émile Zola sobre a linguagem que deveria possuir o romance de tese, Rodolfo Teófilo não se afastaria em nenhum grau das seguintes proposições:

Escreverá melhor, não aquele que galopar estouvadamente através das hipóteses, mas aquele que **caminhar direto no meio das verdades**. Estamos atualmente podres de lirismo, acreditamos muito erradamente que o grande estilo é feito de um deslumbramento sublime, sempre prestes a dar cambalhotas na demência. **O grande estilo é feito de lógica e clareza** (ZOLA, 1982, p. 70. Grifos meus.)

No que diz respeito à **lógica**, Teófilo afina-se com as ideias de Zola, visto que o escritor, no nível do enredo, organiza as ações de seus personagens de forma sequencial, de modo que uma coisa leva à outra, sempre tendo em mente as teorias do determinismo e do positivismo da época. Quando o assunto é **clareza**, Teófilo também segue à risca a cartilha naturalista: a descrição explícita dos detalhes mais sórdidos dos eventos demonstra que o romancista pretende caminhar “no meio das verdades”, no sentido de escrever uma literatura que teria como principal objetivo retratar a realidade de forma crua.

A resistência da crítica aos romances teofilianos teria pouca ou nenhuma relação com ser o escritor fiel ou não à escola de Zola. O que parece haver é a censura moral por parte desses críticos e historiadores, por conta, especialmente, do quão explícito o escritor seria em suas cenas de violência. Tal nitidez descritiva é o que cria a fama, propagada pelos mencionados estudiosos, de que Teófilo seria, entre todos os naturalistas de seu tempo, o mais **excessivo**: por ser um mau escritor, um mau naturalista.

Mas qual relação haveria entre os exageros narrativos de que fala Pereira e as digressões científicas de que fala Caminha? Suponho, a princípio, que essas duas características estão relacionadas, como pode ser observado em seu romance *Os Brilhantes*, que possui diversos traços góticos. Assim descreve Rodolfo um dos retirantes acometidos pela miséria da seca:

O monstro, que estava acordado, levantou-se. Havia na caverna bastante luz para que Silvestre visse o corpo bronzeado do caboclo inteiramente nu. A pele de engelhada parecia escamenta. As juntas dos membros pareciam nós nas extremidades de finos cilindros. Do pescoço até as nádegas estendia-se um rosário formado pelas vértebras do espinhaço. Ao tronco, cujos ossos se contavam todos pelas saliências das superfícies, articulavam-se magríssimos braços e pernas; por cúmulo de fealdade e complemento da horripilante figura, uma cabeça de rosto escaveirado, coberta de cabelos grossos e hirtos, coroava a múmia, balançando-se articulada em finíssimo pescoço.

Animavam o rosto daquela criatura bestificada as cintilações hidrófobas dos seus pequenos olhos, encovados em fundas órbitas. A ferocidade do olhar contrastava com o riso, que a fome havia tornado perene, atrofiando os lábios e deixando os dentes descobertos. Aquela expressão desdenhosa, motejo mudo de um esqueleto, impressionava pior do que todos os traços que a fome havia impresso no corpo do desgraçado (TEÓFILO, 1972, p. 312-3).

Este retirante já não pertence à civilização humana. Sua caracterização como “hiena” (p. 312), “criatura bestificada”, cujo olhar possui “cintilações hidrófobas” (p. 313) e “ferocidade” traz os pressupostos, provenientes do darwinismo social, da condição animal do homem. A descrição anatômica é complementada por adjetivos pertencentes ao campo semântico da degeneração física: “múmia”, “rosto escaveirado”, “esqueleto”. A denominação

dada pelo narrador – monstro – apenas reforça o caráter incomum daquele ser. Em outras palavras, a descrição naturalista apela para um vocabulário gótico para dar expressão à profunda repulsa inspirada pela criatura. Ainda que o campo semântico empregado não seja exatamente científico, é de origem científica – ou pseudocientífica – a ideologia que embasa o trecho. É esse tipo de descrição que justificaria, supostamente, as acusações de José Veríssimo e Adolfo Caminha, de que Teófilo teria utilizado uma linguagem científica demais para uma obra de ficção.

Note-se que os comentários dos historiógrafos e críticos supracitados não condenam Rodolfo por se desviar da poética naturalista – como aconteceu em relação a Aluísio Azevedo – mas justamente por lhe seguir os preceitos demasiadamente. Isso se torna evidente nas restrições que se fazem a, pelo menos, cinco aspectos de seu estilo: (i) à exploração de comportamentos limítrofes do ser humano; (ii) ao detalhamento com que narra ações de perversidade e de transgressão moral; (iii) à brutalidade com a qual são descritas as cenas de violência; (iv) ao emprego recorrente de termos científicos; e (v) à ostensiva pretensão documental do autor. Em conjunto, tais características dariam forma à estética do excesso que se atribui ao romancista. Uma acusação, convém lembrar, também sempre feita à literatura gótica, como veremos no decorrer do trabalho.

Otacílio Colares também chama atenção para alguns aspectos das narrativas de Teófilo, entretanto, não compreendendo-os como excessos, mas sim como recursos narrativos utilizados pelo escritor. Para Colares, algumas narrativas – *A Fome* e “Violação” (1898) – são “terrífic[as] em demasia” (COLARES, 1979, p. xvi) e possuem “imensos painéis vibrados nas tintas pungentes da tragédia” (COLARES, 1979, p. x). Como exemplo, ele se refere a uma “dantesca descrição” (COLARES, 1979, p. xiv) de *A Fome*, em que o narrador descreve a cena de uma personagem que, afetado pela fome e pela seca, alimenta-se da carne de uma criança morta, por três dias. E complementa dizendo que as cenas do romance são retratadas “através das gradações espectrais da desnutrição e da penúria” (COLARES, 1979, p. xv).

Colares utiliza a mesma descrição tétrica para comentar “Violação”: “Uma estória, ou melhor, um episódio dramático, que tem sua origem, evolução e desfecho macabro à conta da bestialidade gerada em cérebros elementares [...]” (COLARES, 1979, p. xvi). E assim resume o principal conflito do romance:

Instado a contar ao homem adulto aquilo que o pai do menino não se animara a contar, o moço de antanho narra ao menino do tempo da peste toda a sua tragédia: a violação da noiva morta, no cemitério dos pesteados, em circunstâncias terríveis, **vizinhas do fantástico**, revelando-se Teófilo, nestes lances mais altos, um autêntico mestre da narrativa. (COLARES, 1979, p. xviii. Grifo meu.)

Em outro momento, Colares também chama a atenção para o fato de que as cenas descritas por Teófilo “lembram figurações fantasmagóricas, vizinhas do irreal e imponderável” (COLARES, 1979, p. xiii). É curioso que um crítico que destaque a “observação e pesquisa profundas” empreendidas pelo escritor naturalista, e sua “preocupação de descobrir e revelar o lado verdadeiro dos grandes dramas e das grandes alegrias de sua terra” (p. xii) também ressalte o caráter “fantástico” de suas narrativas e aponte para existência de “figurações fantasmagóricas”. Tais observações também podem ser compreendidas como índices de que os aspectos góticos da obra teofiliana são percebidos, mesmo que não corretamente descritos como tais. Ainda que Colares faça tais apontamentos, ele os justifica baseando-se na vida do autor. Ele afirma que o conto “Violação” – tanto seu enredo como seu “final dantesco” (COLARES, 1979, p. xvi) – mesmo que produto da imaginação do romancista, é “cevado no húmus de lembranças infantis do autor” (COLARES, 1979, p. xvi.). E complementa:

Baiano por acidente, mas descendente direto de cearenses, aos onze anos, quando lhe morreu o pai, em Pacatuba, a sensibilidade plástica do menino Rodolfo Teófilo já estava impregnada de sensações que as conversas dos maiores, resguardadas na memória das gerações sucessivas, ficar-lhe-iam acumuladas no subconsciente, para eclodirem, depois, nas estórias longas e curtas que nos deixou, verdadeiros murais em que a crua realidade humana e ecológica correm parselhas com o fantástico, (COLARES, 1979, p. x)

Assim, é possível observar duas linhas críticas essenciais relacionadas à obra de Rodolfo Teófilo: uma voltada para o caráter ultranaturalista do autor, em que as passagens góticas são lidas como exageros narrativos; e outra de caráter biográfico, em que os mesmos trechos são interpretados como lembranças da infância do escritor. Tais aspectos talvez possam ser entendidos por uma outra perspectiva, em diálogo com a tradição da literatura gótica, e não simplesmente como consequência direta de uma maior ou menor obediência às normas naturalistas e nem como produto das experiências pessoais do romancista.

1.3 Adolfo, o sombrio

Adolfo Caminha foi outro expoente do Naturalismo brasileiro que dialogou, em suas obras, com a tradição gótica. Tal como acontece com Azevedo, Caminha possui narrativas postas em segundo plano pela crítica e, por essa razão, pouco estudadas. Para fins de

demonstração, tomarei como exemplo a obra não-canônica *Judith e Lágrimas de um crente* (1887), o primeiro livro em prosa do autor⁶, composto por dois contos.

Na visão de Josué Montello (1955, p. 86), ambos os contos são “de feitio acentuadamente romântico”, julgamento compartilhado por Saboia Ribeiro (1967, p. 87): “Este [*Judith e Lágrimas de um crente*] é obra de puerícia literária, no pior estilo romântico, lamuriento por vezes [...]” O problema com as afirmações de Montello e Ribero é que a apreciação da obra fundamenta-se em preceitos pouco claros. Expressões como “feitio acentuadamente romântico”, “puerícia literária” e “pior estilo romântico” apontam a dificuldade desses estudiosos em descrever o romantismo caminiano, como se apenas a menção do adjetivo “romântico” já fosse suficiente para apontar o suposto problema da obra.

Carlos Bezerra (cf. 2009, p. 341) vai um pouco mais além, ao afirmar que o romantismo de Caminha é evidente. O crítico utiliza como principal argumento a ocorrência de uma palavra no título “Lágrimas de um crente” – “lágrimas”. Tal palavra, segundo o estudioso, marca o sentimentalismo e a emoção. Novamente, há uma fraca tentativa de apreciação crítica, uma vez que uma única palavra do título é incapaz de conceituar ou determinar a escolha poética da narrativa. Como contra-argumento à afirmação de Bezerra, poderia ser escolhida a segunda palavra principal do título: “crente”. A partir dela se faria uma afirmação igualmente arbitrária: a de que, por exemplo, o teor religioso do conto é evidente.

Tal como acontece com as obras de Aluísio Azevedo, suponho que o referido – e não descrito – romantismo de Adolfo Caminha possa ser atribuído não ao “sentimentalismo” ou ao estilo “lamuriento” do autor, mas sim aos elementos góticos da narrativa. Como exemplo, tomemos um trecho do conto, em que o protagonista presencia a morte da sua mãe adotiva:

Voltei ao leito de Edwiges, louco, desvairado, cambaleando como um ébrio. Ela, a minha segunda mãe, tinha os lábios entreabertos, o olhar sem movimento, fixo em uma escultura da Virgem que se achava defronte, fria, gelada... estava morta! Nunca me hei de esquecer, fiquei como petrificado, sem dar palavra, recebi o golpe sereno, inerte como uma estátua. Depois **beije aquele cadáver nos lábios**, aspirei mais uma vez o perfume daquelas tranças e erguendo os olhos ao teto balbuciei: – Seja tudo pelo amor de Deus! (CAMINHA, 1887, p. 30. Grifo meu.)

Trata-se de uma cena de cunho incestuoso, na qual o herói da narrativa beija sua mãe morta, Edwiges, que é comparada à escultura de uma santa. A passagem descreve de modo explícito o desejo necrófilo do narrador-personagem. A combinação de transgressão sexual e morte, que resulta em morbidez erótica, é típica da poética gótica, como uma forma de

⁶ No mesmo ano, Caminha publica um livro de poesias, *Voos incertos* (cf. BEZERRA, 2009).

representar a degeneração moral de suas personagens. Episódio similar pode ser encontrado em “Judith”:

Depois, como se aos poucos fosse recuperando os sentidos, Judith desprendeuse dos braços do seu sedutor e soltando um grito [...] foi cair **como morta, como uma santa, num leito de rosas e violetas**. O mancebo vacilou, tremeu e levando precipitadamente a mão à cintura tomou do ferro, vibrou-o no ar e vendo que quem quer que fosse aquela não ousava avançar, fugiu covardemente. O rodar apressado de um carro quebrou o silêncio da noite e a lua espalhava a sua pálida claridade pelo jardim do Comendador que apresentava um quadro bem triste. De um lado, perto do portão, o corpo inanimado de Judith cujos cabelos dispersos pelo chão formavam com as flores uma espécie de ninho; do outro lado a roupa de Edmundo, a capa, o chapéu e em cima o punhal. O desconhecido, com os braços cruzados, sem dizer palavra, contemplava de sobre a escada o corpo de Judith. Além de tudo isto, como para tornar mais sombrio o espetáculo, um animal, a galga, lambia o rosto da moça, branco **como o de uma virgem morta**. (CAMINHA, 1887, p. 80-81. Grifos meus.)

No trecho, Judith é encontrada com seu amante, pelo seu marido, e o pânico que toma a personagem faz a mesma cair “como morta, como uma santa”, lembrando a descrição do corpo de Edwiges em “Lágrimas de um crente”. Além disso, há a comparação de Judith a “uma virgem morta”, ressaltando o teor sexual da cena⁷. Entretanto, mais tarde descobre-se que Judith não se encontrava morta, o que não anula o efeito sombrio da passagem. As duas cenas assemelham-se à uma obra seminal do Gótico brasileiro, *A noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. No conto “Solfieri”, há uma forte sugestão de necrofilia: o protagonista mantém relações com uma mulher que supunha morta, mas que se descobre vítima de catalepsia. Tanto em Álvares quanto em Caminha, o fato de que o ato necrófilo acabe por não ser confirmado não abala o efeito erótico-repulsivo da passagem.

Ademais, a poética gótica fica evidente, tanto em “Judith” como em “Lágrimas de um crente”, nas ações ocorridas à noite, nos enredos que exploram a ligação entre sexo, horror e morte, no vocabulário tétrico utilizado pelo autor e na exploração labiríntica de tramas dentro de tramas. Se o Gótico influencia o autor desde as suas primeiras obras, consideradas menores, não se espanta que mesmo em suas narrativas naturalistas, que entram para os livros de história da literatura, possam ser observados traços góticos.

Sua obra canônica, *Bom-Crioulo* (1895), pode ser considerada a mais gótica de suas narrativas, como será demonstrado nos capítulos subsequentes. Nela, conta-se a história de Bom-Crioulo, o marinheiro negro que mantém um caso de amor com um grumete chamado

⁷ Note-se que é sugerido pelo narrador que Judith e seu amante, Edmundo, estão em meio a um ato sexual quando são encontrados.

Aleixo. O romance é lido como sombrio por diversos críticos e historiadores. Como um exemplo da utilização da poética gótica, tomemos um trecho do romance:

Errava na luz intensa do meio dia **uma tristeza vaga e universal**. Lá de fora, da barra, vinha, encrespando a agia, um arzinho fresco impregnado de maresia. A cidade, em anfiteatro, cintilava entre montanhas na **lânguida apatia** daquela hora calmosa. **O vulto do couraçado**, largo e imóvel no meio da baía, com seu enorme aríete, com sua cobertura de lona, resplandecia destacado, longe dos outros navios, longe de terra, **fantástico, arquitetural!**
 À última chibatada, Bom-Crioulo rodou e caiu em cheio sobre o convés, **porejando sangue**. Ah! mas não havia no seu dorso uma nesga de pele que não fosse atingida pelo vime. (CAMINHA, 2014, p. 163-4. Grifos meus.)

Expressões como “uma tristeza vaga e universal” e “lânguida apatia” comunicam a visão de mundo desiludida. Há também a caracterização do navio como um “vulto do couraçado”, “fantástico, arquitetural”, que, por utilizar uma linguagem tétrica, abre espaço para a comparação do mesmo a um castelo, com uma “pesada atmosfera gótica” (MENDES, 2000, p. 129). Além disso, há a exploração descritiva do castigo infligido a Bom-Crioulo, pormenorizando que o mesmo está “porejando sangue”.

A fortuna crítica do romance não dá destaque, entretanto, à poética gótica, mas sim a dados biográficos. Mesmo quando se ressalta as qualidades de romancista de Caminha, notam defeitos que são atribuídos a aspectos do temperamento e da vida do escritor. Como primeiro exemplo temos Lúcia Miguel Pereira (cf. 1988, p. 166) que considera Adolfo um romancista com profunda vocação para a profissão. No entanto, na sequência de sua exposição, a pesquisadora afirma que a vida atormentada teria supostamente levado Adolfo Caminha a escrever uma obra que espelha seu “ressentimento” (PEREIRA, 1988, p. 166-7). Valdemar Cavalcanti, endossando o comentário de Pereira, afirma:

Tudo que saiu da pena de Adolfo Caminha tem, necessariamente, a marca de suas desgraças pessoais: em sua obra decerto que se reflete o amargor profundo do órfão do destino. De seus romances chega até nós um bafô ácido de dor, de raiva, de repulsa e de ódio, não em relação a determinados indivíduos ou costumes, mas talvez a certo meio e tempo. Tudo nas páginas que escreveu transpira o desejo de vingança do homem falhado e vencido pelo destino. (CAVALCANTI, 1952, p. 181-2.)

Assim, a temática das “desgraças pessoais”, de um temperamento amargurado, da vingança, e de uma suposta vida fracassada, servem de chave interpretativa para a obra do escritor. A crítica e a historiografia adotam a vingança como motivação para a escrita do romance *Bom-Crioulo*. De forma específica, o objeto de vingança seria a Marinha Brasileira, da qual o autor fez parte em determinado momento de sua vida (cf. BEZERRA, 2009).

Se por um lado a construção ficcional do romance é elogiada (cf. PEREIRA, 1988; RIBEIRO, 1967; BROCA, 1992; CAVALCANTI, 1952), por outro, aspectos narrativos como

o herói, o *locus* e o discurso ficcional são reconhecidos como elementos tétricos dentro do contexto da obra, ainda que não se perceba sua expressão gótica. Segundo Valdemar Cavalcanti: “É um livro sombrio – uma história sombria, alguns homens sombrios, uma vida sombria” (CAVALCANTI, 1952, p. 189), ou, nas palavras de Brito Broca: “trata-se realmente de um livro amargo, sombrio, cheio de fel e de desesperança” (BROCA, 1992, p. 196).

Além disso, Cavalcanti julga ser “uma desolação terrível a da paisagem pintada com tamanho rancor pelo romancista cearense” (CAVALCANTI, 1952, p. 187). O crítico ainda considera o livro “demasiado corrosivo” (CAVALCANTI, 1952, p. 189), não aconselhando sua leitura “pelo teor de pessimismo que contém” (CAVALCANTI, 1952, p. 189). Tal pessimismo, contudo, poderia ser explicado como uma manifestação de uma visão de mundo específica – a visão de mundo gótica.

Assim, mesmo quando se notam qualidades na obra de Caminha, ou quando se tenta evitar uma análise de obra com base na vida do escritor, os fatos biográficos e os traços de temperamento entram em questão. Como aponta Carlos Bezerra, há toda uma tradição crítica, de orientação psicologizante, sobre Adolfo Caminha, que persistiu, e ainda persiste, por mais de cem anos (cf. BEZERRA, 2009, p. 18-9). Suponho que esta orientação crítica surja, frequentemente, quando se encontram traços góticos na obra do escritor, que tendem a ser interpretados como traços românticos ou como ressentimentos relacionados à vida pessoal de Caminha, mas nunca são identificados como consequência da visão de mundo desencantada que enforma a narrativa gótica.

1.4 A idealização literária

Como pôde ser observado, a historiografia brasileira se utiliza, no caso dos três escritores analisados, de dois protocolos de leitura: um voltado para a capacidade de uma obra literária de representar a realidade; e outro voltado para as conexões existentes entre a obra e a vida do escritor. No primeiro caso, quando se estabelece um juízo negativo, tenta-se compreender sua incapacidade de escrever uma literatura de cunho completamente realista como um desvio das normas naturalistas. No segundo, as conexões entre vida e obra também são estabelecidas quando se identifica um desvio em relação ao Naturalismo. Tanto em um protocolo como em outro, os “desvios” assinalados normalmente maquiavam aspectos góticos da obra do escritor. Tais aspectos não foram bem aceitos pelos historiógrafos, preocupados

em descrever um desenvolvimento mais bem linear e definido das escolas literárias brasileiras.

A principal causa dessa postura crítica é que, já em finais do século XIX, havia sido construído um ideal de literatura naturalista em nossos estudos literários. A pedra de toque do romance brasileiro naturalista era a prosa de Émile Zola (cf. DUARTE, 1881; ROMERO, 1882; CARVALHO, 1887; CAMINHA, 1895), e qualquer romance que fosse mais ou menos científico e descritivo do que os romances do mestre francês era considerado má obra.

No século XX, entretanto, até mesmo a prosa de Émile Zola passou a ser duramente criticada por alguns de nossos estudiosos. Nelson Sodré, em seu *O Naturalismo no Brasil*, chama a aten o para o fato de que *Th r se Raquin* (1867) e *Madeline F rat* (1869), ambas obras de Zola, não eram nada além do que “um acúmulo de horrores científicos cientificamente comprovados”⁸ (SODRÉ, 1965, p. 23). Mais adiante, afirmará que *La Terre* (1887) retratou apenas “[...] uma série de crimes patológicos, amores flagelantes e episódios de horror” (SODRÉ, 1965, p. 34). Na sequência de sua argumenta o, partindo ainda de Zola, Sodré explicitar  que o principal “equivoco” do Naturalismo consistia na incapacidade de seus escritores em reproduzir a realidade e na obsessão por se focar em casos particulares e patológicos, em detrimento de aspectos universais e gerais da sociedade. Nestes termos, Sodré aponta que o Naturalismo, enquanto poética, possui um defeito intrínseco: a incapacidade de executar seu próprio projeto artístico: o de retratar a realidade como tal.

Foi a mesma forma de pensamento que levou Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, a destacar o “horror [...] a que muitos realistas inspirava a realidade” (PEREIRA, 1988, p. 127-8) e a afirmar que esta é “[...] uma das tendências mais contraditórias do nosso Naturalismo. Dir-se-ia que, obrigando-se   reprodu o minuciosa e unilateral de fatos em geral desinteressantes, os escritores adquiriam um invencível desgosto pelo assunto.” (PEREIRA, 1988, p. 128).

Pereira e Sodré encontraram, assim, defeitos poéticos e ideológicos no Naturalismo em si: (i) seus escritores não conseguiam retratar a realidade como tal e, assim, não realizavam o pressuposto mimético a que se propuseram construir; (ii) centravam-se demasiadamente em casos patológicos, em vez de se concentrarem em aspectos gerais da sociedade; e (iii) no caso específico dos brasileiros, eram muito pouco engajados nos problemas sociais de sua época.

