



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Edson José Rodrigues Júnior

**ENTRE O GÓTICO E O FANTÁSTICO:** Vertentes do insólito em Álvares de Azevedo e  
Bernardo Guimarães

RECIFE

2022

EDSON JOSÉ RODRIGUES JÚNIOR

**ENTRE O GÓTICO E O FANTÁSTICO:** Vertentes do insólito em Álvares de Azevedo e  
Bernardo Guimarães

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Brenda Carlos de Andrade

RECIFE

2022

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

R696e Rodrigues Júnior, Edson José  
Entre o gótico e o fantástico: vertentes do insólito em Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães / Edson José Rodrigues Júnior. – Recife, 2022.  
171f.

Sob orientação de Brenda Carlos de Andrade.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Insólito Ficcional. 2. Gótico. 3. Fantástico. 4. Literatura Comparada. I. Andrade, Brenda Carlos de (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-92)

EDSON JOSÉ RODRIGUES JÚNIOR

**ENTRE O GÓTICO E O FANTÁSTICO:** Vertentes do insólito em Álvares de Azevedo e  
Bernardo Guimarães

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de concentração: Teoria da Literatura.

Data da aprovação: 10/02/2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. BRENDA CARLOS DE ANDRADE (Orientadora)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

---

Prof. Dr. CRISTHIANO MOTTA AGUIAR (Examinador externo)  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> NAIARA SALES ARAÚJO SANTOS (Examinadora externa)  
Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Dr. ANDRÉ DE SENA WANDERLEY (Examinador externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

*Ao século que nunca acabou.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Edileuza, por absolutamente tudo. Tudo.

À minha esposa, Ana Clara, pelo companheirismo, pelo amor, pela preocupação e pela constante troca de ideias, nem sempre tão pacífica, que me faz cultivar o hábito de pensar. Também por ter plantado a semente e sugerido, lá no princípio, que talvez a Literatura fosse minha praia.

À professora Brenda Carlos pela solicitude e por receber de braços abertos uma pesquisa fora de sua zona de conforto.

Ao professor André de Sena pela orientação edificante, pela confiança que tem em minha trajetória e por, antes de tudo, ter me apresentado aos castelos góticos e cemitérios rústicos.

Aos professores Cristhiano Aguiar e Naiara Santos pelos apontamentos, pelas sugestões e pelas prazerosas discussões com quem entende do assunto.

Ao CNPq pelo fomento à pesquisa.

**BARNARDO** How now Horatio? you tremble and look pale.  
Is not this something more than fantasy?  
What think you on't?

**HORATIO** Before my God, I might not this believe  
Without the sensible and true avouch  
Of mine own eyes  
(SHAKESPEARE, 1985, p. 89).

## RESUMO

Diversos teóricos e pesquisadores dos séculos XX e XXI concordam que, conquanto a produção de literatura insólita no Brasil foi mais prolífica e diversificada do que nosso cânone literário é capaz de abarcar, sua recepção crítica foi exígua e uma considerável quantidade de obras caiu no ostracismo com o passar do tempo, como *A ilha maldita*, de Bernardo Guimarães. Especificamente no tocante ao século XIX, ainda que *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, tenha sido o único exemplar a se estabelecer no cânone literário, diversas vertentes insólitas foram elaboradas a partir de distintas referências estéticas estrangeiras, sobretudo do romance gótico inglês e literatura fantástica em franca difusão pela Europa. A partir desse contexto de influxos e reverberações, o presente trabalho pretende traçar uma comparação entre as construções narrativas em *Noite na taverna* e em *A ilha maldita*, analisando, para tanto, como as influências e os aspectos narrativos de ambas as obras se diferem e se assemelham e de que forma se articulam para desvelar suas inscrições a duas vertentes distintas da literatura insólita oitocentista: nesta, o fantástico; naquela, o gótico.

Palavras-chave: Insólito Ficcional; Gótico; Fantástico; Literatura Comparada

## ABSTRACT

Several 20th and 21st century theorists and researchers agree that, while the production of Uncanny Literature in Brazil was more prolific and diversified than our literary canon is capable of covering, its critical reception was scarce and a considerable amount of works fell into ostracism with time, like *A ilha maldita*, by Bernardo Guimarães. Regarding the 19th century, although *Noite na taverna*, by Álvares de Azevedo, was the only novel that did establish itself in the literary canon, several uncanny literary works were produced based on different foreign aesthetic references, especially the English Gothic Novel and the all-new Fantastic Literature in wide spread throughout Europe. Starting from this context of influences and reverberations, this research intends to draw a comparison between the narrative constructions in *Noite na taverna* and *A ilha maldita*, analyzing, therefore, how its influences and the narrative aspects of both works differ and how they are articulated to unveil their inscriptions to two distinct strands of the nineteenth-century Uncanny Literature: in this one, the Fantastic; in that one, the Gothic.

Keywords: Fictional Uncanny; Gothic; Fantastic; Comparative Literature

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>DO GÓTICO</b> .....	15
2.1	FORMAS GÓTICAS .....	16
2.1.1	O poder de um nome .....	16
2.1.2	Da ruína ao <i>revival</i> .....	22
2.1.3	Modo, gênero, série .....	27
2.2	GÓTICO LITERÁRIO.....	32
2.2.1	Romance gótico ou a escritura do excesso.....	33
2.2.2	Gótico feminino ou o apogeu setecentista.....	40
2.2.3	Mutações na virada do século ou a internalização das formas góticas.....	48
<b>3</b>	<b>DO FANTÁSTICO</b> .....	55
3.1	GÊNERO FANTÁSTICO TODOROVIANO .....	56
3.1.1	O problema hermenêutico e o problema genológico .....	57
3.1.2	Sobre o discurso fantástico .....	64
3.2	MODO FANTÁSTICO: FICÇÃO DO METAEMPÍRICO .....	67
3.2.1	A crítica a Todorov .....	68
3.2.2	Elementos unificadores, formas e temas .....	71
<b>4</b>	<b>NOITE NA TAVERNA: EXCESSOS GÓTICOS EM <i>TERRA BRASILIS</i></b> .....	77
4.1	“SOLFIERI”.....	82
4.2	“BERTRAM” .....	87
4.3	“GENNARO”.....	94
4.4	“CLAUDIUS HERMANN” .....	100
4.5	“JOHANN” E “ÚLTIMO BEIJO DE AMOR” .....	105
<b>5</b>	<b>A <i>ILHA MALDITA</i>: ROMANCE PHANTASTICO SERTANISTA</b> .....	112
5.1	LENDAS SERTANEJAS, HISTÓRIAS CIDADINAS .....	114
5.2	LABIRINTOS NARRATIVOS, ARMADILHAS DISCURSIVAS.....	119
5.3	<i>LOCUS HORRIBILIS</i> , <i>LOCUS AMOENUS</i> .....	131
5.4	MONSTRO SOBRENATURAL, MONSTRO COGNITIVO.....	143
5.5	ECOS GÓTICOS, FANTASMAS PRETÉRITOS .....	152
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	159
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	164

## 1 INTRODUÇÃO

Recentemente, os estudos do insólito<sup>1</sup> têm ganhado vulto no âmbito acadêmico brasileiro, principalmente a partir da primeira década do século XXI. Desde então, uma profusão de pesquisas, redescobertas e revisitações de nossa história literária tem desmistificado a noção quase axiomática de que literatura no Brasil é sinônimo de preocupação com a verossimilhança, terreno infértil para os ímpetus imaginativos do fantástico e do horror. Mais precisamente, os pesquisadores contemporâneos têm chamado a atenção para duas vertentes do insólito cuja presença na literatura brasileira é muito mais prolífica do que se poderia, *a priori*, pensar. São elas as vertentes que nomeiam o presente trabalho: o gótico e o fantástico.

Para Júlio França (2013, p. 4), a pesquisa acadêmica contemporânea vem “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 fizeram acreditar”. No âmbito desse debate, Daniel Serravalle de Sá (2010) e Sandra Gardini Vasconcelos (2012) têm explorado a influência da tradição gótica europeia no romantismo brasileiro, atestando sua presença mesmo em obras cuja relevância para a posterioridade não perpassa a índole imaginativa, como *O Guarani*, de José de Alencar. De maneira semelhante, Bruno Matangrano e Enéias Tavares (2019, s/p) apontam que o fantástico brasileiro “nasce praticamente ao mesmo tempo que a noção de literatura nacional, quando, após a independência, os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo”. Segundo os pesquisadores, obras dotadas de elementos fantásticos significativos vão crescer em número a partir de 1850, no bojo do nacionalismo ufanista e do regionalismo, que se utilizavam do sonho, dos mitos e das lendas folclóricas para sugerir o sobrenatural.

---

<sup>1</sup> Cunhado e desenvolvido por pesquisadores e teóricos brasileiros, o termo-conceito guarda-chuva “insólito”, ou “insólito ficcional” – visto que abrange não apenas a literatura, mas todas as mídias e formas artísticas – se configura como uma forma abrangente de tratar os muitos gêneros e modos literários que lidam com o fantástico, o estranho, o sobrenatural, o metaempírico. O esforço para originar um termo que pudesse abarcar todas e vertentes surgiu principalmente com estudos narratológicos e semiológicos na primeira década do século XXI, visando atualizar e desburocratizar o instrumental da tradição crítico-teórica – Todorov, Castex, Caillois, Le Goff – cujas teorias e classificações, de limites quase sempre elusivos, não raro se misturavam e amalgamavam. O insólito surge, pois, visando proporcionar uma mais adequada análise interpretativa das obras, menos preocupada com categorizações. Por se tratar de um aparato teórico mais atual e difundido entre os pesquisadores da área, nele embasaremos nossa pesquisa. O termo tem sido amplamente utilizado e difundido no Brasil pelo grupo de pesquisa *Nós do Insólito*, coordenado pelo professor Flavio García, da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), e também pelo grupo de trabalho da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística) que se intitula *Vertentes do Insólito Ficcional*. Ambas as instâncias organizam, anualmente, congressos e publicações em torno desse campo teórico.

Apesar disso, em sua introdução ao importante livro *Poéticas do mal*, o próprio Júlio França (2017) propõe que se pedíssemos a qualquer grande conhecedor da nossa série literária um exemplo de literatura insólita produzida no Brasil, este provavelmente citaria *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; mas se insistíssemos em um segundo exemplo, provavelmente não haveria resposta. Para o autor, a historiografia literária brasileira não reconhece nada que faça jus ao epíteto “narrativa do medo” antes ou após *Noite na taverna*. Apesar de não concordarmos com o termo-conceito “narrativa do medo” utilizado por França, consideramos a validade de sua crítica e acreditamos que esta continua sendo relevante para outras categorias. Em outras palavras, em se tratando de literatura fantástica, gótica, insólita ou imaginativa, nenhuma obra brasileira recebeu tanta atenção da crítica canônica e da historiografia como *Noite na taverna*. Encapsulando perfeitamente esse pensamento, Lúcia Miguel-Pereira atesta com peremptória certeza: “os temas filosóficos ou fantásticos só se refletiram na novela de um poeta, *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo” (PEREIRA, 1973, p. 20),

Comprovando esse fato a partir de uma pesquisa bibliográfica em volumes de crítica e tomos historiográficos, formulamos uma hipótese inicial capaz de elucidar, mesmo que contingencialmente, os motivos pelos quais *Noite na taverna* perdurou ao passo que outras obras de caráter insólito foram perpassadas pela crítica e pela posterioridade. Ao passo que aquela encerra em si uma estética gótica *tout court*, assumidamente tributária da tradição europeia e apropriadamente vinculada ao projeto ultrarromântico pelo qual o autor, Álvares de Azevedo, se tornou conhecido, nestas, os elementos insólitos estão inscritos a outros projetos estético-ideológicos que acabam por ofuscá-los. A exemplo disso, basta notar, conforme já comprovaram Sá (2010) e Vasconcelos (2012), como as influências góticas em *O guarani* são caracteres secundários em comparação à central aspiração nacionalista e indianista da obra.

Analisando outros momentos literários dos oitocentos, pudemos constatar que a tônica persiste. Nas obras de Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Inglês de Sousa, elementos fantásticos, por mais fortes que sejam, parecem estar subordinados ao projeto sertanista pelo qual esses escritores vieram ser reconhecidos pela crítica e pela historiografia. Até mesmo o realismo-naturalismo contou com seus excessos imaginativos e exageros de morbidez e crueldade, os quais têm sido redescobertos recentemente pela academia sob a alcunha de “gótico-naturalismo” (FRANÇA; SENA, 2015; SENA, 2017). Apesar disso, elementos góticos e fantásticos subordinados à estética naturalista eram vistos, até então, “como 'desvios' em

relação à escola” (SENA, 2017, p. 13) e a seu projeto de encurtamento da distância entre signo e realidade.

Em suma, nossa hipótese inicial justifica a prevalência de *Noite na taverna* como única representante do insólito brasileiro em razão do escancaramento de suas matrizes góticas, byronianas e ultrarromânticas, ao passo que, na maioria das obras oitocentistas em que há a presença do insólito, este tem caráter complementar em prol de outra estética. Contudo, como toda hegemonia, esta merece ser questionada, sobretudo pela profusão de incoerências teóricas e analíticas que pairam sobre *Noite na taverna* devido ao seu local de destaque. Ao passo que outras obras insólitas do século XIX seguiram ignoradas, a novela de Álvares de Azevedo monopolizou, por muito tempo, os olhares da crítica. Descrita pelos mais distintos olhares e métodos, a obra já foi definida como “fantástica”, “sobrenatural”, “de horror”, “sombria”, “macabra”, “monstruosa”, “dantesca”, “simbolista *avant la lettre*”, “gótica” etc. (MENON, 2007; NIELS, 2011, 2012). Se, por um lado, a profusão de nomenclaturas atesta a dificuldade de conceituação da obra, por outro, parece ser fato que o rótulo do fantástico foi o mais prolífico do século XX ao início do XXI (CAUSO, 2003; NIELS, 2011, 2012; SILVA, 2015).

Com o fito de ratificar nossa hipótese inicial e de organizar a nebulosa multiplicidade de conceitos e perspectivas acerca da literatura insólita brasileira do século XIX, propomos a sua divisão em duas principais vertentes: a gótica, encabeçada por *Noite na taverna* e reconfigurada por autores finisseculares, cujos principais caracteres são os excessos imaginativos e da linguagem, a exacerbação das temáticas negativas e a reverência à tradição europeia; e a fantástica, praticada principalmente pelos românticos regionalistas e sertanistas, cuja principal pauta é a sugestão do sobrenatural a partir da recuperação de lendas, mitos, causos, episódios e personagens folclóricos das regiões interioranas e rurais do Brasil.

Com esse objetivo em mente, propomos a comparação entre *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, representante da vertente gótica, e *A ilha maldita*, de Bernardo Guimarães, que elencamos como representante da vertente fantástica<sup>2</sup> a partir de criteriosa seleção. Essa análise comparativa, com base nos pressupostos de René Wellek (1994 [1959]), será pautada menos nas semelhanças que nas diferenças entre as duas obras, uma vez que é a partir da distinção entre esses dois modos de contar histórias que pretendemos desobscurecer o panorama da

---

<sup>2</sup> Já nos últimos momentos da realização desta pesquisa, tivemos acesso à versão digitalizada da primeira edição de *A ilha maldita*, publicada pela editora Garnier em 1879, em volume que conta também com o romance *O pão de ouro*. A partir disso, tomamos conhecimento de um novo e curioso dado que endossa nossa designação do romance como representante paradigmático do fantástico brasileiro oitocentista. Trata-se de um subtítulo que, até onde pudemos constatar a partir da averiguação de edições posteriores, só está presente na original: *A ilha maldita: “romance phantastico”* (GUIMARÃES, 1879, p. 5).

literatura insólita oitocentista brasileira. Salientamos ainda que a análise será pautada principalmente nos aspectos formais, mas também temáticos, de ambas as obras, pois é a partir de formas e temas particulares a cada vertente que os efeitos estéticos distintos do gótico e do fantástico podem ser atingidos.

Para o que desejamos empreender, é preciso, antes de tudo, que estejam claras as definições do que compreendemos como gótico e como fantástico. Por isso, dividimos o trabalho em cinco capítulos. Os dois primeiros, majoritariamente teóricos, serão dedicados a conceituar, na respectiva ordem, o modo gótico e o modo fantástico. O terceiro e o quarto serão incumbidos da análise cerrada das duas obras que compõem o *corpus*. O quinto, por fim, dará desfecho ao trabalho comparativo, amarrando e discriminando os principais pontos de convergência e sobretudo de ruptura entre os textos analisados.

O primeiro capítulo será dedicado à conceituação do gótico, suas raízes históricas na Inglaterra do século XVIII, principais caracteres formais e temáticos, *topoi* e convenções que se consolidaram e influenciaram literaturas posteriores. Discutiremos ainda as noções de gótico como gênero, série e modo literário de forma a embasar nossa concordância com a última. O capítulo está dividido em duas principais subseções: “Formas góticas”, que trata do gótico como instância trans-histórica e transmidiática capaz de se espalhar por diversas épocas, mídias e formas artísticas, e “Gótico literário”, que trata, como o próprio nome sugere, do âmbito onde o gótico primeiro erigiu as bases que influenciariam toda a produção ficcional ocidental dos séculos seguintes: a literatura.

No segundo capítulo, seguiremos caminho semelhante, mas com relação ao fantástico. Nele, discutiremos as principais noções e conceitos que permeiam o turbulento panorama da literatura fantástica, iniciando com a teoria de Tzvetan Todorov (2006) em sua *Introdução à literatura fantástica* e seguindo, naturalmente, com seus tributários e opositores. Nos aprofundaremos principalmente no conceito de fantástico enquanto modo literário caracterizado pela presença do metaempírico, tal como proposto por Filipe Furtado. Investigaremos ainda as contribuições de outros pesquisadores pós-todorovianos como Remo Ceserani, Irene Bessière e Lenira Covizzi, cada qual responsável por acrescentar, podar e lapidar nuances da teoria do fantástico. O capítulo também será dividido em dois subcapítulos: “O gênero fantástico todoroviano”, pautado na proposta de Todorov, e “Modo fantástico: ficção do metaempírico”, que abordará o conceito de fantástico como modo literário, resultante da crítica a Todorov.

O terceiro capítulo se ocupará da análise formal de *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Averiguaremos como a novela faz prolífico uso de formas e temas góticos em sua composição, exibindo de forma patente o que o teórico Fred Botting (1996) conceitua como principal característica da literatura gótica: a escrita do excesso. Os capítulos da novela, por se tratarem de narrativas distintas, em cronotopias distintas, contadas por narradores distintos, serão analisados individualmente, com exceção dos dois que mais intrinsecamente se relacionam entre si: “Johann” e “O último beijo de amor” – capítulos que encerram a obra.

No quarto capítulo, será realizada a análise de *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães. Levaremos em consideração os elementos do modo fantástico presentes no romance, isto é, aqueles que sugerem a presença do metaempírico e que desencadeiam o efeito estético do fantástico, caracterizado pela hesitação diante da incerteza quanto à fatualidade do metaempírico. Ademais, será de suma importância para a análise compreender como o projeto regionalista de redescoberta das crendices, da religião, do folclore e da cosmovisão sertaneja e interiorana se articula com o modo fantástico e licencia a sua existência.

No quinto e último capítulo estarão dispostas nossas considerações finais, nas quais empreenderemos uma análise comparativa com o intuito de destacar as principais rupturas e continuidades – formais e temáticas – entre as obras e as vertentes do insólito que representam. Retornaremos, então, às nossas hipóteses iniciais para discuti-las novamente a partir do que foi observado e constatado com a análise do *corpus*.

## 2 DO GÓTICO

Precisar de maneira acurada e satisfatória o que caracteriza algo como gótico é uma tarefa mais difícil do que parece. Isso se deve à pluralidade de significados gerais e específicos que a palavra gótico foi acumulando ao longo de três séculos. Esses significados, hoje, são desencadeados de maneiras distintas a depender do local, da cultura e até mesmo da faixa etária de onde se fala. Segundo o dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, o principal significado de gótico deriva de sua etimologia: “relativo ou pertencente aos godos. Que se origina da cultura dos godos” (GÓTICO..., 2021).

Contudo, se pedíssemos a qualquer falante da língua portuguesa por um significado para a palavra gótico, das muitas respostas diferentes que possivelmente seriam dadas, é improvável que alguma fizesse qualquer referência que seja aos povos godos, sua cultura ou importância histórica. Por isso mesmo o dicionário Michaelis traz outros seis significados para complementar o verbete “gótico”, dentre eles: “gênero literário de ficção, caracterizado por ambientes macabros, seres fantasmagóricos, mistérios”; “estilo arquitetônico, especialmente das catedrais, desenvolvido na Europa entre os séculos XII e XV, caracterizado pelos arcos e abóbadas ogivais” (GÓTICO..., 2021), e

indivíduo[s] de pele muito pálida e aparência depressiva, cuja filosofia é ser o avesso da sociedade, ser a representação da aceitação da morte, ser introspectivo e mostrar uma tendência andrógina, através dos coturnos usados por homens e mulheres, vestir-se de preto, com maquiagem pesada, cabelos pretos, vermelhos ou purpúreos, tatuagens e piercings, correntes penduradas nas roupas, além de frequentar cemitérios à noite, pela atmosfera macabra e misteriosa que esses lugares proporcionam (GÓTICO..., 2021).