⁸ O autor faz tal afirma o como se citasse um segundo crítico. No entanto, dada a ausência de fontes, suponho que tal afirma o seja do próprio Nelson Sodré, e que a cita o foi utilizada apenas enquanto recurso retórico.

A partir dessa percepção do que faltava aos textos naturalistas – ou, em outras palavras, do que tais textos *deveriam e não deveriam* ter – foi criado um ideal de literatura: um romance que fosse capaz de retratar a sociedade de seu país de forma “realista”, “fiel”, representando “tipos” nacionais e que, além disso, fosse interessado nos problemas sociais da nação. Nos termos de Flora Süssekind, tais estudiosos desejavam uma literatura que buscasse “uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance” (SÜSSEKIND, 1984, p. 38). A consequência disso é a criação de uma expectativa idealizada de narrativa naturalista, à qual nenhum texto naturalista real – nem mesmo os romances de Zola – correspondia. A historiografia brasileira, ao invés de observar os textos naturalistas existentes e deles subtrair características-chaves – que seriam comuns a todo o movimento –, cria um **ideal de hipotexto** do qual todas os **hipertextos** naturalistas deveriam derivar e, no entanto, dado o caráter o utópico do modelo, quase nenhuma o faz.

O conceito de “hipotexto”, criado por Genette (2006, p. 12), faz referência a “um texto anterior A” que dá origem a “um texto B”, o hipertexto. Assim, o hipotexto seria um texto que dá origem a outros, enquanto o hipertexto seria o texto originado de um primeiro e inicial. Nestes termos, um **ideal de hipotexto** – expressão cunhada por David Baguley (cf. 1990, p. 68) – seria um texto imaginário que *deveria* ter dado origem a hipertextos, mas, por motivos diversos, não o faz.

Assim, as narrativas naturalistas brasileiras estiveram sempre **além** do ideal de hipotexto e, assim, seriam românticas ou sombrias, como é o caso das de Aluísio Azevedo e de Adolfo Caminha, ou **além** desse ideal e, nesse caso, seriam **naturalistas demais**, como demonstram as de Rodolfo Teófilo. A única exceção parece ser *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, romance que realiza o ideal de hipertexto esperado pela historiografia brasileira. O livro de Aluísio, além de ser compreendido, à época da publicação, como o retrato de um cortiço (cf. SÜSSEKIND, 1984), teve seu caráter social, preocupado com os problemas da nação brasileira oitocentista, atestado pela historiografia do XX, como por Lúcia Miguel Pereira e Antonio Candido, por exemplo.

Nos três casos, seja de Aluísio Azevedo, de Rodolfo Teófilo ou de Adolfo Caminha, os escritores são acusados de cometerem um tipo de extrapolação. Na situação de Aluísio e Adolfo, um excesso romântico, que fica evidente nas tramas voltadas para o passado, para dramas psicológicos e para desenlaces dramáticos; na situação de Rodolfo – e também de Adolfo – um excesso documental, que pode ser facilmente observado nas cenas gráficas de violência e sexo e na grande ocorrência de monstros humanos. Nos três autores, é possível

observar algumas características em suas narrativas que muito se aproximam de aspectos formais e conteudísticos da literatura gótica: (i) a ocorrência de narrativas labirínticas e emolduradas; (ii) relação fantasmagórica das personagens para com o passado, que retorna para assombrar o presente; (iii) o aprofundamento na psicologia e nos estados emocionais das personagens; (iv) personagens com características monstruosas, sobretudo por consequência de psicopatologias; (v) a tematização do sexo como um ato transgressivo e associado a pulsões de morte; (vi) o suspense utilizado frequentemente como estrutura narrativa. Tais características podem ser encontradas em narrativas como *O homem e Mortalha de Alzira* (1890), de Aluísio Azevedo; e em *Os Brilhantes* e “Violação”, de Rodolfo Teófilo e em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha – apenas para citar algumas.

A historiografia e a crítica brasileiras identificam as citadas características como desviantes do ideal literário, embora nunca as chamem de góticas. Chamam-nas por outros adjetivos – exageradas, irreais, desviantes, imaginativas, sombrias, excessivas, românticas – e as compreendem através de um protocolo de leitura de orientação ora biográfica, ora psicologizante, ou como exemplares de narrativas ficcionais de pouco ou nenhum valor artístico (cf. FRANÇA, 2015).

Seja qual for a classificação atribuída aos influxos góticos presentes na literatura naturalista, o que fica evidente é a incapacidade historiográfica de perceber que o desencantado Naturalismo brasileiro dialogou com outras convenções para além da escola de Zola.

1.5 O gênero naturalista

A ideia de escola literária pressupõe, necessariamente, que haja um grupo de escritores que se alinhem em torno de ideais, poéticas e práticas em comum. Entretanto, os padrões que determinam se dado escritor pertence a certa escola tendem a ser nebulosos, conforme demonstram as classificações feitas pelos estudos literários brasileiros até o século XX. Tomemos como o exemplo o Naturalismo, que possui, sob o título de “escritores brasileiros naturalistas”, nomes como: Aluísio Azevedo, Rodolfo Teófilo, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, Inglês de Souza, Carneiro Vilela, entre outros. Apesar das diferenças estilísticas e poéticas existentes entre esses escritores, todos são classificados como naturalistas. Sobre

alguns deles, ainda há extensas discussões sobre a aderência à escola, ou a obediência do escritor às “normas naturalistas”, como foi, por exemplo, o caso de Rodolfo Teófilo.

Não é incomum justificar ou demonstrar a filiação de um autor à escola naturalista por meio, principalmente, de seu paratexto, como é o caso de Aluísio Azevedo. As inúmeras declarações do autor, como o capítulo “Onde o autor põe o nariz de fora”, do folhetim *Mistérios de Tijuca*, são dados extraliterários frequentemente utilizados por historiadores. No capítulo, escrito em tom de manifesto, Azevedo defende sua conexão com a escola naturalista, citando os nomes de Zola e Daudet, e afirma que:

É preciso dar indo a coisa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo [...]. (AZEVEDO, 1883, s./p.)

Declarações como essa, somadas à aclamação crítica de *O Cortiço*, foram utilizadas por diversos historiógrafos para afirmar que Azevedo foi o mestre de nosso Naturalismo. Consequentemente, era necessário justificar o fato de Aluísio Azevedo ter escrito obras que ficaram conhecidas como “romances folhetinescos”. Estudiosos como Jean-Yves Mérian e Lúcia Miguel Pereira afirmam, como já foi visto, que tal circunstância se fazia necessária devido à má situação financeira do autor. Assim, conhecendo as condições editoriais do Brasil, Azevedo aceitaria “violentar-se” (MÉRIAN, 2013, p. 399) ao escrever “romances fabricados tendo em vista apenas o lucro” (PEREIRA, 1988, p. 141).

É curioso, entretanto, o fato de que a maior parte da obra ficcional do mestre de nosso Naturalismo não esteja entre os “bons romances” – os romances naturalistas – mas sim entre os “maus romances” – os romances folhetinescos. Podemos encontrar, na totalidade da obra ficcional de Aluísio Azevedo, de acordo com Jean-Yves Mérian (2013), seu principal biógrafo: um romance policial, *Mattos, Malta ou Matta?* (1885); um livro de difícil classificação, *O livro de uma sogra* (1895); seis romances românticos e folhetinescos: *Uma lágrima de mulher*, *Girândola de amores* (1882), *A Condessa Vésper* (1882), *O Coruja* (1885), *Filomena Borges* (1883), *A mortalha de Alzira*; e apenas quatro romances naturalistas: *O Cortiço*, *Casa de pensão*, *O homem*, *O Mulato* – ressaltando-se, é claro, os defeitos poéticos encontrados nesses romances de tese, bem como o inegável “romantismo” contido no último (cf. MÉRIAN, 2013; PEREIRA, 1988; SODRÉ, 1965)⁹.

⁹Jean Yves-Mérian notavelmente possui uma posição dúbia em relação à produção do autor. Ainda que Mérian afirme, em determinado momento de sua argumentação, que a obra azevediana não possa ser entendida a partir de uma visão dicotômica, como composta de “romances bons e romances ruins” (MÉRIAN, 2013, p. 429), o

Note-se ainda o caso de Júlio Ribeiro, reconhecido pela historiografia como escritor naturalista (cf. VERÍSSIMO, 1998; PEREIRA, 1988), mas que escreveu apenas uma obra naturalista durante sua vida: *A Carne*. Não menos curioso é o caso de Coelho Neto, que não foi identificado pela historiografia como um autor naturalista, e sim situado, por Alfredo Bosi, no obscuro período do “pré-modernismo”, que se situaria “entre o crepúsculo do Naturalismo e a Semana de 22” (BOSI, 1979, p. 223). No entanto, o mesmo historiador identifica pelos menos um romance naturalista na obra de Coelho Neto: *Inverno em Flor* (1897).

Os exemplos elencados revelam o quão arbitrários são os critérios utilizados pela historiografia brasileira para se determinar se um escritor é naturalista ou não. Por conta dessa notável imprecisão conceitual, e dada a dificuldade de determinar os critérios que fundamentam tal classificação, interessa-me menos pensar em escritores naturalistas e mais em **obras** que incorporam elementos da poética naturalista. Por um lado, questões como “Aluísio Azevedo foi um escritor completamente naturalista?”, ou “Seria Coelho Neto um ‘naturalista parnasiano’?” mostram-se pouco frutíferas para a análise ficcional das obras destes artistas. Medeiros e Albuquerque, que terá sua obra analisada mais adiante, mostrará que é possível escrever uma narrativa naturalista sem, tampouco, ter sido classificado como tal. Por outro lado, apoiar-se em dados paratextuais, como a mencionada declaração de Aluísio Azevedo, é um argumento insuficiente para se determinar as características estéticas da obra de um escritor.

Para tentar resolver a questão, apoio-me na ideia de que “o Naturalismo é tanto uma teoria, ou, melhor, uma preceptiva, um programa, **quanto um tipo de texto, um conjunto de procedimentos literários.**” (FRANCHETTI, 2012, p. 13. Grifo meu.). Assim, o Naturalismo poderia ser definido tanto enquanto escola, ou movimento literário, com ideologias e um programa pré-determinados quanto como um tipo de texto – ou, para utilizar a terminologia de David Baguley, como um **gênero literário**. Nesta concepção, seria possível encontrar, em uma variedade de romances naturalistas, convenções e técnicas literárias em comum, bem como personagens arquetípicas, temáticas recorrentes, processos narrativos similares, entre outros aspectos que unificariam o Naturalismo como um gênero. Além de compartilhar características em comum, os textos estabeleceriam sempre relações de derivação ou transgressão entre si: eles poderiam reproduzir aspectos de um texto arquetípico ou tentar um rompimento com o mesmo modelo, tanto relendo as características da tradição como

pesquisador define *A mortalha de Alzira*, tais como outras narrativas folhetinescas, como uma obra inferior (cf. MÉRIAN, 2013, p. 16; 451; 399).

acrescentando novas. Nesse sentido, as obras naturalistas seriam parte de um mesmo grande sistema e estariam sujeitas às mesmas leis (cf. BAGULEY, 1990).

Conseqüentemente, em vez de **autores naturalistas**, que teriam aderido ou não à escola de Zola, buscarei pensar em **textos naturalistas** que, como propõe Franchetti, agrupam uma série de procedimentos literários que os classificariam como tais – independente da posição ideológica de seus autores.

O sistema naturalista de gênero, proposto por Baguley, seria dividido em dois modelos: o modelo **cômico**, ou flaubertiano, e o modelo **trágico**, ou goncourtiano. O primeiro teria suas bases arquetípicas em *L'Éducation Sentimentale* (1869), de Gustave Flaubert, e trataria da inadequação essencial da existência humana, que encarcera o indivíduo em dilemas intransponíveis, frustrações e desilusões da existência diária. No modelo narrativo cômico, o processo de desilusão da protagonista é o único enredo e o único elemento dinâmico do romance, tal como acontece em *L'Éducation Sentimentale*, “o que faz com que [tais romances] pareçam não conter nenhuma trama [...], seguindo o repetitivo curso das necessidades biológicas e das constantes decepções, no qual a vida é despedaçada antes mesmo de seu inevitável fim” (BAGULEY, 1990, p. 96). Esse tipo de Naturalismo costumaria ser, subtextualmente, autobiográfico.

O segundo modelo teria surgido com *Germinie Lacerteux* (1864), de Edmond e Jules de Goncourt. O tipo goncourtiano, ou trágico, de romance naturalista apresenta-se como o modelo da “queda”, ou da degeneração do herói. Normalmente prolongada por bastante tempo, ela deriva necessariamente mais de fatores determinantes – traços hereditários, disposições neuróticas, condições adversas e sociais, entre outros aspectos – e menos de forças transcendentais. Frequentemente a heroína, ou herói, possui uma epifania, como acontece em *Germinie Lacerteux*, o que leva a personagem a entender o destino sócio-biológico que a destrói.

Para os fins deste trabalho, concentrar-me-ei apenas no segundo modelo de enredo, o modelo trágico, com o objetivo de demonstrar como tal estrutura é adequada aos modos narrativos do Gótico-Naturalismo, que será apresentado no capítulo a seguir.

2 O GÓTICO-NATURALISMO

2.1 Gótico, uma poética do desencanto

Bandas de *rock* gótico, filmes e livros sobre vampiros, monstros e fantasmas, séries televisivas com uma poética tétrica e soturna, um estilo de moda contemporâneo caracterizado por seu apreço por vestimentas negras e sombrias: a diluição do **Gótico** ocorre nas mais diferentes áreas da cultura ocidental. Tal diluição – que pode ser observada na música, no cinema, na literatura, e até na moda – vem sendo discutida por diversos estudiosos.

Fred Botting (1996, p. 55), por exemplo, afirma que “o gótico do século XX está em todos os lugares e em lugar nenhum”. David Stevens (2000) também levanta a questão: para o teórico, a dificuldade de falar sobre Gótico estaria na característica da palavra de ter sentidos complementares ou, frequentemente, contraditórios. Assim, o termo correria o risco de se tornar um conceito vazio, sem significação ou sentido real. Nick Groom (2012), seguindo a mesma linha de pensamento, sugere que o conceito de “Gótico” se tornou um termo “guarda-chuva”, utilizado para designar as mais diversas manifestações culturais de transgressão, marginalidade e alteridade.

Dentro do amplo campo semântico da palavra, podem-se apontar alguns de seus significados principais ao longo da história. **Gótico** pode referir-se aos Godos, uma das tribos germanas tradicionalmente associadas à queda do Império Romano. O termo foi também utilizado, na Renascença, para designar o estilo arquitetônico medieval considerado, à época, “bárbaro”, monstruoso e sem refinamento artístico, em oposição aos padrões de harmonia, beleza e perfeição da arte clássica. Além disso, foi empregado, no século XVIII, no contexto político do parlamento britânico, para defender tanto as ideias reformistas dos Whigs, contra as tendências absolutistas da monarquia (cf. GROOM, 2012, p. 47), como os valores conservadores dos Tories, que relacionavam o termo a princípios como tradição, hierarquia e aristocracia (cf. STEVENS, 2000, p. 9). Durante a Revolução Francesa, “gótico” foi empregado, na Inglaterra, como insulto por intelectuais conservadores que “acusavam os pensadores revolucionários de liberar forças incontrolláveis e monstruosas – horrificamente góticas por natureza” (STEVENS, 2000, p. 18). Por fim, no âmbito da história da literatura, o termo faz referência ao “grupo de romances e narrativas escritos entre 1764 e 1820 que

utilizavam elementos sobrenaturais e espaços fantasmagóricos para gerar uma atmosfera de terror” (COLAVITO, 2011, p. 13).

No campo dos estudos literários, haveria duas maneiras essenciais de se compreender o Gótico. Como afirma David Punter (1996, p. 12), “depende de como nós identificamos ou definimos a ficção gótica, seja como um gênero historicamente determinado ou como uma tendência mais persistente e abrangente dentro da ficção como um todo”. A primeira acepção entende o Gótico como um fenômeno histórico-literário, que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e no início do XIX. Esta visão não exclui a possibilidade de outros revivalismos góticos nos séculos posteriores pois, como David Stevens (2000) sugere, o Gótico setecentista, em si, foi um revivalismo da preocupação com temáticas medievais e fantasiosas. A segunda maneira é compreender o Gótico como uma tendência do pensamento humano, de sentimentos e de modos de expressão que não é limitada nem a tempo nem a espaços específicos. Nesta visão, o Gótico seria um fenômeno transhistórico – ou, ao menos, permeia toda a história moderna ocidental. Seria uma faceta da natureza humana que dá origem a uma vasta variedade de formas artísticas através das épocas. Para Stevens, as duas formas de compreensão não seriam necessariamente incompatíveis.

Na visão de Júlio França (2017b), o Gótico seria a consubstanciação de uma visão de mundo em uma linguagem artística altamente estetizada que, surgida no contexto cultural de fins do século XVIII, teria se adaptado, em seus diversos revivalismos, às ansiedades e aos desafios da sociedade moderna. Nas palavras do pesquisador:

Sua amplitude, permanência e pujança cultural estendem-se até a contemporaneidade (cf. PUNTER, 1996; BOTTING, 2014). A história do Gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao atual ambiente das narrativas intertextuais e intermediárias do mundo contemporâneo. O Gótico é, sobretudo, um fenômeno moderno. (FRANÇA, 2017b, s.p.)

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

Além desses elementos fundamentais, pode-se observar nas narrativas góticas uma série de características recorrentes, ainda que não essenciais (cf. FRANÇA, 2015): (i) o

desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais; (ii) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; (iii) a produção do medo como efeito estético; (iv) o aprofundamento na psicologia das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; (v) a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas; (vi) a desconfiança em relação ao discurso da razão, seja ele iluminista ou positivista.

A última característica recorrente – a desconfiança em relação ao discurso da razão – e os três aspectos essenciais da literatura gótica – espaço narrativo, relação fantasmagórica com o passado e personagem monstruosa –, são fundamentais para o entendimento das conexões entre as poéticas góticas e as naturalistas no *fin-de-siècle*, como veremos a seguir.

2.1.1 O espaço

A ficção gótica setecentista tinha, como principal espaço narrativo, o castelo – um índice indefectível do medievalismo que inspira essa literatura. Tal é a importância deste *locus* que é notável a frequência com que a palavra “castelo” aparece em títulos de romances góticos, como: *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Os castelos de Athlin e Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe; e *Emmeline, a orfã do castelo* (1788), de Charlotte Turner Smith (cf. LACÔTE, 2015), apenas para citar alguns. Nas palavras de Montague Summers:

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

Frequentemente caracterizado como um lugar mal-assombrado, o *locus* serve de espaço para acontecimentos sobrenaturais. Como exemplo, temos os clássicos episódios de *O castelo de Otranto*: a morte de Conrad pelo elmo gigante e a aparição do fantasma deste mesmo personagem para seu pai, em uma cripta. Temos também o castelo de Lindenberg, presente em *The Monk* (1796), de Matthew Lewis: nele, há a ocorrência do fantasma da lenda da *Bleeding Nun*, uma das tramas paralelas do romance do escritor inglês. Mesmo em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, caracterizado como pertencente à vertente

gótica do “sobrenatural explicado” (cf. BOTTING, 1996), há exemplos dignos de nota. Emily, a protagonista, ouve uma música da qual ninguém é capaz de identificar a origem, e conjectura que a mesma é tocada pelo cavalheiro Valancourt, seu interesse amoroso. Além disso, toda a ambiência do castelo, com a ocorrência de sons e presenças inexplicáveis, é construída de forma a levar as personagens – e os leitores – a acreditarem que um fantasma pode surgir a qualquer momento por detrás de uma porta misteriosa. A esse respeito, David Punter (1996, p. 62) comenta que, em *Udolpho*, “as fronteiras entre realidade e fantasia são borradas e suavizadas”. O teórico também afirma que “o celebrado fato de que Radcliffe, ao final, explica toda a sua maquinaria aparentemente sobrenatural de forma nenhuma remove o poder que seus fantasmas têm sobre Emily ou sobre leitor” (PUNTER, 1996, p. 60).

Permaneçam os eventos sobrenaturais inexplicados, como em *Otranto* e *The Monk*, ou sejam eles explicados ao final da narrativa, como em *Udolpho*, o castelo é frequentemente caracterizado como um *locus horribilis*. A exemplo, vejamos a primeira de descrição do castelo da obra de Ann Radcliffe:

“Lá”, disse Montoni, falando pela primeira vez em muitas horas, “está Udolpho”. Emily contemplou o castelo que ela entendeu ser de Montoni com uma apreensão melancólica; pois, embora ele estivesse iluminado pelo sol poente, a grandeza gótica de seus traços e seus muros apodrecidos de pedras cinza, o tornavam um objeto sombrio e sublime. Conforme ela olhava a luz desaparecia em suas muralhas, deixando uma melancólica cor roxa, que se estendia ficando mais e mais escura, e a névoa fina escalava a montanha, enquanto as ameias acima ainda estavam tocadas com esplendor. Dessas também os raios logo sumiram e o edifício inteiro ficou investido na escuridão solene da noite. Silencioso, sozinho e sublime, ele parecia ser o soberano da cena e desafiar todos que ousassem invadir o seu reino solitário. Conforme o crepúsculo se aprofundou, os aspectos dele se tornaram mais horríveis na escuridão, e Emily continuou a observar até que apenas as suas torres aglomeradas eram vistas se erguendo sobre os topos das florestas, embaixo de cujas sombras escuras as carruagens começaram a subir logo em seguida. (RADCLIFFE, 2015, p. 215)

O castelo é caracterizado como foco da cena e quase como uma personagem do próprio romance: Montoni nomeia o edifício por seu nome, Udolpho. O narrador caracteriza a construção como sombria e misteriosa, através do ponto de vista de Emily, e afirma que se seus aspectos “se tornaram mais horríveis na escuridão” (RADCLIFFE, 2015, p. 215). Tais características apontam que o castelo será um local de transgressões morais e físicas, e sugere também a sua condição de lugar mal-assombrado.