À parte o caráter de gíria ou de expressão idiomática que adquiriu das últimas décadas do século XX para cá, o vocábulo gótico ostenta o peso de uma das grandes revoluções estéticas da história ocidental, bem como de uma drástica transformação de valores políticos, sociais e culturais que redefiniu noções até então bem definidas e estanques – se não dogmáticas – de passado, tradição, beleza e moralidade. Séculos antes de designar jovens pálidos trajados em preto, ostentando penteados arrojados e atitudes socialmente rebeldes, o gótico dizia respeito a outra espécie de transgressão social e estética: a crítica aos valores neoclássicos e iluministas que reinavam absolutos na Europa do século XVIII. Ao contrário do que se possa pensar, tudo isso começou não com os povos godos, mas com o que as gerações futuras fizeram da memória deles.

## 2.1 FORMAS GÓTICAS

### 2.1.1 O poder de um nome

“O termo significava, convencionalmente, tudo quanto havia de antigo, bárbaro, feudal e irracionalmente infundado” (BOTTING, 1996, p. 57)<sup>3</sup>

Os godos estiveram entre as inúmeras tribos de origem germânica que tiveram papel crucial na queda do Império Romano. Diante da falta de registros escritos fiáveis, a história desses povos permanece motivo de controvérsia entre historiadores. Estima-se que tenham surgido por volta do ano 200, de acordo com a principal fonte escrita sobre o assunto: *De origine actibusque Getarum*, ou *Das Origens e Feitos dos Getas*, do historiador bizantino Jordanes. O livro, escrito em latim *circa* 551, é por si só um resumo de outra obra que o autor considerava perdida, *Libri XII De Rebus Gestis Gothorum*<sup>4</sup>, escrita pelo também historiador Cassiodoro, conselheiro do rei ostrogodo Teodorico, o Grande.

Segundo Punter e Byron (2004), é com a obra de Jordanes, popularmente conhecida como *Gética*, que história e mito começam a se amalgamar. Jordanes, de origem gótica, não possuía distanciamento suficiente de seu objeto que lhe possibilitasse contar de maneira imparcial a história dos povos godos. Foi cultivada por ele a noção de que haveria uma identidade partilhada pelos povos nortenhos da Europa – aqueles que Roma denominava bárbaros –, mas, ao mesmo tempo, os godos eram exaltados como a mais impressionante e capaz tribo dentre todas. O resultado desse paradoxo foi o alçamento dos povos godos em relação aos demais, de modo que todas as tribos que posteriormente seriam designadas germânicas ou teutônicas passaram a ser conhecidas coletivamente como godos, ou, em inglês, *goths*.

Todavia, qualquer relevância histórica atribuída aos povos godos não foi nem de longe tão relevante quanto os mitos formados em torno deles. Esses mitos, como deixam claro Punter e Byron (2004), foram paulatinamente agregados, ajustados e apropriados por certos projetos políticos e estéticos ao longo da história europeia, dentre eles o movimento setecentista que convencionou-se chamar de Gótico.

Durante e após o Renascimento, os valores racionalistas e classicistas dominavam não apenas a produção intelectual, mas também a produção artística europeia de maneira indiscutível. Os princípios estéticos da época, tomando como leis absolutas as belas artes grega

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: “the term signified, quite conventionally, everything that was old-fashioned, barbaric, feudal and irrationally ungrounded”.

<sup>4</sup> Em tradução livre: 12 Livros sobre os Feitos do Povo Godo.

e romana, privilegiavam formas artísticas e culturais que obedeciam aos regimentos clássicos. Quaisquer objetos estéticos

eram celebrados por sua harmonia e os textos eram escritos com objetivo de instruir ao invés de entreter, de incitar um senso de moralidade e racionalidade e, dessa forma, educar os leitores acerca das diferenças entre vício e virtude. Bom gosto, crítica e valor eram calcados em ideais de erudição e civilização (BOTTING, 1996, p. 15)<sup>5</sup>.

Uma vez que pouco se sabia objetivamente sobre a Idade Média, esse período, para os povos europeus dos séculos XVII e XVIII, era encoberto por um véu de mistério e superstição. A ideia de uma idade de trevas que dominara toda a Europa após a fatídica queda do Império Romano ganhava cada vez mais força (PUNTER e BYRON, 2004, p. 3), contribuindo para a crença de que aqueles séculos perdidos abrigavam toda a maldade e ignorância humana e, ao mesmo tempo, exaltando, por contraste, os ideais iluministas de racionalidade. Nesse bojo, “gótico” se tornou um termo amplamente movediço cuja única constante era o fato de estabelecer uma espécie de polarização entre os conceitos de primitivo e civilizado. Em meados do século XVII, gótico passou a nomear não apenas o que fosse referente aos godos ou às tribos bárbaras do norte europeu, mas tudo o que havia de medieval, antiquado, pretérito.

Em contraste com o passado clássico, o passado medieval tornou-se, então, gótico. O termo, além de homogeneizar toda a Idade Média, tinha algo de pejorativo, pois evocava certo barbarismo de costumes e práticas, superstição, ignorância, selvageria e irracionalidade. Segundo Fred Botting (1996), qualquer manifestação cultural do passado medieval – e, portanto, gótica –, fosse ela uma catedral, uma balada ou uma obra literária, era tratada como produto de mentes ignorantes, incivilizadas, apedeutas. Na Renascença, notam Punter e Byron (2004), o termo gótico já aludia ao significado depreciativo que viria a carregar nos séculos posteriores. Artistas franceses e italianos atribuíam, quase sempre indiscriminadamente, a autoria de qualquer tipo de arquitetura arrojada – para os parâmetros clássicos – às tribos germânicas que haviam saqueado Roma. Diversos padrões arquitetônicos distintos eram reunidos sob um mesmo rótulo e identificados como bárbaros, desordenados, irracionais e peremptoriamente inferiores ao estilo greco-latino.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: Aesthetic objects were praised for their harmony and texts were designed to foster appreciation on these terms, to instruct rather than entertain, to inculcate a sense of morality and rational understanding and thus educate readers in the discrimination of virtue and vice. Taste, judgement and value were predicated on ideas of cultivation and civilised behaviour (BOTTING, 1996, p. 15).

Na metade do século XVIII, essa acepção do termo gótico já havia se dicionarizado. Constava no dicionário de Samuel Johnson<sup>6</sup>, datado de 1755, o seguinte verbete para “*Gothic*”: “o que não é civilizado, o que é deficiente em conhecimentos gerais, bárbaro”<sup>7</sup>. Contudo, contemporaneamente, estabelecia-se na Inglaterra um outro significado não totalmente apartado deste, mas certamente destituído de seu caráter derogatório. Esse novo significado era fruto de um outro projeto político e estético distinto do projeto neoclássico; resultava da retomada, pelos ingleses, de um passado ancestral que viria a ser crucial no desenvolvimento de um nacionalismo político e literário que começava a se fundar na terra da rainha.

Uma vez que o termo “gótico” abarcava e generalizava todas as tribos germânicas, incluía também aquelas que haviam invadido a Bretanha no século V, de modo que se tornava possível propor uma origem gótica ao povo inglês, uma verdadeira ancestralidade emancipada do passado clássico romano (SMITH, 1987). Com o fito de estabelecer o mito da origem gótica do povo inglês, apoiadores da causa tomaram inspiração em obras como *Germania*, do historiador romano Tácito. De maneira semelhante a Jordanes, Tácito também elevava os Godos sobre as demais tribos germânicas, pintando-os como bravos guerreiros, virtuosos e, “como demonstrado por seu sistema de governo representativo e sua invenção de um sistema jurídico, possuidores de uma forte crença na justiça e na liberdade” (PUNTER E BYRON, 2004, p. 4)<sup>8</sup>.

De acordo com Botting (1996), havia um certo senso de liberdade, para os intelectuais ingleses, no próprio ato de desvelar o “verdadeiro” passado da nação. Essa liberdade era evocada no processo de recuperação de textos antigos, de artefatos culturais e costumes perdidos, “marcas de uma outra História que cultivava diferentes ideias de nação e cultura” (p. 27). Tratava-se de redescobrir uma cultura que, mesmo que não fosse exclusivamente pertencente ao passado britânico, era suficientemente distinta das culturas greco-latinas para conceder àquele povo um forte sentimento de pertencimento, nacionalidade, herança histórica e cultural; uma identidade coletiva.

A obra de Paul Henri Mallet (1730 – 1807), traduzida para o inglês pelo bispo Thomas Percy como *Northern Antiquities*<sup>9</sup> (1770), destacava as qualidades quase heroicas das tribos germânicas, reunidas e homogeneizadas na figura dos Godos, que haviam sido transmitidas

---

<sup>6</sup> A obra *A Dictionary of the English Language*, de Samuel Johnson (1755), projeto seminal de lexicografia da língua inglesa, está disponível em plataforma digital <<https://johnsonsdictionaryonline.com/>>, sendo esta a versão consultada para o presente trabalho.

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: “one not civilised, one deficient in general knowledge, a barbarian”.

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: “as demonstrated by their representative system of government and their invention of the jury system, possessing a strong belief in justice and liberty”.

<sup>9</sup> Livros lançados em português, no Brasil, receberão seus títulos traduzidos tais como nas edições consultadas. Obras que permanecem inéditas, naturalmente, serão referidas por seus títulos originais.

para as modernas nações do norte europeu, cujo progresso e a prosperidade eram produto justamente de suas origens. Afirma-se no prefácio que

não é sabido que os mais prósperos e celebrados Estados da Europa devem às nações do norte qualquer liberdade de que desfrutam, seja em sua constituição ou no espírito de seu governo? Porque mesmo que a forma gótica de governo tenha sido alterada ou abolida em quase todos os lugares, nós não mantemos as opiniões, os costumes e as maneiras que essa forma de governo propunha? Não é essa, de fato, a principal fonte dessa coragem, dessa aversão à escravidão, dessa primazia da honra que caracteriza as nações europeias? E dessa moderação, dessa facilidade de acesso, desse peculiar cuidado com os direitos da humanidade, que tão felizmente nos distinguem dos inacessíveis e soberbos tiranos da Ásia? (MALLET, 1847, p. 57-58).<sup>10</sup>

Reforça-se a forma justa e democrática de governo dos povos godos, seu apreço à liberdade e aos direitos individuais, bem como sua repulsa à escravidão. Esta última qualidade, inclusive, era o principal estandarte ostentado pelos intelectuais ingleses em sua cruzada contra o passado clássico. Não só a Ásia era vista por eles como o *locus* da tirania; havia, na Europa, uma civilização cujo vasto império havia se erguido nos alicerces do despotismo, da degradação moral e política e da escravidão: o Império Romano. Havia uma espécie de protorrevisão histórica florescendo na Inglaterra que subvertia a narrativa classicista do barbarismo germânico, cuja doutrina, sustentada pelo catolicismo, pregava que a grandiosa e sacra civilização romana havia sucumbido às invasões de tribos bárbaras e selvagens; esse processo resultara em perdas insupríveis em termos de cultura, conhecimento, legislatura e fé. Para os intelectuais do norte europeu, sobretudo os britânicos, teria sido a barbaridade de Roma que fora encerrada graças às investidas dos povos germânicos invasores, não o contrário. Segundo Botting (1996), discussões sobre a política de origem gótica já apareciam pontualmente nos círculos intelectuais britânicos desde a segunda metade do século XVIII, pois

acreditava-se que o parlamento e o sistema legislativo eram derivados das instituições góticas, povos livres e democráticos. A palavra [gótico] era empregada vagamente, abarcando tribos celtas e germânicas. A natureza cultural a que ela se referia era composta de povos indígenas e invasores cuja ocupação precedia as invasões dos romanos. Quaisquer relíquias de um passado não-romano eram levadas em consideração como evidências de uma remanescente tradição autóctone de independência (BOTTING, 1996, p. 28)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: “is it not well known that the most flourishing and celebrated states of Europe owe originally to the northern nations, whatever liberty they now enjoy, either in their constitution, or in the spirit of their government? For although the Gothic form of government has been almost every where altered or abolished, have we not retained, in most things, the opinions, the customs, the manners which that government had a tendency to produce? Is not this, in fact, the principal source of that courage, of that aversion to slavery, of that empire of honour which characterize in general the European nations; and of that moderation, of that easiness of access, and peculiar attention to the rights of humanity, which so happily distinguish our sovereigns from the inaccessible and superb tyrants of Asia?”.

<sup>11</sup> Tradução nossa. No original: “Parliaments and the legal system, it was believed, were derived from Gothic institutions and peoples who were free and democratic. The word was employed loosely, embracing Celtic and Germanic tribes. The native culture that it referred to was one composed of those indigenous peoples and invaders

Essa querela era inflamada, ainda, pelas divergências religiosas entre a Inglaterra protestante e o sul europeu católico. Botting (1996) continua:

A palavra "gótico" estava também implicada em um contínuo conflito político sobre valores. Na metade do século XVIII, a tirania de Roma significava mais que apenas um período no início da história europeia. Depois da Reforma, o Protestantismo construiu a imagem do Catolicismo romano como um solo fértil para despotismo e superstição. A resistência à imposição de valores estéticos clássicos também reivindicava uma perene ideia de que a cultura nacional britânica seria livre, natural e imaginativa. (BOTTING, 1996, p. 28)<sup>12</sup>.

A crença nas origens góticas do povo britânico ganhou força também graças à autoridade do filósofo e historiador iluminista Montesquieu (1689 – 1755), que em sua *magnus opus*, *O espírito das Leis*<sup>13</sup>, fez um comentário que se tornaria famoso nos círculos intelectuais liberais ingleses – os chamados *whigs*. Segundo ele, o conceito britânico de política estaria intrinsecamente relacionado às formas de governo das tribos germânicas e seus "belos sistemas governamentais inventados nas florestas" (CLERY & MILES, 2000, p. 61). Nessa revisão de valores históricos até então indubitáveis, o passado gótico era celebrado como a fonte dos valores civilizatórios, não como seu algoz. Esse sentimento de pertencimento a uma linhagem gótica encontrou voz nos poemas e nas baladas. James Thompson (1700–1748), em seu poema "Liberty" (1735), conclamava com timbre ufanista as verdadeiras raízes do povo britânico e saudava os germânicos por terem restaurado a liberdade então subjugada pela tirania dos invasores romanos.

The German Ocean roar, deep-blooming, strong,  
And yellow-haired, the blue-eyed Saxon came.  
He came implored, but came with other aim  
Than to protect. For conquest and defence  
Suffices the same arm. With the fierce race  
Poured in a fresh invigorating stream,  
Blood, where unquelled a mighty spirit glowed.  
[...]  
Wisdom was likewise theirs, indulgent laws,  
And calm gradations of art-nursing peace,

---

whose occupation preceded the invasions of the Romans. Any relics of a non-Roman past were taken as evidence of a native and enduring tradition of independence".)

<sup>12</sup> Tradução nossa. No original: "The word 'Gothic' was thus implicated in an ongoing political struggle over meanings. In the mid-eighteenth century the tyranny of Rome signified more than a period in early European history. After the Reformation, Protestantism constructed Roman Catholicism as a breeding-ground of despotism and superstition. The resistance to the imposition of classical aesthetic values also vindicates an enduring idea of British national culture as both free, natural and imaginative."

<sup>13</sup> Em francês, *L'Esprit des lois*. As teorias presentes na grande obra filosófica-prática de Montesquieu exerceram profunda influência no pensamento político moderno. Elas inspiram a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, elaborada em 1789, durante a Revolução Francesa.

And matchless orders, the deep basis still  
On which ascends my British reign. Untamed  
To the refining subtleties of slaves,  
They brought a happy government along;  
Formed by that freedom which, with secret voice,  
Impartial nature teaches all her sons [...].  
(THOMPSON, 1735, n.p.)<sup>14</sup>

Reunidos sob a figura dos Saxões em alguns versos e sob a dos Godos em outros, os povos germânicos trouxeram não apenas suas ideias de justiça (*indulgent laws*) e ordem (“*happy government*”), mas também a bravura, a força e as bases para a instauração da Inglaterra enquanto nação (“*deep basis still / On which ascends my British reign*”). Além da nobre recusa à escravidão, os germânicos se distinguiam e se elevavam sobre despóticos romanos por não terem atracado em Albion com o objetivo unívoco de conquistar aquelas terras; também zelariam por elas e as defenderiam. O braço godo que conquista é o mesmo que defende (“*For conquest and defence / Suffices the same arm*”).

Victor Sage (2009) salienta, ademais, a forte influência do partido liberal inglês, ou *whig party*, no resgate da ancestralidade gótica com o objetivo de fundar as bases para um nacionalismo inglês. Para ele, do ponto de vista dos *whigs*, os godos eram um grupo de “tribos nortenhas amantes da liberdade de quem descendemos e que obtiveram sucesso em quebrar os grilhões da dominação romana tanto no sentido político quanto no religioso” (SAGE, 2009, p. 158)<sup>15</sup>. No século XVIII, o parlamento inglês passava por um período denominado, *a posteriori*, *The Whig supremacy* (1715 – 1760), ou supremacia liberal, o que concedia ao mito do passado gótico um grande peso político, uma vez que “o apreço pelo gótico era um apreço *whig*”<sup>16</sup> (KLIGER, 1949, p. 135).

De modo semelhante, o filósofo liberal irlandês Edmund Burke (1729 – 1797), conhecido por suas teorias acerca do sublime e do belo que exerceram grande influência sobre o pensamento esteta da época, recorria às origens góticas da Inglaterra para justificar sua superioridade sobre a França. Em suas *Reflexões sobre a revolução na França* (1790), Burke,

---

<sup>14</sup> Tradução nossa: O oceano germânico ruga, profundo, forte, / E os Saxões loiros de olhos azuis vieram. / Vieram suplicantes, mas com outro objetivo / Que não proteger. Para a conquista e a defesa / Trabalham o mesmo braço. Com a raça feroz / Veio uma torrente revigorante, / Sangue, onde, indômito, um poderoso espírito brilha. [...] Sabedoria também era deles, complacentes leis, / E calmas gradações de cuidadosa paz, / E ordem incomparável, a profunda base sobre / a qual ascende meu reino Britânico. Bravio / Para as sutilezas finas da escravidão, / Eles trouxeram o feliz governo consigo; / Formado por aquela liberdade que, com uma voz secreta, / A natureza imparcial ensina a seus filhos [...]. (THOMPSON, 1735, n.p.)

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: “the GOTHs were a healthy freedom-loving set of Northern tribes from whom we descend and who succeeded in taking away the yoke of Roman imperial domination in both religious and political senses.” (SAGE, 2009, p. 158)

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: “Gothic taste was a whig taste” (KLIGER, 1949, p. 135).

“um homem emotivo, ardente nos seus ressentimentos e nas suas predileções” (O’BRIEN, 1982, p. 11), asseverava que os franceses eram revolucionários violentos e bárbaros, capazes de atos terríveis em nome de uma crença cega. Faltariam a eles o ideal cavalheiresco, a sabedoria e o cuidado com a paz herdados dos germânicos pelo povo inglês. Mary Wollstonecraft, após ler as *Reflexões*, escreve-lhe: “Lendo as suas "Reflexões" demoradamente, cheguei à conclusão de que, se você tivesse sido francês [...], você teria sido um revolucionário violento. Sua imaginação teria se incendiado...” (WOLLSTONECRAFT apud O’BRIEN 1982, p. 8), aludindo ao fato de que a única coisa que separava Burke da violência e da ignorância era sua origem inglesa, graças à qual herdara a civilidade gótica, ao contrário do que se poderia dizer dos franceses.

Os mitos acerca do passado gótico, segundo Mark Madoff, podem ser pensados como produtos de “uma fantasia inventada para servir a específicos propósitos políticos e afetivos” (MADOFF, 1979, p. 337). Como os próprios povos de quem deriva, o termo "gótico" possui origens historicamente imprecisas e entendimentos múltiplos, até mesmo conflitantes, a depender de quem o usa, quando, onde e porquê. Como mostra a breve história da palavra esboçada nesta seção, no século XVIII, período marcado pelo *Gothic Revival* – que será melhor explorado ainda neste capítulo – na Grã-Bretanha, “gótico” significava “primitivo” em duas acepções distintas, ainda que ambas ideologicamente ancoradas. Primitivo enquanto bárbaro, selvagem, ignorante, desprovido de valor para a sociedade civil moderna; e primitivo enquanto dotado de uma ancestralidade original: as verdadeiras raízes e fundações de um povo há muito tempo perdidas. Em jogo estavam antagônicos propósitos, valores e sentidos de cultura, nação, governo e civilidade, além de, em menores proporções, família, natureza, individualidade e representação.

Independente do projeto a que serve, é indubitável que o ideal de um passado gótico possui e sempre possuiu um estranho poder sobre o presente. O que permanece constante através dos meandros políticos e estéticos envolvendo o termo é o fato do gótico permanecer como o *locus* simbólico de culturas em conflito (PUNTER E BYRON, 2004, p. 5); ora com o fito de sobrelevar os valores culturais e civilizatórios do passado clássico greco-latino, ora de rejeitá-los em prol de um passado outro.

### **2.1.2 Da ruína ao revival**

“O estilo gótico se tornou a sombra que aterrorizava

O *Gothic revival*<sup>18</sup> marcou uma importante virada na concepção dos intelectuais, estetas e artistas em relação aos estilos medievais germânicos, até então desprezados pelo pensamento neoclássico em detrimento dos estilos romano e helênico. Segundo Botting (1996), ainda que o número de trabalhos arquitetônicos calcados no estilo gótico aumentasse entre os edifícios britânicos, foram as obras literárias que asseguraram o impulso necessário para fazer com que o novo velho estilo caísse nas graças do público leitor. Victor Sage discorda de Botting, afirmando, ao contrário, que teria sido sopro de novidade e grandiosidade da arquitetura gótica o carro chefe do movimento. Segundo ele, “o *revival*, na Grã-Bretanha, do estilo gótico ou pontiagudo, entre o início do século XVIII e o final da era vitoriana [...], foi principalmente arquitetônico” (SAGE, 2009, p. 156).

Outros teóricos, mais moderados, defendem que literatura e arquitetura se amalgamavam em se tratando do gótico setecentista; um potencializava o outro mutuamente. O norte-americano Gary Richard Thompson, por exemplo, urde a tese de que as sensações de terror e horror excitadas pela literatura gótica seriam semelhantes ao efeito despertado pela visão de uma grandiosa catedral gótica: ambos despertariam os sentidos humanos para um nível superior de existência, ao mesmo tempo em que despertam a consciência para a pequenez humana diante do grandioso, do sublime. Sobre essa ambivalência de sentidos, o autor discorre: “ambos possuem um movimento para cima e para fora, rumo ao paraíso, e um movimento para dentro e para baixo, serpentando sobre si mesmos em passagens labirínticas e câmaras escuras, descendo às catacumbas nas profundezas da terra” (THOMPSON, 1974, p. 4)<sup>19</sup>.

De acordo com Punter e Byron (2004), a palavra “gótico” foi aplicada com sentido estético primeiramente por historiadores da arte italianos no período da Renascença. Com ela, descreviam a arquitetura datada do século XII ao XVI cujas origens eram apartadas das raízes greco-latinas, ainda que, muitas vezes, fossem desconhecidas. Giorgio Vasari, em *Vidas dos*

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. No original: “Gothic style became the shadow that haunted neoclassical values”.

<sup>18</sup> O conceito encerrado pelo termo *gothic revival* parece ser algo próprio dos autores britânicos que se debruçam sobre o assunto. Até onde pudemos constatar, estudos brasileiros ou portugueses utilizam diversos termos para abordar a retomada da arte gótica na Europa do Século XVIII (ressurgimento, retomada, renovação, neogótico), ao passo que estudiosos anglófonos convencionalmente lançam mão do termo *gothic revival*. Na circunstância de grande parte das obras consultadas para a produção desse trabalho serem de origem britânica e não contarem com tradução para o português brasileiro ou de Portugal, optamos por utilizar o termo original. Julgamos que essa é a melhor maneira de contemplar o significado essencial dessa ideia tão cara aos estudiosos conterrâneos ao próprio movimento.

<sup>19</sup> Tradução nossa. No original: “both an outward, upward movement towards the heavens, and an inward, downward motion, convoluting in upon itself in labyrinthine passages and dark recesses, descending to catacombs deep in the earth”.

*artistas* (1550), uma das obras inaugurais da historiografia da arte, deixou clara a opinião dos estetas renascentistas acerca daquele estilo monstruoso e bárbaro de arquitetura, que não apenas desafiava as preceptísticas clássicas, mas as próprias ideias de harmonia e ordem *per se*. Após advogar veementemente contra os tabernáculos, pináculos, ornamentos pontiagudos e extravagantes, arcos quebrados e vitrais policromáticos, Vasari conclui que aquele estilo medieval

fora inventado pelos Godos, que, após a destruição das construções antigas e morte dos arquitetos por causa das guerras, construíram - os sobreviventes - edifícios dessa forma; esses homens ornavam as câmaras com arcos quebrados de quartos de círculo e encheram toda a Itália com construções abomináveis... Deus proteja todas as terras da invasão de tais ideias (VASARI apud FRANKL, 1960, p. 260-261).

Para os estudiosos contemporâneo do gótico, é provável que o próprio Giorgio Vasari não quisesse dizer que os Godos, especificamente, fossem as mãos e mentes por trás daquela arquitetura. À época de Vasari, o termo *goth* já era utilizado tanto para designar o povo quanto como termo relacional para se referir a tudo o que possuía origem medieval (FRANKL, 1960; PUNTER E BYRON, 2004). Os autores defendem que o estilo arquitetônico gótico teria surgido, dentre outras razões, por um problema prático de construção: o peso das abóbadas. Dizem eles que, quando construídas em pedra, o peso das abóbadas empurrava as paredes laterais dos edifícios para fora, o que resultava em desabamento quase certo. Diante desse problema, criaram-se as abóbadas estriadas e arcos quebrados e pontiagudos como forma de reduzir a pressão sobre os alicerces que sustentavam as paredes. Reconhecem, contudo, que soluções de engenharia não são nem de longe o suficiente para explicar as extravagâncias daquele estilo.

Martindale (1996) complementa o debate ao afirmar que, mesmo que várias tentativas de explicar o sentido ou o propósito das construções góticas tenham sido feitas, nenhuma é capaz de responder à questão satisfatoriamente. Isso se deve, principalmente, à escassez de fontes medievais que comprovem ou corroborem com qualquer conclusão a que se possa chegar. Ainda assim, uma das muitas teorias entra em consonância com os já citados mitos criados em torno dos povos germânicos, supostos criadores daquelas grandiosas edificações. Paul Frankl (1960) a ela se refere como a teoria da floresta inicial<sup>20</sup>, ideia que consiste em conectar o estilo gótico com o mundo natural primevo ou mesmo edênico. Segundo Frankl, alguns escritores germânicos defendiam a ideia de que as construções góticas seriam ícones de um passado

---

<sup>20</sup> No original: *early forest theory* (FRANKL, 1960).

imemorial em que havia uma grande comunhão entre o homem e a natureza. A grandiosidade das construções, seus ornamentos labirínticos e excessivos, bem como os arcos quebrados mirando o céu seriam marcas de um crescimento natural, orgânico.

A partir do *Gothic revival* setecentista, a arquitetura gótica ganhou outra conotação e trouxe consigo uma retomada de outras formas artísticas medievais. A guinada estética na Grã-Bretanha foi tamanha que, antes da metade do século, já circulavam por lá manuais que revisitavam e atualizavam a arquitetura gótica para os tempos modernos, como o *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions* (1747), de Batty Langley. A *Strawberry Hill House*, villa construída para o escritor Horace Walpole (1717–1797)<sup>21</sup>, um dos precursores da literatura gótica, pode ser considerada uma das primeiras edificações do *gothic revival*. Punter e Byron (2004) e Sage (2009) concordam que essa retomada de um estilo arquitetônico medieval encerrava em si um certo tom de pastiche. Sobre a residência *Strawberry Hill*, os primeiros comentam que,

ainda que inspirado por fontes eclesiásticas autênticas, Walpole copia uma grande variedade de estilos góticos diferentes. Há uma predileção por efeito dramático em detrimento de estruturas realmente góticas: abóbadas pontiagudas e janelas, piores, colunas e vitrais são combinados para criar a impressão de um palco teatral. Artefatos são apartados de suas origens e transformados em signos desconectados de sua substância original (PUNTER & BYRON, 2004, p. 34).

Essa imitação do passado gótico preocupada menos com a representação acurada que com a sensação de grandiosidade e espanto provocada pelas formas góticas marcará, também, a literatura produzida na época – assunto que será abordado detalhadamente em seções subsequentes. Jerrold Hogle (2002) assevera que o mesmo falseamento do passado medieval perpetrado por Walpole em sua mansão estará também presente em sua obra prima *O castelo de Otranto* (1764), considerado o romance fundador do gótico na literatura. Isso porque, na primeira edição de seu romance, Walpole não assume a autoria da história, algo que só é feito a partir da segunda. Até então, o prefácio à edição original trazia a informação de que aquela era a tradução de um antigo manuscrito italiano, portanto, todos aqueles acontecimentos espantosos haveriam, de fato, acontecido no dito castelo durante a longínqua Idade Média.

Para Hogle (2002), Walpole estaria lançando mão de referências vazias ao passado apenas para emular a excitação, a grandiosidade e a aura de mistério quase mítica que possuía o medieval e, por consequência, o gótico. Todavia, imitação e *mimesis* são noções díspares, ainda que possam facilmente ser confundidas; portanto, a relação entre o castelo de *Strawberry Hill*

---

<sup>21</sup> Horace Walpole era, inclusive, membro do partido liberal, portanto, um *whig*.

enquanto obra arquitetônica e *O castelo de Otranto* enquanto obra literária é mais complexa do que a redutora comparação de Hogle faz parecer.

No que tange a uma possível vertente gótica nas artes plásticas, Punter e Byron (2004) sugerem que é impraticável haver uma retomada, pois não há o que se retomar. Devido à escassa produção das tribos germânicas de pinturas e esculturas, bem como à falta de registros escritos sobre manifestações artísticas que pudessem representar o que convencionou chamar, *grosso modo*, de gótico – no sentido de medieval –, o que se poderia chamar de arte gótica na verdade teria surgido contemporaneamente ao *Gothic revival*. Por isso,

quando falamos, hoje, de arte gótica, ao contrário da arquitetura gótica, é provável que estaremos nos referindo ao tipo de arte que visualmente encarna muitas das ideias e formas associadas com a ficção gótica. Essa arte teve origem basicamente no mesmo período que o romance gótico [séc. XVIII], também como uma maneira de contestar a ênfase na razão e na ordem durante o iluminismo, bem como de seguir rumo a uma exploração da psiquê (PUNTER E BYRON, 2004, p. 36)<sup>22</sup>.

O pintor e ensaísta britânico Graham Ovenden (2009) corrobora com essa noção, apontando que, para conhecermos a real natureza da arte gótica, precisamos considerar seu surgimento a partir do Goticismo – outro termo para *Gothic revival* – do século XVIII que se espalhou pela primeira metade do século XIX. Para ele, o estilo gótico de arte era regido não por alguma técnica ou maneirismo específicos, mas por um estado espiritual de contestação e transgressão de valores iluministas. Ovenden divide a arte gótica em duas vertentes: na primeira delas, ressalta os trabalhos de Johann Heinrich Fuseli (1741 – 1825) e Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828), pintores capazes de desvelar, através de suas telas, os recônditos mais sombrios do espírito humano, a escuridão e os pesadelos que assombram o inconsciente. A segunda, uma positivação do panteísmo romântico na qual “a natureza é uma fecunda e orgânica catedral onde rezamos”<sup>23</sup> (OVENDEN, 2009, p. 128), alcançaria seu ápice nas obras de Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Diferenciando as duas vertentes, o autor propõe que, enquanto a arte de Fuseli representaria a queda do homem expulso do Éden, a de Friedrich segura um espelho voltado para a natureza e a celebra como o mais perfeito e acabado trabalho divino.

Punter e Byron (2004), por sua vez, acentuam as contribuições de Fuseli e Goya para a construção de uma identidade gótica nas artes plásticas, mas em nenhum momento citam, em

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. No original: “when speaking today of Gothic art as opposed to Gothic architecture, we are more likely to be referring to a kind of art that visually engages with many of the ideas and forms associated with Gothic fiction. This is an art that can be seen to originate in much the same period as the Gothic novel, to respond similarly to the emphasis on reason and order during the Enlightenment, and to move into the exploration of psychological states”.

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: “The nature is a fecund, organic cathedral in which we worship”.

seu trabalho, a arte de Friedrich. Parece haver um consenso entre teóricos das artes (VAUGHAN, 1980; GADDIS, 2002) no sentido de associá-lo ao romantismo alemão em detrimento do gótico, mesmo que ruínas góticas, bosques sombrios, silhuetas e jogos de luz e sombra sejam *topoi* constantes em suas pinturas.

### 2.1.3 Modo, gênero, série

Sintetizando o que foi até aqui apresentado, o termo gótico conjuga um grande quantitativo de objetos e comportamentos unidos por uma estética particular. Essa estética abrange não apenas a literatura, mas outras formas de arte como a pintura, a gravura, a arquitetura etc. No próprio âmbito da literatura, encontraremos não apenas obras góticas em prosa, mas também reverberações no gênero lírico, como o “Alastor, or The Spirit of Solitude” (1816), de Percy Bysshe Shelley, e no dramático, a exemplo das peças de Tennessee Williams, inseridas no *Southern Gothic* estadunidense<sup>24</sup>. Com o advento do século XX, o gótico expande ainda mais suas raízes pelas artes industriais, mostrando-se crucial para a criação de importantes manifestações na história do cinema, como o expressionismo alemão, o *film noir* dos anos 40 e 50 (NEGRONI, 2015), sem falar na onda de películas de terror baseadas nas tradicionais criaturas góticas, dentre os quais: o vampiro, o lobisomem, o monstro de Frankenstein, o terrível Edward Hyde. Partindo do pressuposto de que a estética gótica atravessa as mais variadas esferas da literatura e da própria arte em sentido lato, surge uma questão fundamental: como classificar o gótico tendo em conta sua pluralidade de expressões e manifestações? Como um gênero? Uma estética? Uma tradição?

Para sanar tais questões, é preciso que nos voltemos para a questão dos gêneros, que é demasiadamente ampla e facilmente incorreríamos num tangenciamento do foco principal da pesquisa. Segundo Mikhail Bakhtin (2003), sempre que nos comunicamos, falamos e escrevemos, o fazemos através de gêneros do discurso, formas relativamente estáveis de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. Por si só, gêneros discursivos são categorias sócio-históricas e, portanto, variáveis, atravessadas pelo discurso hegemônico de determinados cronotopos nos quais estão inseridos. Metonimicamente, os gêneros literários se comportam da mesma maneira. No âmbito literário, Bakhtin (2003) defende que os gêneros não servem apenas

---

<sup>24</sup> Ramificação do gótico ambientada e escrita no sul dos Estados Unidos entre o fim do século XIX e o fim do século XX. Suas obras incluem representações de espacialidades decrepitas e arruinadas; personagens profundamente perturbadas, assombradas e excêntricas; pessoas e situações grotescas; eventos sinistros ou sobrenaturais relacionados a magia negra (hoodoo), pobreza, violência e sequelas da escravidão. Dentre seus expoentes estão William Faulkner, Flannery O'Connor e Tennessee Williams.

para catalogar e rotular obras, mas condicionam o próprio ato da recepção, oferecendo chaves de leitura e orientações hermenêuticas. Conhecer um gênero é, naturalmente, saber – mais ou menos – o que esperar de qualquer obra que nele se encaixe.

Alguns estudiosos enxergam o gótico como um gênero literário dotado de grande capacidade de transformação e adaptação trans-histórica. Em seu verbete “Gótico – gênero literário” do *Dicionário digital do insólito ficcional*, a argentina Pampa Olga Arán (2019) defende que o gótico, longe de constituir um gênero menor (ou, de certo modo, um subgênero do fantástico), definido por “estereótipos”, possui tamanhas complexidade e riqueza que sobrevive até a atualidade. Em outra obra, Arán (2014), faz uma distinção entre o “gótico inicial” e as demais manifestações posteriores, atestando as constantes e definidoras mudanças pelas quais a estética gótica passou através dos séculos e reiterando seu caráter mutável, adaptativo. Pérez de la Fuente (2012) adota a hipótese bakhtiniana de que cronotopos constroem e modificam os gêneros e, por conseguinte, defende a concepção de que o gótico – numa metáfora biológica para fins pedagógicos – passa adiante suas características genéricas, sempre acompanhando as transformações sociais, industriais e científicas que balançam o *establishment* de determinada época à medida que se transforma e dá origem a outros gêneros em variadas mídias.

Todavia, outros defendem hipóteses semelhantes acerca da mutabilidade do gótico, mas a partir de um conceito díspar do gênero discursivo bakhtiniano. José Amícola, por exemplo, em seu complexo estudo intitulado *La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación*, propõe uma distinção entre “modo gótico” e “romance [*novela*] gótico”, “no sentido de que o primeiro indicaria a reverberação de uma situação de horror que transpassa a fronteira do romanesco [*novelesco*] e pode se consumir em gêneros diferentes como o conto, a novela [*nouvelle*], o teatro e o cinema” (AMÍCOLA, 2003, p. 42)<sup>25</sup>. Uma terceira voz argentina – que não será a última citada nesta seção –, Adriana Lía Goicochea, também defende a perspectiva do gótico enquanto um modo ao estudar os ecos do gótico europeu na literatura rio-platense do século XIX, sugerindo que “consideremos a noção de cronotopos definida como ‘a interrelação essencial de relações temporais e espaciais assimiladas artisticamente na literatura’. Esta noção

---

<sup>25</sup> Tradução nossa. No original: “en el sentido de que lo primero indicaría la reverberación de una situación de terror que trasvasa las fronteras de lo novelesco y puede consumarse en géneros diferentes como el cuento, la nouvelle, el teatro y el cine”.

permite [...] explicar as transformações do modo gótico no Rio da Prata.” (GOICOCHEA, 2013, p. 5)<sup>26</sup>.

Ao fazer uso da ideia de cronotopos, Goicochea parece se reportar à concepção bakhtiniana de gêneros sócio-historicamente ancorados, mas, ao invés de gênero, atribui ao gótico a qualidade de modo. O debate se mostra ainda mais vasto quando trazemos a concepção da escritora e ensaísta, também argentina, María Negroni (2015), a qual enxerga o gótico como um amplo panorama estético cuja genericidade pode ser melhor descrita a partir da categoria “série negra” ou “série gótica”, que englobaria desde o romance inglês do século XVIII até o *film noir* do século XX em diante. Na coletânea *Museo negro*, Negroni (1999) sugere que a essência da estética gótica seria a “emoção do espaço” [*emoción del espacio*], o fascínio pela representação sublime do *locus horribilis* que se iniciaria no século XVIII com os castelos medievais e cujos rastros podem ser encontrados espalhados por toda a literatura posterior, chegando aos espaços opressivos e labirínticos de Kafka; portanto, as transmutações históricas do gótico já evidenciada pelos demais pesquisadores.

Gênero, modo, série. Em suma, temos três rótulos que tentam definir a estética gótica a partir das mesmas características, quais sejam: sua mutabilidade e capacidade de adaptação a cronotopos variados sem que haja o desgaste ou a perda de – na falta de um termo melhor – sua essência. Ao final de seu verbete, Pampa Arán (2019) se dá por satisfeita com uma classificação contingencial e relativa, como:

Fora de sua classificação como modo, gênero ou subgênero, narrativo, lírico ou dramático e sua cronologia histórica, o gótico é um movimento artístico que permeou a literatura e a cultura em diferentes aspectos até os dias de hoje e como tal foi e continua sendo objeto de inúmeros escrutínios teóricos, literários, filosóficos, psicológicos, hermenêuticos, semióticos, feministas, arquitetônicos, para citar os mais relevantes (ARÁN, 2019, s/p)<sup>27</sup>.

Porém, com o fito de desenvolver a presente pesquisa com maior clareza e acurácia teórico-metodológica possível, bem como para evitar ambiguidades e obscuridades, optamos por perceber o gótico enquanto modo literário, tal como faremos também com o fantástico – ponto que será desenvolvido no capítulo 2. Conquanto nossa decisão possa parecer mero detalhe

---

<sup>26</sup> Tradução nossa. No original: “consideremos la noción de cronotopo definida como “la interrelación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Esta noción le permite [...] explicar las transformaciones del modo gótico en el Río de la Plata”.

<sup>27</sup> Tradução nossa. No original: “Fuera de su clasificación como modo, género o subgénero, narrativo, lírico o dramático y de su cronología histórica, el gótico es un movimiento artístico que ha permeado la literatura y la cultura en diferentes aspectos hasta la actualidad y como tal ha sido y sigue siendo objeto de numerosos asedios teóricos, literarios, filosóficos, psicológicos, hermenéuticos, semióticos, feministas, arquitectónicos, para citar los más relevantes”.

de nomenclatura, uma vez que os termos gênero, modo e série aparentemente apontam para a mesma natureza mutável do gótico, ela possui base teórica nas aprofundadas discussões acerca de gêneros e modos literários propostas por Alastair Fowler em seu livro *Kinds of literature, an introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982).

Fowler (1982) afirma que as teorias de gênero concernem principalmente à hermenêutica. Nesse sentido, as categorizações em gêneros literários se baseiam na semelhança para com a tradição, isto é, numa sequência de influências e códigos compartilhados que conectam obras a determinados gêneros numa perspectiva diacrônica. A tradição, portanto, define repertórios e nos permite identificar tipos semelhantes de textos literários. Em seguida, o autor faz uma distinção entre dois tipos de teorias genológicas, ainda que sem citar nomes: uma perspectiva diacrônica que reconhece a instabilidade dos gêneros e percebe neles variações social e historicamente determinadas – i.e., a perspectiva bakhtiniana; outra sincrônica que almeja estabelecer pressupostos sólidos e permanentes capazes de definir cada gênero em suas particularidades. Contudo, o problema dos gêneros para o teórico jaz no fato de a crítica reunir uma miríade de repertórios formais e temáticos sob o rótulo de gêneros. Seriam romances, romance histórico, romance gótico, romance picaresco, conto, conto fantástico, novela e novela de cavalaria todos gêneros literários? Nominalmente, parece haver ao menos algum tipo de gradação, uma vez que o rótulo “romance”, por exemplo, engloba o romance histórico, o gótico, o picaresco e tantos outros. Segundo Fowler (1982), a perspectiva amplamente adotada pela crítica literária de enxergar todas as variantes formas literárias como gêneros sem problematizar essa categoria incorre em uma confusão de tipos genéricos [*generic types*]:

Muitas tentativas de classificar os gêneros literários recaem na confusão de tratar todos os tipos genéricos [*generic types*] em uma mesma categoria. Se só existe uma gama de tipos genéricos, o crítico se vê diante da tarefa impossível de distribuir as obras entre eles. Como ele bem sabe, muitas obras combinam diversos tipos (FOWLER, 1982, p. 54)<sup>28</sup>.