Além do castelo, outros *loci* também caracterizam o gênero na sua forma setecentista, como: capelas em ruínas, passagens subterrâneas, florestas, regiões montanhosas e inóspitas. Fred Botting, ao se referir a Ann Radcliffe, comenta:

Tal como Walpole, seus [de Ann Radcliffe] ambientes geográficos eram normalmente localizados nos países do sul da Europa, particularmente Itália e França. [...] Os ambientes físicos eram, também, adequados ao Gótico: abadias e castelos arruinados e isolados, velhos castelos com criptas e passagens secretas, florestas obscuras e regiões montanhosas espetaculares, povoadas por bandoleiros e ladrões. (BOTTING, 1996, p. 63-4)

À medida que a ficção gótica avança em direção ao século XIX, “o castelo gradualmente [dá] lugar à **velha casa**: a um só tempo construção física e representante da linhagem familiar, ela tornou-se o espaço onde medos e ansiedades retornam ao presente” (BOTTING, 1996, p. 3. Grifo meu.). O espaço doméstico se caracterizaria por ser um dos mais importantes espaços utilizados pela ficção gótica oitocentista. Representado pela casa, possuiria dois aspectos principais:

Existem duas caracterizações principais que podem ser atribuídas à casa: primeiro é pensá-la como um refúgio seguro, ligado também a um ideal de domesticidade e à esfera feminina. Nesse caso, a personagem principal – frequentemente uma heroína – vive feliz até o momento em que é forçada, por diversas circunstâncias ou por violência direta, a deixar o lugar em que vive e lidar com situações perigosas até que possa voltar ao seu lar. A segunda caracterização é a casa assombrada, um dos espaços mais típicos das narrativas góticas. Num primeiro caso, o mal, ou o numinoso, é uma força exterior e o herói – ou heroína – empenha-se em mantê-lo fora de sua esfera segura. E há o caso em que o mal está contido dentro da casa assombrada, normalmente na forma de um segredo do passado que não irá parar de atormentar os moradores até que a situação seja resolvida. Este último caso frequentemente termina com a destruição da casa ou com a morte de seus moradores. (MAJLINGÓVA, 2011, p. 20.)

Assim, a casa, enquanto *locus horribilis*, herdaria do castelo a qualidade de lugar mal-assombrado. Não por acaso, o espaço narrativo doméstico exercerá um papel fundamental na produção dos efeitos de medo. O conto “O papel de parede amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, comprova tal assertiva:

É muito raro que pessoas tão comuns como John e eu consigam um casarão antigo para passar o verão.
Uma mansão colonial, um imóvel de herança, eu diria até uma casa mal-assombrada, e atingir o auge da felicidade romântica – mas isso seria pedir demais ao destino!
Mesmo assim, posso afirmar solenemente que tem algo estranho com a casa.
Senão, por que seria alugada tão barato? E por que ficou sem inquilino por tanto tempo? (GILMAN, 2006, p. 21)

Mais tarde, a narradora reitera: “há algo estranho com a casa – posso sentir” (GILMAN, 2006, p. 22). Nesse conto, a casa, supostamente mal-assombrada, perturba a protagonista. Ela é confinada em um quarto pelo marido, que é médico, sob a justificativa de estar com “uma depressão nervosa temporária – uma ligeira tendência histérica” (GILMAN, 2006, p. 21). A partir de então, passa a ser obcecadamente atraída pelo papel que recobre as paredes, e pelas histórias do passado que o aposento encerra. Assim diz a narradora:

Esse papel de parede tem uma espécie de desenho por baixo num tom diferente, e é particularmente irritante, porque só dá para ver sob uma luz específica, e mesmo assim sem clareza.

Mas, nos lugares onde não está desbotado e o sol bate do jeito certo – posso ver um tipo de figura estranha, provocante, disforme, que parece esconder-se, amedrontada, por trás daquele desenho tolo e óbvio. (GILMAN, 2006, p. 28)

A narradora passa a fazer suposições sobre o que há sob o papel de parede, sobre o que ele esconde. O ódio que, inicialmente, dedicava ao papel de parede, transforma-se em uma espécie de obsessão. Nas palavras da protagonista: “Estou gostando mesmo do quarto apesar do papel de parede. / Talvez *por causa* do papel de parede. / Ele não me sai da cabeça!” (GILMAN, 2006, p. 29. Grifo da autora.)

O transtorno obsessivo causado pelo papel de parede não é o único elemento responsável por criar a atmosfera perturbadora do conto. A casa é caracterizada como um lugar de opressão, já que o marido e a enfermeira, responsáveis pela protagonista, não permitem que ela desenvolva muitas atividades além de repousar no quarto. Tais aspectos, em conjunto, levam a narradora à loucura, ainda que o elemento sobrenatural do conto não seja confirmado.

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

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

Na passagem, o espaço de horror é consequência direta de um elemento essencialmente moderno: a fábrica. É notável a diferença da caracterização do cenário feita pelo narrador de Dickens em relações às descrições dos *loci* citados anteriormente – o castelo e a casa assombrados, que são descritos como ameaças psicológicas aos seus personagens.

Em *Tempos Difíceis*, o lugar é uma ameaça física, sendo caracterizado de forma repulsiva: compara-se a uma “caixa de fumaça”, e mesmo a um corpo humano – seus membros “acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte” (DICKENS, 2014, p. 81); além de suas as chaminés serem construídas “numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas” (DICKENS, 2014, p. 81). Ademais, o elemento de horror nada tem a ver com aspectos sobrenaturais. O que constrói o *locus* é, essencialmente, tudo aquilo gerado pelo próprio homem: as paredes de tijolos, as chaminés com seus gases letais, as ruas estreitas, as casas dos proletariados.

A partir dos exemplos citados, é possível subtrair algumas características comuns aos *loci horribiles* góticos. Todos são caracterizados por serem ambientes opressores que afetam diretamente o enredo e o desenvolvimento das personagens. Com muita frequência, assumem um papel central na trama, como é o caso do castelo de Radcliffe, da casa de Gilman e da cidade de Dickens. E, por fim, são essenciais para que seja produzido o medo como efeito estético de recepção.

2.1.2 O passado

A imbricação entre as narrativas góticas e o passado está diretamente relacionada às transformações trazidas pela chegada da modernidade (cf. FRANÇA, 2017a). As modificações em questão dizem respeito à forma como o homem lida com o tempo, isto é, com as instâncias temporais. Até o século XVIII, havia uma percepção de que o tempo era algo contínuo, e de que passado, presente e futuro eram instâncias intimamente ligadas umas às outras. O homem era regido pelas estações, pelo clima e por outras forças naturais e previsíveis; e o passado, experimentado recentemente ou por seus antepassados, previa aspectos da vida presente e futura. Desta forma, nem o presente rompia com o passado nem o futuro era completamente imprevisível, pois as mudanças “impunham-se com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse” (KOSELLECK, 2006, p. 314-5). Em outras palavras, o tempo era vivenciado de forma estática (cf. FRANÇA, 2017a).

O mundo moderno impôs uma forte diferenciação entre as experiências já vividas e o futuro. A ideia de “progresso”, surgida em fins do século XVIII, em conjunto com os

inegáveis avanços científicos e tecnológicos que principiavam a surgir, gerou a percepção de que o futuro era algo inédito. Conseqüentemente, o *continuum* entre passado, presente e futuro desfez-se: se o futuro é imprevisível, o passado não pode dizer nada sobre ele.

Na medida em que o futuro deixa de ter precedentes, o passado torna-se, também, desconhecido. Assim, surge o que possamos chamar de **obscuridade do passado**, que não apenas impossibilita suposições sobre o futuro, como também projeta sombras sobre o presente. Tal obscuridade transforma o passado em uma fonte contínua de horror e ansiedade para o homem moderno.

Ao tematizar o passado, a narrativa gótica teria resistido aos encantos do progresso propalados pelo Iluminismo, buscando no passado a compreensão do mal-estar do presente e a ansiedade causada pelo futuro moderno. Assim, o Gótico “constituiu-se como um modo discursivo capaz de interpretar ficcionalmente esse passado obscuro, face às incríveis transformações do presente setecentista” (FRANÇA, 2017a, p. 8).

A obra seminal da literatura gótica, *O castelo de Otranto*, já teria, como uma das suas principais temáticas, o passado. Para David Punter, Horace Walpole, contudo, estaria pouco preocupado em retratar fielmente detalhes da vida medieval em seu romance: o que estaria em jogo seria “conjurar um senso de ‘passado’ [past-ness], pela ocasional inserção de detalhes de vestimentas ou de coisas equivalentes” (PUNTER, 1996, p. 46). Mas, ainda que o autor tivesse pouco cuidado na ambientação de *Otranto*, destaca-se o fato de que o enredo se desenvolve no século XII ou XIII, isto é, no passado medieval, ao contrário da tendência dos romances de seu tempo, que buscavam representar o cotidiano ou o presente imediato.

Otranto teria inaugurado uma estrutura simbólica para representar incertezas sobre outras épocas: “Walpole dá origem a um gênero em que as atrações do passado e do sobrenatural se tornam intimamente conectadas e em que, além disso, **o sobrenatural se torna um símbolo do passado se levantando contra nós [...]**” (PUNTER, 1996, p. 47. Grifo meu.). Os aspectos sobrenaturais passam assim a ser um meio utilizado para se falar, ficcionalmente, sobre o passado, e sua permanência incômoda no presente. Ao reunir, pela primeira vez, ambos os elementos, Walpole faz com que o sobrenatural venha a ser a própria manifestação do passado obscuro que ressurgiu para assombrar o presente. Esta tendência poderá ser observada ao longo da tradição gótica, desde romances clássicos como os de Ann Radcliffe, até narrativas contemporâneas, como *A mulher de preto* (1983), de Susan Hill.

A estrutura simbólica do passado pode também ser observada em “Ligeia” (1838), de Edgar Allan Poe, que conta a história da morte de uma bela mulher, e a forma como o marido lidou com o acontecimento, temática comum na literatura do autor norte-americano. Nesta

narrativa, temos um narrador em primeira pessoa, que é casado com Ligeia, personagem que dá nome ao conto. Depois uma longa e lenta doença, Ligeia morre, e o protagonista, obcecado por sua esposa morta, passa a fazer uso de ópio.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ao olhar para Rowena doente, o homem lembra-se de Ligeia – mais especificamente, lembra-se de Ligeia em seu leito de morte. À medida que a doença de Rowena avança, a obsessão do narrador pela mulher morta se intensifica, e a visão do passado vai se sobrepondo à do presente – na percepção do protagonista, a existência material de Rowena vai se apagando e dando lugar ao retorno de Ligeia:

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

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

Havia uma louca desordem em meus pensamentos, um tumulto não apaziguável. Podia, na verdade, ser Rowena *viva* que me enfrentava? Podia, de fato, ser *verdadeiramente* Rowena, a loura, a dos olhos azuis, Lady Rowena Trevanion de Tremaine? Por quê [sic], *por que* duvidaria disso? A faixa rodeava apertadamente a boca; mas então não podia ser a boca respirante de Lady de Tremaine? E as faces, onde havia rosas, como no esplendor de sua vida, sim, bem podiam ser elas as belas faces da viva Lady de Tremaine. E o queixo, com suas covinhas, como antes da doença, não podia ser o dela? *Mas, então, ela crescera desde a doença?* Que inexprimível loucura me dominou com este pensamento? Um salto, e fiquei a seu lado! Estremecendo ao meu contato, deixou cair a cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a cercavam, e dali se espalharam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltos cabelos: *e eram mais negros do que as asas de corvo da meia-noite!* E então se abriram vagarosamente *os olhos* do vulto que estava à minha frente.

– Aqui estão, afinal – chamei em voz alta –, nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e estranhos de meu perdido amor... de Lady... de “Lady Ligeia!” (POE, 1997, p. 243. Grifos do autor.)

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

O conto de Poe serve aqui como demonstração de um dos muitos modos de ficcionalização do passado na literatura gótica: um passado que devia estar acabado, mas que subitamente irrompe no presente e desorganiza a ordem vigente. Nesse sentido, nos cabe lembrar as palavras de William Faulkner, que muito fazem sentido para o Gótico: “O passado não está morto. Ele sequer é passado” (FAULKNER, 1994, p. 73).

2.1.3 A personagem monstruosa

Jeffrey Jerome Cohen (2000), em seu ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, comenta o modo como as ansiedades e medos de uma cultura e de um lugar se corporificam

em figuras monstruosas. Tal afirmação pode valer também para os monstros da tradição gótica, ainda que a caracterização da personagem monstruosa, nesta literatura, inscreva-se menos em seu aspecto físico e mais em suas ações. Isto é, o que a caracteriza, fundamentalmente, seriam suas transgressões morais ou, ainda, a ameaça que ela representa a outras personagens. Tal fato sustenta a hipótese de que as ansiedades tematizadas pela literatura gótica seriam, essencialmente, ligadas à dualidade existente entre norma e transgressão – a fronteira entre quais atos são considerados socialmente aceitos e quais aqueles considerados transgressivos e ligados ao Mal.

Tome-se, como exemplo, principal antagonista de *Os mistérios de Udolpho*, que exerce sua tirania sobre a heroína Emily ao longo do romance. Para Emily, Montoni configura-se como uma ameaça cognitiva pois, ainda que, em termos físicos, ele não seja identificável como monstro, suas inclinações morais revelam-no como tal. Na passagem que se segue, Montoni acusa a própria esposa, Madame Montoni, de assassinato, quando Emily tenta intervir:

Ele se voltou para sua esposa, que havia se recuperado agora e protestava contra a suspeita misteriosa dele, feroz e veementemente, mas a raiva de Montoni aumentava com a indignação dela, e Emily, com medo das consequências, jogou-se no meio deles e agarrou os joelhos dele, olhando para o seu rosto com uma expressão que teria amolecido o coração de um demônio. Quer o dele tenha sido endurecido pela convicção da culpa de Madame Montoni, quer uma mera suspeita disto tenha o tornado ansioso para exercer sua vingança, ele estava completamente insensível quanto à aflição de sua esposa e os olhares suplicantes de Emily, que ele não tentou levantar, mas ameaçou a ambas ardentemente até que foi chamado para fora do quarto por alguém na porta. Quando fechou a porta, Emily o ouviu girar a fechadura e remover a chave; ambas eram prisioneiras agora; e ela viu que os planos dele se tornavam mais e mais terríveis. (RADCLIFFE, 2015, p. 293)

É evidente, no trecho, a total falta de empatia de Montoni, em relação aos suplícios de Emily, a sua ansiedade “para exercer sua vingança” e a crueldade em fazer das duas mulheres suas prisioneiras. Além disso, o personagem é caracterizado, ao longo do romance, como violento, ambicioso, enganador e misógino – apenas para citar alguns aspectos de sua personalidade.

Montoni pertence à primeira linhagem de personagem monstruosa gótica, que caracteriza-se pela presença do vilão aristocrático ou clerical, que vence qualquer empecilho para satisfazer seus próprios desejos egoístas. Ao notabilizar-se como figuração do Mal absoluto, tal vilão leva medo e horror àqueles que o cercam. Como segundo exemplo, temos Ambrosio, protagonista e vilão do romance *The Monk*. Conduzido pelo próprio Satã, ele comete seguidos crimes e transgressões morais, como o assassinato de Elvira, o estupro de Antonia, que se revelará sua própria irmã, e a prática de magia negra.

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

[...] obscuros, isolados e soberanos, eles são andarilhos, párias e rebeldes condenados a vagar pelas fronteiras dos mundos sociais, portadores de uma verdade escura ou de um conhecimento horrível [...] são transgressores que representam os extremos da paixão individual e da consciência. (BOTTING, 2014, p. 89)

Como exemplo, temos a obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. O verdadeiro monstro da obra não é a criatura de Victor Frankenstein, mas o próprio protagonista que se deixa levar por sua *hybris* de cientista. Por um lado, sua criação gera medo e horror àqueles que cruzam seu caminho, cometendo, inclusive, assassinatos. Por outro, a coragem do cientista em fazer o experimento reafirma a sua própria individualidade.

A personagem monstruosa pode também assumir formas sobrenaturais. Uma das mais recorrentes na tradição gótica é a figura do vampiro. No clássico *Drácula* (1897), de Bram Stoker, a personagem que dá nome ao livro encarna a alteridade ao ir a Londres espalhar medo e terror, através de seus ataques: ele é um estrangeiro, aristocrata e possuidor de intenso desejo sexual, opondo-se ao britânico, burguês e sexualmente regrado Jonathan Harker. Ao encarnar uma posição antagônica de alteridade, o ser monstruoso funciona como um Outro dialético: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32).

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

A personagem monstruosa é um agente da ordem não apenas por reforçar códigos culturais, mas também por delimitar comportamentos vetados. Nas palavras de Fred Botting (2014, p. 10): “A norma e o monstro, o eu e a sombra, um é inseparável do outro”. Entretanto, a personagem monstruosa da ficção gótica despertaria uma fascinação em relação

à ultrapassagem de limites, sejam eles morais, científicos ou sociais. Por um lado, demonstra quais limites não devem ser ultrapassados, para que seja mantida a ordem social. Por outro, ele tensiona tais limites ao ultrapassá-los e experimentarem certo prazer de fazê-lo. Assim, ele também seduz: “As mesmas criaturas que aterrorizam e interditaam podem provocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como fuga temporária de imposição” (BOTTING, 2014, p. 48). Esta é a fascinação que Montoni, Ambrosio, Frankenstein e Drácula exercem: seus atos transgressivos não apenas horrorizam, mas também estimulam desejos reprimidos. É nesse movimento de repulsa e atração que reside o poder do monstro.

2.1.4 O discurso da razão

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

Num sentido importante o revivalismo gótico foi uma reação – a um século, ou mais, onde racionalismo, empirismo e classicismo eram forças ideológicas dominantes –, mas isso não é necessariamente menosprezar seu poder ou sua profundidade. [...] Esses artistas e escritores, que trabalhavam com a tradição gótica, precisavam cultivar algumas táticas de choque, talvez, para tirar suas audiências de uma letargia: então a frequente insistência em detalhes horríveis, que muitos naquela época (e desde então) acharam censuráveis. De forma alternativa, é possível ver este processo em termos ainda mais críticos: uma descida às profundezas do sensacionalismo fantástico, merecedor dos piores excessos dos tabloides atuais, como uma tentativa deliberada de desfazer o estável progresso da sociedade em direção a um ideal ainda mais civilizado. É ao decidir com qual dessas conflituosas interpretações concordar, ou considerar ocupar uma posição de meio termo entre elas, que completamente precisa ser levado em consideração o contexto espiritual e histórico. (STEVENS, 2000, p. 19)

O racionalismo iluminista retirou a explicação religiosa sobre o universo e a natureza de seu lugar privilegiado. A literatura gótica, incorporando as ansiedades da época, tentou lidar com as incertezas geradas por essa transformação – em seus próprios termos ambivalentes. Tentou preencher as lacunas deixadas pelo Iluminismo, promovendo um revivalismo em que superstição, mistério e sobrenatural faziam parte da representação

ficcional de mundo. Neste termos, o Gótico representa o lado suprimido pelo discurso da razão iluminista. Assim, será comum, nas obras góticas setecentistas, o sobrenatural estabelecido enquanto elemento no plano diegético, como é o caso de *The Monk*, em que: “Nós não somos realmente obrigados a acreditar no sobrenatural de Lewis – tal aspecto é estabelecido: em vez disso, somos obrigados a *vê-lo* [o sobrenatural] diante de nós, sensacionalista e sangrento como um fantasma de palco” (PUNTER, 1996, p. 61. Grifo do autor.). Por conseguinte, o método de composição de Lewis seria completamente antirrealista, criando um mundo ficcional que valida a si mesmo (cf. PUNTER, 1996, p. 62).

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

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

Assim, a razão cria o ambiente de placidez em que o Gótico emerge de modo disruptor. Nos primeiros romances góticos, ainda que os limites sociais sejam transgredidos, a ordem quase sempre é restaurada e o Mal, na figura do vilão, é ficcionalmente expurgado. O Gótico oitocentista, por sua vez, adquire características muito mais sombrias. A razão, agora representada pelo discurso positivista, não parece ter conseguido, para o homem do século XIX, ser bem-sucedido em seu projeto. Isto é, a ciência da época não dá conta de criar um ambiente seguro para que o Gótico possa emergir. A consequência disso é que, nas narrativas oitocentistas, o Mal é difuso e a ordem não é restaurada, como é o caso do desfecho de *Frankenstein*.

Nesse sentido, é fundamental a ideia de Jason Colavito, de que a principal característica da literatura de horror é a relação desconfortável que o homem instaura com a racionalidade vigente – na forma de ciência, tecnologia ou sabedoria. As narrativas góticas e de horror¹⁰, ao darem vazão ao medo, permitiriam uma forma de compreensão, via imaginário, dessa relação. Para o Colavito (2008, p. 38), ambos os gêneros manteriam uma ligação estreita com a tensão entre o que é conhecido e o que é desconhecido: “histórias de

¹⁰ Nota-se o fato de que Jason Colavito não entende o Gótico como um contínuo que se estende até a contemporaneidade. Entretanto, considero, para os fins deste trabalho, que as fases proposta pelo autor podem também ser compreendidas como partes da tradição gótica.

horror podem servir a dois propósitos: reforçar o papel da ciência ao entender o aparentemente inexplicável, ou minar a confiança no entendimento científico do mundo”.

Ao tentar compreender o horror como um gênero narrativo moderno – desde o seu surgimento com a literatura gótica até a atualidade –, Colavito identifica diversos períodos históricos e diferentes fases do gênero, focalizando as transformações que ocorreram na caracterização de monstruosidades ficcionais. Tais fases são majoritariamente ocupadas por temáticas que refletem as preocupações e medos provenientes da realidade revelada pelo discurso científico vigente na época. O período que é caracterizado como **horror gótico** (1750-1845), compreende desde os primeiros romances desta ficção até obras de meados do XIX. É dominado pela “reação romântica ao materialismo e racionalismo iluministas, já que a literatura de horror tentava explorar as consequências negativas dos valores iluministas” (COLAVITO, 2008, p. 17). Já no período nomeado **horror biológico**¹¹ (1815-1900), as monstruosidades ficcionais carregariam em si os efeitos dos estudos científicos oitocentistas, principalmente da teoria darwinista, sobre a mentalidade da época.

O Naturalismo, surgido justamente no período do horror biológico, parece ter sido influenciado por este. Como aponta Nelson Sodré, “quando o naturalismo surgia do pretense realismo d[os seus] antecessores, o ambiente estava povoado de sombras, de fantasmas e de alegorias diversas, que sinalizavam a decadência artística” (SODRÉ, 1965, p. 26). Tais sombras, fantasmas e alegorias apontam para a literatura finissecular que vinha sendo produzida na época, e que não tinha a intenção de representar a realidade por meio de um discurso neutro – tal como pretendiam os naturalistas. Nesse sentido, Naturalismo e literatura gótica eram movimentos paralelos e que parecem, à primeira vista, opostos. Seus limites, entretanto, são muito menos demarcados do que parece à primeira vista.

2.2 O desencanto científico

Gótico e Naturalismo não são frutos de causas similares: enquanto o primeiro possui um forte desencanto com a modernidade e uma profunda desconfiança em relação ao discurso da razão – seja ele iluminista ou positivista –, o segundo baseia os seus fundamentos poéticos em pressupostos científicos e tenciona elaborar, em ficção, um documento da realidade.

¹¹ Compreendo, também, que a fase nomeada por Colavito de “horror biológico” equivale ao Gótico oitocentista.