Com o fito de elucubrar essa questão, o autor propõe a partição dos gêneros em categorias menores e maiores, respectivamente, o subgênero e o modo. O modo, em específico, “envolve uma ideia de gênero mais elusiva, uma que convida à exploração”, e por sua grande capacidade generalizante, é considerado pelo próprio autor como “o mais cômodo de todos os recursos terminológicos” (FOWLER, 1982, p. 106). O modo, em relação ao gênero, é menos preciso e

---

<sup>28</sup> Tradução nossa. No original: “Many attempts to clarify literary genre founder in the confusion of treating all generic types as belonging to the same category. If there is only one range of generic types, the critic faces an impossible task in distributing works among them. As he well knows, most works combine many types”.

mais geral. Ao passo que o gênero dita características externas como a extensão da obra, a estrutura organizacional, a quantidade de núcleos ou momentos narrativos, o modo discursivo se evidencia por elementos narrativos, temáticos, discursivos, “um tema característico, talvez; uma fórmula, uma característica ou proporção retórica” (p. 107). Logo, os modos podem atravessar ou estar presentes em diferentes gêneros.

Do ponto de vista terminológico, Fowler (1982) sugere que, ainda que os nomes dados aos gêneros sejam notoriamente inconsistentes, eles exibem ao menos uma regularidade. Os termos que designam os gêneros sempre são utilizados na forma nominal – conto, romance, novela, saga; enquanto os termos modais tendem a ser adjetivais. Nesse sentido, na expressão “romance gótico”, cada vocábulo designaria, respectivamente, o gênero e o modo da categoria descrita. Os termos que nomeiam os modos, ressalta o autor, podem ser obviamente empregados de maneira mais frouxa, uma vez que perpassam vários gêneros. “Pode parecer que são, portanto, muito vagos. Porém, podem ser utilizados de maneira suficientemente exata conquanto os limites de suas características sejam levados em conta.” (FOWLER, 1982, p. 106).

Com o postulado de Fowler em mente, julgamos que seja mais produtivo compreender a mutabilidade e a adaptabilidade da estética gótica a diversos cronotopos a partir do conceito de modo. Inclusive, o próprio autor reserva um trecho de seu capítulo sobre os modos literários para ressaltar o gótico como modelo exemplar dessa categoria:

O romance gótico rendeu um modo gótico que acabou por lhe superar em termos de longevidade e foi aplicado às mais diversas formas literárias como a aventura marítima (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), o romance psicológico (*Titus Groan*), o romance policial (*Edwin Drood*), o conto, o roteiro fílmico e os vários subgêneros da ficção científica (já antecipada no *Frankenstein* de Mary Shelley) (FOWLER, 1982, p. 109)<sup>29</sup>.

Em outras palavras, embora o gótico tenha sido, em seu princípio, um gênero específico configurado pelo romance gótico do século XVIII e do início do XIX, não mais existe como tal – essa é também a hipótese de José Amícola (2003). Ao invés de um gênero, ainda que mutável, variável e socialmente determinado, o gótico é melhor compreendido como um modo que caracteriza, atravessa e assombra os mais diversos gêneros da literatura e da arte, cuja quintessência – impossível de ser objetivamente descrita – encontra redundância e atualização até os correntes dias, quem sabe pela necessidade humana de transgredir o *status quo* (PUNTER

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. No original: the gothic romance (*The Old English Baron*) yielded a gothic mode that outlasted it and was applied to kinds as diverse as the maritime adventure (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), the psychological novel (*Titus Groan*), the crime novel (*Edwin Drood*), the short story, the film script, and various science fiction subgenres (already foreshadowed in Mary Shitley's *Frankenstein*).

& BYRON, 2004); ou por sua inconfundível atmosfera [*mood*] melancólica (FOWLER, 1982); ou pelo sempre atual motivo da perda da inocência (STRENGELL, 2005); quem sabe pela emoção do espaço ou por nossa insistência em sonhar com castelos (NEGRONI, 1999). Talvez a melhor justificativa seja, afinal, o fantasmagórico adágio de Fred Botting (1996, p. 109): “Gothic is everywhere and nowhere”<sup>30</sup>.

## 2.2 GÓTICO LITERÁRIO

Um esquema que pode servir para todos os romances góticos *a priori*, variando apenas as suas proporções: um barão ou baronesa ignorante quanto à sua verdadeira linhagem, inserido em alguma situação adversa; um castelo – sobre uma montanha; um cemitério – próximo à montanha; salões vazios; passagens subterrâneas; retratos; um fantasma, ou o que se acredita ser um; um registro escrito... coberto de sangue! Um misterioso assassino!<sup>31</sup> Assim descreve Samuel Taylor Coleridge<sup>32</sup>, em carta destinada a William Wordsworth, três romances de autoria de Ann Radcliffe: *The Romance of the Forest* (1792), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797).

Coleridge estava descrevendo, metonimicamente, toda a literatura gótica cuja avassaladora ascensão marcou a virada do século XVIII para o XIX no Reino Unido. Como crítico contratado do periódico *Critical Review* entre dezembro de 1796 e março de 1797 (ROPER, 1960), o poeta entrou em contato com os principais romances góticos do período, obras que experimentavam sucesso de público sem precedentes, movimentavam as prensas industriais e envenenavam a imaginação da juventude leitora com excessos imaginativos, mistérios e horrores sobrenaturais. Em suas cartas e críticas, Coleridge se queixava da repetição da mesmice e do rápido esgotamento da bem-sucedida fórmula gótica. Em carta destinada a W.L. Bowles, ele comenta:

---

<sup>30</sup> Do inglês, “gótico está em todo lugar e em nenhum lugar”.

<sup>31</sup> Tradução e adaptação nossa. No original: a scheme, which was to serve for all romances a priori – only varying the proportions --- A Baron or Baroness ignorant of their Birth, and in some dependent situation – Castle – on a Rock – a Sepulchre – at some distance from the Rock – Deserted Rooms – Underground Passages – Pictures – A ghost, so believed – or – a written record – blood on it! – A wonderful Cut throat! (COLERIDGE, 1810, s/p).

<sup>32</sup> Conforme apurado nos trabalhos de Derek Roper (1960; 1972), a autoria de Coleridge é contestada em algumas de suas críticas a romances góticos da última década dos setecentos. A atribuição foi feita primeiramente pelo professor Garland Greever, pioneiro na compilação do trabalho crítico de Coleridge. As resenhas críticas dos romances góticos foram subsequentemente incluídas no compêndio *Coleridge's Miscellaneous Criticism* e enumeradas entre suas obras por dois de seus biógrafos. Porém, em 1951, a autenticidade de três dessas resenhas foi contestada por Charles Patterson, sob alegação de que estas teriam sido encomendadas pelo editor da *Critical Review* a outro crítico em virtude da falha de Coleridge em cumprir prazos de entrega. Derek Roper, com evidências pautadas nas correspondências do autor, conclui que não há evidências nos conteúdos ou nas datas dessas resenhas que levem a crer que não teriam sido escritas por Samuel Coleridge.

[...] na verdade, estou quase cansado do Terrível, tendo sido contratado da *Critical Review* nos últimos seis ou oito meses – estive criticando *The Monk*, *The Italian*, *Hubert de Servac* et cetera, et cetera, et cetera... todos com suas masmorras e antigos castelos e casas solitárias à beira-mar, cavernas e bosques, personagens extraordinários e toda a sorte de terror e de mistério se amontoaram em cima de mim – ao ponto de me saturar (COLERIDGE apud ROPER, 1960)<sup>33</sup>.

A visão de que a literatura gótica depende de um conciso inventário de convenções, temas e dispositivos narrativos é recorrente em muitos críticos e teóricos da literatura, quase sempre com as conotações negativas que já sugeria Coleridge. Todavia, foi a sedimentação de clichês, lugares comuns e *Gothic trappings*<sup>34</sup> que possibilitou a difusão da literatura gótica através das mais diversas épocas e regiões geográficas, de modo que muitas dessas convenções influenciam diretamente o que lemos, assistimos e jogamos quando o assunto é horror e mistério.

### 2.2.1 Romance gótico ou a escritura do excesso

A literatura gótica pode ser definida, em poucas palavras, como a escritura do excesso, ou, ainda, excessos, uma vez que são inúmeros: paixão, emoção, irracionalidade, desejo, fantasia, amoralidade, transgressão. Os excessos góticos, ao despontarem na literatura na metade do século XVIII, instauraram uma verdadeira perseguição aos valores de harmonia, beleza, racionalidade e civilidade preconizados pelo classicismo e pela Ilustração. A obra literária, que até então costumava apresentar certo papel moralizante e pedagógico e, por vezes, era apreciada menos por sua qualidade estética que pelos valores nela imprimidos, ganha uma maior liberdade estética sob o signo do Gótico. Apartada das amarras neoclássicas, a literatura gótica

condensava muitas ameaças a esses valores, ameaças associadas com forças naturais e sobrenaturais, excessos imaginativos, alucinações, maldade humana e religiosa, transgressão social, degeneração mental e corrupção espiritual. Ainda que não mais um termo puramente negativo, a escritura gótica permanecia fascinada por objetos e práticas socialmente designadas negativas, irracionais, amorais e fantásticas. Em um mundo que, desde o século XVIII, se tornava cada vez mais secular, a ausência de uma estrutura de ordem religiosa e as mudanças sociais e políticas abriram espaço para que a escritura gótica e sua recepção passassem por significativas transformações. Os excessos góticos, isto é, o fascínio para com a transgressão e a

---

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: [...] indeed, I am almost weary of the Terrible, having been a hireling in the *Critical Review* for the last six or eight months--I have been reviewing the *Monk*, the *Italian*, *Hubert de Servac* & c & c & c in all of which dungeons, and old castles, & solitary Houses by the SeaSide & Caverns & Woods & extraordinary characters & all the tribe of Horror & Mystery, have crowded on me --even to surfeiting.

<sup>34</sup> Expressão que alude, concomitantemente, a: (i) armadilhas [*traps*] comuns às narrativas góticas, presentes em salas secretas e masmorras; (ii) significado do termo *trapping* enquanto substantivo no inglês: “sinais evidentes, características”, segundo o dicionário Merriam-Webster (TRAPPING..., 2021).

ansiedade diante de limites culturais, seguia a produzir sensações conflitantes [nos leitores] com suas tramas obscuras de desejo e poder (BOTTING, 1996, p. 1)<sup>35</sup>.

Na forma literária, diversos elementos se engendravam para construir o espanto e a ansiedade evocados pelo nome “gótico”: tramas tortuosas, rocambolescas, narrativas fragmentadas, motes que se revolvem ao redor de incidentes misteriosos, imagens grotescas, sobrenaturais e personagens socialmente transgressores compunham as primeiras obras góticas da segunda metade do século XVIII. Esses *topoi* literários demarcaram as características que viriam a ser definidoras de incontáveis gerações posteriores daquilo que podemos chamar de tradição gótica. Sobre eles, Botting (1996) comenta:

Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas vilanescos, monges e freiras, heroínas vacilantes e bandidos povoavam as paragens góticas como representações de ameaças imaginativas e reais. A lista cresceu no século XIX, com a adição de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo, simbolizando a dualidade da natureza maligna [humana]. Paisagens góticas eram desoladas, opressivas e repletas de ameaças. No século XVIII, eram locais montanhosos e remotos. Posteriormente, a cidade moderna combinou os elementos naturais e arquitetônicos que compõem a grandiosidade e a selvageria gótica, suas escuras e labirínticas ruas sugerindo a mesma violência e perigo dos castelos e das florestas medievais. (BOTTING, 1996, p. 1)<sup>36</sup>.

O mais recorrente e mais representativo *locus* das primeiras tramas góticas era, indubitavelmente, o castelo medieval – construção que viria a se tornar símbolo do sublime, da grandiosidade, dos mistérios e do retorno do passado, qualidades definidoras do gótico. Arruinado, sombrio e repleto de passagens secretas e cômodos proibidos, o castelo era pontualmente interligado a outros cenários medievais, tais como abadias, igrejas, catedrais e especialmente cemitérios. Essas titânicas, porém, decrépitas, construções evocavam um passado feudal que, como citado anteriormente, fora construído no inconsciente coletivo pós-

---

<sup>35</sup> Tradução nossa. No original: Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic. In a world which, since the eighteenth century, has become increasingly secular, the absence of a fixed religious framework as well as changing social and political conditions has meant that Gothic writing, and its reception, has undergone significant transformations. Gothic excesses, none the less, the fascination with transgression and the anxiety over cultural limits and boundaries, continue to produce ambivalent emotions and meanings in their tales of darkness, desire and power.

<sup>36</sup> Tradução nossa. No original: Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature. Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest.

medieval como uma era perdida na história da humanidade, cujas névoas do mistério e do tempo escondiam os terrores da superstição, da barbaridade e da ignorância. Sensações de prazer e terror eram excitadas na mesma medida pelas descrições sublimes dos cenários góticos, incendiadas pela presença incerta e opressora desse passado longínquo, desconhecido – e por isso fascinante.

Contudo, as narrativas góticas raramente escapavam às preocupações de seu próprio tempo, apesar da evidente carga histórica de sua ambientação. Com a virada do século, o castelo paulatinamente cedeu lugar à antiga mansão, que se tornou o ambiente mais propício à excitação dos medos do público leitor oitocentista. Essas variações se davam de acordo com mudanças sociais, políticas e culturais europeias: industrialização, urbanização, revolução, descobertas científicas e transformações nos modos de vida pública e privada.

Nos romances góticos, a excitação dos sentidos é prioridade em detrimento do valor pedagógico ou moral, ou seja, a principal preocupação dos escritores passa a ser entreter, não ensinar. Imaginação e sensação excedem a razão, transgredem os valores sociais vigentes e até mesmo as leis da moral e do bem viver. Tomando inspiração nos mitos, lendas e folclore medieval, mergulham no longínquo passado e resgatam as maravilhas e os terrores das romanças e das novelas de cavalaria. Essa guinada na função social da obra literária, aliada à derrubada das barreiras racionais pudicas do classicismo e da Ilustração, logo caiu nas graças do público leitor, pois,

empolgante ao invés de edificante, [o gótico] gelava o sangue, deleitava as imaginações supersticiosas e alimentava apetites recônditos por acontecimentos estranhos e maravilhosos ao invés de instruir os leitores com lições de moral que inculcavam valores decentes e atitudes de bom tom em relação à vida e à literatura. Os excessos góticos transgrediam os próprios limites da estética, assim como a ordem social, no turbilhão de emoções que minava as barreiras entre vida e ficção, fantasia e realidade. Criticados ao longo da segunda metade do século XVIII por encorajar emoções desvairadas e paixões proibidas, os textos góticos eram acusados de subverter a moral e as boas maneiras nas quais o bom comportamento social era pautado. A feminização de práticas de leitura e a expansão do mercado, aliadas às preocupações com os romances durante aquele século, perturbavam os valores domésticos e sexuais. Trazendo à tona passados que o século XVIII construía como bárbaros e incivilizados, ficções góticas pareciam promover vício e violência, outorgando total liberdade às ambições e aos desejos sexuais desviantes da lei e do dever social. Por vias nefastas, os vilões góticos usurpam herdeiros legítimos, roubam famílias respeitáveis de sua propriedade e reputação enquanto ameaçam a honra de mulheres e filhas órfãs. Poder ilegítimo e violência não apenas eram mostrados como ameaçavam consumir o mundo dos valores domésticos e civilizados. (BOTTING, 1996, p. 3)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Tradução nossa. No original: Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvellous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life. Gothic excesses transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and

Para os detratores do gótico – que eram, na verdade, a maioria dos críticos literários dessa época –, aquela literatura não apenas exibía valores, ideias, mensagens e imagens nocivas aos bons valores da racionalidade e do bem viver em sociedade, mas os endossava, os glorificava em páginas que circulavam para um público cada vez maior e mais diverso. Assim como os romances de ficção *per se* eram vistos como uma perda de tempo, um entretenimento fútil desaconselhado para cidadãos produtivos, também o eram os romances góticos, com o óbvio agravante das impropriedades e desserviços promovidos por estes para com a ordem social. Contudo, como veremos mais adiante neste capítulo, a relação entre a literatura gótica e os excessos por ela pintados não era tão óbvia e simplória. Reforçamos que essas narrativas raramente escapavam às preocupações de seu próprio tempo; de uma forma ou de outra, resquícios da moral setecentista acabavam sempre despontando em meio aos terrores e às paixões, fosse por meio de heróis e heroínas virtuosas ou da restauração da propriedade, dos princípios e da ordem social ao final da trama.

Muitos dos elementos que viriam a compor o que podemos chamar de uma “fórmula gótica” já estavam explícitos ou latentes no romance *O castelo de Otranto*, publicado em 1764 por Horace Walpole, conde de Orford. Esses *topoi* se tornariam de tal forma convencionais que, ainda no fim do século XVIII, circulava nas revistas britânicas um ensaio, escrito por um crítico anônimo, que propunha uma receita para a feitura de um romance gótico.

Take – An old castle, half of it ruinous  
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.  
Three murdered bodies, quite fresh.  
As many skeletons, in chests and presses.  
An old woman hanging by the neck; with her throat cut.  
Assassins and desperadoes, 'quant. suff.'  
Noises, whispers, and groans, threescore at least  
(TERRORIST, 1797, s/p)

Dos ingredientes listados em “Terrorist Novel Writing” (1797), ensaio que despontou primeiramente na revista *The Spirit of the Public Journals*, apenas a velha senhora pendurada

---

fiction, fantasy and reality. Attacked throughout the second half of the eighteenth century for encouraging excessive emotions and invigorating unlicensed passions, Gothic texts were also seen to be subverting the mores and manners on which good social behaviour rested. The feminisation of reading practices and markets, linked to concerns about romances throughout the century, were seen to upset domestic sensibilities as well as sexual propriety. Presenting pasts that the eighteenth century constructed as barbarous or uncivilised, Gothic fictions seemed to promote vice and violence, giving free reign to selfish ambitions and sexual desires beyond the prescriptions of law or familial duty. By nefarious means Gothic villains usurp rightful heirs, rob reputable families of property and reputation while threatening the honour of their wives and orphaned daughters. Illegitimate power and violence is not only put on display but threatens to consume the world of civilised and domestic values.

pelo pescoço está ausente do romance de Walpole. No mais, o castelo em ruínas, as longas galerias repletas de câmaras escuras, os assassinos, esqueletos, ruídos, suspiros e murmúrios foram todos reunidos de tal forma paradigmática em *O castelo de Otranto* que erigiram os sustentáculos de toda uma estética literária.

A obra, que chegou às mãos do público em 1764 por meio de publicação anônima, tinha autoria atribuída a Onuphrio Muralto e teria sido originalmente um manuscrito medieval traduzido do italiano por William Marshall. Como chegaria ao conhecimento comum posteriormente, nem Marshall, tampouco Muralto jamais existiram. Conta Victor Sage (2009) que os críticos foram, a princípio, hostis em sua recepção, pressentindo um engodo ou uma brincadeira de mau gosto. O público, contudo, se deixou levar pela fantasmagoria daquela história supostamente verídica que desvelava os horrores da barbárica e longínqua Itália feudal, mais precisamente da província de Otranto, e de seus malsinados personagens.

Na trama, o despótico aristocrata Manfred, secretamente usurpador do castelo de Otranto, se vê assombrado por fantasmas e aparições fantásticas que rondam as galerias do castelo na urgência de destituí-lo do trono que não lhe era devido. No dia de seu noivado com a linda princesa Isabella, Conrad, primogênito de Manfred, é atingido por um elmo gigantesco que desce dos céus, matando-o. Ciente de que uma maldição está por cair sobre sua família, Manfred decide assumir o lugar de seu filho no casamento com Isabella, quem ele acredita ser a herdeira por direito do trono de Otranto. Amedrontada pela tirânica e incestuosa decisão tomada unilateralmente por Manfred, Isabella tenta a fuga pelos ecoantes subterrâneos do castelo, onde encontra o camponês Theodor, acusado injustamente de ser o responsável pela morte do jovem Conrad. Juntos, planejam escapar das garras do tirano e inadvertidamente se apaixonam, alheios ao fato de que, por ventura de intrincados acontecimentos envolvendo a história de suas famílias, seria o camponês Teodoro o legítimo herdeiro de Otranto.

Além de serem Manfred, Isabella e Theodor os primeiros de longas linhagens de personagens arquetípicos – respectivamente: o aristocrata tirânico e vilanesco; a virtuosa donzela em perigo e o charmoso camponês que é secretamente um nobre herói cavaleiresco –, outros componentes de *O castelo de Otranto* foram pioneiros naquelas que seriam obsessões da tradição literária gótica: a ambientação medieval num país católico do sul europeu; o assombro do sobrenatural; o enfoque nos vilões e tiranos; a decadência da hereditariedade e dos direitos aristocráticos; a presença vitimizada mas virtuosa da mulher; o uso do espaço enquanto reflexo dos estados emocionais e psicológicos; a primazia dos desejos individuais e das paixões; o retorno do passado inescapável.

O pioneirismo do romance se espalhava até mesmo para além das fronteiras da diegese, Sage (2009) aponta que foi Walpole um dos primeiros a lançar mão da autoria fictícia enquanto artifício autenticador da obra literária. A autoria fictícia, atribuída a alguém que seria apenas mero editor ou tradutor de um manuscrito medieval estrangeiro, não apenas atiçava a curiosidade do público como também situava aqueles acontecimentos no limite entre dúvida e descrença. Seria mesmo impossível que tais horrores acontecessem na Idade das Trevas, sobretudo nas supersticiosas e católicas terras do sul?

Todavia, tudo o que havia de gótico no conteúdo de *O castelo de Otranto* inexistia em sua forma. Dale Townshend (2019) não foi o primeiro a notar a dissonância conteúdo-forma no livro de Walpole, mas foi quem melhor a sistematizou, dedicando-lhe um extenso capítulo de seu trabalho *Gothic Antiquity*. O autor assinala que tendo em mente o papel fundamental de Otranto no surgimento do gótico na literatura, é surpreendente constatar que o romance possui pouquíssimas descrições espaciais e arquitetônicas que pudessem aludir ao imaginário do passado gótico que se tinha à época. Essa escassez de descrições, aliada à total ausência do adjetivo 'gótico' durante todo o corpo do texto, jogaria para o público a responsabilidade de associar, por meio da imaginação, o cronotopo da trama à grandiosidade e extravagância da arquitetura gótica; os horrores sobrenaturais ao tradicionalmente católico sul europeu. Uma década antes, Victor Sage (2009) já apontara, ainda que brevemente, para esse problema em seu verbete sobre o romance gótico:

A história de Walpole exibe uma contradição entre matéria temática e linguagem que é incomum à tradição que fundou. Quanto ao estilo, [o romance é] seco, espirituoso, conciso e impregnado das virtudes racionais comuns à prosa setecentista - não há ali a expansividade Romântica, e ainda que aparentemente exiba extremas emoções, especialmente no caso de Manfred, seus personagens são, de maneira geral, marionetes sem profundidade psicológica e seu conflito é afinado à altura do melodrama (SAGE, 2009, p. 147)<sup>38</sup>.

Sustentando a tese de que *O castelo de Otranto* fora capaz de fundar toda uma tradição a partir de incipientes referências a câmaras, masmorras, galerias, cemitérios e construções eclesiásticas, Townshend (2019) sugere que, talvez, essas marcações foram o suficiente para despertar nos leitores a infinita potência da imaginação. Se o próprio passado gótico era fruto do imaginário britânico setecentista, não haveria outra alternativa para representá-lo a não ser

---

<sup>38</sup> Tradução nossa. No original: But Walpole's story exhibits a contradiction between subject matter and language which is uncharacteristic of the tradition it founded. Stylistically, it is dry, witty, terse, and suffused with the rational virtues of eighteenth-century prose - it has no Romantic expansiveness, and thought it foregrounds extreme emotions, especially in the case of Manfred, its characters, generally speaking, are puppets without psychological depth and its action is screwed to a high pitch of melodrama

deixar com que esse mesmo imaginário completasse as lacunas com seus próprios adornos pontiagudos e arcos quebrados. Fato é que o estilo seco e conciso de Walpole não tornaria a se repetir e sua influência não se estenderia ao campo da linguagem. Seus tributários viriam a praticar um estilo literário diametralmente oposto: grandiloquente, repleto de floreios e que almejava transpor para a palavra a sensação do sublime tal como teorizada por Edmund Burke (1755).

Contudo, a influência de Walpole seria perene no tocante a outro aspecto: a relação ambígua e por vezes paradoxal entre a literatura gótica e a moral setecentista. Apesar da excêntrica vitrine de excessos, paixões e horrores que é a sua trama, *O castelo de Otranto* – que serve como um paradigma de todos os romances góticos – se defronta, ao fim e ao cabo, com uma inescapável manutenção da ordem e dos valores aristocráticos de propriedade, honra, família e patriarcado. Nele, assim como se tornaria lugar comum nos seus legatários, a racionalidade e a ordem natural da vida social são restauradas ao fim do conflito: vilões são punidos, o herói e a heroína têm de volta sua liberdade e podem enfim desfrutar do amor; a maldição é quebrada e o espectro do sobrenatural desvanece, retorna ao passado onde é o seu lugar. Ainda que valorize a genealogia, associe caráter e honra à ascendência nobre dos personagens e naturalize valores feudais e medievais através de uma manifestação metafísica de leis sobrenaturais que punem usurpadores e zelam pelos direitos de sangue da aristocracia, o romance promove uma visão do passado gótico repleta de bravatas e clichês apartados de acurácia histórica. Nesse sentido, Botting (1996, p. 34) irá afirmar que *O Castelo de Otranto* pode ser visto como “um reforço de valores setecentistas, distinguindo o passado bárbaro do presente ilustrado. Ademais, a cultura do século XVIII ainda dependia de noções de virtude e honra, bem como ainda não vira o total desaparecimento do sistema aristocrático”. Sage (2009) ratifica essa visão ao afirmar que assim como seus sucessores, o valor histórico de *Otranto* era intencionalmente superficial, posto que queria aproveitar, do passado, apenas o mistério e a superstição; seu objetivo era entreter o crescente público leitor – não o educar –, e não se pode agradar um público sem atender às suas demandas morais, mesmo que apenas nas últimas páginas.

Naturalmente, os críticos literários da época careciam do distanciamento histórico necessário para perceber essa ambiguidade nos valores sociais e literários dos romances góticos, portanto, sua recepção era majoritariamente adversa. O público, por outro lado, os adorava. A primeira edição de *O castelo de Otranto* foi um sucesso absoluto de vendas e esgotou em questão de meses, o que levou Walpole a assumir sua autoria logo no prefácio à segunda edição

(SAGE, 2009, p. 146). Nesse prefácio, Walpole (2016) apela para novas ideias acerca da escrita literária: inspiração, gênio artístico individual e liberdade imaginativa para transpassar as fronteiras do bom gosto neoclássico; preceitos românticos que apenas reforçam a ambivalência do autor entre a moral setecentista e a transgressão gótica. Sobre essa dicotomia característica do escritor, Botting (1996) aponta que, ao mesmo tempo em que este assume a autoria e as aspirações contraculturais de sua obra, mantém certo distanciamento e reconhece, numa espécie de *mea culpa*, suas próprias transgressões estéticas.

Nas décadas que seguiram, romances góticos passaram a despontar esporadicamente nas revistas e nas livrarias, muitas vezes seguindo à risca o exemplo do conde de Orford: autoria anônima ou fictícia, prefácio fictício escrito pelo suposto tradutor de um manuscrito medieval. Foi o que fez, por exemplo, Clara Reeve (1729 – 1807) ao lançar *The Champion of Virtue* – cujo nome não poderia deixar mais clara a sua relação imanente com os valores da época – em 1777. Apesar disso, quando assumiu a autoria da obra no ano seguinte, Reeve anexou à nova edição – agora intitulada *The Old English Baron*, talvez com o fito de parecer mais gótica – um prefácio repleto de críticas ao romance de Walpole, cujos excessos violentos destruíam o efeito sublime a que aspirava (BOTTING, 1996, p. 35). Nesse sentido, Reeve buscou atenuar a presença do sobrenatural e balancear de modo mais equilibrado a transgressão e o excesso góticos às normas sociais vigentes, o que se tornaria tônica nos romances góticos de autoria feminina. As mudanças, bem vistas pela crítica, não agradaram tanto a Walpole, que comentou sobre *The Old English Baron* numa correspondência pessoal: “uma história gótica, assumidamente escrita para imitar Otranto, mas reduzida à razão e à probabilidade” (WALPOLE *apud* BOONE, 1994, p. 174)<sup>39</sup>.

### 2.2.2 Gótico feminino ou o apogeu setecentista

“Uma heroína em perigo, encarceramento doméstico, ameaça de violência sexual, medo de monstros e uma mãe ausente”<sup>40</sup>  
(LEDOUX, 2016, s/p)

A partir da crítica ao exagero de Walpole no trato da violência e do sobrenatural, Clara Reeve pavimentou o caminho para o surgimento de um desdobramento da literatura gótica que viria a ser denominado, no século XX, de *Female Gothic* – gótico feminino. O termo foi

---

<sup>39</sup>Tradução nossa. No original: “Gothic story, professedly written in imitation of Otranto, but reduced to reason and probability”.

<sup>40</sup> Tradução nossa. No original: “a distressed heroine, domestic incarceration, threats of sexual violence, anxiety about monstrous or absent mother”.

cunhado pela americana Ellen Moers, pioneira na ginocrítica literária, em seu importante livro *Literary Women* (1976), e serve principalmente para descrever como escritoras dos séculos XVIII e XIX empregavam certos elementos ficcionais para abordar temas caros às mulheres em narrativas góticas, a saber: o patriarcado, a submissão, o encarceramento doméstico, a ameaça de violência sexual e a própria sexualidade feminina. Embalados pela segunda onda da crítica literária feminista, os estudos do gótico feminino se solidificaram e ganharam espaço ao revisitar o passado gótico a partir de um olhar até então inédito, voltado para a questão de gênero. Nesta seara, outras importantes obras surgiram para endossar a até então subestimada participação das escritoras na história das literaturas do insólito, sobretudo o gótico, como o seminal *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

Para Ellen Ledoux (2016), essa vertente do modo literário gótico indubitavelmente se inicia com a crítica de Clara Reeve a Walpole – posteriormente formalizada no ensaio *The Progress of Romance* (1785), embora suas contribuições sejam constantemente diminuídas ou ignoradas pela crítica do século XX devido à sua predileção por um “gótico conservador”, ainda mais subserviente à boa moral setecentista que outras obras contemporâneas. Essa seria, inclusive, a grande característica que diferenciava o gótico feminino: a sujeição à racionalidade e a presença escassa de elementos sobrenaturais, o que posteriormente se convencionaria chamar “sobrenatural explicado”, uma vez que todos os fenômenos insólitos teriam, ao final da história, uma explicação plausível e perfeitamente racional. Esse estilo entraria em contraste com os romances góticos escritos por homens, dentre eles Horace Walpole, Matthew Lewis e William Beckford, nos quais fantasmas, demônios, maldições e fenômenos de ordem metafísica eram comuns, inexplicáveis e demandavam do leitor uma consideravelmente maior suspensão de descrença (MILBANK, 2009).

Botting (1996) atribui essa diferença nos modos de representação do sobrenatural à disparidade social entre os papéis de gênero na Inglaterra do século XVIII. Segundo ele,

os homens escritores do gótico, aristocratas de maior posição social, estavam mais inclinados a representações de irracionalidade e sobrenaturalidade, exercendo o privilégio e a liberdade que lhes eram conferidos por seu gênero e posição social. As escritoras, geralmente vindas da classe média, permaneciam mais preocupadas com as limitações dos valores setecentistas e eram cautelosas ao questionar, mas não ultrapassar, os limites dos valores domésticos dos quais, por causa de seu gênero, estavam sob maior influência (BOTTING, 1996, p. 39)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Tradução nossa. No original: the male writers of Gothic, of a more aristocratic class position, lean towards representations of irrationality and the supernatural, exercising the privileges and freedoms conferred by gender and class position. The female writers, usually more solidly middle-class in origin, remain more concerned with

Além disso, outras características que diferenciam o gótico feminino eram suas predileções temáticas e suas personagens principais, as quais foram apontadas primeiramente por Moers (1976). Como notado por ela e vários outros teóricos (BOTTING, 1996; MILBANK, 2009; HOGLE, 2002; LEDOUX, 2011), escritoras mulheres não raramente construíam mundos góticos que encapsulavam metáforas acerca do patriarcado e da submissão feminina na sociedade, recriando esses dilemas a partir de situações melodramáticas e aterrorizantes que geralmente envolviam fugir de algum aristocrata despótico e, metonimicamente, de um *locus horribilis* – castelo, abadia, convento. As protagonistas desses romances eram virtuosas heroínas (camponesas ou alheias às suas origens nobres) que se alçavam sobre sua condição de donzelas em perigo, comumente superando as situações de perigo e horror com as quais se defrontavam e exibindo verdadeira força e coragem, tópica a qual Ledoux (2011) denomina “empoderamento pelo espaço gótico”.

Alison Milbank (2009) corrobora com essa noção e elenca outras temáticas afins como principais motes do gótico feminino: a violência e a transgressão das normas sociais parte, naturalmente, do homem, o aristocrata vilanesco cuja deliberação autoritária reverbera o patriarcado. O objetivo último desse vilão é encarcerar a heroína, usurpar os bens de sua linhagem, matá-la, estuprá-la ou com ela se casar sem seu consentimento. Permanece presente, contudo, outra figura masculina, o herói cavalheiro com quem a protagonista compartilha o amor e cuja ajuda lhe é fundamental para a fuga do claustro ou do *locus horribilis*. Encaixam-se nessa vertente importantes trabalhos do gótico setecentista, a saber: *The Reccess* (1783), de Sophia Lee, *A Sicilian Romance* (1790) e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe.

Todavia, outro ponto com o qual Ledoux (2011) e Milbank (2009) concordam é quanto à maleabilidade dessa forma de classificação literária calcada no gênero dos escritores, cujos limites são elusivos e nem sempre bem definidos. Comenta esta que divisões pautadas no gênero não são consistentes, uma vez que Clara Reeve, Charlotte Dacre e Mary Shelley escrevem de acordo com a tradição masculina, enquanto Sheridan Le Fanu e Charles Maturin escrevem tramas que se encaixam na vertente feminina; ao que a primeira complementa: “críticos já examinaram cerradamente os problemas inerentes a uma categoria que associa

---

the limits of eighteenth-century virtues, careful to interrogate rather than overstep the boundaries of domestic propriety which, because of their gender, were more critically maintained. Though darkness, ruin, superstition and human passion are objects of fascination and sublimity in both strains, their significance and effect is shaped by the very different ends of the narratives.

noções estanques de gênero com um modo literário notoriamente elusivo [o gótico] (LEDOUX, 2016, s/p)<sup>42</sup>.

As categorias marcadas por gênero já se mostram questionáveis quando examinamos com atenção os trabalhos supracitados Horace Walpole e Clara Reeve. N’*O castelo de Otranto* daquele, acompanhamos a fuga da heroína Isabella ante as investidas do incestuoso e maníaco conde Manfred, ao passo que em *The Old English Baron* desta, a história é contada na perspectiva do órfão camponês Edmund. Num de seus mais recentes ensaios, sugestivamente intitulado *Was there ever a “Female Gothic”?* (Existiu mesmo um gótico feminino?), Ellen Ledoux (2016) chega à conclusão de que categorizar uma obra como gótico feminino traz mais problemas analíticos que soluções. Para ela, ainda que existam características comuns às obras literárias góticas de autoria feminina, estas não estão arraigadas de maneira peremptória e estanque ao gênero das autoras. Ao fim e ao cabo, essas características são comuns a todo o modo literário gótico e se tornaram tão convencionais que foram e são utilizadas até hoje para originar uma vasta gama de narrativas das mais variadas, quer sejam escritas por homens ou por mulheres. A autora conclui que a categoria do gótico feminino, cunhada pelas teóricas da segunda onda feminista, é menos um construto teórico capaz de organizar satisfatoriamente as produções góticas setecentistas que uma estratégia crítico-discursiva para realçar a importância das mulheres na história da literatura gótica.

De uma forma ou de outra, a participação determinante das mulheres no gótico setecentista é fato incontestável. Além de Clara Reeve e Sophia Lee, cujos trabalhos pavimentaram o caminho para gerações futuras, merece grande destaque a obra de Ann Radcliffe (1764 – 1823), que, apesar de peremptoriamente taxada como escritora de terceira categoria por György Lukács (2011), foi indubitavelmente a maior expoente do gótico setecentista em termos de recepção crítica e mercadológica. Seus romances, geralmente divididos em dois ou três tomos de impressão grosseira e preço acessível, tinham grande apelo para o crescente público leitor britânico, cada vez mais composto por jovens, mulheres, pequenos burgueses e trabalhadores de baixo poder aquisitivo. O sucesso sem precedentes de Radcliffe marcou o apogeu da literatura gótica durante a última década do século XVIII.

A década de 1790, segundo Fred Botting (1996), pode ser considerada o apogeu do gótico ficcional. Foi esse o período de maior profusão de obras escritas, publicadas e consumidas. Volumes de capa cartão enchiam as prateleiras e difundiam rapidamente aquela literatura de

---

<sup>42</sup> Tradução nossa. No original: “Other critics have examined closely the categorical problems inherent to a term that links a stable notion of gender to a notoriously slippery literary mode.”

imenso valor de entretenimento; as cada vez mais numerosas revistas literárias seguiam no mesmo rumo. Graças ao gótico, a editora *Minerva Press* conseguiu, no Reino Unido, criar um mercado lucrativo encabeçado por obras de ficção – as quais eram majoritariamente escritas por mulheres, uma dupla revolução no mercado editorial. Ademais, o horror possuía uma forte associação com o contexto social e político da época. Não se deve esquecer que essa foi a década da Revolução Francesa, palco de violentas mudanças políticas e ataques fulminantes ao sistema monárquico. J.M.S. Tompkins resume o furor da década como “uma reação natural ao longo período de sobriedade na literatura combinado à excitação revolucionária e ao crescimento do hábito de leitura na classe média menor” (TOMPKINS, 1932, p. 221).

Os romances góticos, visando o crescente apelo comercial e o lucro, seguiam as convenções de Reeve, Lee e: figurar os excessos do passado gótico tendo em mente os limites da moral e os valores neoclássicos do presente. O autor afirma categoricamente que a racionalidade setecentista nunca estava muito abaixo da superfície sobrenatural e extravagante daquele gótico de alta temporada. Bastava um raso mergulho nas obras para ela que se mostrasse com clareza cristalina. Quem melhor se apropriou da fórmula gótica foi Ann Radcliffe, que ao amalgamar elementos anteriores da tradição, ponderando prudência e excesso, conquistou não só o público, mas a crítica. Do gótico feminino,

Radcliffe escolheu as virtuosas jovens heroínas e as ambientações medievais e renascentistas. Como Walpole, seus cenários geográficos eram usualmente localizados nas terras do sul europeu, Itália e França especificamente, continuando a associação do catolicismo com superstição, poder arbitrário e paixão extrema. Os cenários eram adequadamente góticos: castelos e abadias arruinados e isolados, velhos castelos com câmaras e passagens secretas, florestas escuras e espetaculares regiões montanhosas habitadas por bandidos e ladrões. As heroínas de Radcliffe sofriam repetidas perseguições e encarceramentos pelas mãos de ambiciosos e malévolos aristocratas e monges. Órfãs separadas de suas estruturas domésticas protetoras, essas heroínas se aventuraram através de um mundo misterioso e ameaçador composto por uma profana mistura de corrupção social, decadência natural e poder sobrenatural imaginativo. Ao final, a virtude era, claro, preservada e a harmonia doméstica reafirmada. As tramas eram todas estruturadas como lições de virtude e fé (BOTTING, 1996, p. 41)<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Tradução nossa. No original: “Radcliffe chose virtuous young women as heroines of novels set in the Middle Ages or the Renaissance. Like Walpole, her geographical settings were usually in southern European countries, Italy and France in particular, continuing the association of Catholicism with superstition, arbitrary power and passionate extremes. The physical settings, too, were suitably Gothic: isolated and ruined castles and abbeys, old chateaux with secret vaults and passage-ways, dark forests and spectacular mountain regions populated by bandits and robbers. Radcliffe’s heroines suffer repeated pursuit and incarceration at the hands of malevolent and ambitious aristocrats and monks. Orphans separated from protective domestic structures, these heroines journey through a mysteriously threatening world composed of an unholy mixture of social corruption, natural decay and imagined supernatural power. At the end virtue has, of course, been preserved and domestic harmony has been reaffirmed.”

Porém, a obra radcliffeana não alcançaria tamanho sucesso apenas repetindo e ajustando os *topoi* estabelecidos por seus predecessores. O que a alçou acima do ruído de fundo da literatura gótica foi a forma como a escritora desenvolvia o horror e os acontecimentos misteriosos. O suspense envolvendo sussurros, vultos e espectros era acompanhado por outro tipo de excitação muito mais próxima à realidade do leitor: mentiras, traições, erros do passado, segredos de família (BOTTING, 1996). Em *The Romance of the Forest* (1791), a heroína descobre um velho manuscrito que, para seu horror, conta a história de um homem assassinado; já em *Os mistérios de Udolpho* (1795), uma rápida lida nas cartas de seu falecido pai deixa a heroína assombrada, especulando sobre um terrível segredo, um possível crime profundamente enterrado na história de sua família. Segredos eram resolvidos e familiares normalmente inocentados, mas não antes de uma série de acontecimentos encorajarem a heroína e o leitor a imaginarem o pior cenário possível.

As incursões ao sobrenatural de Radcliffe também encontravam seu destino na racionalidade. Como aponta Ledoux (2017), foi ela a responsável por disseminar o estilo que seria conhecido – por vezes de maneira derogatória – como “sobrenatural explicado”. Como o próprio nome não nega, toda e qualquer força supostamente exterior às leis naturais era fruto das maquinações dos vilões, fossem eles aristocratas maléficos, monges ou bandidos das montanhas. Esse artifício não apenas reforçava os valores vigentes à época como oferecia ao leitor uma espécie de recompensa por enfrentar com diligência, junto à heroína, os perigos daquela jornada aterrorizante: no final, tudo estaria bem e a ordem natural e racional da vida ainda mais firme e fortalecida. Sobre esse aspecto, Fred Botting pontua:

Esse uso do suspense caracteriza a técnica de Radcliffe. Envolvendo o leitor, como a heroína, na narrativa, o uso do suspense encoraja a imaginação a se enveredar por extravagantes especulações. As explicações racionais que são subsequentemente oferecidas, contudo, podam o sobrenatural e as terríveis expectativas, trazendo leitores e personagens de volta para o século XVIII e suas convenções de realismo, razão e moralidade ao fazê-los se dar conta de sua excessiva ingenuidade (BOTTING, 1996, p. 41-42)<sup>44</sup>.