Por conta de tal intenção científicista, encontramos alguns *topoi* frequentes na literatura naturalista: a presença de um médico como autoridade moral ou intelectual (cf. SÜSSEKIND, 1984); a temática da histeria feminina baseada nas ideias de Jean-Martin Charcot (1825-1893); o meio e a hereditariedade como elementos formadores de caráter, a partir das ideias de Hippolyte Taine (1828-1893); a tendência atávica do criminoso para o mal, baseando-se na teoria de Cesare Lombroso (1835-1909) – apenas para citar alguns aspectos dessa literatura que se apoiavam no discurso científico da época.

Ainda que as temáticas e as personagens arquetípicas desta literatura fossem pretensamente baseadas em alguns aspectos da ciência oitocentista, o escritor naturalista não endossava cegamente a razão científica. Ele frequentemente tematizava em suas obras o lado sombrio da ciência – especialmente no que se refere ao trabalho de Charles Darwin. Como aponta David Baguley:

Tem sido frequentemente notado o fato de que, enquanto cientistas, filósofos e historiadores [do século XIX] eram inclinados a ter uma visão otimista do Darwinismo, e a imaginação popular via na teoria da evolução uma justificativa completamente nova para se ter uma crença positiva no progresso da humanidade, **os romancistas tiveram uma visão mais sombria**. Eles tendiam a abraçar a visão de que o homem era sujeito a desejos irrepreensíveis, que reagia mecanicamente a necessidades biológicas, que era motivado por instintos básicos de comida, sexo e violência, e que era dominado pelo meio, pela hereditariedade ou por impulsos ainda mais primitivos – impulsionado ou derrotado pela cruel competitividade da vida. Para os naturalistas, a espécie humana estava se tornando não menos selvagem do que qualquer outra espécie do reino animal. Conceitos marxistas e spencerianos de determinismo social e econômico – deduzidos do trabalho de Darwin – reforçavam essa visão. (BAGULEY, 1990, p. 216-7. Grifo meu.)

Quando Baguley chama atenção para a interpretação sombria que os naturalistas fizeram das novas teorias científicas do século XIX, é importante ressaltar o fato de que ela não foi exclusiva desses escritores. Muitos teóricos do Horror e do Gótico, como Jason Colavito (2008) e Fred Botting (2014), apontam para o impacto da teoria evolucionista, e de outros avanços científicos da época, na produção ficcional do século XIX. Enquanto Colavito (2008) assevera que o século fora marcado pelo **paradoxo do progresso**¹², Botting (2014, p. 12) afirmará que as novas teorias científicas – o modelo de Darwin, os trabalhos em fisiologia e em anatomia – geraram “[...] não só um novo vocabulário como também novos objetos de

¹² O paradoxo do progresso, nos termos de Jason Colavito (2008), teria nascido do contraste entre o florescimento da modernidade – com o rápido crescimento das cidades, avanços tecnológicos, descobertas na medicina e na psicologia – e a percepção geral de que havia cada vez menos esperança no futuro da espécie humana – com o surgimento de assassinos seriais, ladrões de cadáveres e a constante exploração de crimes sangrentos nos jornais vitorianos. Também teria gerado os maiores ícones da literatura de horror – como o monstro de Frankenstein, Drácula, Jekyll e Hyde.

medo e de ansiedade para a ficção gótica do século XIX”. Nesse contexto, a ciência – e a realidade por ela revelada – tornaram-se, rapidamente, temáticas da literatura gótica.

Nestes termos, tanto o Naturalismo como a literatura gótica finissecular tendiam a tematizar em suas obras as consequências mais cruéis dos novos conceitos e ideias da medicina e da ciência de modo geral. Por um lado, a teoria da evolução darwiniana contradisse o criacionismo e a ideia de uma Grande Cadeia dos Seres¹³. Por outro lado, a ideia de que a competição por vantagens reprodutivas era a principal alavanca da evolução das espécies levou muitos ficcionistas à conclusão de que a natureza era inevitavelmente hostil e confrontativa. Em outras palavras, uma vez que apenas o forte sobrevive no estado natural, agressão e violência são características essenciais do ser humano. O escritor finissecular partilhava da percepção – surgida também dos trabalhos de Cesare Lombroso – de que era necessário competir pela própria sobrevivência em sociedade, e que a civilização precisava controlar seus ímpetos instintivos, bem como lidar com as fronteiras tênues que nos separam da animalidade¹⁴.

Decididos a fazer “estudos de caso”, os escritores naturalistas tematizaram, em seus contos e romances, os impulsos mais instintivos do homem. Focaram-se, sobretudo, no processo de queda de seus protagonistas que, impossibilitados de controlarem seus instintos, eram inevitavelmente atraídos pelos prazeres desmedidos do sexo e da violência. Mulheres, se não fossem casadas, terminavam histéricas – loucas, mortas ou prostituídas; homens miscigenados estavam fatalmente destinados a serem assassinos e criminosos. O destino das personagens, na prosa naturalista, era regido pelas “leis naturais” ou, dito em outras palavras, pela sombria interpretação que tais ficcionistas possuíam das ideias de Darwin, Taine, Lombroso e Charcot. Convencidos de que escreviam por um método e por um propósito científicos, eles chamavam sempre a atenção para a verdade contida em seus enredos, para a moralidade existente na apresentação dos atos subversivos de seus personagens, e para a imparcialidade científica de seus narradores.

No entanto, por detrás da suposta neutralidade de narradores da ficção naturalista, nota-se a inquietude resultante de uma percepção sombria da realidade, alimentada pela

¹³ A *Great Chain of Being* apoiava-se na premissa de que todos os seres ocupavam um lugar verticalizado na escala hierárquica organizada por Deus. Tal posição dizia respeito não só à suposta importância do ser no universo – Deus estava acima de humanos, e humanos estavam acima de animais – como também à ordem social vigente. Isso equivale dizer que, de acordo com a Grande Cadeira, um rei era superior a um plebeu na escala hierárquica divina. Este conceito influenciou diretamente as relações sociais e de poder até, pelo menos, meados do século XIX.

¹⁴ Tal percepção partia mais dos trabalhos de Herbert Spencer sobre *darwinismo* social – e de sua famosa expressão “survival of the fittest” (sobrevivência do mais apto) – do que diretamente de *The Origin of Species* (1859), de Charles Darwin (cf. PAUL, 1988).

dúvida quanto ao progresso positivista ser capaz de redimir uma tão brutalizada humanidade. Como aponta Alfredo Bosi (1979, p. 192. Grifo nosso), “[a] pretensa neutralidade [dos romances naturalistas] não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de **tons sombrios** o destino das suas criaturas”. O escritor naturalista, talvez possamos dizer, sofria dos males do **excesso de conhecimento**: quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência – ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade – não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas.

Por um lado, são as luzes do conhecimento que projetam, paradoxalmente, nas narrativas, as sombras que aproximam a escrita naturalista da poética gótica em fins do XIX. Por outro, é a flexibilidade das convenções naturalistas que possibilita a sua adaptação a outras poéticas e gêneros, inclusive ao Gótico. Como aponta Baguley, a ficção naturalista “pode incorporar uma grande variedade de formas discursivas literárias e não-literárias – o mito, o épico, o romance, o pastoral, as memórias, a história, a biografia e assim por diante – de uma maneira quase ilimitada” (BAGULEY, 1990, p. 73). Ambos os fatores, em conjunto, dão forma a uma nova poética na virada de século: o **Gótico-Naturalismo**. Nas palavras de Charles Crow:

Gótico-Naturalismo, à primeira vista, parece um oxímoro, uma óbvia impossibilidade: o Naturalismo é, em sua definição mais comum, baseado numa visão de mundo científica, em pensadores como Taine, [Claude] Bernard e Herbert Spencer. Um romance naturalista é um relatório laboratorial, com uma perspectiva inflexível do mundo material; não há nele, obviamente, lugar para as sombras e paixões góticas. Ainda que o Naturalismo raramente seja o livro de casos distanciado e objetivo que pretendia ser, um dos seus traços assinados parece ser a facilidade com que combina, em sua hibridez, outras formas: o melodrama doméstico, a fábula moral, a história de aventura infantil – e o Gótico. (CROW, 1994, p. 123)

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

Martin Parker (2012), ao comentar como o Gótico do fim de século oitocentista representa as relações de trabalho e de poder, da época, também chama atenção para o romance de Zola. Para Parker, a mina Le Voreux “é continuamente descrita como uma

monstruosidade que engole homens” (PARKER, 2012, p. 168), como pode ser observado nos trechos a seguir:

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

Nenhuma alvorada despontava no céu morto, somente os altos-fornos queimavam, assim como a fornalha de conque, ensanguentando as trevas sem iluminar o desconhecido. E, no fundo do buraco, a Voraz [Voreux] se comprimia como um animal cruel, cada vez mais retraída, respirando com um fôlego cada vez mais longo e copioso, e parecendo incomodada pela sua dolorosa digestão de carne humana. (ZOLA, 2012, p. 20)

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

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

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

Escritores naturalistas teriam, portanto, encontrado na tradição gótica os modos de expressão adequados para comunicar uma visão de mundo desiludida. Nas obras gótico-naturalistas, a narrativa literária utiliza os modos narrativos do Naturalismo menos para espelhar a realidade por meio de um discurso mimético, neutro e científico, e mais para representar os medos gerados pela percepção, por uma perspectiva científica – e pessimista – dessa mesma realidade. Será comum a presença de personagens que se tornam monstruosas essencialmente por conta de psicopatologia hereditárias. Dentre tais personagens monstruosas

destacam-se: as mulheres, que se convertem em monstros, a partir de distorções das ideias de histeria de Charcot; os miscigenados ou negros, que possuiriam uma tendência atávica para o mal, através de interpretações das ideias de Lombroso. Há também o *tópos* constante do *locus horribilis* que determina o caráter das personagens, ecoando o determinismo de Taine. E, por fim, há uma construção ficcional que mescla a linguagem tétrica e altamente estetizada do Gótico com o enredo e o vocabulário pretensamente científico – e não raramente hermético e alambicado –, ambos típicos do Naturalismo.

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

Além disso, será comum a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidade e à degeneração física e mental, e a presença da ciência, no discurso ficcional, com a finalidade de causar horror como efeito estético de recepção.

Como menciona Charles Crow, tanto o Gótico quanto o Naturalismo trazem suas próprias convenções e tendências. Entretanto, é possível observar diversos pontos de contato entre as duas poéticas. Temos: (i) a dualidade herói/vilão, que se concretiza em seus protagonistas divididos entre a ação correta a se fazer, e a sua má natureza, no caso do Gótico, e os seus instintos incontroláveis, no caso do Naturalismo; (ii) o anticlericalismo, que pode ser visto na forte crítica ao Catolicismo, em romances como *The Monk* e em *O Mulato*, de Aluísio Azevedo; (iii) a presença de uma família desequilibrada ou infeliz, que encontramos em *O castelo de Otranto*, ou em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; e (iv) o interesse temático pelo vício, e não pela virtude, que pode ser observado em todas as narrativas supracitadas. Tais pontos de contato fazem com que, em termos específicos, Naturalismo e Gótico sejam apenas aparentemente paradoxais.

Com o objetivo de demonstrar e exemplificar os elementos do Gótico-Naturalismo, na literatura brasileira, focalizarei, no próximo capítulo, três *topoi* fundamentais: (i) a ocorrência de personagens arquetípicas que se configuram como heróis, ou heroínas, das narrativas; (ii) a construção de personagens monstruosas por conta da questão racial ou por razão da própria natureza humana; (iii) a utilização de espaços narrativos que são descritos como *loci horribiles*.

3 *TOPOI* E ASPECTOS RECORRENTES

3.1 O herói

3.1.1 O modelo trágico da queda

Gérard Genette (1987), ao analisar a divisão dos gêneros literários proposta por Aristóteles na *Poética*, identifica duas categorias essenciais para o modelo aristotélico: a categoria de modo e a de objeto. Os modos seriam, essencialmente, narrativo (relacionando-se à epopeia) e dramático (relacionando-se à tragédia e à comédia). As duas categorias de modo serão associadas a outras duas de objeto: o objeto superior (ações de homens melhores do que nós) e o objeto inferior (ações de homens piores do que nós). Tais categorias dão, assim, origem, a quatro classes de imitação (cf. GENETTE, 1987, p. 30): (i) o dramático superior, ou tragédia; (ii) o dramático inferior, ou comédia; (iii) o narrativo superior, ou epopeia; (iv) e o narrativo inferior, “um gênero pior determinado, que Aristóteles não nomeia e que ilustra por ‘paródias’” (GENETTE, 1987, p. 30).

Além das categorias de modo e objeto, a sistematização aristotélica comportaria também uma dimensão temática. Ainda que Genette não pormenorize qual seria o tema específico do drama baixo – ou comédia –, o teórico é bastante preciso no que concerne à tragédia. Para Genette, a tragédia seria a especificação temática do drama nobre, tal como o “romance policial é uma especificação temática do romance” (GENETTE, 1987, p. 37). Nas palavras do teórico:

De facto, isso é claro, estamos perante duas realidades distintas: uma ao mesmo tempo modal e temática, que as primeiras páginas da *Poética* colocam, e que é o drama nobre ou sério, por oposição à narrativa nobre (a epopeia) e ao drama baixo, ou alegre (a comédia); essa realidade genérica, que engloba igualmente *Os Persas* e *Édipo Rei*, é então batizada tradicionalmente *tragédia*, e Aristóteles não cuida, evidentemente, de contestar essa denominação. A outra é puramente temática e de ordem mais antropológica que poética: é o *trágico*, ou seja, o sentimento de ironia do destino, ou da crueldade dos deuses; eis o que, quanto ao essencial, visam os capítulos de VI a XIX. (GENETTE, 1987, p. 36. Grifos do autor.)

Enquanto uma especificação temática, a tragédia seria a combinação do drama nobre com o trágico¹⁵. Para comprovar a hipótese de que o modo dramático de enunciação não é essencial à existência da ideia de trágico, Genette afirmará que o momento crucial de uma tragédia, aquele que seria capaz de suscitar terror e piedade no público, e a que chama de “assunto trágico” (GENETTE, 1987, p. 35) – como o momento em que Édipo cega a si mesmo, ou em que Medeia assassina seus filhos –, não há, em regra, representação cênica, apenas a narração dos fatos. Ainda assim, mesmo sendo meramente narrado, o assunto trágico não se torna, pois, um tema épico. Nestes termos: “O trágico, existiria, pois, sem ser na tragédia, tal como sem dúvida existem tragédias sem trágico, ou, de qualquer das formas, menos trágicas que outras” (GENETTE, 1987, p. 35).

É precisamente a partir da ideia de trágico proposta por Genette, do “sentimento de ironia do destino, ou da crueldade dos deuses” (GENETTE, 1987, p. 36), que David Baguley (1990) propõe seu modelo trágico naturalista – ou da **queda do herói**. As características basilares deste modelo teriam sido, em essência, herdadas da tragédia antiga (cf. BAGULEY, 1990, p. 99): (i) uma ação centrada na queda de uma personagem nobre; (ii) tal nobreza de caráter conquista a empatia do leitor, “uma empatia que se transforma em pena, medo ou indignação¹⁶ quando a queda acontece” (BAGULEY, 1990, p. 99)¹⁷; (iii) a causa dos infortúnios da personagem é, invariavelmente, ligada a forças sobre-humanas e ao destino; (iv) a queda do herói, ou da heroína, costuma ser irremediável, incontável e, frequentemente, imoral.

Assim, tanto na tragédia grega como no modelo trágico naturalista, a queda do herói – ou da heroína – é, invariavelmente, ligada ao destino. Contudo, no segundo caso, o trágico não se manifesta através do destino místico guiado pela crueldade e ironia dos deuses: no esquema narrativo naturalista, o destino é guiado por leis naturais. Serão as leis naturais, assim como apresentadas pelo discurso científico de fins do século XIX, que guiarão a queda da heroína – a histórica – ou do herói – o homem.

¹⁵ Genette não parece ser claro em determinar se a tragédia corresponde ao drama nobre, ou se apenas é *umas das* especificações temáticas do drama nobre. Isto levantaria a hipótese, difícil de ser comprovada, de que poderia haver um drama nobre que *não* fosse trágico. Suponho que, para desfazer este problema conceitual e teórico, o melhor seria considerar a tragédia como uma especificação temática do drama – ou seja, a combinação do drama com o trágico –, tal como a comédia seria uma segunda especificação temática do drama – a combinação do drama com um tema não particularizado por Genette.

¹⁶ Acredito, entretanto, que os termos mais adequados sejam “terror” e “piedade”, referenciando-me aos termos aristotélicos. □

¹⁷ Ainda que Baguley pareça estar correto no que concerne ao fato do herói naturalista despertar a empatia do leitor, é notável o outro fato de que nem sempre tais heróis são nobres. Não é difícil encontrar, como heróis e heroínas desta literatura, históricas imorais, homens bestializados e personagens com desejos sexuais irreprimíveis – tal como será demonstrado a seguir.

Teremos, assim, o **modelo trágico da queda**, que derivaria dos romances dos irmãos Goncourt – mais especificamente de *Germinie Lacerteux*. O romance teria inaugurado um hipotexto, que teria sido imitado por diversos naturalistas, inclusive Émile Zola. Tal modelo tratará, precisamente, do destino e do processo de queda do protagonista, apresentando seu processo de deterioração, de forma lenta e prolongada. Nas palavras de David Baguley:

O padrão com que estamos preocupados neste capítulo adequa-se ao que se pode razoavelmente aceitar como constantes transhistóricas de gênero: uma ação centrada na queda, em direção à desgraça, de um protagonista relativamente típico, cuja nobreza de caráter, se não de classe, conquista a simpatia do leitor, uma simpatia que se transforma em pena, medo ou indignação quando a queda acontece; a causa da desgraça precisa ser, claramente, de algum poder intransponível, de uma importância mais geral do que mero acidente, acaso ou capricho, e o estado em que o protagonista se arruína deve ser irremediável [...]. (BAGULEY, 1990, p. 99)

O espetáculo da queda é, invariavelmente, ligado ao **destino**. Não se trata, porém, do destino guiado pelos deuses, como ocorre na tragédia grega: no romance naturalista, o destino é guiado por leis naturais. Serão elas que levarão à queda do herói – ou, mais frequentemente, da heroína.

Baguley (1990, p. 95) descreve a característica principal do modelo trágico naturalista – a narração da queda do herói – como “um processo de deterioração, prolongado temporalmente e que deriva sua causalidade de fatores determinantes específicos (hereditariedade, disposições neuróticas, condições sociais adversas)”. Além disso, o autor faz a tentativa de identificar as fases deste modelo:

[A tragédia naturalista] Produz obras que se centram nos infortúnios de uma única personagem (ou, certas vezes, de uma família), na qual algum defeito fisiológico fatal contém a semente da calamidade. Depois de um **lapso inicial em alguma forma de comportamento errante**, usualmente sexual, um **ilusório período de prosperidade**, felicidade ou satisfação se segue, mas, com a inexorável força de sua condição fisiológica virada contra o protagonista, o **processo de degradação** toma lugar e, em tempo, com a cumplicidade de personagens inescrupulosos prontos para explorá-los, frequentemente depois de **uma fase de desesperada indulgência em comer, beber ou excessos sexuais**, nossos heróis – ou heroínas – caem na loucura, degeneração ou total desespero. **Seu declínio tem fases demarcadas de esperança, excesso, esforço, degradação**, e até, como nós veremos, sua epifania, quando a vítima é confrontada com a sinistra imagem de sua própria degradação [...]. (BAGULEY, 1990, p. 114. Grifos meus.)

O pesquisador parece, inicialmente, identificar quatro fases essenciais do enredo trágico naturalista: “um lapso inicial de comportamento errante”; “um ilusório período de prosperidade”; “o processo de degradação” e “uma fase de desesperada indulgência”. Entretanto, logo em seguida, o autor propõe outras quatro fases – esperança, excesso, esforço e degradação. Assim, não fica claro quais dos dois pares de fases definem, de forma precisa, o

desenvolvimento do enredo. Nesse sentido, o modelo teórico de Baguley carece de precisão conceitual no que concerne à distinção e à diferenciação das fases da jornada em questão.

Por tal razão, relendo as ideias de Baguley, proponho uma nova estruturação e a identificação de três fases bem demarcadas, que poderiam ser observadas neste tipo de enredo: a da ordem, a do prazer e a da degradação.

Há, inicialmente, um estado de **ordem** que é desestabilizado por um ponto de virada positivo, como um casamento ou um novo amor. Em seguida, pode-se identificar a fase de **prazer**, em que o comportamento sexual ou moral desregrado da protagonista a torna feliz. A fase de prazer, entretanto, dura pouco, até um acontecimento que será caracterizado por uma dor ou perda, usualmente a morte ou a partida da pessoa amada. A partir deste ponto, inicia-se o processo de **degradação** do herói, que se vê impossibilitado de lutar contra seus instintos e características fisiológicas. No caso específico da histérica, se não for salva por um casamento ou pela internação em um hospício (cf. SÜSSEKIND, 1984), os fins possíveis, para ela, são a loucura, a prostituição ou a morte. No caso do homem, usualmente não há salvação para o seu fim, que será a loucura, o cometimento de um crime ou a morte. O processo de degradação pode incluir ainda uma repentina **epifania** (cf. BAGULEY, 1990), na qual o herói entende o destino sociobiológico que irá destruí-lo.

Há outros aspectos do enredo naturalista que se caracterizariam como secundários, ou acessórios. É o caso da fase de **luta**, que normalmente antecede a etapa de prazer. Nesta fase, o herói luta contra as leis naturais – materializadas em seus instintos – que serão responsáveis por levá-lo a um comportamento desregrado. A fase de luta pode também anteceder a degradação do protagonista, uma vez que este ainda pode tentar lutar contra as mesmas leis que regem o seu destino. Além disso, um ponto de virada que eventualmente tem lugar na fase de degradação é o **descontrole** do herói. Caracterizado por ser uma decisão pouco acertada e impensada, o descontrole faz com que o protagonista seja completamente dominado por seus próprios instintos, o que o leva diretamente ao fim de sua degradação.

3.1.2 A histérica

O primeiro livro ficcional que tratou de um caso de histeria foi *Germinie Lacerteux*, de Jules e Edmond de Goncourt. Seguiu-se então uma série de títulos nele inspirados: *Thérèse Raquin* (1867) e *L'Assommoir* (1877), ambos escritos por Émile Zola; *La Devouée* (1878), de

Léon Hennique; *Les Sœurs Vatard* (1879), de Joris-Karl Huysmans; e *La fin de Lucie Pellegrin* (1880), por Paul Alexis. (cf. BAGULEY, 1990).

Este súbito interesse pelo corpo e pela mente feminina a partir da segunda metade do século XIX, especialmente no fim de século oitocentista, pode ser visto não apenas em obras naturalistas, mas também em histórias de vampiros, romances decadentes, livros de horror (Cf. PRAZ, 1951; DOTTIN-ORSINI, 1996; FRANÇA; SILVA, 2015a). Contudo, este fascínio parece vir sempre acompanhado de certo desprezo, de uma necessidade de rebaixar a mulher e qualquer tipo de atributo considerado feminino. Nestes termos, a personagem feminina finissecular seria bastante diferente daquela construída pelos românticos. Nas palavras de Dottin-Orsini:

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regras (ou cólicas) e, se acontece dar à luz, é no horror e na sânie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosa. Seja como for, é perigosa. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14)

Se a heroína da primeira realização do Gótico literário era virtuosa e quase inatingível, o fim de século oitocentista vê surgir uma nova heroína: voluptuosa e independente, ela é uma ameaça física ao homem (cf. FRANÇA; SILVA, 2015a). Como efeito colateral do paradoxo do progresso, a mulher passa a ser caracterizada, na ficção, como um ser profundamente corpóreo, com necessidades sexuais e aspirações que, se não forem devidamente controladas pela sociedade, podem perturbar a ordem vigente. Fred Botting, ao demonstrar como o Gótico retorna na produção literária *fin-de-siècle*, comenta:

Enquanto a ciência divulgava grandes poderes unificadores, o horror era um outro modo de reunificação cultural – uma resposta às figuras sexuais que ameaçavam a sociedade. Um dos principais objetos de ansiedade era a “Nova Mulher” que, em sua demanda por independência econômica, sexual e política, era vista como uma ameaça às convencionais divisões sexistas entre o papel doméstico e o papel social. (BOTTING, 2014, p. 131)

O medo gerado pela “Nova Mulher” dará origem a uma vasta produção ficcional que explorará os estragos causados pelo poder do corpo feminino sobre o homem e que voltará sua atenção para a “capacidade [feminina] de destruição de um mundo racional e previamente organizado” (FRANÇA; SILVA, p. 57, 2015a). Por tal razão, a mulher será, frequentemente, caracterizada como um ser monstruoso. Seja ela insana, como Magdá, em *O homem*, de Aluísio Azevedo, ou sensual, como Lucy, em *Drácula*, de Bram Stoker, a personagem feminina encontra, na ficção finissecular, quase sempre os mesmos fins: a loucura ou a morte.

A propósito da recorrência da temática feminina nas obras ficcionais da virada de século, Dottin-Orsini (cf. 1996, p. 21) chama atenção para o fato de que os naturalistas não ficaram fora desta área de influência. Nas obras destes autores, o desprezo pela mulher é acompanhado de um certo tipo de insistência obsessiva pelo tema, como pode ser observado nas palavras de Joris-Karl Huysmans¹⁸ (*apud* Dottin-Orsini, 1996, p. 11): “e dizem que desprezamos as mulheres! logo nós, que passamos o tempo todo pensando nelas e tentando reproduzi-las!”.

A posição de Dottin-Orsini é semelhante à de Baguley, para quem a temática da mulher seria tão frequente, na literatura naturalista, que teria gerado um novo mito – o da sexualidade feminina catastrófica:

Há um extenso *corpus*, na literatura naturalista, que se volta para estudos de “fatalidades da carne” e que tematiza o desastre que pode ser causado pelo corpo feminino. Essas obras o fazem com tal insistência obsessiva que é muito claro que estamos lidando com um mito – tão imperioso quanto qualquer um dos mitos que deram forma às tragédias antigas – **o mito da sexualidade feminina catastrófica**. Foi um mito estimulado por fisiologistas, médicos e psiquiatras da época, cujos escritos eruditos sobre hereditariedade, histeria e menstruação autenticaram, e algumas vezes inspiraram diretamente, dramas literários. **A culpa era do corpo, do corpo da mulher**, que era associado ao corpo social e ao corpo político, numa sociedade na qual os medos confinaram a mulher no papel de medidora e de guardiã dessa ordem, já que sua inviolabilidade deveria ser preservada da maneira mais vigilante possível e que o seu potencial destrutivo havia se tornado cientificamente demonstrável. (BAGULEY, 1990, p. 103. Grifos meus.)

Baguley está correto em notar a existência de um mito que embasa a produção ficcional naturalista. Tal mito explicaria a grande recorrência de obras sobre mulheres históricas – desde Germinie, dos irmãos Goncourt, até as irmãs Vatarad, de Huysmans. Porém, o que parece escapar a Baguley é que o mito da sexualidade feminina catastrófica embasa não apenas a ficção naturalista, mas a produção literária finissecular como um todo – inclusive a literatura gótica e de horror. Nestes termos, a sociedade oitocentista que gera, a partir de seus medos, personagens vampirescas como Lucy, de Bram Stoker, é a mesma que dá origem a históricas naturalistas, como Magdá, de Azevedo. Tanto uma como outra seriam provenientes do mesmo mito (da sexualidade excessiva da mulher) e do mesmo medo (do corpo feminino), ambos atestados pela autoridade do discurso científico finissecular. Nas palavras de Nunes (2000, p. 85): “Para o homem do século XIX, atormentado pelo medo da mulher, seria preciso aplacar essa sexualidade, submetendo-a à ordem masculina”.

¹⁸ Joris-Karl Huysmans, ainda que normalmente classificado como um autor decadente, foi filiado ao Naturalismo no início de sua carreira (cf. BAGULEY, 1990), como demonstram suas primeiras obras, entre elas a já mencionada *Les Sœurs Vatarad*.

O que os homens da ciência e da medicina pareciam querer comprovar – e, ao menos para boa parte dos escritores finiseculares, foram bem sucedidos – é que as mulheres possuíam uma sexualidade exacerbada, sobre a qual elas não tinham quase nenhum controle; que estavam mais sujeitas aos desígnios da natureza, isto é, e que eram menos capazes de agirem racionalmente. A mulher seria, então, muito mais propensa a perder o controle sobre o próprio corpo e a fazer mal, não só a si mesma, mas também à sociedade. Assim, ela se configuraria como uma transgressora em potencial, capaz de ultrapassar os limites sociais e morais a qualquer momento. Como aponta Nunes:

A mulher era vista então como alguém sem condições de manter seus sentimentos e pensamentos sob controle, devido à sua frágil estrutura, podendo sucumbir a seus estigmas degenerativos, transformando-se em criminosa, prostituta, louca, histérica ou ninfomaníaca. (NUNES, 2000, p. 12)

Se, na narrativa de horror, a *femme fatale* é a figuração mais recorrente da ameaça representada pela mulher (cf. FRANÇA; SILVA, 2015a), no Naturalismo a **histérica**, uma mulher fatal em potencial, será a figura emblemática dos desregramentos sexuais aos quais o corpo feminino poderia se submeter (cf. DOTTIN ORSINI, 1996; NUNES, 2000).

A histérica, enquanto personagem arquetípica do Naturalismo, possuirá características formulares (cf. BAGULEY, 1990, SÜSSEKIND, 1984¹⁹): (i) terá tendências hereditárias para a histeria, frequentemente herdadas da mãe; (ii) será vítima de sua própria condição fisiológica; (iii) não terá um modelo feminino materno no qual se basear; (iv) frequentemente será órfã de pai ou de mãe – ou ambos; (v) terá pouco ou nenhum senso moral; (vi) frequentemente será noiva de um casamento malogrado; (vii) possuirá uma sexualidade irreprímível; (viii) representará uma ameaça ao equilíbrio social. A trajetória de sua queda será um *tópos* recorrente na ficção naturalista, como aponta David Baguley:

Assim, o traço predominante dos romances naturalistas, frequentemente narrado em uma dolorosa duração e com tal riqueza de detalhes, caracteriza-se como o espetáculo – ou a agonia – da mulher decaída: seu declínio, suas humilhações, a perda de seu eu e de sua identidade, depois de uma perda catastrófica de sua virgindade ou de sua honra. (BAGULEY, 1990, p. 105)

Como exemplo, tomemos o conto “Noivados Trágicos”, de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), que foi publicado pela editora Garnier, em 1898, na coletânea *Mãe Tapuia*. A narrativa mostra-se representativa das ligações que sexo e horror podem estabelecer numa obra de ficção (cf. FRANÇA; SILVA, 2015b). Ainda que Medeiros e Albuquerque não tenha sido declarado como escritor naturalista, e tampouco tenha sido identificado pela historiografia

¹⁹ Ainda que Sússekkind não entenda, claramente, a histérica como personagem arquetípica do Naturalismo, a autora aponta características formulares, que podem ser encontradas em muitas das nossas obras naturalistas.

brasileira como tal, é perceptível o emprego de algumas convenções genéricas do Naturalismo – como o modelo trágico e a histórica enquanto personagem arquetípica – para a construção discursiva de seu conto.

A obra narra a história de Leonor, uma jovem mulher recém-casada. Ela é descrita pelo narrador, já nos primeiros parágrafos, como inteligente e resoluta, e com uma forte personalidade:

Leonor não era expansiva. Falava pouco; sua beleza, sua grande beleza tinha um quê de grave, de triste, de cismador. A isto aliava uma firmeza rara de sentimentos. **Via-se nela, em todas as manifestações, um fundo brilhante de paixão: mulher de grandes cóleras concentradas, de grandes ciúmes, de resoluções inabaláveis. Os seus olhos tinham por vezes a mesma expressão profunda dos da irmã.** Era sensual; punha nos momentos do amor o forte ardor apaixonado que sempre a dominava. (ALBUQUERQUE, 1898, p. 11. Grifos meus.)

Até então, nossa heroína encontrava-se casada e feliz, “entregue unicamente ao marido” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 8), sem nenhuma outra relação social – e, assim, controlada. Entretanto, seu histórico familiar – obviamente registrado pelo narrador – confere à protagonista todas as condições adequadas para que a mesma se converta na figura da histórica: Leonor possui um forte temperamento, é órfã de pai e possui uma mãe e uma irmã loucas. Tal como menciona Flora Süssekind (1984, p. 126), a orfandade parece ser uma característica comum às heroínas naturalistas: “Falta-lhes, sobretudo, o modelo feminino materno. Como se nos romances se criasse estranha simetria entre a ausência do modelo feminino familiar e o comportamento ‘patológico’ das personagens”.

Caracterizada a heroína, o narrador volta-se para a visita que Leonor e seu marido, Augusto, fizeram às suas parentes. No bonde, os dois retornam do hospício, pela enseada de Botafogo, lembrando as duas mulheres que viram algum tempo antes:

Evidentemente diante dos olhos de ambos surgiram, retratadas, as figuras das loucas que acabavam de visitar: **a velha mãe de Leonor fechada no mutismo sombrio das hipocondríacas**, com uma atitude de tristeza e desconfiança; a irmã, alta, clara, de cabelos muito negros, **mas de uma magreza de esqueleto**, onde só os grandes olhos pretos, ora lânguidos, ora de um brilho estranho, exprimiam as alternativas do abatimento e excitação **da loucura erótica que a consumia**. Tinha uma voz meiga, um sorriso delicioso, apesar da magreza excessiva da fisionomia. Sentia-se nela **o frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas. Cansada, extenuada, quase moribunda – mas nunca saciada!** Não tinha gestos obscenos, frases lascivas. Era da sua pose lânguida, dos seus **meneios macabros de esqueleto lúbrico**, e sobretudo do seu formoso olhar, que se desprendia aquele apetite insaciável de luxúria... Parecia viver num delíquio de amor... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 8-9. Grifos meus.)

Enquanto a mãe de Leonor é caracterizada como reservada, melancólica e “fechada no mutismo sombrio das hipocondríacas” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 8), a irmã é descrita de

forma mais complexa. Por um lado, há o emprego de um vocabulário voltado para o campo semântico da degeneração física, típico da poética gótica, para caracterizá-la: utiliza-se as expressões “magreza de esqueleto”, “meneios macabros” e “esqueleto lúbrico” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 9). Por outro lado, temos a ênfase na caracterização da doença da personagem, típica da poética naturalista, que sugere que a mesma esteja internada por conta de uma sexualidade irreprimível e excessiva, o que é demonstrado através de expressões como: “loucura erótica”, “frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas”, além de “[c]ansada, extenuada, quase moribunda – mas nunca saciada” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 9). Em outras palavras, a descrição naturalista apela para um vocabulário gótico para dar expressão à doença e ao caráter da personagem.

A irmã de Leonor pode “ser classificada como uma ninfomaniaca”, uma *femme fatale* incapaz de controlar seus instintos (FRANÇA E SILVA, 2015b, p. 114). Além disso, a irmã – que nunca é nomeada – possui os atributos arquetípicos de uma histérica: não pode controlar seus desejos sexuais; é vítima de sua própria condição fisiológica; é fruto da hereditariedade e de um meio nocivo – órfã de pai e filha de uma mãe louca; parece não ter senso de moral; e representa uma ameaça ao equilíbrio social. Nestes termos, podemos pensar na mencionada personagem não apenas como uma mulher de sexualidade desregrada – e por isso uma *femme fatale* –, mas também como uma histérica que foi controlada pela medicina.

Ainda ecoando o princípio naturalista da hereditariedade, o narrador e o personagem Augusto, por meio do discurso indireto livre, observam a semelhança existente entre as duas irmãs: “Eram do mesmo tipo, do mesmo porte. Através de Leonor – alta, clara, cabelos e olhos negros – via-se a fisionomia da louca” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 10). Temos, assim, um indício de uma possível predisposição de Leonor para a loucura e, conseqüentemente, para a monstrosidade sexual.

Na sequência do episódio, ao chegarem em casa, Leonor e Augusto têm uma relação sexual, motivados pela impressão perturbadora que a sensualidade da irmã de Leonor causa em Augusto: “Augusto trazia na imaginação o retrato da cunhada. Involuntariamente comparava-a com a mulher” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 10). Chegamos, assim, ao momento de **prazer** da narrativa, que é singularmente curto, pois, durante o ato sexual o marido morre sobre corpo da esposa:

Precisou tirar de sobre si, com dificuldade, aquele cadáver pesado. Ele caiu na cama de costas, numa pose obscena. Os olhos estavam arregalados, a boca semiaberta, com a ponta da língua meio saída num ricto de luxúria.
— Morto! Morto! (ALBUQUERQUE, 1898, p. 14)

É precisamente com a morte de Augusto que temos o movimento de **perda** no enredo da narrativa, que levará a heroína diretamente a um processo de obsessão. Assim descreve o narrador a personagem após o episódio traumático:

De então em diante o caráter de Leonor, de grave e melancólico que era, passou a ser taciturno e sombrio. Aquele golpe brutal, quando ela estava na mais plena exuberância de felicidade, prostrou-a, desequilibrou-lhe um pouco a razão. Insensivelmente, a cada instante, **a cena horrível da morte do marido** desenhava-se a seus olhos. Eram então **os detalhes mais torpes, mais grotescos** que a impressionavam com uma nitidez maior.

Lembrava-se da dificuldade que tivera para retirá-lo de sobre o seu corpo, furtando-se ao enlace dele; recordava-se da **boca entreaberta, vendo-se entre os dentes a ponta da língua, numa expressão grosseira de profunda sensualidade** – sensualidade ao mesmo tempo trágica e ridícula, posta assim sobre a face de um cadáver; pensava no aspecto do corpo, caído sobre a cama, descomposto, na atitude indecorosa de **um ébrio em fim de orgia...** (ALBUQUERQUE, 1898, p. 15-6. Grifos meus.)

Como pode ser observado, a imagem do marido morto fica profundamente fixada na mente da personagem, dando origem a uma obsessão que será exaustivamente explorada pelo narrador em seus “detalhes mais torpes, mais grotescos” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 15), como na descrição do corpo morto: “a boca entreaberta, vendo entre os dentes a ponta da língua numa expressão de sensualidade” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 15). Por meio desse procedimento de aproximar morte e sexo, o narrador produz, no leitor, o efeito de atração e repulsa que caracterizará a obsessão desenvolvida pela protagonista.

Leonor transforma-se por completo na heroína típica do modelo trágico da queda: uma mulher de fortes paixões, órfã de pai, com uma mãe louca, uma irmã histérica e, agora, viúva. Esta última característica é especialmente importante, pois Augusto representa, na narrativa, o elemento masculino que controlava a capacidade destrutiva da personagem feminina. A ausência de um casamento – neste caso, o esfacelamento do mesmo – é decisiva para o andamento do enredo já que, neste modelo narrativo:

Há sempre algum empecilho para se realizem os casamentos. Ou o noivo as abandona, ou há incesto em jogo, ou o pretendente é mulato ou casado. Não é só a mãe que lhes falta, mas também o noivo. Um duplo traço marcando **a ausência materna e a impossibilidade do casamento** estigmatiza a histérica numa sociedade marcada pelo matrimônio e pela maternidade. Essa falta faz com que sejam vistas como “temperamentos doentios”, cujas manifestações se auscultam ou diagnosticam como “sintomas” [...]. (SUSSEKIND, 1984, p. 126-7. Grifo meu.)

Sem o modelo materno e sem o elemento mediador masculino, a personagem feminina passa a representar uma ameaça ao equilíbrio social. A partir deste momento, Leonor é “a encarnação da mulher tal como a entenderam em regra os nossos naturalistas” (PEREIRA, 1988, p. 145), em uma distorção das ideias de Charcot sobre a histeria feminina. Como

menciona Pereira: “Desde que, apenas formadas, não tivessem um marido para enchê-las de grilhos, todas se tornavam nervosas, desorientadas, infelizes” (PEREIRA, 1988, p. 145).

Muito diferente das heroínas românticas, a protagonista de “Noivados Trágicos” transforma-se no retrato feito por Pereira: nervosa, desorientada e infeliz. Talvez possamos adicionar, a tais adjetivos, a característica “louca”, já que, gradativamente, a fixação de Leonor torna-se mais forte – a personagem passa a ter uma “visão tenaz, obsidente, quase alucinatória” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 16) de seu falecido cônjuge. Toda a vez que vê um homem, de qualquer idade, ela imagina-o no lugar de seu marido morto, com a mesma fisionomia, com a mesma postura. Durante a leitura de romances, a protagonista projeta, nas personagens ficcionais, a expressão do cadáver do marido. O ápice dessas projeções se dá quando Leonor vê a expressão de Augusto na própria imagem de Cristo:

De uma vez que rezava, erguendo os olhos para o crucifixo, viu o Cristo, o Cristo, **macerado e sangrento**, com a face triste e lívida, desprender-se da cruz e tomar em sua imaginação o mesmo **riccto lascivo**, a mesma atitude **libertina** e cínica!... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 17. Grifos meus.)

A exploração sensacional da imagem religiosa vista por Leonor utiliza-se, a um só tempo de recursos góticos e naturalistas: se a figura é sangrenta e macerada, também é lasciva e libertina²⁰. Tal delírio leva a própria personagem, horrorizada consigo própria, a ponderar: “Viu-se a dois passos da loucura – como a mãe, como a irmã... Qual, entretanto, seria a sua? A melancolia de uma ou o erotismo desregrado da outra?” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 17). Novamente a questão da hereditariedade retorna, pontuando o momento em que a própria heroína começa a reconhecer a inevitabilidade de sua queda: afinal, ela possui os traços hereditários e encontra-se em condições adversas – tudo que é necessário para levá-la diretamente ao abismo. Tem início, então, um novo movimento de enredo: a **luta** da heroína para fugir de seu **destino**, que é determinado pelas leis naturais que regem as ações nas narrativas naturalistas. Nesta luta, a heroína precisa também combater os seus instintos que se tornarão cada vez mais incontroláveis. Aqui, tal como Germinie, dos irmãos Goncourt, ou como Thérèse, de Zola, Leonor entende o destino sócio-biológico que contribuirá fortemente para destruí-la.

A partir deste episódio, Leonor tenta fugir de sua obsessão, procurando distrações como o jogo. Durante este processo, a personagem é assediada por vários homens, aos quais repele seguidamente. Uma noite, porém, um homem a assedia com mais insistência,

²⁰ Curiosamente, a dessacralização de elementos ou figuras religiosas, bem como o anticlericalismo, é uma característica própria tanto de obras góticas como *The Monk* como de obras naturalistas, como *O homem*.

recorrendo até mesmo à violência. Leonor chega a pensar em ceder, no entanto, um pensamento a paralisa:

Ela teve uma ideia louca: “E se fosse o amor, o amor físico e brutal, que a devesse curar daquela obsessão?” – Ia ceder... Mas, de súbito, com uma intensidade não sabida, **em uma fórmula clara, precisa, articulada com a força de um dogma**, uma voz **dentro dela** pronunciou categoricamente: ***“Desta vez morrerás tu!”***. Num assombro brusco, lutou então contra o assédio do conquistador, defendendo-se com a energia leonina de quem sabia estar pugnando pela própria vida. A partir daí aquela fórmula ficou-lhe na imaginação. Estava certa de que a primeira vez que fosse amada, morreria... **morreria como o marido**, no segundo exato em que o prazer lhe sacudisse o corpo inteiro em um espasmo supremo de gozo. **Morreria!**” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 18-9. Grifos meus em negrito, grifo do autor em itálico.)

Leonor não apenas está obcecada pela imagem do marido morto, como, agora, encontra-se plenamente convencida de que morrerá da mesma forma, caso venha a ter uma relação sexual. A voz interior que alerta para sua morte “em uma fórmula clara, precisa, articulada com a força de um dogma” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 18) pode ser lida como uma **epifania** trágica. Se, antes, a protagonista possuía apenas uma vaga percepção de que não poderia fugir da loucura hereditária de sua família, a partir deste momento preciso, ela passa a ter certeza de que não escapará do mesmo destino de seu marido – a morte induzida pelo ato sexual.

É também a partir desse episódio que os homens tornam-se uma ameaça para a heroína. Leonor, agora, tem medo de ser violentada e, durante o coito, falecer: “O Homem, que era então para ela o provocador irritante das suas visões eróticas, passou a ser o perigo iminente, o assassino sempre possível” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 19). Além disso, a heroína começa a imaginar a si própria no lugar do marido: ela também nua e com a mesma expressão, deitada de costas. Em contrapartida, a personagem, ao mesmo tempo, passa a sentir um desejo sexual muito forte:

Já agora, não raro, por isso mesmo que tinha a convicção de que morreria a primeira vez que fosse amada – por isso mesmo que o gozo banal, o simples gozo lascivo e brutal que todos os animais se dão sem escrúpulo, era para ela o fruto proibido, a porta segura para a Morte irremissível, – por isso mesmo **esse desejo de gozo, que dormira na sua carne durante seis longos anos, despertava agora, bramindo faminto... Tinha ímpetos de se entregar ao primeiro homem que visse. Uma fúria latente de lascívia clamava em cada fibra, em cada glóbulo de sangue, em cada poro de seu corpo de deusa – moço, forte, cheio de seiva e beleza**. Mas, no meio desse delírio, a visão do marido, a sua própria imagem – surgiam ambas no seu cérebro e horrorizavam-na. Saía dessas lutas íntimas tão alquebrada de cansaço, como se de fato – vivandeira boçal – se houvesse prostituído a dezenas, a centenas de soldados robustos e bestiais... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 20-1. Grifo meu.)