O modelo exemplar do estilo de Ann Radcliffe é também o mais famoso de seus seis romances, *Os mistérios de Udolpho*, que não apenas encerra em si todas as qualidades da prosa radcliffeana como apresenta todas as qualidades, convenções e *topoi* do modo literário gótico

---

<sup>44</sup> Tradução nossa. No original: This use of suspense characterises Radcliffe’s technique. Involving readers, like the heroines, in the narrative, the use of suspense encourages imaginations to indulge in extravagant speculations. The rational explanations that are subsequently offered, however, undercut the supernatural and terrible expectations and bring readers and characters back to eighteenth-century conventions of realism, reason and morality by highlighting their excessive credulity.

em sua faceta mais feminina, racional, comercial e, por tudo isso, bem sucedida. Não foi à toa que a história da heroína Emily St. Aubert e do nefasto marquês Montoni angariou uma legião de fãs e imitadores.

Enquanto Radcliffe expunha ao público britânico a faceta mais agradável e inofensiva do gótico com seu *Udolpho*, Matthew Lewis (1775 – 1818) chegou, poucos anos depois, para provocar choque e polêmica nesse mesmo público com seu importante romance *O monge* (1796). Apesar das enormes diferenças entre as duas obras, Punter (1996) assegura que houve entre ambos uma forte relação de inspiração e intertextualidade. Para o autor, Lewis e Radcliffe estavam interligados em uma complexa rede de influência, discordância e rejeição: Lewis alegava ter sido amplamente inspirado pelo sucesso de *Udolpho*, ao passo que Radcliffe, veementemente contrária ao sensacionalismo e às transgressões sexuais explícitas de *O monge*, escreveu, no ano seguinte, o romance *The Italian* (1797), também protagonizado por um frade mediterrâneo, porém com a ponderação racional comum à autora.

Contudo, antes de traçar comparações é preciso destrinchar a importância de *O monge* e o burburinho que sua publicação causou no Reino Unido. Lewis era filho de uma família *nouveau riche* e, para escapar do tédio, se dedicava com afinco ao círculo cultural britânico. Escreveu muitas peças e traduziu outras tantas de Schiller e Goethe (PUNTER, 1996), trabalho que lhe deu certa evidência contemporânea, contudo, foi apenas com *O monge* que o jovem, então na casa de seus vinte anos, despontou sobre a miríade de escritores da época. A trama, uma pedagogia demoníaca que ostenta um denso catálogo de excessos, dentre os quais assassinato, estupro e rituais satânicos, conta a história do devasso monge Ambrosio, que não apenas nutre uma íntima relação com um demônio disfarçado na figura da bela Matilda, como mantém um romance profano com a freira Agnes.

O romance de Lewis não apenas chocou o público como alçou o Horror a um novo patamar. O escândalo que sucedeu sua publicação concedeu grande notoriedade à obra e ao autor, posicionando aquela “entre os mais notórios trabalhos de ficção ingleses” (BOTTING, 1996, p. 49). Vários críticos atribuem ao estilo de Lewis uma forte influência do *sturm und drang* alemão (PUNTER, 1996; BOTTING, 1996). À época, os pré-românticos germânicos eram mais associados à emoção exacerbada de *Werther* e às inquietantes histórias dos anti-heróis de Schiller que ao sentimentalismo virtuoso, e esse anti-heroísmo estava estampado na figura do monge devasso que escondia seus vícios e barganhas diabólicas sob um véu de pura santidade.

Como outros escritores aristocratas, Lewis não hesitava diante do demoníaco e do sobrenatural, elementos escancarados de tal forma em seu romance que o alçaram a uma posição exemplar do “gótico masculino”. Botting (1996) reforça que *O monge*, ao contrário de *Udolpho* e de outros romances do gótico feminino, não titubeava perante demonstrações vívidas e viscerais dos horrores sobrenaturais, pelo contrário: o fazia, por vezes, de maneira satírica e já dotada de certo distanciamento estético. Esse distanciamento estético de Lewis em relação às convenções bem estabelecidas do gótico se manifestava também em rupturas e subversões dos clichês que, ao fim da década de 1790, já começavam a sofrer justificada saturação (MULVEY-ROBERTS, 2009). Alguns teóricos chegam a observar no autor uma certa consciência irônica. A título de exemplo, enquanto noutros romances góticos a justiça sobrenatural agia, ao fim do conflito, para punir o aristocrata usurpador, restaurar a ordem social e conceder ao herói os bens e títulos que lhe eram devidos por nascimento, em *O monge* essa justiça se manifesta na aparição do próprio Diabo para conclamar a alma do pecador Ambrosio e pôr um fim ao seu frenesi de vicissitudes e sortilégios. O pacto demoníaco

marca a forma faustiana do romance como uma nota de alerta acerca dos perigos de sucumbir às forças do desejo. Os críticos, contudo, estiveram longe de se convencer pelo tom pedagógico do final da trama. O estilo exagerado de punição trabalha contra a suposta moralidade da história e sugere que o aviso dado é uma mera cláusula de escape, fraca e quiçá satírica, para justificar imoralidade e excessos (BOTTING, 1996, p. 50)<sup>45</sup>.

*O monge* é, afinal, uma obra calcada em excessos. sobre desejos e paixões desenfreadas sendo encobertas pelo véu de respeitabilidade e castidade concedido aos eclesiásticos. Para tanto, faz uso do já convencional anticatolicismo comum à ficção gótica, que está implícito em sua ambientação e na condição religiosa dos personagens, mas possui outras camadas mais profundas de significado relacionadas à natureza tirânica e bárbara das superstições inculcadas pelas instituições da Igreja e da família. A mensagem do romance, segundo Botting (1996), é simples: repressão institucional induz a excessos; proibição convida ao desafio. Os conventos nada mais seriam que prisões dedicadas a castrar e tolher homens e mulheres que, por baixo de seus hábitos, nutririam velhos hábitos mundanos e vícios. O pouco sutil subtexto anticlerical e as constantes descrições provocativas de imagens sensuais e violentas tornaram *O monge* um

---

<sup>45</sup> Tradução nossa. No original: the devil's appearance marks out the Faustian form of the novel with a cautionary note about the dangers of giving in to the forces of desire. Critics, however, were far from convinced by the moral tone of the ending. Indeed, the over-exaggerated style of the punishment works against its supposed avowal of morality and suggests that the cautionary note is merely a weak, even satirical, get-out clause for a novel overindulged in immorality and excess.

tabu, o que naturalmente atiçou público e crítica e incendiou ainda mais a reputação vilipendiosa da literatura gótica setecentista. Na ocasião do lançamento da obra, o poeta Samuel Coleridge redigiu uma crítica na revista *Critic Review*, na qual atestou: “O monge é um romance que, se os pais vissem nas mãos de um filho ou de uma filha, ficariam pálidos com toda razão”<sup>46</sup> (COLERIDGE, 1796, p. 194).

Punter (1996) e Botting (1996) concordam que, pela força de suas imagens chocantes e pela adquirida fama de “veneno da juventude”, *O monge* abriu as portas para uma nova e diabólica vertente da ficção gótica ferrenhamente desapegada aos valores literários neoclássicos e da moral setecentista. Além do potencial perversor de mentes jovens que era sua principal arma, o romance impressionava também pela elegância de sua prosa, que realçava a violência e a libertinagem descritas. Dessa forma, aliando polêmica, sucesso e estilo, Lewis adquiriu seus próprios imitadores, evidenciados pela profusão de histórias de monges que sucederam a sua – entre elas, *The Italian* (1797), da própria Radcliffe.

### 2.2.3 Mutações na virada do século ou a internalização das formas góticas

Com o advento do século XIX, entrou em curso uma significativa difusão das formas góticas através da literatura, da poesia e da ficção popular. O aparato ficcional do gótico setecentista, aliado aos *topoi* do novo século e ao pensamento romântico, que se mostrava cada vez mais em voga, abriu alas para horrores cada vez mais domésticos, pessoais, internalizados. O *locus horribilis* deixa de ser uma longínqua terra mediterrânea e é transportado para muito mais perto de casa, quando não para dentro do próprio sujeito. Nessa virada oitocentista, segundo Botting (1996), ganham destaque as disrupções entre interior e exterior, entre público e privado, realidade e alucinação, integridade e corrupção, materialismo e metafísica. Esses conflitos, centrados na dualidade do espírito humano, são presentificados na forma de fantasmas, duplos e monstros.

A bem da verdade, nos últimos anos do século XVIII, o modo literário gótico já havia recebido certa influência do Romantismo e, *pari passu*, ajudava a moldar a poética da primeira geração de românticos ingleses, dentre os quais John Keats, William Wordsworth e Samuel Coleridge. Ao mesmo tempo que elementos góticos continuavam sendo imitados e atualizados no que se pode chamar, sob pena de um certo anacronismo histórico, de “circuito comercial literário”, a influência de Radcliffe e Lewis também alcançava círculos de poetas e intelectuais,

---

<sup>46</sup> Tradução nossa. No original: the Monk is a romance, which if a parent saw in the hands of a son or daughter, he might reasonably turn pale.

oferecendo temas, cenários e imaginários que se tornariam bastiões do Romantismo inglês, cujo apogeu seria alcançado na primeira metade do século seguinte.

A partir dos influxos mútuos mantidos com o pensamento romântico, a escritura gótica passa a se mover para dentro do indivíduo e questionar convenções sociais a partir da crítica a noções de individualidade e espiritualidade. A transgressão e o excesso, não mais voltados para o passado, confrontam o indivíduo com seu próprio assustador e inquietante reflexo num movimento que Botting (1996) define como “internalização das formas góticas”. A internalização representa, para o autor, a mais significativa mudança no modo literário desde seu estabelecimento em 1764. As trevas e a melancolia das paisagens sublimes se tornam, agora, símbolos metafóricos para significar e potencializar conflitos internos e estados emocionais tempestuosos. Se colocarmos em termos do idealismo fichteano: o “não-Eu” perde força diante do “Eu”, pulsão criadora sem a qual nenhuma ideia ou imagem pode existir, sem a qual o sublime sequer poderia ser sentido.

É no campo do Eu que o “gótico-romântico” (PUNTER, 1996) encontra seu rumo. Autor e personagem se misturam em sua complexidade individual, compartilhando a condição de excentricidade e dissonância para com o meio em que estão inseridos. São párias, *outsiders* cujo distanciamento em relação ao corpo social lhes atribui posição privilegiada para lançar ataques radicais aos opressivos sistemas que regem a sociedade: a monarquia, a hereditariedade, a religião, a lei. O herói camponês/herdeiro e a heroína em perigo, pedras angulares do gótico setecentista, cedem lugar a uma nova estirpe de protagonista: o (anti-)herói individual romântico, proscrito, conflituoso, bom e mau na mesma medida. Os aristocratas despóticos, por sua vez, também ganham certa camada de complexidade. Ao mesmo tempo em que simbolizam a tirania da antiquada aristocracia, mantêm uma ambígua posição de rebeldes, desprendidos das amarras sociais. Sobre essas mudanças, Botting (1996) comenta:

Comumente do sexo masculino, o indivíduo é um pária, parte vítima, parte vilão. Antigas figuras e aparatos góticos, desgastados a ponto de se tornarem clichês, são transformados em símbolos da tirania aristocrática, restos de um mundo não ilustrado. O demoníaco e perturbador vilão, contudo, mantém um obscuro e atrativo, senão ambíguo, fascínio enquanto rebelde, desafiador dos constrangimentos sociais (BOTTING, 1996, p. 60)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Tradução nossa. No original: “Usually male, the individual is outcast, part victim, part villain. Older Gothic figures and devices, overused to the point of cliché, are transformed into signs of aristocratic tyranny, leftovers from an unenlightened world. The disturbing and demonic villain, however, retains a darkly attractive, if ambivalent, allure as a defiant rebel against the constraints of social mores.

Após a publicação do ensaio crítico *Inquérito Acerca da Justiça Política* (1793), de William Godwin, e pelo sentimento revolucionário pulverizado sobre a Europa pela Revolução Francesa, cresce no gótico a urgência por uma mais pungente crítica sociopolítica. Os horrores deixam de ser fruto das ações violentas de um único indivíduo extravagante e mal intencionado e passam a ser identificados como desdobramentos da vida em sociedade *per se*: tirania, corrupção, preconceito – reverberações dos sistemas opressivos que verticalmente regulam o indivíduo: a monarquia, as instituições religiosas, as normas sociais. Os estilos narrativos também mudam em consonância à internalização das góticas: A partir de *Caleb Williams* (1794), do próprio Godwin, chega ao gótico a narração em primeira pessoa, até então rara, por sua potência de salientar a complexidade psicológica do protagonista e aproximar o leitor – quiçá fazendo-o tomar partido – dos conflitos internos, do sofrimento e da alienação sofridos pelo herói (BOTTING, 1996, p. 62).

Continuando a tradição do romance persecutório (BOTTING, 1996) – também denominada gótico paranoico (PUNTER, 2009) – iniciada por *Caleb Williams*, os romances *Melmoth, o viandante* (1820), de Charles Maturin e *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), de John Hogg, centram suas histórias em andarilhos, fugitivos e párias que são vítimas de perseguição por razões incompreensíveis ou que fogem ao seu conhecimento. O horror presente nesse desdobramento do gótico advém da incerteza quanto à própria essência, da falta de conhecimento e da violência verticalizada perpetrada por forças superiores, não sobrenaturais ou metafísicas, mas institucionais. Segundo Punter (2009), os romances supracitados incitam um sentimento de paranoia ao tornar o leitor um cúmplice do perseguido e despertar sua empatia para com o protagonista, o que se assemelha às ideias de Botting (1996). Nesses romances, a figura do duplo surge como sintoma e consequência da paranoia, apontando para algo de que jamais se pode escapar: o próprio reflexo.

Até então um modo literário restrito à prosa, o gótico rompe a barreira da poesia e contamina, como citado anteriormente, os eu líricos dos românticos ingleses, tais como o “Alastor” (1816), de Percy Shelley e o “Manfred”, de Lord Byron (1817), que canta a dissidência de seu espírito para com o mundo e suas incursões pelos horrores da alquimia:

From my youth upwards  
My spirit walked not with the souls of men,  
Nor look'd upon the earth with human eyes;  
[...]  
And then I dived,  
In my lone wanderings, to the caves of death,  
Searching its cause in its effect; and drew  
From wither'd bones, and skulls, and heap'd up dust,

Conclusions most forbidden.  
(BYRON, 2020, p. 50).

O “Alastor”, de Percy Shelley serve como modelo paradigmático do amálgama entre modo literário gótico e poesia romântica outorgado pela internalização das formas góticas, metonimicamente representando a massa de poemas românticos que busca no imaginário gótico e no herói gótico-romântico a sua matéria fabulatória: conta as andanças de um Eu solitário em busca de seus ideais, desbravando paragens montanhosas, tempestuosas e melancólicas por onde ronda o sobrenatural – espaços que figuram imagetivamente seu conflito interno e sua alienação. O poeta, cuja produção de sua juventude já incluía os romances góticos *Zastrozzi* (1810) e *St. Irvyne* (1811), escreveria posteriormente outro poema exemplar das transformações góticas oitocentistas, “The Cenci” (1820). Nele, é contada a história de um cruel e inescrupuloso pai que nutre pela filha, simultaneamente, ódio mortal e paixão incestuosa, reformatando para o contexto do século XIX as temáticas góticas da deterioração doméstica, do conflito familiar e do encarceramento feminino. Seguindo as ideias de Godwin, Shelley traça um paralelo entre tirania doméstica e institucional, contrastando o sofrimento da filha com a proteção estatal concedida ao pai, cujos atos hediondos são acobertados pela lei durante anos.

Vale ressaltar, em contrapartida, os poemas “Christabel” (1816), de Samuel Coleridge, e “Eve of St. Agnes” (1820), de John Keats, que ao invés de reconfigurar temáticas góticas para o novo século, seguem a convenção setecentista do retorno ao passado medieval, sendo ambientados em longínquos reinos habitados por princesas e cavaleiros, cujas superstições católicas, as aparições sobrenaturais e os ideais cavalheirescos são elementos-chave.

Paralelamente, na prosa, desenvolviam-se as figuras do monstro em romances que, talvez de maneira mais impactante que quaisquer outros da tradição gótica, deixariam para a posterioridade não apenas arquétipos, imagens ou mapas a serem seguidos pela ficção de horror, mas, conforme as ideias do crítico russo Eleazar Mielietinski (1987), verdadeiros mitos literários: *Frankenstein, ou o moderno prometeu* (1818), de Mary Shelley, e *O vampiro* (1819), de John William Polidori. A criatura de Shelley, trazida à vida pelo extraordinário poder da eletricidade a partir de pedaços de cadáver, foi precursora da ficção científica; o vampiro de Polidori, por sua vez, antecipou em quase oitenta anos o *Drácula* de Bram Stoker. Nesses romances,

vilão é também herói e também é vítima, ao passo que ações diabólicas do sobrenatural são substituídas por poderes científicos, naturais e humanos. Perpassados pelas questões políticas, filosóficas, estéticas e científicas de seu tempo [...], os romances têm poucos, mas importantes, traços de antigos elementos góticos: castelos

em ruínas só aparecem, significativamente, à distância, empoleirados em saliências rochosas e perdidos no mais relevante cenário romântico das montanhas. Cemitérios e charnecas aparecem brevemente [...] para assinalar o horror do trabalho de necromantes (BOTTING, 1996, p. 66)<sup>48</sup>.

*Frankenstein* (1816), que se tornaria não apenas a epítome do gótico literário, mas o berço de um dos maiores monstros – senão o maior – da história da ficção, deu notoriedade a uma forma narrativa bastante reproduzida e reencenada pela posterioridade: os múltiplos narradores em primeira pessoa, que, segundo Botting (1996), concedem ainda mais e complexidade e suspense ao mistério sobre o qual a ficção gótica se alicerça. “Fragmentada, desunida e montada a partir de pedaços e fragmentos, a narrativa é como o próprio monstro” (p. 67). Coincidentemente ou não, Mary Shelley (1797 – 1851) era filha de ninguém menos que William Godwin, que mais de uma década antes colocara em evidência o romance gótico em primeira pessoa com seu *Caleb Williams* (1794).

À medida em que ocorria essa transformação, as antigas convenções góticas setecentistas caíam no ostracismo do clichê (MULVEY-ROBERTS, 2009). Superutilizados por décadas em obras de variada qualidade literária, os clássicos *topoi* góticos já não surpreendiam, tampouco comprimiam a alma do leitor, uma vez que seus horrores se tornaram datados após as radicais transformações sociais e políticas trazidas pela virada do século. Restava-lhes, pois, uma última bala no tambor: a paródia. Apesar da metaficção *A Abadia de Northanger* ter sido publicada apenas em 1817, Jane Austen (1775 – 1817) a concluíra em 1798, quando o gótico literário estava em seu ápice de popularidade, e como toda ficção popular, era constantemente atacada pela crítica e pela erudição. De todo modo, o intervalo entre escrita e a publicação do romance não prejudicou sua significância, tampouco fez perder o *timing* a crítica chistosa de Austen lançada ao movimento gótico. Na história, a heroína Catherine Morland, ávida leitora de ficção gótica e fã de Ann Radcliffe, constrói em sua imaginação uma miríade de fantasias acerca do que irá encontrar na abadia que dá nome ao livro, onde passará a morar. Para a sua infelicidade, suas expectativas de fã são frustradas ao encontrar no velho local nada além de conforto: há total ausência de poeira e teias de aranha; um promissor manuscrito antigo é apenas uma lista de compras; a velha senhora da abadia morreu de simples causas naturais.

---

<sup>48</sup> Tradução nossa. No original: “Its villain is also the hero and victim, while diabolical agency has been replaced by human, natural and scientific powers. Pervaded by the political, philosophical, aesthetic and scientific issues of its time [...], the novel has few, though important, traces of older Gothic elements: ruined castles only appear, significantly, in the distance, perched on rocky outcrops and lost in the more important romantic scenery of mountains. Graveyards and charnel houses appear briefly to signal the horror of [...] the work of necromancers.

Apesar do chiste direcionado aos clichês de Walpole, Reeve, Radcliffe e seus pares, Austen não enxerga o gótico literário de maneira totalmente derogatória. Como sugerem Punter e Byron (2004), tratava-se de uma tentativa, por parte de alguém que possuía vasto conhecimento acerca da tradição e era ela própria uma assídua leitora<sup>49</sup>, de modalizar a sensibilidade gótica, relevar sua necessidade de disciplina, seus perigos para as imaginações férteis. Fato é que o romance se tornou tão popular quanto as histórias que satirizava – tanto para o público da época quanto para críticos e teóricos de séculos posteriores – graças à sua qualidade de “sátira definitiva” das convenções góticas (MULVEY-ROBERTS, 2009, p. XX).

Em meados da metade do século XIX, o modo literário gótico perdia parte de sua força e popularidade, mas continua vivo graças às modificações cada vez mais radicais em sua forma, temática e imaginário. Tanto o gótico britânico quanto o novíssimo gótico norte-americano ainda preservavam, em seu núcleo duro, as influências de Radcliffe e Godwin, mas seus estilos eram significativamente transformados ao ponto do irreconhecimento. Essa cisma crescente entre o gótico produzido no Reino Unido até o início do século XIX e as reverberações conseguintes em terras britânicas e colônias fez com que vários críticos (BOTTING, 1996; PUNTER E BYRON, 2004; SAGE, 2009; TYCHELAAR, 2019) considerem o *Melmoth*, de Charles Maturin, publicado em 1820, como a última obra do gótico clássico, ou ainda da “era de ouro” do gótico britânico.

Desse ponto em diante, o gótico passou por uma completa repaginação. A família tradicional burguesa tomou a posição de protagonismo dos acontecimentos sobrenaturais e dos retornos fantasmagóricos do passado; culpa, segredos familiares e transgressões pretéritas ganham vigor em novos cenários diferentes do estilo radcliffeano, e incertezas quanto a origem e classe social prestam um singelo aceno às reviravoltas do gótico setecentista. A grande diferença é que, agora, o herói não se descobre mais um aristocrata herdeiro de um castelo, pois a ação já não transcorre no passado gótico, mas nas ameaçadoras *urbes* vitorianas. A cidade moderna

industrial, melancólica e labiríntica, é o locus do horror, da violência e da corrupção. Descobertas científicas produzem os instrumentos do terror; o crime e a mente criminosas apresentam novas figuras que ameaçam a desintegração individual e social.

---

<sup>49</sup> Austen conhecia romances góticos de tamanha obscuridade que biógrafos e críticos de sua obra acharam, até a início do século XX, pensavam que ela havia inventado os romances aos quais alude em *Northanger* como meras paródias de outras obras reais (PUNTER E BYRON, 2004, p. 81). Esses sete “romances horrendos” a que a autora faz referência em sua sátia são: de Lawrence Flammenberg, *The Necromancer; or, The Tale of the Black Forest* (1794); de Karl Grosse, *Horrid Mysteries* (1796); de Francis Lathom, *The Midnight Bell* (1798); de Eliza Parsons, *Castle of Wolfenbach: A German Story* (1793) e *The Mysterious Warning: A German Tale* (1796); de Eleanor Sleath, *The Orphan of the Rhine* (1798); e, por fim, de Regina Maria Roche, *Clermont* (1798).

Traços das formas góticas e românticas, contudo, se apresentam como símbolos de perda e nostalgia, projeções de uma cultura detentora de uma crescente e perturbadora certeza da deterioração de sua identidade, ordem e espírito (BOTTING, 1996, p. 74)<sup>50</sup>.

Por vias marítimas, o gótico chega às colônias, sobretudo ao solo norte-americano, onde a princípio tem dificuldades em encontrar morada. Aristocratas tirânicos, castelos arruinados, abadias e condutas cavalheirescas que eram pedra de toque da tradição britânica não eram apropriados para a realidade do novo mundo; estavam demasiadamente apartados do contexto colonial para incitar o efeito do horror. Em vista disso, as paragens geográficas e históricas americanas, misteriosas e selvagens, se mostraram uma tela em branco para escritores como Nathaniel Hawthorne e Charles Brockden Brown desenvolverem seu próprio estilo (BOTTING, 1996). Os horrores góticos agora tinham todo um continente inexplorado por onde se enveredar.

É também na virada do século XIX que o advento da vida urbana e a interiorização dos horrores gesta uma outra maneira de abordar os medos e as ansiedades humanas. Essa maneira, menos óbvia e direta, também deslocava suas histórias do passado longínquo para dentro das urbes, das alcovas e também para dentro da própria psiquê atribulada do homem oitocentista, contudo, o fazia menos por meio do suspense e do terror e mais pela súbita irrupção de um elemento de ordem – supostamente – metafísica ou sobrenatural na calmaria ordinária do cotidiano. Esse lapso fantástico se apresentava para leitores e personagens não com o intuito de amedrontar, mas de suscitar a dúvida quanto às próprias fronteiras da realidade. Se, no castelo gótico de Otranto, estátuas gigantes se erguiam de castelos para trazer retribuição, no fantástico, estátuas de bronze se movem sutilmente, ou dão a impressão de fazê-lo, apenas o suficiente para plantar a dúvida na mente de quem as observa.

---

<sup>50</sup> Tradução nossa. No original: “Industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption. Scientific discoveries provide the instruments of terror, and crime and the criminal mind present new threatening figures of social and individual disintegration. The traces of Gothic and Romantic forms, however, appear as signs of loss and nostalgia, projections of a culture possessed of an increasingly disturbing sense of deteriorating identity, order and spirit.

### 3 DO FANTÁSTICO

Em relação à concepção moderna e ocidental de literatura fantástica, é comum que se tome a virada do século XVIII para o XIX como marco inicial (CESERANI, 2006; TODOROV, 2012), mas pra entender a gênese dessa nova maneira de se contar histórias, sugere Remo Ceserani (2006), é preciso levar em consideração o forte movimento de renovação literária que se desenvolveu no século XVIII, em especial difusão do romance gótico por toda a Europa. No auge dessa movimentação, o Gótico encontrou na França e na Alemanha terrenos férteis para a proliferação de seu imaginário repleto de excessos, melancolia e horror. Na França pré-revolucionária, uniu-se à sensibilidade romântica e à desilusão idealista sob as penas de Diderot e Marquês de Sade, ganhando força como contraposição pessimista e perversa ao otimismo utópico da Ilustração. Na Alemanha, o Gótico foi amalgamado a várias outras tendências finisseculares, dentre elas o *roman noir* francês, para originar uma síntese nova e *sui generis*: o fantástico. Ceserani (2006) cita E.T.A. Hoffmann como um dos principais expoentes da narrativa fantástica germânica, que por lá recebia também a nomenclatura de “peça noturna” [*nachtstück*] (VOLOBUEF, 1999).

Em contraste ao romance realista burguês, um dos gêneros literários definidores século XIX, o fantástico espraia suas raízes na forma do conto e oferece uma perspectiva “destrutiva e niilista” (JACKSON, 1986, p. 31) de se enxergar o mundo e o homem. O romance realista suas bases no conceito de *bildung*, isto é, na formação intelectual e sentimental de um caráter individual encarnado, em geral, pelo protagonista. Essa incumbência que beira a moralidade foi imposta ao gênero pela forte crença na autoafirmação do homem e em sua capacidade de mudar e evoluir, nutrida pela nova e ascendente burguesia europeia. O conto fantástico, por outro lado, segue um caminho diametralmente oposto, trilhado por indivíduos alquebrados, paranoicos, divididos, duplicados e em guerra com sua própria subjetividade e o com o mundo que os cerca. Como atesta Remo Ceserani (2006, p. 92), “personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são frequentemente atormentados por fixações e obsessões”.

Ao longo do século XIX, o fantástico ganhou força e espaço no âmbito de literatura. Mesmo subestimado e geralmente tratado pela crítica como manifestação literária infantil e inferior (TODOROV, 2012), marcou a história literária dos mil e oitocentos e se tornou suficientemente expressivo para se tornar constante objeto da teoria literária no século seguinte.

Muitos estudiosos do século XX, sobretudo franceses como Louis Vax, Roger Caillois e Pierre Castex, teorizaram acerca do fantástico literário, cismados sobretudo em como definir esse modo de contar histórias tão peculiar, mas ao mesmo tempo tão abrangente. Todavia, foi na década de 70, a partir do búlgaro Tzvetan Todorov, que essa discussão ganhou vulto e adesão de muitos teóricos europeus, norte-americanos e latino-americanos.

### 3.1 GÊNERO FANTÁSTICO TODOROVIANO

“Cheguei quase a acreditar”: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto fé absoluta como a incredulidade total nos levariam fora do fantástico: é a hesitação que lhe dá vida.  
(TODOROV, 2012, p. 36)

Imaginemos a seguinte situação: numa realidade muito parecida ou idêntica à nossa, ou seja, um mundo regido pelas leis naturais, ocorre um evento sobrenatural, qual seja uma aparição de algo que não poderia existir ou um fato que não poderia ocorrer. Diante deste evento, que não pode ser explicado pelas leis daquele mundo, quem o percebe deve optar por uma das duas possíveis soluções para o problema: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação – e nesse caso a lógica do mundo permanece intacta – ou de fato está ocorrendo, o que põe em xeque toda a realidade apreensível, bem como os conceitos de possível, impossível, natural e sobrenatural. Nesta situação hipotética e didática proposta por Todorov (2012), qualquer uma das explicações descarta a possibilidade do fantástico. Para ele, o fantástico é justamente a hesitação que satura o sujeito diante da intrusão do sobrenatural onde não deveria existir; é o momento de dilema que dura somente até que um dos dois caminhos seja escolhido.

Dessa maneira, o fantástico todoroviano é definido em contraste com os dois gêneros que traçam suas fronteiras; de um lado, o estranho, gênero no qual há uma explicação plausível para o evento sobrenatural; do outro, o maravilhoso, no qual o elemento sobrenatural, na verdade, faz parte daquela realidade diegética, ainda que seja raro ou singular. Na área cinzenta entre ambos jaz o fantástico, o que o caracteriza como um gênero limítrofe, desvanecente, uma vez que, caso uma ou outra explicação seja assumida no decorrer de uma obra literária, o gênero fantástico cede lugar a um de seus vizinhos. Essa definição, por sua própria natureza peculiar, abre margem para um problema: se, em seu desfecho, um conto fantástico oferece uma explicação plausível para os acontecimentos que até então eram aparentemente sobrenaturais, ele passa a ser, logo antes do fim, um conto estranho? Poderia o encaminhamento da trama mudar o gênero de uma obra a partir de um único parágrafo ou, quem sabe, de uma só oração?

### 3.1.1 O problema hermenêutico e o problema genológico

Antes de nos debruçarmos sobre essa questão, é preciso que entremos mais a fundo na teoria de Todorov, que, embora seja uma das principais teorias do fantástico do século XX, não é a primeira, algo que o próprio reconhece. Ainda no século XIX, o místico russo Vladimir Soloviov esboçava uma definição semelhante para o que denominava como “verdadeiro” fenômeno fantástico na literatura: “no verdadeiro campo do fantástico, existe sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (SOLOVIOV apud TOMACHEVSKI, 1973, p. 173). Assim como na concepção todoroviana, Soloviov dá papel de destaque à hesitação como gatilho do efeito fantástico, uma vez que explicações plausíveis para o sobrenatural são possíveis, mas quem o experiencia hesita diante da improbabilidade dessas explicações.

No segundo capítulo de sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2012) cita brevemente alguns predecessores a partir dos quais tomou de empréstimo elementos para formular sua teoria do fantástico, dos quais Montague Rhodes James, Olga Reimann e os franceses Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Dos franceses, Todorov assimilou a ideia de que o fantástico emerge a partir da existência daquilo que não poderia existir no mundo real, ou, nas palavras de Vax (apud TODOROV, 2012, p. 32), “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. De Rhodes James e Reimann, subtraiu o elemento fundamental da hesitação, sentimento que satura o experienciador no momento em que este se depara com o fato insólito e que seria condição *sine qua non* para provocar o efeito fantástico.

Elencadas suas inspirações, chegamos ao ponto em que Todorov começa a se alçar sobre o ruído de fundo de teorias e hipóteses acerca do fantástico: algo que nunca fora até então esclarecido, mesmo pelos teóricos de sua época<sup>51</sup>, é de quem deveria partir a hesitação para que o fantástico pudesse se instaurar. Seria da personagem literária ou do leitor? A inovação da teoria de Todorov se mostra patente quando ele se propõe a desambiguar essa questão a partir de uma distinção bem demarcada, ao afirmar que a hesitação é experimentada pelo

---

<sup>51</sup> Castex, Vax e Caillois publicam seus estudos na década de 60, ao passo que a *Introdução* de Todorov data do ano 1970.

herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga terá que optar entre duas interpretações. *Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta.* O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados (TODOROV, 2012, p. 37, grifo nosso).

Valendo-se das teorias da recepção de contemporâneos como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, Todorov insere o leitor como parte fundamental para a realização do efeito fantástico. É a partir da hesitação dele e de sua recepção da obra literária, e nesse caso me refiro, como o próprio Todorov, a uma função implícita de leitor, não a tal ou qual leitor específico, que o fantástico pode se estabelecer ou não. De nada adianta que os personagens se vejam diante do sobrenatural com a escolha de tomar um ou outro caminho de explicação se essa escolha já tiver sido feita para o leitor pela própria obra; isso porque os próprios personagens podem ser dispositivos formais para a construção do fantástico. A título de exemplo, não é incomum na literatura fantástica que certos personagens funestos não apenas não se impressionem como reforcem a existência do sobrenatural para atizar ainda mais a vacilação do leitor e, por conseguinte, o efeito estético do fantástico; tipos como o Major Morris em “A pata do macaco”, de W.W. Jacobs, e o Conde D’Athol em “Véra”, de August Villiers de L’Isle-Adam.

Diante disso, Todorov (2012) postula que a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico, mas esse sentimento não precisa ser representado internamente na obra para que possa acontecer. A identificação entre leitor hesitante e personagens hesitantes pode acontecer, mas não é via de regra; seria, portanto, uma “condição facultativa” do fantástico. Pode existir efeito estético fantástico sem que ela se cumpra, mas ainda assim está presente em numerosas obras do gênero.

Todavia, atribuir ao leitor papel cabal para a existência do que Todorov afirma ser um gênero literário parece originar um novo problema, desta vez de ordem hermenêutica, mas que também põe em xeque toda a noção de gênero fantástico assim como o problema dos gêneros limítrofes, problema que é reconhecido pelo próprio autor. Como poderia a existência de um gênero estar condicionada a um sentimento provocado no leitor? É essa a crítica do próprio Todorov a H.P. Lovecraft, que institui o medo como alicerce do fantástico:

Outra atitude para situar o fantástico, muito mais difundida entre os teóricos, consiste em se localizar-se do ponto de vista do leitor: não o leitor implícito ao texto, a não ser o leitor real. Tomaremos como representante desta tendência o H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagrou uma obra teórica ao sobrenatural na literatura. Para Lovecraft o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. “A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. (...) Por tal razão, devemos

julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. (...) Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas (TODOROV, 2012, p. 40)

A hipótese do medo como pedra de toque do fantástico, que também é defendida por Roger Caillois, é assertivamente repudiada por Todorov, ainda que não fique exatamente claro o porquê da “hipótese do medo” ter enfoque no leitor real e a “hipótese da hesitação”, no leitor implícito. Aliás, a diferenciação entre os dois leitores não é feita de forma clara pelo autor ao criticar seus pares, mas a partir dos conceitos de Wolfgang Iser, é possível compreender a superioridade que Todorov enxerga em seu postulado com relação ao de Lovecraft. Enquanto este se basearia num critério subjetivo de recepção – a intensidade de sentimento do leitor –, aquele utilizaria a noção de leitor implícito para ressaltar a construção do fantástico circunscrita à forma literária.

O leitor implícito de Iser (1996) se trata de uma categoria fundada na estrutura do texto que antecipa a presença do leitor, uma série de marcações formais que delimitariam a experiência estética dos possíveis leitores, ou ainda um “modelo geral” que permite descrever as estruturas narrativas e os efeitos de recepção a ela atrelados. O leitor implícito

não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, *o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto*. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor (ISER, 1996, p. 73, grifo nosso).

Todorov acusa Lovecraft de condicionar a existência do gênero fantástico ao “sangue frio” do leitor, à sua experiência de leitura particular, contudo, ao ressaltar a construção da “atmosfera” e a “criação de uma impressão específica”, Lovecraft parece apontar para elementos estruturais e composicionais muito semelhantes ao que Iser propõe sob a alcunha de leitor implícito, sendo eles os responsáveis por desencadear o medo – e conseqüentemente o fantástico – em detrimento da intenção do autor ou do sentimento suscitado em tal ou qual leitor específico. Essa discussão é relevante porque a solução de Todorov para o problema hermenêutico do fantástico passa pela noção de leitor implícito, mas não de maneira muito diferente do que faz o contestado Lovecraft. É nítido, contudo, que enquanto as noções de Lovecraft de construção atmosférica e de impressão específica da narrativa perpassam questões

temáticas, o búlgaro naturalizado francês, filiado ao pós-estruturalismo de Barthes e Genette, propõe um fantástico arquitetado a partir de bases principalmente estruturais.

A proposição de Todorov advoga no sentido de que o conjunto de “pré-orientações” inscritas no texto condicionam a recepção do leitor implícito a partir de dispositivos formais e linguísticos característicos do gênero fantástico, dentre os quais o imperfeito e a modalização. Esta, Todorov define como “usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2012, p. 43-44). Por exemplo, as frases “chove lá fora” e “talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato, mas a segunda indica, além da informação, a incerteza do sujeito em relação à condição de verdade da frase que enuncia. O imperfeito, por sua vez, “[...] tem um sentido semelhante: se digo ‘Amava Aurélia’, não especifico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável” (TODOROV, 2012, p. 44). A hesitação, portanto, não concerne apenas à percepção, mas sobretudo à linguagem.

Voltemo-nos, então, ao mais insistente problema da teoria todoroviana: o fantástico enquanto gênero desvanecente, limítrofe, elusivo etc. Dizíamos anteriormente que a proposição do autor em relação ao fantástico é díspar em relação às definições relativamente estanques de gêneros literários. Enquanto estes se configuram como categorias históricas mais arraigadas e bem demarcadas, o gênero fantástico duraria apenas o tempo da hesitação do leitor: “Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico” (TODOROV, 2012, p. 49). Se perceber que as leis naturais permanecem intactas e o sobrenatural poderia ser explicado, o fantástico dá lugar ao gênero estranho; se, ao contrário, perceber que as leis da natureza precisam se dobrar à existência de fenômenos de outra ordem, sai de cena o gênero fantástico e tem-se o maravilhoso. Isso implica em dizer que um conto fantástico pode mudar de gênero a qualquer momento com algo tão simples como uma única oração – “nesse momento, ele abriu os olhos e percebeu que era tudo um sonho” –, o que nos parece incitar mais perguntas que respostas.

Nesse sentido, o próprio modo gótico se apresenta como um problema para o fantástico genológico todoroviano, problema que o autor endereça no terceiro capítulo da sua *Introdução*:

Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, o da novela negra (The Gothic Novel) parece confirmar esta situação. Em efeito, dentro da novela negra se distinguem duas tendências: a do sobrenatural explicado (do “estranho”, por assim dizê-lo), tal como aparece nas novelas de Clara Reeves e da Ann Radcliffe; e a do sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que compreende as obras do Horace Walpole, M. G. Lewis, e Maturin. Nelas não aparece o fantástico propriamente dito,

a não ser tão só os gêneros que lhe são próximos. *Dito com maior exatidão, o efeito do fantástico se produz somente durante uma parte da leitura*: na Ann Radcliffe, antes de que estejamos seguros de que tudo o que aconteceu pode receber uma explicação racional; em Lewis, antes de que estejamos persuadidos de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação. *Uma vez terminado o livro, compreendemos — em ambos os casos — que o fantástico não existiu* (TODOROV, 2012, p. 48, grifos nossos).

A falta de pudor de certas obras góticas em dar vazão ao sobrenatural e escancarar seus monstros, bem como a predileção de outras por solucionar os mistérios no desenlace – como no sobrenatural explicado de Ann Radcliffe – são ambos problemas para o gênero fantástico de Todorov. Em sua concepção, o gótico estaria sempre no limiar do fantástico; a propensão dessa literatura pela construção de um suspense crescente faria com que toda obra gótica se iniciasse, salvo exceções, como fantástica. Enquanto o sobrenatural permanecer no domínio da sugestão, em vultos longínquos e sons de corrente aparentemente inexplicáveis, enquanto a presença do monstro estiver à espreita, mas não revelada, enquanto os segredos permanecem obscuros, excitando a hesitação do leitor, o gótico seria, também, fantástico. Uma vez chegado ao desenlace da obra, quando o sobrenatural ou é desvelado ou justificado como ludibrios de aristocratas vilanescos ou bandidos das montanhas, os dois seguem caminhos distintos e o Gótico descamba para um dos gêneros vizinhos. Todorov afirma que, no caso do Gótico como de outras narrativas limítrofes, o efeito fantástico “não existiu”, o que nos soa como uma incoerência em relação à sua própria teoria.

Se houve a hesitação do leitor durante boa parte da obra, naturalmente, o efeito estético do fantástico se instaurou com êxito. A proposição de Todorov, contudo, nos leva a entender que, na medida em que toma determinado caminho rumo aos gêneros limítrofes, o Gótico não apenas deixa de ser fantástico como todo o efeito estético produzido até então é invalidado, não existiu; e se não existiu, voltamos à estaca zero: o que seria, então, um gênero fantástico sólido, não desvanecente, que não se deixa apagar facilmente?

A resposta do autor não nos é convincente, pois bate na mesma tecla da opacidade do gênero e dos perigos que constantemente rondam o fugaz fantástico:

Podemos nos perguntar até que ponto tem validade uma definição de gênero que permitiria que a obra “trocasse de gênero” [...]. Entretanto, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Semelhante categoria não teria, por outra parte, nada de excepcional. A definição clássica do presente, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro (TODOROV, 2012, p. 48-49).

Com o fito de tentar resolver essa problemática e oferecer uma solução paliativa para a constante fluidez do gênero fantástico, Todorov (2012) propõe a existência de gêneros híbridos que estariam localizados no limiar entre o fantástico e seus gêneros vizinhos, estranho e maravilhoso. Esses subgêneros, segundo ele, compreendem obras que “mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho” (p. 50). Esse desdobramento teórico adiciona mais camadas de complexidade ao fantástico genológico e, junto a elas, mais perguntas, a começar pela mais óbvia: quanto tempo é muito tempo? Para se encaixar num subgênero híbrido, uma obra deve manter a hesitação por metade da sua duração? Até o desenlace? Um romance gótico como *Os mistérios de Udolpho* de Ann Radcliffe, que explica o sobrenatural pelas leis da realidade empírica, seria puramente estranho ou fantástico-estranho?