Note-se, no trecho em destaque, que a luta travada no interior de Leonor é, na verdade, uma luta entre seus instintos. Em um movimento bastante característico do Naturalismo, o

conflito de Leonor exemplifica a interpretação que muitos romancistas tinham das ideias de Charles Darwin (cf. BAGULEY, 1990): a de que os dois impulsos principais do homem seriam o instinto de conservação e o instinto sexual. Optando pelo primeiro em detrimento do segundo, Leonor decide morar numa fazenda, isolada de tudo, pois acredita que assim poderá fugir de sua própria loucura.

Na fazenda, Leonor vive sozinha, com apenas o necessário para sobreviver, e contrata um homem para cuidar de assuntos administrativos da propriedade. Destaque-se o fato de que os dias que Leonor mais teme são os dias de tempestade, pois ela supõe que, nesses dias, a loucura se intensificava, como ela já havia visto diversas vezes no hospício: nas noites de tempestade os internados ficavam impulsivos e ferozes, babavam e uivavam.

Precisamente em uma tarde de tempestade, Leonor começa a se sentir mal, e tem início, enfim, o processo de **degradação** da heroína. Ela sente uma forte influência da natureza, que põe em xeque, novamente, o seu dilema: ceder aos impulsos sexuais e morrer, ou resistir e conservar sua vida. Neste momento da narrativa, as leis naturalistas – o instinto sexual da personagem, combinado com a hereditariedade e com a situação adversa na qual se encontra – começam a vencer. Sem o menor controle de si, Leonor sai a perambular sozinha pela fazenda: “Seu passo tinha alguma coisa de brusco, de automático, era como o andar estranho das sonâmbulas” (ALBUQUERQUE, 1898, p. 27). A personagem chega até uma estrada nos domínios de sua fazenda, e vê um ex-escravo caminhando em sua direção. Chegamos, assim, ao clímax do conto:

Leonor teve uma resolução louca. Sem uma palavra, decidida e brusca, avançou para o negro, fê-lo parar e com movimentos frenéticos abriu, desabotoando, desatando, rasgando, as roupas de que estava vestida. Num instante ficou aos olhos espantados do negro quase inteiramente nua. Viam-se-lhe os seios firmes, redondos, o ventre liso, as pernas de estátua.

Com o mesmo, com maior frenesi, atirou-se a despir o preto. Era já agora um furor alucinado: puxava, rasgava as calças dele. A fivela de uma correia que as prendia à cintura feriu-lhe as mãos: ela não sentiu... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 28-9)

O trecho exemplifica o momento de **descontrole** da heroína – quando os instintos vencem e a personagem é, finalmente, dominada por eles. O descontrole leva Leonor diretamente à transgressão que é, a um só tempo, social e sexual: ela, enquanto senhora da propriedade, assedia um ex-escravo – um comportamento inaceitável para os padrões da época. Vale ressaltar que tal comportamento se torna ainda mais transgressor por ser tratar do assédio de uma mulher em relação a um homem – e não o oposto. Nesse sentido, fica evidente que se Leonor concretiza como uma ameaça à ordem social. Na sequência, segue o narrador:

O negro, um momento espantado, sentiu diante daquele corpo nu, despertarem-lhe inconscientemente, involuntariamente energias lúbricas de sátiro: todo o calor sensual da sua raça...

Num momento, o corpo divino de Leonor tinha sobre si aquele mono asqueroso – mais asqueroso ainda pelo furor de lubricidade bestial que o animava... (ALBUQUERQUE, 1898, p. 29-30)

Temos aqui um ponto de virada: o momento em que a histérica deixa de ser a personagem transgressora para se tornar a vítima. Assim, a heroína é vítima das suas predisposições psicológicas, do meio, da sociedade, do histórico de sua família e da fatalidade de seu destino. Leonor é, em última instância, a heroína que não pode lutar contra a existência das leis naturais que, necessariamente, iriam levá-la à queda. Para ela já não há esperança de vida ou de redenção.

3.1.3 O homem

Enquanto a ciência finissecular buscava comprovar os perigos do corpo feminino – através, principalmente, dos trabalhos sobre histeria de Charcot –, o imaginário da mesma época atribuía ao homem o papel de regulador da ordem social. Se a mulher possuía uma sexualidade irreprimível e a total falta de controle sobre o próprio corpo, o homem representava a virilidade e o pensamento racional. Nas palavras de Jason Lieblang:

O polo masculino incorpora as virtudes mais fortes, e confere as qualidades mais capazes e nobres: consciência, atividade, produtividade, moralidade e pensamento lógico. Quanto mais masculino é um indivíduo, mais espiritual, onde espiritualidade é compreendida como um domínio da mente, como o reino da genialidade. O polo feminino incorpora as virtudes mais vulgares: falta de consciência, passividade, improdutividade, amoralidade e inabilidade de pensar logicamente. Quanto mais feminino é um indivíduo, mais fraco, mais frívolo, mais corporal, e crucialmente mais *sexual* ele é. Grandeza individual é contingente de um alto nível de masculinidade pessoal [...]. Consequentemente, quanto mais masculina é uma sociedade – isto é, quanto maior a quantidade de masculinidade medida em ambos os sexos, em todas as raças e classes – maiores suas conquistas sociais e culturais. (LIEBLANG, 2015, p. 101. Grifo do autor.)

Cássia Santos (2012, p. 8) também afirma que “o modelo de masculinidade ainda hegemônico [...] [no século XIX] recorda sempre que os homens não devem chorar e sim agir com firmeza”. Entretanto, no fim de século estava em curso uma “crise da masculinidade” (cf. SHOWALTER, 1993), em que os valores definidos como “as virtudes mais fortes” não eram mais, necessariamente, incorporados por homens – a masculinidade hegemônica e idealizada era dificilmente atingida. Nesse sentido, a figura masculina passa a ser vista como passível de

possuir atributos pertencentes ao polo feminino como: falta de pensamento lógico, passividade e imoralidade.

A ficção finissecular passa a retratar, em suas narrativas, não o padrão masculino de ordem e moralidade, mas sim sua exceção: personagens que estão na fronteira entre a masculinidade e a feminilidade. A literatura decadente representará a crise da masculinidade na figura do esteta – como é o caso, a exemplo, de Dorian Gray –, que adota hábitos considerados femininos à época, como a aquisição e o consumo de objetos de bom gosto. Além de serem frequentemente, estéreis, são “reclusos e fetichistas; ou superestimulados, neurastênicos²¹ psicologicamente instáveis” (LIEBLANG, 2015, p. 87).

Na literatura naturalista, por outro lado, a crise da masculinidade será representada em protagonistas masculinos profundamente emocionais. Cegos por suas paixões, eles terminam loucos, mortos ou agentes de um crime terrível. Os naturalistas escolhiam, assim, “tipos psicológicos autênticos, fatos escandalosos e ações ditas degeneradas para darem ensejo às suas análises romanceadas quase sempre portadoras de finais trágicos e catastróficos” (EL FAR, 2004, p. 248). Entretanto, a causa da emotividade destes personagens, do ponto de vista dos autores naturalistas, está sempre relacionada a razões fisiológicas, como uma tendência congênita para a violência ou um desequilíbrio sexual – representado, principalmente, pela histeria masculina e pela homossexualidade.

De forma semelhante ao que acontece com as personagens femininas, os heróis naturalistas também se encaixam no modelo trágico da queda. Como exemplo, tomemos *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo, já mencionado no primeiro capítulo. O romance conta a história de padre Ângelo, homem essencialmente puro e criado longe dos vícios de Paris. Este estado de **ordem** é desestabilizado por um ponto de virada: Ângelo se apaixona pela cortesã Alzira, a quem beija em seu leito de morte, revivendo-a por um momento. A partir desse episódio, Ângelo sonha diariamente com Alzira e, em uma sequência muito similar à utilizada em *O homem* (cf. BROWN, 1945), o padre começa a viver uma existência dupla entre a realidade e o sonho, o que caracteriza a fase de **prazer** da narrativa. Enfermo, Ângelo conhece Dr. Cobalt, um médico que tenta curá-lo de uma histeria, sem sucesso. A existência onírica leva progressivamente Ângelo à loucura, e tem início a fase de **degradação** do protagonista. Temos, finalmente, o **descontrole** do herói, cuja loucura o faz matar seu pai, Oseias, e a se suicidar, logo após violar o túmulo de Alzira, chegando, finalmente, ao fim do processo de queda.

²¹ A neurastenia, como aponta Lieblang (cf. 2015, p. 86), seria a versão masculina da doença feminina histeria, indicando, assim, um forte traço de feminização do homem.

Além dos influxos góticos presentes na narrativa, é notável a ideologia naturalista na construção do enredo e da personagem principal. As marcas naturalistas revelam-se no romance gótico azevediano quando surge a figura de Dr. Cobalt. Como aponta Nelson Werneck Sodré (1965, p. 187), “[o]s médicos representam, nos romances [naturalistas], os autores dos romances, falam por eles, dizem o que eles não podem dizer [...]”. A personagem Dr. Cobalt é inexistente no conto de Théophile Gautier, que serviu de inspiração a Azevedo, e, em *Mortalha*, funciona como a autoridade moral e científica do romance – ainda que, ao fim da narrativa, parte dessa autoridade seja enfraquecida por sua incapacidade de curar a histeria do protagonista.

É exclusivamente pela voz de Dr. Cobalt que Aluísio atribui a causa do desequilíbrio de Ângelo à histeria: “– É singular!... resmungou o médico. É singular!... Os fenômenos que observo neste enfermo, desmentem as minhas experiências já feitas nos hospitais!... É um caso singularíssimo de histeria no homem! [...]” (AZEVEDO, 2005, p. 762.).

Como já foi demonstrado, nossos autores naturalistas caracterizaram boa parte de suas heroínas como histéricas, baseados nas ideias de Jean-Martin Charcot, médico e cientista francês: “As preocupações científicas, e também a reação contra os românticos, que só concebiam heroínas de angélica pureza, levaram-nos a aproveitar – e exagerar – as lições de Charcot sobre a histeria feminina” (PEREIRA, 1988, p. 45). Nesse sentido, podemos notar a construção dúbia da personagem de Ângelo: por um lado, o padre aproxima-se das heroínas românticas de que fala Pereira, por sua pureza e inocência; por outro lado, o final trágico a que Ângelo é levado no romance é atribuído a seu amor obsessivo por Alzira e, cientificamente, à histeria. Ao criar uma personagem histérica masculina, Aluísio faz uma nova abordagem desse *tópos* oitocentista. Assim, ao mesmo tempo que o autor insere tais aspectos naturalistas, também os subverte.

Além do episódio necrófilo em que Ângelo beija Alzira morta, tomado de um ímpeto incontrolável, destaca-se também a cena de vampirismo em um dos sonhos do padre – ambas passagens já comentadas no primeiro capítulo. O duplo onírico de Ângelo, caracterizado pelo narrador como “licencioso boêmio” (AZEVEDO, 2005, p. 752) e “folião profano” (AZEVEDO, 2005, p. 752), absorve o Ângelo religioso. Ao acordar deste sonho, o protagonista “[l]evou a mão aos lábios e consultou-a depois, tal era o enjoativo gosto de sangue que ainda sentia na boca” (AZEVEDO, 2005, p. 746), destacando um efeito real sobre a personagem que ultrapassava o limiar do sonho como uma ilusão sensorial. Além disso, o padre é retratado pelo narrador como semelhante a um morto-vivo quando está desperto:

E, com efeito, para quem só julgasse pelas aparências, Ângelo parecia um louco: na terrível palidez do seu rosto, os seus olhos brilhavam sinistramente com desvairada expressão; seus lábios, que nunca sorriam, denunciavam fria e profunda angústia, que se não traduzia por palavras; um mistério de sofrimentos havia nas rugas precoces da sua fronte mais branca que o mármore das sepulturas; e os seus gestos eram lentos e como que mal governados; o seu andar vacilante e frouxo, como o de quem caminha lentamente para a morte. Todo ele era apenas uma estranha sombra que atravessava pela terra, sem se comunicar com ela. (AZEVEDO, 2005, p. 751-2.)

Após ser “contaminado” por Alzira, beijando-a no leito de morte, Ângelo torna-se, de certa forma, um vampiro – alguém que não vive mais no mundo dos vivos. Nesse sentido, Alzira seria também uma vampira mas, como pontua Maurício Menon (2007, p. 170), “não aquela que sorve o sangue, mas a que suga a energia do indivíduo até levá-lo à morte”.

O narrador também demonstra como Ângelo, depois da morte de Alzira, é tomado por um profundo tédio e descrença na sua própria fé:

Ângelo estremecia, tornava à página e punha-se a ler. Mas aqueles lamentosos versículos, que dantes o arrebatavam para Deus, agora nada mais conseguiam do que deixá-lo **num vago entorpecimento de desânimo**.

E vinha-lhe **uma frouxa vontade de morrer**, ou pelo menos de envelhecer logo, de repente, ali mesmo; um desejar que seu corpo se fizesse de súbito alquebrado e frio, que seu cabelo, de preto e lustroso, se tornasse branco e desbotado, que os seus dentes amarelessem, e que a sua fronte se despojasse naquele mesmo instante, e abrisse toda em rugas. (AZEVEDO, 2005, p. 672. Grifos meus.)

Este mal-estar aproximar-se-ia do conceito que ficou conhecido como *spleen*, a melancolia baudelariana, que Latuf Mucci (1994, p. 41) define como o “enjoo de viver, o desespero, o cansaço moral [...]”²². No fim de século, a literatura decadente recupera alguns dos conceitos e recursos estéticos que foram utilizados pela literatura romântica, adicionando, a eles, o esteticismo finissecular e aspectos niilistas. Nesse sentido, o *spleen* passará a representar também o espírito de época melancólico e desencantado dos artistas decadentes (cf. TADIÉ, 1970, p. 23). Nas palavras de Mucci:

(...) eles [os artistas] viveram uma temperatura de cansaço e incredulidade, expressa em suas obras. **Perdida a fé na religião e na ciência** que não conseguiram promover o prometido desenvolvimento total do homem, a atmosfera sociocultural do último quartel do século XIX venceu-se do mais profundo tédio – *taedium vitae* –, contrapondo à materialização exuberante da vida pelo capitalismo um novo *mal-du-siècle*, *Weltschmerz*, **resíduo do Romantismo**. As fortes estruturas da sociedade vitoriana começaram a tremer e a apresentar rachaduras no edifício ético, causando o caos total na instância da espiritualidade, uma vez que, colocados em dúvida todos os valores morais, não surgiram substitutos na sociedade esgarçada. (MUCCI, 1984, p. 27-8. Grifos meus.)

²² O conceito de *spleen* é assim definido por Charles Baudelaire: “O que sinto é um enorme desânimo, uma sensação insuportável de isolamento, um medo perpétuo de um mal vago, uma desconfiança completa em relação às minhas forças, uma ausência total de desejos, uma incapacidade de encontrar qualquer diversão... Eu me perguntava: Qual o ponto disso tudo? Este é o verdadeiro espírito do *spleen*...” (BAUDELAIRE *apud* TADIÉ, 1970, p. 23. Tradução minha.).

Por um lado, padre Ângelo representa a perda de fé na religião, mencionada por Mucci, ao questionar a existência de Deus e, conseqüentemente, o próprio Catolicismo. Por outro, o enredo aponta também para a perda de fé na ciência, ao demonstrar a incapacidade do saber científico em dar conta da complexidade humana, já que Ângelo, em vez de ser curado pela medicina ou, ao menos, internado em um hospício – o que ocorre, por exemplo, em *O homem* –, acaba por se suicidar. Nesse sentido, o romance de Aluísio se aproxima da Decadência finissecular.

Outro aspecto digno de nota diz respeito à sugestão de ocorrências sobrenaturais. O final do romance é ambíguo: a existência do fantasma de Alzira não é desmentida pelo narrador, e tanto a interpretação de que se tratava de um caso de histeria, quanto a de que Ângelo teve contato com o fantasma de Alzira são possíveis. Essa dualidade interpretativa não era característica da poética naturalista. Mesmo as narrativas que tematizam alucinações – como *O homem* – ou as ditas fantásticas – como “Demônios” – deixam apenas uma possibilidade de interpretação, sempre excluindo qualquer possível fator sobrenatural.

Em *Mortalha*, portanto, observamos tanto o pessimismo naturalista – em fazer com que a imoralidade de Paris, isto é, o meio, seja mais incisiva do que os bons princípios de Ângelo, o indivíduo; e em fazer de Ângelo um “histérico”, um personagem que tematiza a crise da masculinidade que vinha ocorrendo no fim de século – quanto aspectos narrativos góticos – como espaços que podem ser descritos como *loci horribiles*, a presença do vampirismo, e a materialização de uma visão de mundo descrente na bondade natural do ser humano e na capacidade do pensamento racional de dar conta dos desafios gerados pela modernidade.

3.2 O monstro

A maior parte da ameaça e do terror, nas primeiras realizações do Gótico literário, é provocada por monstros humanos, como foi observado no segundo capítulo desta dissertação. O século XIX segue a mesma tendência, entretanto, como um efeito colateral do paradoxo do progresso, o monstro se torna cada vez mais biológico, algo no *continuum* entre o homem e o animal (cf. COLAVITO, 2008). E, ainda que o Naturalismo, enquanto movimento literário, seja raramente relacionado ao Gótico ou à tradição da ficção de horror, sua literatura é

povoada de monstros. Dos negros aos mestiços, o Naturalismo cria suas próprias monstruosidades: os “outros”, aqueles que transgrediam os limites morais, aqueles que estavam à margem de uma certa expectativa de normalidade, que ameaçavam a ordem social, que encarnavam a zona fronteira entre o homem racional e o animal violento e que, acima de tudo, podiam ser explicados como degenerações por algumas das teorias científicas que se encontravam na base da ideologia naturalista. Os naturalistas justificavam a existência de monstros em seus romances apoiando-se na teoria determinista do historiador Hippolyte Taine, nas ideias de Cesare Lombroso e no darwinismo social.

A monstruosidade naturalista é caracterizada por seus comportamentos limítrofes e por seus atos perversos ligados ao sexo e à violência. No entanto, mesmo possuindo desvios que são fundamentalmente morais, o monstro possui traços físicos identificáveis, caracterizando-se por qualidades que remetem ao feio e ao horrível:

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

Esta é a primeira descrição de João Cambinda, personagem do romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro. Negro e escravo, ele é caracterizado, em uma trama secundária, como um monstro. Ele é descrito com adjetivos de carga semântica negativa – “horrível, feroz e repelente” – e é comparado a um animal, recurso também largamente utilizado pela ficção gótica para descrever seus vilões. Além disso, há a utilização de palavras essencialmente relacionadas à terminologia científica da época, como “escleróticas amarelas” e “laivos sanguíneos”. Esta linguagem, a um só tempo tétrica e cientificista, é frequentemente encontrada nas obras constituintes de meu *corpus*.

João Cambinda, em primeira instância, é caracterizado como um monstro do ponto de vista físico: sua aparência desperta a repulsa em quem o vê. A construção da monstruosidade, entretanto, é feita lentamente, de modo que sua perversão se evidencia apenas ao se descreverem os atos monstruosos cometidos pela personagem, como podemos ver no episódio a seguir:

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

– Ah! você quer saber, eu digo: fui eu mesmo que matei Maria Bugra. [...] Sinhô é bom para mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que pode.
 – Matar-me cinco escravos!
 – Cinco! Só crioulinhos mandei eu embora dezessete. Negro grande, nem se fala: Manuel Pedreiro, Tomaz, Simeão, Liberato, Gervásio, Chico Carapina, José Grande, José Pequeno, Quitéria, Jacinta, Margarida, de que é que morreram? Fui eu que matei todos. (RIBEIRO, 2015, p. 197-8)

Ao descrever a transformação de Cambinda, o narrador não só chama atenção para como o escravo torna-se, repentinamente, imponente, mas também que “cintilavam-lhe os olhos” e que era possível ver-lhe os dentes, em uma descrição muito próxima a que seria feita de um animal a ponto de ataque. Além disso, quando Cambinda confessa os assassinios cometidos, completa-se sua caracterização monstruosa: sua aparência física, além de esteticamente repulsiva, também espelha a torpeza de suas inclinações morais.

Outro exemplo do que podemos chamar **monstruosidade racial** pode ser observado no romance *Os Brillhantes*, narrativa histórica de Rodolfo Teófilo. Nessa obra, Teófilo caracteriza como seres monstruosos não os negros, e sim os mestiços, que são denominados “cabras”:

Os Calangros formavam uma grande família de mestiços, vulgarmente chamados *cabras*, no norte do Brasil, produto do cruzamento do índio e do africano e inferior aos elementos de que é formada. **O cabra é pior do que o caboclo e do que o negro.** É geralmente um indivíduo forte, **de maus instintos**, petulante, **sanguinário**, muito diferente do *mulato* – por lhe faltarem as maneiras e a inteligência deste. E, tão conhecida é a **índole perversa** do cabra que o povo diz: *não há doce ruim, nem cabra bom.* (TEÓFILO, 1972, p. 93. Grifos meus em negrito, grifos do autor em itálico.)

Semelhante às descrições de João Cambinda, os Calangros são caracterizados como seres monstruosos essencialmente devido à sua origem mestiça. Tais descrições revelam uma grande influência das ideias do médico Cesare Lombroso:

O criminoso é geneticamente determinado para o mal, por razões congênitas. Ele traz no seu âmago a reminiscência de comportamento adquirido. É uma tendência inata para o crime. Pelas ideias de Lombroso [...] o criminoso não é totalmente vítima das circunstâncias sociais e educacionais desfavoráveis, mas sofre pela tendência atávica, hereditária para o mal. (ROQUE, 2010, p. 7)

Para Lombroso, algumas raças teriam, intrinsecamente, maior tendência para a criminalidade: um suporte científico, à época, para a crença de que haveria uma “violência patológica inerente à raça” (SÜSSEKIND, 1984, p. 139), bastante típica do ideário do fim de século oitocentista. A família Calangro, descrita no trecho anterior, é um grupo de cangaceiros que atuava no interior do Nordeste brasileiro. Eles se opunham diametralmente ao grupo de Jesuíno Brillhante, o herói do romance. Não por acaso, enquanto os Calangros –

vilões da narrativa – são caracterizados, por conta de sua cor de pele, como possuidores de “maus instintos” e sanguinários, Jesuíno é descrito como ruivo e de pele clara (cf. TEÓFILO, 1972, p. 32), e conhecido na região por seu caráter bondoso e temperamento tranquilo. O quadro muda apenas quando Jesuíno testemunha o assassinato de seu primo pelos Calangros. A natureza pacífica da personagem dá lugar a um temperamento frio e calculista, mas, ainda assim, justo e generoso.

A monstrosidade dos mestiços é melhor descrita na figura de Pedro Jurema, um dos aliados dos Calangros. Em um episódio posterior a um confronto entre os dois grupos de cangaceiros, Pedro Jurema procura, entre as dezenas de corpos mortos no campo de combate, por companheiros vivos:

Pouco adiante Jurema tropeçou em um corpo duro, apalpou, era uma cabeça humana, que ardia em febre e cujo hálito quase lhe queima os dedos. Solavancou-a e nem um sinal de movimento. O facínora teve uma ideia sinistra. Seria menos penoso conduzir um cadáver do que um ferido. Sem mais reflexão sacou a faca da bainha e tateando a garganta do baleado abriu-a com profundo golpe. Uma onda de sangue quente lavou-lhe as mãos.

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

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

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

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

E tinha sempre esta frase na ponta da língua:

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

Por isso os companheiros não o estimavam muito; pelo contrário, **evitavam a sua presença**, procurando intrigá-lo com o mestre e com os outros inferiores. – O guardião Agostinho, sim, que era homem valente, capaz de comandar um quarto... [...]

Ele ali se achava também, no seu posto, à espera de um sinal para descarregar a chibata, implacavelmente, sobre a vítima. **Sentia um prazer especial naquilo** [...]. (CAMINHA, 2014, p. 72-4. Grifos meus.)

Aqui fica demonstrado que o respeito é acompanhado pelo medo. Além disso, Agostinho não cumpre apenas um dever: o guardião sente “um prazer especial naquilo”, caracterizando-o com uma personagem sádica e, por tal razão, monstruosa. Tal caracterização antecede o momento em que a personagem irá consumir seu ato de crueldade, ao castigar, por ordem do comandante, um dos marinheiros:

–Vinte e cinco..., ordenou o comandante.
 – Tira a camisa? quis logo saber Agostinho **radiante, cheio de satisfação**, vergando o junco para experimentar-lhe a flexibilidade.
 – Não, não: com a camisa...
 E solto agora dos machos, triste e resignado, Herculano sentiu sobre o dorso a força brutal do primeiro golpe, **enquanto uma voz cantava, sonolenta e a arrastada**:
 – Uma!... e sucessivamente: duas!... três!... vinte e cinco[...]
 Herculano já não suportava. Torcia-se todo no bico dos pés, erguendo os braços e encolhendo as pernas, **cortado de dores agudíssimas** que se espalhavam por todo o corpo, até pelo rosto, **como se lhe rasgassem as carnes**. A cada golpe escapava-lhe um gemido surdo e trêmulo que ninguém ouvia senão ele próprio no desespero de sua dor.
Toda gente assistia aquilo sem pesar, com a fria indiferença de múmias.
 (CAMINHA, 2014, p. 74. Grifos meus.)

A cena possui várias dimensões. A primeira delas diz respeito ao prazer que Agostinho sente ao cumprir o ato de crueldade, “radiante, cheio de satisfação”, contando as chibatadas como quem canta. A segunda dimensão diz respeito à exploração sensacional da cena: o castigado, Herculano, é “cortado de dores agudíssimas”, “como se lhe rasgassem as carnes”. A descrição é lenta com o objetivo, pode-se dizer, de causar horror em quem lê. A terceira dimensão refere-se à reação dos outros marinheiros que assistem ao castigo: eles assistem sem pesar, com profunda indiferença. Em certa medida, a reação dos espectadores direciona a reação do leitor, que acompanha cada detalhe da cena, junto com as personagens. Porém, tal reação dos espectadores pode também causar repulsa moral no leitor, já que as personagens encaram o castigo com naturalidade, e não como a realização de um ato desumano.

Outro exemplo deste tipo de monstruosidade pode ser encontrado no romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro. Em uma narrativa secundária, Lenita descobre que um escravo, outrora protegido por ela, será duramente castigado por tentar fugir. Ao invés de sentir compaixão pelo negro, Lenita é acometida por ideias opostas:

[Lenita] Sentia uma curiosidade mordente de ver a aplicação do bacalhau, de conhecer de vista **esse suplício legendário**, aviltante, atrozmente ridículo. Folgava imenso com a ocasião talvez única que se lhe apresentava, **comprazia-se com volúpia estranha, mórbida** na ideia das contrações de dor, dos **gritos lastimados do negro** misérrimo que não, havia muito lhe despertara a compaixão. (RIBEIRO, 2015, p. 105-6. Grifos meus.)

Ainda que reconheça a crueldade do ato, Lenita sente uma “volúpia estranha, mórbida” e já antecipa prazerosamente os “gritos lastimados do negro”. Ela descobre onde e quando o castigo será efetuado – na casa do tronco, ao amanhecer – e para lá se dirige. Por um pequeno buraco feito por ela mesma, Lenita, como um *voyeur*, assiste à cena do castigo, descrita de modo a explorar a violência gráfica²³ da cena:

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

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

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

As duas correias tesas, duras, sonoras, metálicas, quase silvavam, esfolando a epiderme com as pontas aguçadas.

Dois riscas branquicentas, esfareladas, desenharam-se na pele roxa da nádega direita.

O negro soltou um urro medonho.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Agora uma salmorazinha para isto não arruinar.

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

O negro deu um corcovo; irrompeu-lhe da garganta um berro de dor, sufocado, atroz, que nada tinha de humano. Desmaiou. (RIBEIRO, 2015, p. 109-10. Grifos meus.)

Na cena acima, muito mais longa e detalhada do que o castigo aplicado em Herculano, de *Bom-Crioulo*, há uma ampla exploração sensorial e sensacional do corpo do negro e de seu

²³ Chama-se **violência gráfica** [*graphic violence*] a representação de atos de violência de forma vívida, brutal e extremamente realista em obras de ficção – particularmente na literatura, no cinema, na televisão e em jogos eletrônicos. O adjetivo **gráfico** destaca a utilização de descrições explícitas dos atos de violência apresentados. Em geral, a violência gráfica representa detalhadamente condutas como assassinatos, ataques com armas letais, suicídio e tortura. O uso deste recurso narrativo seria justificável como uma forma de intensificar os elementos realistas da obra – como é o caso do Naturalismo – ou de provocar efeitos estéticos no leitor como repulsa, medo e horror. A violência gráfica tem se destacado na contemporaneidade na forma de um subgênero do cinema de horror: o *Gore*. As obras deste subgênero destacam-se por uma violência excessiva até mesmo para os padrões do horror ficcional.

sofrimento. Suas nádegas são descritas como “cortadas de cicatrizes” e, após o castigo, é mencionada sua “derme dilacerada”. Além disso, destaca-se o prazer que a personagem monstruosa – tal como Agostinho, descrita como um caboclo – tem em realizar o ato: “com ciência, com arte, com elegância de profissional apaixonado pela profissão”. A cena é descrita lentamente – pode-se dizer, no ritmo da personagem monstruosa, que efetua todo o processo com calma e sentindo um profundo prazer. O retardamento da narração converte Lenita – e, possivelmente, o leitor – em testemunhas que também experimentam um prazer estético com o decorrer da cena. Assim o narrador descreve a reação de Lenita:

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

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

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

E tremia, agitada por estranha sensação, **por dolorosa volúpia**. Tinha na boca um saibo de sangue. (RIBEIRO, 2015, p. 110-2. Grifos meus.)

Lenita não sente repulsa ou piedade, sendo acometida por um profundo prazer. Tal prazer também é descrito com certo retardamento de narração, como se o leitor experimentasse, *junto* com Lenita, “a dolorosa volúpia” de ter assistido ao ato. Nesse sentido, Lenita, tal como o caboclo, é uma personagem monstruosa, uma vez que não faz nada para impedir o ato. Se o caboclo (que não é nomeado) é um monstro sádico, Lenita compartilha de sua monstruosidade ao ser uma espectadora sádica. Assim, pode-se considerar como monstros não apenas aquele que efetua o ato de crueldade, mas também aquele que nada faz para impedi-lo e ainda sente prazer com a concretização do mesmo.

O Naturalismo brasileiro deveria, em suas obras, retratar a realidade do país, como sugerem diversos estudiosos desde Flora Süssekind (1984) até Antonio Candido (1999). Entretanto, o que as obras naturalistas parecem fazer é **questionar**, através de seus monstros, a realidade à qual determinada obra faz referência – no caso de Julio Ribeiro, o sistema escravocrata; no caso de Rodolfo Teófilo, a situação precária do nordeste brasileiro; e no caso de Adolfo Caminha, o sistema social. Assim, como foi demonstrado no capítulo 2, o monstro funcionaria como um construto, em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar (cf. COHEN, 2000) – aqui, especificamente, do Brasil finissecular.

3.3 O *locus horribilis*

Enquanto o Gótico setecentista tem, como principal *locus horribilis*, o castelo, o Gótico oitocentista se utilizará de uma variedade de espaços potencialmente causadores do medo como efeito estético de recepção. Por um lado, com o avanço da modernidade e com a ascensão da classe burguesa, a casa e a cidade tornam-se *topoi* recorrentes na literatura gótica, como já foi mencionado no capítulo anterior. Por outro, a realização da poética gótica em países que não possuem o passado medieval europeu como pano de fundo para suas narrativas, como o Brasil e os Estados Unidos, cria novos *loci* de horror e ansiedade, como as *plantations*, a casa-grande, o sertão, entre outros.

No Gótico-Naturalismo, o *locus horribilis* é o lugar dos “outros”, dos personagens que estão na fronteira entre o homem racional e o animal violento. Como primeiro exemplo, temos o navio de *Bom-Crioulo*. Já na abertura do romance, ele é descrito nestes termos:

A **velha e gloriosa corveta** – que pena! – já nem sequer lembrava o mesmo navio d’outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como um galera de lenda, branca e leve no mar alto, grimpendo serena o corcovo das ondas!...

Estava outra, muito outra com o **seu casco negro**, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de “patescaria”. Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, **a sombra fantástica de um barco aventureiro**. Toda ela mudada, a **velha carcaça flutuante**, desde a brancura límpida e triunfal das velas até a primitiva pintura do bojo.

No entanto ela aí vinha – **esquife agourento** – singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um **grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar...** (CAMINHA, 2014, p. 67. Grifos meus.)

A descrição do navio lembra a de um castelo em decadência: “[a] velha e gloriosa corveta” que já havia passado de seu auge. O narrador se utiliza de um campo semântico sombrio que inclui “casco negro”, “velha carcaça flutuante” e “grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar” para descrever o navio. Há também a sugestão de uma atmosfera sobrenatural em “sombra fantástica de um barco aventureiro”, e a utilização de expressões ligadas à morte, tal como “esquife agourento”, em que a primeira palavra pode significar, a um só tempo, “pequena embarcação” e “caixão” (HOUAISS, 2012, s. p.). Para Leonardo Mendes (2000, p. 121), o navio é um “[c]aixão flutuante, lento e pesado, a gloriosa corveta é uma cela gótica singrando as águas brasileiras”.

O navio, entretanto, não é o único *locus horribilis* no romance. Há também o hospital em que Bom-Crioulo é internado:

Parecia-lhe incrível! desespero igual nunca ele experimentara. Só lhe vinham à imaginação cousas tristes, ideias lúgubres. E, para maior infelicidade, para maior desgraça, **ouviu toda a noite alguém gemer na enfermaria vizinha** – uma voz de homem, grossa, abafada, inimitável, chamando pelo nome de Jesus e que a ele, Bom-Crioulo, parecia a sua própria voz de amante infeliz apelando para a suprema bondade de Deus... O desgraçado, quem quer que fosse, gemia, gemia sem trégua, cortado de dores horríveis.

Pairava na atmosfera calma do hospital um cheiro muito vivo de alface queimada, assim como um vago **odor de câmara mortuária**. Bom-Crioulo que nunca em sua vida, tivera medo, e que sempre desafiara a morte corajosamente, não pode evitar, essa noite, um calefriozinho de pavor. (CAMINHA, 2014, p. 179. Grifos meus.)

Caracterizado como um local de sofrimento, o hospital é o espaço onde Bom-Crioulo alimentará sua obsessão por Aleixo, que o levará por fim ao homicídio do rapaz. Merece atenção a caracterização que o narrador faz do local: o que torna o hospital um *locus horribilis* é o som de alguém que gemia na enfermaria vizinha e o “odor de câmara mortuária”. Tais aspectos, em conjunto, levarão o herói a não só ter na “imaginação cousas tristes, ideias lúgubres”, incluindo sua obsessão por Aleixo, como também o farão ter medo da morte.

Quando decide assassinar o grumete, Bom-Crioulo foge do hospital em que se encontra. Mas o ambiente com que se depara não é mais acolhedor:

Depois, foi tudo rápido: deu volta ao cabo na janela, um cabo grosso trançado, e – ... que os pariu! – saltou fora. Uma escuridão medonha na baía e um silêncio de arrepiar cabelo. Era a hora do sono forte, do sono pesado. As sentinelas bradavam, de instante a instante, o seu prolongado — alerta! que o eco repetia no mar e em terra. Nenhuma outra voz, nenhum outro sinal de vida. A cidade iluminada, estrelada de luzes microscópicas, era como vasta necrópole na lúgubre inquietação da noite. (CAMINHA, 2014, p. 202-3)

Há uma descrição sombria da baía com as expressões “escuridão medonha” e “um silêncio de arrepiar cabelo”. Mas este é apenas um pano de fundo para o verdadeiro *locus*, a cidade: uma “vasta necrópole na lúgubre inquietação da noite”. Mais adiante, o narrador continua: “Daí a instante perdia-se no labirinto da cidade, marchando no seu passo largo, muito desenvolto, quebrando ruas, dobrando esquinas, ‘bordejando’...”. É nesta cidade, descrita como necrópole e como labirinto, que Bom-Crioulo, de herói da narrativa, converte-se em monstro humano ao assassinar Aleixo.

Já em *Os Brilhantes*, o meio hostil da seca gera indivíduos igualmente hostis. Teófilo apoia-se na teoria determinista do historiador Hippolyte Taine, que postulava que o homem era determinado por três fatores: a raça, o meio e o momento histórico. A teoria de Taine era,

de fato, muito cara aos naturalistas, tanto os brasileiros quanto os franceses, que construíram boa parte de suas personagens partindo desses pressupostos. Como já ressaltou Nelson Sodré (1965, p. 22), tratava-se de “uma das peças fundamentais da fic o naturalista, o meio, herdado dos ensinamentos de Taine. Misturado com a hereditariedade, constituía, sistematicamente, a fórmula verídica, o segredo da realidade”.

A seca, neste romance, não pode ser compreendida apenas como um fen meno climático cíclico. Ela modificaria de modo tão profundo a paisagem geológica, natural e social do espaço que o sertão, outrora habitável, por influência dela converteria as personagens em monstruosidades. Como aponta Oz ris Borges Filho (2007, p. 37): “[m]uitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira. Os exemplos mais claros dessa rela o poderão ser encontrados, na literatura brasileira, nos romances naturalistas”. Nesse sentido, a seca é o agente catalisador da transforma o do sertão em um *locus horribilis* composto, por um lado, pela paisagem geológica agreste e, por outro, pela paisagem humana monstruosa.

Como aponta Yi-Fu Tuan, em seu livro *Paisagens do medo*:

Pense agora nas forças hostis. Algumas delas, como a doença e a seca, não podem ser percebidas diretamente a olho nu. A paisagem de doença é uma paisagem das consequências terríveis da doença: membros deformados, cadáveres, hospitais e cemitérios cheios e os incansáveis esforços das autoridades para combater uma epidemia [...]. A seca é a ausência de chuva, t mbe m um fen meno invisível, exceto indiretamente pela devasta o que produz: safra murcha, animais mortos e moribundos, pessoas mortas, desnutridas e em estado de pânico (TUAN, 2005, p. 13).

A rela o metonímica entre personagem e espaço é um recurso utilizado largamente por Teófilo para caracterizar esse *locus horribilis*. Durante a seca, o sertão e o sertanejo fundem-se para compor o mesmo mórbido cenário. Destacamos, a seguir, o episódio em que um dos cangaceiros do grupo de Jesuíno Brilhante, Silvestre, caminha pela serra do Cajueiro:

A serra do Cajueiro se comparava bem a uma úlcera mal cicatrizada, coberta de crosta s , tendo sobre ela pontos podres onde fazia pasto a gangrena. Silvestre não se apercebia disso. Caminhava pensando na termina o do flagelo, alegre talvez de voltar à casa, quando na proximidade de um desfiladeiro, lugar ermo e muito esquisito começou a lhe impressionar mal um cheiro de chaga, de couro ardido. Parou e resfolegou brandamente, procurando sorver todas as partículas do fedor suspenso naquele ambiente (TEÓFILO, 1972, p. 312).

O *locus horribilis*   caracterizado como um corpo infecto, em decomposi o, como   explícito pelo vocabulário médico utilizado – “ lcera”, “gangrena”, “chaga”. O narrador procura reforçar a deteriora o do ambiente apelando para estímulos sensoriais, especialmente os olfativos – “cheiro de chaga”, “partículas de fedor”. Na sequência, Silvestre

descobrirá que o “nauseabundo cheiro” pertenceria a um corpo, provavelmente morto. Movido por pura curiosidade, o cangaceiro se surpreende ao encontrar alguém vivo: “Poucos passos havia dado quando os seus olhos descobriram a figura hedionda de um homem que a fome reduzira a hiena” (TEÓFILO, 1972, p. 312).

O monstro produzido pela seca poderia ser descrito como fora, parágrafos antes, a Serra do Cajueiro: “úlceras mal cicatrizadas, cobertas de crosta sã, tendo sobre ela pontos podres onde fazia pasto a gangrena” (TEÓFILO, 1972, p. 312). É nesse sentido que a figura do retirante complementa o *locus horribilis* e funde-se com ele.

Na continuidade da cena, Silvestre, depois de ser atacado pelo retirante e matá-lo, entra na gruta que o mesmo habitava:

O cheiro que o nauseava era intenso. A gruta tinha um só compartimento, mas era francamente iluminada pela luz do sol que entrava por algumas fendas do teto. Silvestre olhou o recinto; pareceu-lhe estar em um cemitério. Ossos de todos os tamanhos, cabeças humanas juncavam o chão da fumaça. A um canto, sobre uma trempe de pedras, fervia uma panela de barro cheia pela boca de ossos e tendões. Daquela panelada é que saía o cheiro da úlcera, de couro ardido. Grande foi o espanto do criminoso quando, olhando com atenção para o conteúdo da panela, viu que as peças que coziam, eram orelhas humanas a se mexerem no burburinho da fervura e no meio delas alguns peitos murchos de mulher: era a refeição do faminto (TEÓFILO, 1972, p. 314-5).

A comparação da gruta a um cemitério aponta para um campo semântico ligado à morte e à degeneração física. A minuciosa narração de partes de corpos espalhadas pelo recinto compõe o espaço aterrorizante, mas o *locus horribilis* não é, precisamente, o local geológico em si próprio – a gruta – e sim a paisagem construída pelos pedaços humanos e por suas respectivas implicações sensoriais, como “o cheiro da úlcera” (TEÓFILO, 1972, p. 315). Como aponta Borges Filho (2007, p. 39), frequentemente “[...] não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características ou não”. Nestes termos, a influência é mútua: tanto o retirante seria transformado pela seca como ele próprio transformaria o espaço. Assim, o *locus* é uma extensão da personagem monstruosa que o habita, sendo tão deformado e aterrorizante como ela.

O tom mórbido da narrativa teofiliana é potencializado quando o narrador caracteriza os sertanejos como uma entidade coletiva, completamente despojados de individualidade, como no seguinte trecho em que Jesuíno observa os retirantes disputando sacos de víveres que seriam futuramente distribuídos:

Daquele elevado palanque, tinha debaixo de vista o formigar dos famintos sobre o comboio de víveres. O espetáculo, embora visto de longe, era o mesmo, triste e desolador. O Brillhante não podia distinguir as vértebras do esqueleto, não via o engelhamento da pele desorganizada pela miséria, via uma enorme múmia formada de centenas de criaturas bestializadas pela fome! Não lhe chegavam aos ouvidos as pragas, as imprecações, mas um zunzum surdo, um ruído em que se fundiam desde o ai até a blasfêmia.

A massa compacta, que parecia um corpo só, foi pouco a pouco se distendendo. A figura alterou-se; tomava as formas de um grande polvo. Inúmeros tentáculos moviam-se, procurando a orla da floresta.

Aqueles compridos apêndices eram formados por famintos que, tendo saciado a fome, fugiam para os covis arrastando sacas de víveres. Os que apenas tinham forças para carregar a ossada e as pelancas depois de cheio o estômago de farinha e de carne crua, não podendo nem consigo e entorpecidos como jiboia, ficavam na mais estúpida quietação. Estes formavam o corpo do molusco.

Os tentáculos se reproduziam e entravam de mata adentro, se estirando até o mais empinados penhascos (TEÓFILO, 1972, p. 282-3).

A descrição inicia-se com metáforas corporais, compostas de vocábulos científicos – “as vértebras do esqueleto”, “o engelhamento da pele desorganizada pela miséria” (TEÓFILO, 1972, p. 282) –, como se o próprio conjunto de retirantes constituísse um único corpo monstruoso: “a massa compacta, que parecia um corpo só”. Este corpo tem uma aparência aterrorizante – “uma enorme múmia formada de centenas de criaturas bestializadas pela fome”, tal qual um gigantesco polvo que se arrastasse pela terra seca –, realizando plenamente a ideia da paisagem humana que se constitui como o *locus horribilis*.

Como último exemplo, temos o conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo, um relato em primeira pessoa de um jovem escritor, que, ao acordar no meio da noite, sem saber ao certo quanto tempo dormira, observa que não há luz em seu quarto nem na rua onde mora, e que tudo parece estranhamente silencioso. A princípio, supõe apenas que o dia não amanhecera, mas rapidamente se dá conta que a escuridão e o silêncio absolutos não são naturais; sai então de seu quarto e, ao percorrer o sobrado em que vive, encontra mortos todos os moradores do lugar.

O narrador-personagem decide então sair em busca de sua noiva, Laura, e se depara com um Rio de Janeiro onde “era tudo lodo e era tudo trevas” (AZEVEDO, 1891, s.p.). Ao chegar à casa de sua amada, ele a encontra desmaiada, e se dá conta de que os dois são os únicos seres humanos vivos. Na sequência da narrativa, o casal tenta sobreviver no ambiente selvagem e hostil em que se transformara a cidade, enquanto passam por um fantástico processo de involução – eles se transformam, regressivamente, em animais, vegetais, minerais até que, por fim, convertem-se em nada. Nesse momento, o leitor descobre estar diante de uma narrativa emoldurada, quando o protagonista revela que a história narrada até então eram capítulos que o protagonista escrevera em sua noite de insônia.

A primeira versão de “Demônios”²⁴ foi publicada entre os dias 1º e 11 de janeiro de 1891, na *Gazeta de Notícias*. Apesar de o epílogo eliminar o elemento sobrenatural da narrativa, é um história de indiscutível teor fantástico, e repleto de passagens grotescas, mórbidas e repugnantes. Tomemos como primeiro exemplo o trecho seguinte, em que o narrador, depois de notar extinguidos a luz e o som, procura pelos outros moradores do sobrado onde vive:

Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. (AZEVEDO, 1891, s.p.)

Os cadáveres, tais como “brancas figuras de mulher” e “estudantes cor de cera”, possuem uma aparência de estátuas, congelados “pelo derradeiro sono” (AZEVEDO, 1891, s.p.), em uma imagem apocalíptica que lembra as vítimas do Vesúvio em Pompeia: corpos lugubrememente preservados em seu último instante. Ainda que aterrorizado, o narrador não deixa de descrevê-los, combinando a minuciosa descrição de detalhes, típica da poética naturalista, com nuances melodramáticas: as mães que apertam os filhos contra o peito, os casais enlaçados em seus derradeiros momentos de paixão.

Ao sair do sobrado e ir em busca de sua noiva, o narrador apresenta o espaço externo do conto, a cidade do Rio de Janeiro:

Lá fora, na rua, o meu primeiro impulso foi olhar para o espaço. Estava tão negro e tão mudo como a terra. A luz dos lampiões apagara-se de todo, e no céu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrela.
Treva! Treva! Treva e só treva! [...]
Esbarrei com um cadáver encostado às grades de um jardim; apalpei-o: era um polícia. [...]
Há quanto tempo durava já esta tortura? Não sei; apenas sentia claramente que, pelas paredes, o bolor principiava a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava. (AZEVEDO, 1891, s.p.)

A cidade é descrita como um genuíno *locus horribilis*, tomado por trevas e lama, assemelhando-se a um labirinto, que o narrador precisa percorrer para encontrar a casa de Laura. Obscuro e sombrio, o Rio de Janeiro em “Demônios” é um típico espaço gótico, coberto por cadáveres, lodo e bolor.

²⁴ Como foi mencionado no primeiro capítulo, o conto possui três versões.

A obscuridade é uma ideia central para a poética gótica. Desde o influente *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke, as reflexões teóricas sobre o horror artístico apontam a ausência de luz, de clareza ou de inteligibilidade como indispensável para a produção do efeito estético do medo. A privação de nosso mais importante sentido, a visão, colocaria o homem diante de seu maior e mais ancestral temor: o desconhecido.

Aluísio Azevedo parece seguir à risca o modelo burkeano do horror sublime. Em “Demônios”, vazio, trevas, solidão e silêncio, todas as privações terríveis (cf. BURKE, 1993, p. 76) são exploradas. Tome-se, como exemplo, o momento em que o narrador chega à casa de sua noiva:

A casa estava aberta.
 [...] E, todavia, ai de mim! as minhas esperanças feneciam ao frio sopro de morte que vinha lá de dentro.
 Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! Nem o mais ligeiro sinal de vida!
 Terrível desilusão aquele silêncio pressagiava! (AZEVEDO, 1891, s.p.)

A casa de Laura parece também não ter moradores vivos: “Aquele canto sagrado e tranquilo, aquela habitação da honestidade e do pudor, também foram varridos [*sic*] pelo implacável sopro da morte!” (AZEVEDO, 1891, s.p.). O ambiente doméstico, profanado pela misteriosa devastação e pela morte, não corresponde mais à célula mínima da organização coletiva humana. Os códigos e as etiquetas sociais não mais se aplicam. O narrador entra no quarto de Laura, ultrapassando um limite social – como noivo, jamais lhe seria permitido entrar em tal ambiente. Ao encontrar Laura desmaiada no quarto, o narrador acredita que ela está morta, mas descobre logo em seguida que a mulher estava viva, em um estado letárgico. O protagonista e sua noiva entram em um consenso de que é impossível continuar vivendo naquele mundo hostil e repugnante, e decidem afogar-se no mar:

Concordei, mas disse-lhe quanto seria difícil andar agora pelas ruas. Descrevi-lhe a luta que tive para conseguir chegar até ali. Era tudo lodo e era tudo trevas!
 Mas também não podíamos ficar naquela casa por mais tempo. Os cadáveres tresandavam peste. (AZEVEDO, 1891, s.p.)

O espaço narrativo de “Demônios” é uma urbe fantástica, um Rio de Janeiro apocalíptico. O conto azevediano, mesmo avesso à fatura realista, exacerbaria a desesperança e as angústias finisseculares, quando o próprio espaço em que se vive representa a maior ameaça.

A construção do *locus horribilis* no conto combina a precisão da descrição científica com um conjunto de termos relacionado ao campo semântico da repulsa sensorial, como nessa passagem, ainda na casa de Laura, quando os dois personagens veem uma estranha luz:

Aproximamo-nos avidamente para observar de mais perto o que seria aquilo tão bonito que assim resplandecia nas trevas. Mas, ao tocar-lhe levantou-se um mortífero fedor de podridão e fez-se defronte de nós um ondular de fogos-fátuos, com todas as gamas do verde luminoso.

Enorme esmeralda flamejante, cuja fulguração oscilava em ondas fosforescentes, derramando uma lívida claridade, em que nos contemplamos os dous, aterrados e trêmulos.

Era, que horror! o cadáver do pai de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aqueles lindos fogos cambiantes saíam-lhe do ventre espocado. (AZEVEDO, 1891, s.p.)

O fascínio pela morte é consubstanciado na imagem do fogo-fátuo, a bela luz verde que emana do cadáver do pai de Laura, já em decomposição. “Aquilo tão bonito que [...] resplandecia nas trevas” e o “mortífero fedor de podridão” coabitam o mesmo parágrafo, amalgamando as sensações contraditórias que presidem o próprio modo de ser do conto. Afinal, o próprio leitor é submetido ao jogo de atração e repulsa proposto pela narrativa.

Seria ingenuidade nossa acreditar que as passagens mórbidas, abundantes também nas narrativas naturalistas de Azevedo, têm propósito apenas descritivo. Lá como cá, a produção do efeito de repugnância é uma estratégia discursiva, revelando assim o quanto a escrita azevediana é, por um lado, devedora da tradição gótica, e, por outro, se assemelha aos populares romances de sensação que dominavam o mercado editorial brasileiro à época.

Tropeçando por sobre cadáveres, o casal finalmente sai da casa, “como dous demônios, por aquela pira da podridão, numa infernal apoteose de sabá” (AZEVEDO, 1891, s.p.). Há um momento de alento, ao se verem livres dos horrores da casa. A sensação de alívio, porém, é breve, pois logo enfrentarão a cidade coberta pelo lodo e pelos cadáveres. A essa altura da narrativa ocorre um episódio existente apenas nessa primeira versão do conto. O protagonista e sua noiva encontram diversas almas aprisionadas em fungos, como castigo por suas faltas em vida. Na passagem, em que é óbvia a ressonância da *Divina Comédia* dantesca, as almas sofredoras lamentam o estado em que se encontram, condenadas a viver pelo resto da eternidade:

Continuamos [...] a derivar penosamente por aquele tenebroso labirinto de lodo soluçante. Aqui, era alguém que chorava as mortes por ele próprio cometidas; ali, já outro, carpia lágrimas alheias que os seus feitos perversos provocaram; mais adiante destacavam-se os soluços raivosos do orgulho, os gemidos da avareza e da usura, confundidos com os tredos suspiros da mentira e da hipocrisia com os uivos bestiais da luxúria e do vício.

E afinal tudo era já um clamor aflitivo de agonizantes, envenenados pelo próprio coração; um convulso e revoltado estertor de almas desesperadas, que se estrangulavam, curtindo as próprias fezes. [...]

E as fúlas e os soluços subterrâneos não se calavam; e as palavras borbulhavam à flor do lodo, fervilhando como se viessem expelidas por um vulcão de cóleras humanas. (AZEVEDO, 1891, s.p.)

O sofrimento das almas e as causas do castigo são detalhadamente explicitados por todo o episódio. Azevedo parece pôr em prática o projeto de educar moralmente o seu leitor, como mencionado no primeiro capítulo, a propósito do romance *Mistérios da Tijuca*. Note-se, porém, como as lições morais são embaladas por imagens grotescas. Essa é uma potência característica do horror na narrativa: do mito aos discursos religiosos extremistas, das histórias que nossos ancestrais contavam em volta da fogueira até o cinema *gore* contemporâneo, o horror, como efeito de recepção, pode ser manipulado com fins moralizantes.

CONCLUSÃO

Ao decorrer da dissertação, analisou-se a fortuna crítica de três dos principais escritores naturalistas de nossa tradição literária, observando como os influxos góticos foram identificados, categorizados e avaliados em cada um deles. Definiu-se também o conceito de Gótico com o qual trabalho: a consubstanciação de uma visão de mundo desencantada com os rumos da humanidade e do progresso em uma linguagem altamente estetizada e repleta de simbolismos.. Também foi possível identificar diversos *topoi* recorrentes da literatura gótico-naturalista, através da análise de algumas narrativas brasileiras.

As características narrativas do Gótico identificadas se fazem presentes em muitas outras obras do Naturalismo brasileiro. Na obra de Aluísio Azevedo, a exemplo, além das narrativas “Demônios” e *Mortalha de Alzira*, há também o romance *O homem* que, ainda que não possa ser caracterizado, de forma completa, como uma narrativa gótica, possui diversos influxos que o aproximam do Gótico-Naturalismo. Como características relevantes, podemos destacar a temática do vampirismo, em um dos sonhos da moça – o que, como já foi mencionado, acontece também em *Mortalha* –, e a utilização do modelo trágico da queda, pois Magdá é caracterizada como uma histérica e passa por todas as fases do enredo, propostas por Baguley e por mim adaptadas. Vítima de um noivado malogrado, a personagem passa a alimentar um amor platônico e obsessivo por um homem, vivendo uma existência dupla entre a realidade e o sonho. O homem pelo qual está apaixonada, entretanto, casa-se com outra e, um dia após o casamento, Magdá convida o casal para uma visita, alegando que lhes daria um presente. O que a protagonista faz, na verdade, é envenenar os recém-casados. Magdá termina a jornada de sua queda internada em um hospício.

Também é digno de nota o conto “O impenitente”, que guarda diversas semelhanças com *A mortalha de Alzira*. A narrativa conta a história de um frei que se apaixona por uma mulher chamada Leonília. Em uma noite, olha pela janela de sua cela e vê a mulher vagando no pátio do convento. O padre corre para tentar alcançá-la, sem sucesso. Resolve então persegui-la até sua casa, onde a descobre morta em um caixão. Mesmo se tratando de uma narrativa de enredo e temática caracteristicamente góticos, é possível observar nela traços naturalistas, como, por exemplo, quando o personagem é caracterizado como incapaz de “domar os impulsos de seu voluptuoso temperamento de mestiço e, a despeito dos constantes protestos que fazia para não pecar, pecava sempre” (AZEVEDO, 1898, p. 25).

Na obra de Rodolfo Teófilo, além do *locus* relacionado ao sertão e à seca, encontramos também outras personagens monstruosas além daquelas que se enquadram na monstruosidade racial. A personagem famélica, encontrada essencialmente na literatura deste escritor, sofre com as consequências da fome e da seca e converte-se, de forma gradativa, em um ser monstruoso (cf. MENON, 2007). Em seu romance *A Fome* (1890), o narrador assim descreve um dos retirantes acometidos pela fome e pela miséria da seca de 1877, no sertão do Ceará:

Não era um bicho mas **um homem que a fome reduzira a bicho**. [...] Do chão alevantou-se o esqueleto, que media mais de um metro e meio, e **tinha a hediondez dos espectros** [...] A ele se articulava a cabeça, um pouco mais vestida do que uma **caveira**, com um rosto esquelético, a fisionomia carregada de **ferocidade de animal faminto**. Os dentes completos, de branco esmalte, sem lábios mais que os cobrissem, num riso perene de ironia e mofa, brilhavam em **lúgubres cintilações**, mais **horripilante** tornavam-lhe a figura. O olhar era vago. As pupilas dilatadas quase tocavam o disco do íris, que lhe serviam de debrum, e sepultadas no fundo das órbitas davam à caveira uma expressão de vida, mas de vida de fera. (TEÓFILO, 1979, p. 33. Grifos meus.)

As consequências fisiológicas da fome sobre o sertanejo desdobram-se em múltiplas faces. O narrador afirma que a personagem é “um homem que a fome reduzira a bicho”, em clara deturpação da teoria de Darwin, já que tal descrição pode ser lida como um processo de involução. A caracterização como “animal faminto” sugere que o retirante já não pertence à espécie humana. A descrição corporal é complementada por adjetivos e substantivos pertencentes ao campo semântico da morbidade: “hediondez dos espectros”, “horripilante”, “caveira”, “lúgubres cintilações”, “sepultadas nos fundos das órbitas”. A descrição naturalista utiliza um vocabulário tétrico para demonstrar que o drama da seca degenera psicológica e moralmente o retirante e degrada a sua identidade – ele é a tal ponto modificado por tais condições que se converte em um tipo de monstro.

Já em “Violação”, a temática da transgressão sexual será a mais profundamente explorada. Teófilo, para retratar a epidemia de cólera-morbo, utiliza-se largamente de imagens gráficas de morte, sexo e violência, além de descrições tétricas sobre o espaço narrativo. O conto inicia-se em primeira pessoa e trata da sombria infância do narrador, quando este presenciou a epidemia. Apesar de nos parecer, num primeiro momento, que o texto trataria apenas sobre as impressões de um homem em relação a um episódio traumatizante de sua infância, o conto oferece uma segunda narrativa. O narrador, depois de contar parte da sua vida, revela que ouviu seu pai e um amigo conversarem sobre “os horrores

da peste”, mas que não lhe foi possível acompanhar a conversa até o fim. Apenas anos depois, quando o protagonista retorna à pequena aldeia, que a segunda narrativa será revelada.

O homem, que anos antes conversava com seu pai, conta, ao primeiro narrador, a sua própria experiência da epidemia. Nessa segunda história narra-se, em primeira pessoa, o episódio de um rapaz que, com catalepsia, vê sua noiva, morta em virtude da doença, ser abusada sexualmente por dois coveiros, no cemitério. O horror do episódio necrófilo explicita, como em muitas narrativas góticas, uma visão de mundo negativa da humanidade e de sua capacidade racional: “a dissolução é a glorificação da matéria, o triunfo da animalidade” (TEÓFILO, 1979, p. 255).

Nas primeiras décadas do século XX, ainda observaremos a combinação do Gótico e da ciência naturalista dar forma a inúmeras narrativas ficcionais no Brasil. Será o caso de *Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls. A obra guarda diversas semelhanças com *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e descreve a jornada de um médico, nomeado simplesmente como “doutor”, à selva amazônica, onde, entre as diversas experiências pelas quais passa, descobre que um cientista nomeado Hartmann faz experimentos com crianças indígenas, com o objetivo de convertê-las em animais. Já o conto “Palestra a horas mortas” (1898), de Medeiros e Albuquerque, narra a história de um jovem médico que se apaixona por uma moça tuberculosa e, depois de analisar microscopicamente os micróbios da doença, bebe o sangue da amada e ambos morrem. Em “Morfina” (1932), de Humberto de Campos, uma mulher, esposa de um médico, vicia-se em morfina, trai o marido com outro médico, e mata o filho num acesso de loucura. Por fim, elenca-se o romance *Esfinge* (1906), de Coelho Neto, que conta a história de uma personagem andrógina, James Marian, que é fruto de uma experiência místico-científica, em que se combinou, em um só corpo, a cabeça de uma menina e o tronco de um menino.

Ao afirmar que tais e tantas outras narrativas valem-se de elementos característicos do Gótico não busco, tampouco, afirmar que elas não sejam naturalistas: meu objetivo foi demonstrar que as duas poéticas não são opostas, muito pelo contrário, mas que possuem diversos pontos em comum. O Gótico-Naturalismo, para nossos naturalistas, oferecia uma forma adequada de lidar com os problemas de seu tempo e com a temática de suas obras. Os romances e contos analisados ao longo da dissertação exemplificam, assim, como a poética gótica interferiu no projeto naturalista, não de maneira a negá-lo ou anulá-lo, mas de maneira a contribuir para a construção de uma prosa desencantada com o ser humano e com os rumos da modernidade, muito característica do fim de século.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898.

AZEVEDO, Aluísio. A mortalha de Alzira. In: AZEVEDO, Aluísio. *Aluísio Azevedo: ficção completa em dois volumes*. Org. Orna Messer Lavin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 635-777.

_____. Demônios. In: _____. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 1-11 jan. 1891.

_____. Demônios. In: _____. *Demônios*. Edição preparada por Lúcia Sá. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 3-51.

_____. AZEVEDO, Aluísio. Mistérios da Tijuca. In: _____. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1883.

_____. *O cortiço*. In: _____. *Aluísio Azevedo: ficção completa*. Org. Orna Messer Levin, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 439-633.

_____. O impenitente. In: _____. *Pegadas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898. p. 25-33.

BAGULEY, David. *Naturalist fiction; the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BEZERRA, Carlos. *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885-1897)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Cultrix: São Paulo, 1979.

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

_____. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2014.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão, 2007.

BROCA, Brito. *Horas de leitura: 1ª e 2ª séries*. Alexandre Eulálio (coord.). Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BROWN, Donald. Azevedo's naturalist version of Gautier's *La Morte Amoureuse*. *Hispanic Review*, v. 13, n. 3, p. 252-257, jul.1945.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Cotia: Ateliê, 2014.

_____. *Cartas Literárias*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1895.

_____. *Judith e lágrimas de um crente*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola de Serafim José Alves, 1887.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: Aluísio Azevedo. *Filomena Borges*. São Paulo: Martins, 1960. p. 1-6.

_____. *Introdução à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999.

CARVALHO, Aderbal de. O homem. Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 13 de outubro de 1887.

CAVALCANTI, Valdemar. O enfeitado Adolfo Caminha. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Org.). *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952. p. 179-189.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLARES, Octacílio. Introdução crítica – fome e peste na ficção de Rodolfo Teófilo. In: TEÓFILO, Rodolfo. *A fome; Violação*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

COLAVITO, Jason. *Knowing Fear; Science, knowledge and the development of the horror genre*. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

_____. Oh the Horror! Why skeptics should embrace the supernatural in fiction. In: _____. *Horror and Science: essays on the horror genre, skepticism & scientology*, 2011, p. 12-18. Disponível em: < <http://www.jasoncolavito.com/free-ebooks.html> >. Acesso em: 14 set 2011.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: volume II – Romantismo*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

_____; BRAYNER, Sônia. Nota Preliminar. In: TEÓFILO, Rodolfo. *Os Brilhantes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CROW, Charles. Jack London's *The Sea Wolf* as Gothic Romance. In: SMITH, Allan Lloyd, org. *Gothick Origins and Innovations*. Amsterdam: Rodopi, 1994. p. 123-131.

DICKENS, Charles. *Tempos difíceis*. São Paulo: Boitempo, 2014.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal; textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUARTE, Urbano. *O mulato*. Rio de Janeiro, *Gazeta da Tarde*, 08 de julho de 1881.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FANINI, Angela Maria Rubel. *Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas*. 2003. 350 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. New York: Vintage Books, 1994.

FRANÇA, Julio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: _____. *Literatura Brasileira em Foco VI*; em torno dos realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146.

_____. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: ABRALIC, 13., *Anais...* Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1173_38e4b1847619632aa0d701fedb5e0ccf.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2015.

_____. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ABRALIC, 15., 2017a. *Anais...* no prelo.

_____. *O sequestro do Gótico no Brasil*. 2017b, no prelo.

_____; SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de – Demônios –, de Aluísio Azevedo. *Revista SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 95-111, jan./jun. 2014.

_____; SILVA, Daniel. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. *Opiniões*, v. 5, n. 6/7, p. 51-66, 2015a.

_____. Pesadelos dionisíacos: natureza, sexo e medo na literatura brasileira. *Círculo de Giz*, n. 1, v. 1. p. 101-125, jun. 2015b.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p. 9-60.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1987.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: _____. *O papel de parede amarelo e outros contos de Charlotte Perkins Gilman*: tradução e crítica. Vitória: EDUFES, 2006.

GROOM, Nick. *Gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*; contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

LACÔTE, Fanny. Gothic architecture, castles and villains: transgression, decay and the Gothic *locus horribilis*. In: ERMIDA, Isabel (Org.). *Dracula and the Gothic in literature, pop culture and the arts*. Leiden: Brill Rodopi, 2015. p. 199-217.

LEVIN, Orna Messer. Aluísio Azevedo romancista. In: AZEVEDO, Aluísio. *Aluísio Azevedo: ficção completa em dois volumes*. Org. Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v.1, p. 15-42.

LIEBLANG, Jason Stefan. *The representation of masculinity in crisis. an interrogation of its roots and reasons*. 2015. 234 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate Department of Germanic Languages and Literatures, Universidade de Toronto, Toronto, 2015.

LOVECRAFT, H. P. *Nas montanhas da loucura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAJLINGOVÁ, Veronika. *The Use of Space in Gothic Fiction*. 2011. 65 f. Dissertação (Mestrado em língua e literatura inglesas) – Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, 2011. □

MENDES, Leonardo. Júlio Ribeiro, o Naturalismo e a dessacralização da literatura. *Pensares em Revista*, São Gonçalo, RJ, n. 4, p. 26-42, jan./jul. 2014.

_____. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MENON, Mauricio Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Garamond, 2013.

MONTELLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955. v.5, p. 69-89.

MUCCI, Latuf. *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere, de D'annuzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PARKER, Martin. Organisational Gothic. In: RHODES, Carl; LILLEY, Simon (Ed.). *Organizations and popular cultura: information, representation and transformation*. New York: Routledge, 2012. p. 163-176.

POE, Edgar Allan. Ligeia. In: POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe; ficção completa, poesia & ensaios em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

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

PRADO, Antonio Arnoni. Aluísio Azevedo e a crítica. In: AZEVEDO, Aluísio. *Aluísio Azevedo: ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 43-54.

- PRAZ, Mario. *The Romantic agony*. New York: Oxford University Press, 1951.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 1. Essex: Longman, 1996.
- RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios de Udolpho*. Domingos Martins: Pedrazul, 2015.
- RIBEIRO, Julio. *A carne*. São Paulo: Ateliê, 2015.
- RIBEIRO, Saboia. *O romancista Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967.
- ROMERO, Sílvio. *O naturalismo em literatura*. São Paulo: Tipografia da Província de São Paulo, 1882.
- ROQUE, José Sebastião. Vida e obra de Cesare Lombroso. In: LOMBROSO, Cesare. *O Homem Delinquente*. São Paulo: Ícone, 2007. p. 5-12.
- SANTOS, Fernanda Cássia. *A construção das masculinidades no discurso médico e nos romances para homens (1885-1923)*. 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- SASSE, Pedro Puro. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 2016. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Introduction a la vie litteraire du XIXe. siecle*. Paris: Bordas, 1970.
- TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome*. In: *A Fome; Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 4-233.
- _____. *Os Brilhantes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- TEÓFILO, Rodolfo. *Violação*. In: *A Fome; Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 236-256.
- TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: UNESP, 2005.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira: primeira série*. Rio de Janeiro: Tipografia Garnier, 1901.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.