Aproveitando o ensejo, comecemos por ele. O fantástico-estranho de Todorov é o gênero no qual acontecimentos presumivelmente sobrenaturais acontecem “ao longo de toda a história, [e] no fim recebem uma explicação racional” (2012, p. 51). Essa definição novamente levanta mais questões do que responde às anteriores. Que momento exatamente é o fim da história? O *Udolpho* de Ann Radcliffe, nesse sentido, seria um texto fantástico-estranho, uma vez que o sobrenatural só é explicado no desfecho da intriga, mas isso implica em dizer que o leitor só pode ter certeza do gênero que está lendo no momento em que ler a última sentença da obra, particularidade que não é partilhada por nenhum outro gênero literário até onde se sabe.

Outra questão diz respeito ao limite entre estranho e fantástico-estranho. Tomemos como exemplo *Noite na taverna*, uma das obras sobre as quais nos debruçaremos nesse trabalho. Na novela de Álvares de Azevedo, um acontecimento supostamente sobrenatural acontece logo no segundo capítulo. Certa feita, o narrador-personagem Solfieri, em suas errâncias, vai parar numa igreja em Roma, onde se depara com uma bela donzela num caixão entreaberto. Apesar da frieza e da palidez – ou mesmo por isso –, o libertino por ela se encanta e a beija apaixonadamente. A donzela então recobra os sentidos e desperta do que logo é explicado como um sono cataléptico. Nessa situação, tem-se a hesitação do leitor não apenas diante do delírio necrófilo do narrador, mas também pelo acontecimento insólito de uma moça que, até então julgada morta, se levanta do caixão; porém, a explicação racional é feita pelo narrador ainda na mesma página. Essa rapidez da explicação anulária, então, toda a atmosfera sombria e onírica construída por Álvares, tornando-a insuficiente para desencadear o efeito do fantástico? Mesmo que em um curto espaço, há elementos retóricos e discursivos na forma literária que provocam a hesitação do leitor.

É de tal forma fugidia a diferença entre estranho e fantástico-estranho que torna infrutífera a própria tarefa de categorizar histórias como o *Udolpho* e *Noite na taverna* como fantásticas, fantástico-estranhas ou estranhas; ambas podem ser melhor trabalhadas e mais prolificamente esmiuçadas quando sob o escopo da estética gótica. Todorov (2012, p. 53) reconhece as imperfeições de sua teoria quanto à opacidade desses limites, afirmando que a definição é “ampla e imprecisa, mas assim também o é o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico”.

Sem que a questão seja resolvida, passemos para o outro lado da tênue linha do fantástico: o gênero fantástico-maravilhoso. Neste, estão compreendidas as narrativas que se apresentam como fantásticas, mas que terminam com a aceitação do fenômeno sobrenatural como parte integrante do universo ficcional. Essa definição se dá em contraste com o maravilhoso puro, no qual a própria realidade diegética abarca, desde o início e de forma inquestionável, a presença do sobrenatural como algo comum; ou seja, existe um mundo que não é regido pelas leis naturais que conhecemos, mas por um outro conjunto de leis de outra ordem. Novamente, Todorov (2012, p. 58) faz questão de notar que os limites entre os gêneros são imprecisos, talvez ainda mais imprecisos que em relação ao estranho, pois “estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este [o maravilhoso], pelo próprio fato de permanecer sem explicação, sugere-nos realmente a presença do fantástico”.

Em *A ilha maldita*, segunda metade do duo que compõe o *corpus* deste trabalho, a condição sobrenatural da protagonista Regina é deixada em aberto durante toda a duração do romance. A forma literária empregada por Bernardo Guimarães se articula para provocar a hesitação do leitor ao encobrir Regina por um véu de misticismo e folclore: nunca é esclarecido se ela é de fato uma sereia cujo covil é a ilha que dá nome à obra ou se é tudo fruto do imaginário coletivo de uma população de aldeões e pescadores que se resguardam a uma explicação mítica para a racionalizar a presença daquela garota socialmente e culturalmente transgressora. O efeito estético do fantástico se prolonga por todo o romance, visto que apenas na última cena temos um acontecimento que sugere uma solução para o mistério de Regina. Ante o turbilhão de emoções sentido pela heroína no desfecho da trama, a ilha misteriosamente afunda no mar após ser sugada por redemoinhos, inculcando no leitor a autenticidade do vínculo sobrenatural entre Regina e a ilha. Nesse e somente nesse momento a obra revelaria seu “verdadeiro gênero”, o fantástico-maravilhoso, o que não apenas recai sobre a problemática noção de que o leitor só pode conhecê-lo no exato último instante como também incita as mesmas questões em relação às fronteiras baças entre os gêneros.

### 3.1.2 Sobre o discurso fantástico

Como supracitado, a teoria do fantástico de Todorov (2012) pressupõe a existência de elementos formais e linguísticos que condicionariam a recepção do leitor no sentido de provocar a hesitação. Isso implica em afirmar que existe um discurso particular do gênero fantástico, e é à existência dele que o autor dedica o quinto capítulo de sua *Introdução*. As particularidades desse discurso são elencadas por ele como três principais: uma existente no nível do enunciado, outra no nível da enunciação e uma última no da sintaxe.

No âmbito do enunciado, Todorov (2012, p. 85) chama a atenção para o uso particular que o discurso fantástico faz da linguagem figurada. Segundo ele, “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de que o sentido figurado é tomado literalmente”. Nesse sentido, o “exagero” da linguagem sugere o sobrenatural, como no seguinte exemplo retirado de *Vathek*, romance gótico de William Beckford. Em certa passagem, o narrador descreve a ânsia exacerbada do califa Vathek após ser amaldiçoado a sentir uma sede eterna: “uma sede sobrenatural consumia-o e sua boca, larga como um funil, engolia, dia e noite, correntes de água” (BECKFORD *apud* TODOROV, 2012, p. 86); “todos se apressavam a encher grandes potes de cristal de rocha [...], mas seus zelos não davam provisão à avidez do príncipe; frequentemente se tendia para beber a lambidas” (BECKFORD *apud* TODOROV, 2012, p. 86). Os enunciados que descrevem a sede de Vathek são exemplos paradigmáticos de como a linguagem hiperbólica pode suscitar a presença de um sobrenatural possível e, conseqüentemente, a hesitação. É utilizado, inclusive, o próprio “sobrenatural” como adjetivo para caracterizar a sede do protagonista.

Há também os casos em que a aparição do elemento fantástico está precedida por “uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito frequentes na linguagem comum, mas que, tomados literalmente, designam um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 88). Nesse tipo de enunciação, o discurso fantástico está quase sempre lançando mão do artifício da modalização – citado anteriormente neste capítulo – que retira a assertividade do que está sendo dito e borra os limites entre os sentidos conotativos e denotativos da comparação. Muitos exemplos do fenômeno podem ser encontrados no romance *A ilha maldita*, cujo discurso fantástico recorre frequentemente a metáforas e comparações sugestivas entre a heroína Regina e a figura mítica da sereia. Vejamos a descrição do casebre em que mora a personagem: “posto que simples, a casa de Regina era uma cabanazinha bonita e asseada, *como devia ser* o asilo de uma sereia, ou de uma ondina”

(GUIMARÃES, 2019, p. 9, grifo nosso). A expressão modalizadora “como devia ser” é justamente a partícula-chave para provocar a dúvida quanto ao estatuto de Regina enquanto sereia: simples metáfora ou afirmação do sobrenatural?

Esses enunciados, segundo Todorov (2012), preparam e condicionam o leitor para um possível acontecimento sobrenatural que pode ou não se revelar no decorrer da história, uma espécie de “arma de Tchekhov<sup>52</sup>” do discurso fantástico. No caso de *A ilha maldita*, todas as comparações, expressões figuradas e aproximações metafóricas entre Regina e a sereia constroem a ambiguidade da personagem e alçam a hesitação do leitor ao apogeu para que o desfecho da trama dê um fim à dúvida ao escolher uma ou outra explicação para o sobrenatural. Essa relação implica, na concepção de Todorov (2012, p. 90), num vínculo fundamental – no sentido de origem – entre o fantástico e as figuras de linguagem. Segundo ele, ambos “se esclarecem mutuamente. Se o fantástico utiliza constantemente figuras retóricas, é porque nela encontrou sua origem.”. Portanto, assim como o diabo e seus asseclas – vampiros, lobisomens, fantasmas, bruxedos e afins – só podem existir graças às palavras e sua potência criadora, como também só a partir da linguagem pode vir a ser concretizado aquilo que está sempre ausente: o sobrenatural.

No nível da enunciação, Todorov (2012) estabelece um “problema do narrador” intrínseco à estrutura do gênero fantástico. É usual nas narrativas fantásticas que o narrador seja não apenas personagem, mas protagonista – e vítima – dos acontecimentos relatados. O fato de a enunciação partir de um lugar subjetivo, aliado ao estresse, à ansiedade e à falta de clareza de espírito que geralmente decorrem do encontro com o fantástico, instiga no leitor uma desconfiança daquilo que é narrado, o que não acontece por acaso. Retomando o tópico do enunciado, o autor reassegura que a “linguagem literária é uma linguagem convencional no que a prova de verdade é impossível: a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas por elas designadas” (TODOROV, 2012, p. 89). Desse modo, se um capítulo se inicia afirmando que “Felisbina era uma viúva já idosa, que morava em um pobre ranchinho, ali à beira-mar” (GUIMARÃES, 1930, p. 12), o leitor não se põe prontamente a questionar sua idade, se é viúva ou solteira ou se mora mesmo ali. O pacto ficcional selado entre narrador e leitor estabelece que confiança é algo fundamental para a recepção.

---

<sup>52</sup> Princípio narrativo descrito por Anton Tchekhov, segundo o qual todos os elementos presentes em uma história devem ser relevantes para o seu andamento. Os elementos não devem produzir “falsas promessas” ao leitor, no sentido de serem introduzidos, mas nunca explorados posteriormente. “Remova tudo que não tem relevância para a história. Se você disser, no primeiro capítulo, que há um rifle pendurado na parede, no segundo ou terceiro capítulo ele absolutamente precisa ser disparado. Se não for, não deveria estar pendurado ali” (TCHEKHOV apud SIMMONS, 1962, p. 190, tradução nossa).

Todavia, o autor salienta que nem tudo é simples confiança e convenção na recepção de um texto literário. A literatura ainda se submete à exigência de verossimilhança interna, portanto, se no período seguinte o narrador volta atrás e afirma que Felisbina é uma jovem que morava numa magnífica mansão, há uma quebra de verossimilhança que aponta ou para um problema de coerência narrativa. O problema, segundo Todorov (2012), se torna mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz “eu”. “Enquanto narrador, seu discurso não deve ser submetido à prova de verdade; mas enquanto personagem, pode mentir” (p. 91). Por isso,

o narrador representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico. É preferível ao simples personagem, que pode mentir, como o veremos em alguns exemplos. Mas é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Em primeiro lugar, *se o acontecimento sobrenatural fosse relatado por este tipo de narrador, estaríamos no terreno do maravilhoso, já que não haveria motivo para duvidar de suas palavras*; mas, como sabemos, o fantástico exige a dúvida ou para um acontecimento de ordem sobrenatural, insólita (TODOROV, 2012, p. 91, grifo nosso).

Ao postular que não podemos duvidar de um narrador onisciente, pois sua palavra é lei, a teoria de Todorov mostra sua anosidade. Muito se fala, contemporaneamente, sobre a impossibilidade do fantástico todoroviano de abarcar obras produzidas no século XX pós-crise da representação, mas ao fechar as portas para o narrador não representado, ela se mostra incapaz de contemplar obras finisseculares como “A pata do macaco”, de W.W. Jacobs e “Sennin”, de Ryunosuke Akutagawa, cujos narradores oniscientes são fundamentais para a construção do efeito fantástico ao descrever de maneira afirmativa e sem incerteza acontecimentos que carecem de coerência com a realidade tal como a conhecemos.

Fogem desse conjunto, inclusive, obras do final do século XIX ou mesmo de antes. No âmbito do Brasil finissecular, podemos destacar *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães, e *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Souza, como exemplos de um fantástico instigado pela narrativa testemunhal que simula uma contação oral de histórias, uma vez que a oralidade e o folclore são elementos fundantes da cosmovisão popular. É provável que Todorov, búlgaro radicado na França, cuja *Introdução* cita majoritariamente os europeus do século XIX, desconhecesse o conto fantástico brasileiro; e de qualquer maneira, é inviável exigir que o autor dê conta de toda essa vasta gama de narrativas, visto que o recorte de sua pesquisa é deixado bastante evidente durante todo a *Introdução à literatura fantástica*.

Como a própria linguagem em si, a linguagem literária é convencional e contingencial. Portanto, o narrador não representado não está isento de indagações e se há algo que a crise do

narrador no século XX nos ensinou é que nenhum deles é inteiramente confiável, afinal, o próprio ato de selecionar o que narrar e o que omitir é passível de questionamento; nem mesmo o narrador onisciente, cujo próprio nome prenuncia algo de teológico, deve ser tomado como portador único de uma verdade absoluta. Voltando ao nosso exemplo, se o narrador não representado afirma que Felisbina é uma velha viúva que mora num casebre à beira-mar, mas volta atrás e retifica que ela é uma jovem dama solteira e moradora de uma mansão, podemos estar, de fato, diante de uma incoerência narrativa; por outro lado, pode ser simplesmente um fato insólito que não pode ser explicado pelas leis da realidade tal como as conhecemos.

A terceira particularidade do discurso fantástico, enfim, diz respeito à composição da obra, ou, nas palavras de Todorov (2012), à sua sintaxe. Citando o crítico alemão Peter Penzoldt, importante estudioso da chamada *weird fiction*<sup>53</sup> oitocentista, afirma que a estrutura da história fantástica pode ser representada por uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. A maioria dos autores trata de construir uma certa gradação direcionada ao momento zenital, primeiro de uma maneira vaga e logo de forma cada vez mais direta. Contudo, a concordância de Todorov com Penzoldt não é livre de ressalvas. À parte o questionamento do porquê os estruturalistas terem tanta predileção por descrever obras literárias como figuras geométricas, o autor ressalta o fato de que nem todas as narrativas fantásticas caminham da mesma forma. A linha ascendente de Penzoldt, para ele, descreveria especificamente um conto que constrói o suspense acerca de uma figura sobrenatural, um monstro ou fantasma, por exemplo, cuja culminância seria, naturalmente, a aparição do tal. Em outros contos, pode ser que a intrusão do sobrenatural se dê sem a menor preparação, a exemplo do “Horla” e de “Quem sabe?”, de Guy de Maupassant, o que distorce a suposta curva ascendente da composição narrativa. Pode ser ainda que o primeiro acontecimento fantástico seja mais impactante que os demais vindouros, transformando a linha ascendente em uma parábola.

### 3.2 MODO FANTÁSTICO: FICÇÃO DO METAEMPÍRICO

“O modo fantástico [...] apareceu na cena literária e artística e colocou à disposição da imaginação humana possibilidades novas de produzir, dar forma, organizar e investir de significado novos tetos confiados à comunicação social”  
(CESERANI, 2006, p. 67)

---

<sup>53</sup> Do inglês, “ficção estranha”. Termo utilizado vagamente para descrever histórias de fantasia, horror, ficção científica e misticismo sobrenatural (CLUTE, 1997). Foi popularizado pela ampla circulação das revistas *pulp* do fim do século XIX e do começo do XX.

Segundo o português Filipe Furtado (2009), o termo “fantástico” possui um estatuto duplo, isto é, é utilizado – nem sempre conscientemente – para designar tanto um gênero literário quanto uma noção que parece ser mais geral que o próprio conceito de gênero, capaz de abarcar inúmeras manifestações literárias dispersas pela história da literatura: gêneros, subgêneros, estéticas e discursos cujas similitudes orbitam a presença do sobrenatural, do inexplicável, do incerto; da novela de cavalaria ao romance gótico, da epopeia à ficção científica. Essa noção dotada de grande generalidade e abstração seria o que se convencionou chamar, em estudos pós-todorovianos, de modo fantástico.

Utilizo o termo “pós-todoroviano” pois é fato incontestável que a *Introdução à literatura fantástica* (1970) foi um marco no campo dos estudos literários centrados nessa vertente que fora por muito tempo estigmatizada como menos complexa, infantil, convencional ou, pura e taxativamente, menor. A partir de Todorov, a literatura fantástica ganhou um novo fôlego teórico-crítico, contudo, mesmo que seu empenho de catalogar e reunir definições anteriores do fantástico e aplicá-las a um considerável *corpus* de obras oitocentistas para gestar sua própria teoria tenha resultado em uma considerável influência até a atualidade, sua noção de fantástico enquanto gênero está longe de ser uma unanimidade.

### 3.2.1 A crítica a Todorov

Nas décadas seguintes à *Introdução*, vários críticos e pesquisadores publicaram estudos nos quais teceram pertinentes discordâncias em relação aos postulados do autor, dentre eles Irene Bessièrre, Rosemary Jackson, Remo Ceserani e o próprio Felipe Furtado. O que todos criticam em comum concordância é o fato da definição todoroviana não apenas não abarcar toda a pluralidade de manifestações insólitas na literatura como também deixar muitas questões em aberto quanto ao seu estatuto de gênero limítrofe. Já o ponto em que concordam – em maior ou menor grau – é que deve haver uma definição mais ampla que consiga abarcar o fantástico em seu alto grau de generalidade e abstração, ou seja, enquanto modo literário.

Em seu livro *O fantástico* (2006, p. 48), Remo Ceserani realiza uma minuciosa apreciação crítica do que denomina como “tentativa de definição” de Todorov. Afirma que há nela pelo menos dois grandes méritos: “o da grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado”. Segundo o autor, o trabalho de Todorov conseguiu – e consegue – resistir às muitas críticas e se mantém até hoje dotado de uma notável utilidade teórico-epistemológica. Contudo, a descrição do gênero

fantástico, esquiva e sempre permeada pelos gêneros vizinhos, é abstrata demais, muito sistemática e encerra em si a “simplista e hegeliana perfeição de todos os sistemas triádicos” (CESERANI, 2006, p. 55), o que ocasionou problemáticas e obscuridades. O principal problema seria a falta de espaço real, textual, ao elemento que seria o intermediário do fantástico – a ambiguidade –, reduzindo-o a um momento quase virtual e sempre desvanecente. Em outras palavras, o crítico italiano dava vazão às críticas feitas ao sistema todoroviano neste artigo: sua definição de fantástico corre o risco de ser reduzida a uma simplória linha divisória: se cai, irremediavelmente, de um lado ou de outro, mas sempre para fora do fantástico. Em relação às múltiplas categorias e gêneros híbridos de Todorov, Ceserani também enxerga debilidades teóricas:

Havia, além disso, um certo desequilíbrio entre as categorias postas em cena, não todas claramente definidas, não todas baseadas nos mesmos princípios lógicos, não todas provavelmente dotadas da mesma concreta capacidade de resumir as características estruturais de uma série de textos. O próprio Todorov reconhecia implicitamente este problema, propondo subdividir ulteriormente o esquema em cinco categorias, diferentes os tipos de discurso narrativo, o maravilhoso, o maravilhoso-fantástico, o fantástico [...] (CESERANI, 2006, p. 56)

No segundo capítulo de *O fantástico*, Ceserani (2006) reserva uma seção inteira dedicada à crítica de Todorov, na qual enumera três principais falhas no conceito de fantástico enquanto um gênero definido por seus adjacentes, a saber:

- 1) as duas categorias do maravilhoso e do estranho são “não simétricas e não homogêneas (...) e nem são reciprocamente exclusivas”; são compreendidas empiricamente por gêneros literários históricos e de consistência diversa: o estranho “relativamente restrito e recente” em relação ao maravilhoso “de enorme amplitude e variedade e constituído por um patrimônio milenar”.
- 2) as duas categorias não são “adequadas para definir gênero literários”. O estranho é “caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva” e se contrapõe illogicamente a um inexistente gênero “normal”, o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários, fortemente diferentes entre si.
- 3) Todorov cria “dessimetria e heterogeneidade entre as duas categorias, caracterizando uma por meio das emoções que suscita nos personagens e no leitor e outra por meio da natureza dos acontecimentos que narra” (CESERANI, 2006, p. 56)

Em sequência, Ceserani (2006) cita duas autoras ulteriores a Todorov cujas posições acerca do conceito de fantástico na literatura ultrapassam a categoria de gênero, mas sem essencializá-lo a mero discurso linguístico ou linguagem pela qual fala o inconsciente, como fizeram alguns estudiosos das décadas de 80 e 90; são elas Rosemary Jackson e Irene Bessière.

Em seu estudo intitulado *Fantasy: The Literature of Subversion* (1986), Rosemary Jackson defende que o estudo sobre a literatura fantástica pautado na ideia de gênero pode provocar mais limitações que definições, restringindo boa parte de textos potencialmente

insólitos que não se encaixam à risca no gênero, por isso propõe sua substituição pelo modo literário fantástico, definido por meio da noção de fantasia, elemento unificador das manifestações insólitas assim como fora a hesitação para Todorov. Nesse sentido, o modo fantástico assume diferentes fantasias com variados temas, símbolos e procedimentos formais, constituindo-se por meio de dois grandes polos: o maravilhoso e o mimético. O primeiro engloba as narrativas nas quais não se questiona a veracidade dos fatos insólitos contados pelo narrador; o segundo abrange narrativas que imitam uma realidade externa *tout court*, “relatos que sustentam uma declaração implícita de equivalência entre o mundo ficcional representado e o mundo real exterior ao texto” (JACKSON, 1986, p. 31), mas com a intrusão do elemento insólito, a fantasia, de índole geralmente destrutiva, negativa, ameaçadora.

Ceserani ressalta em seu estudo o caráter sociológico do fantástico teorizado por Jackson ao afirmar que, para ela, o fantástico é “uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (CESERANI, 2006, p. 62). Para a autora, a expressão do fantástico contém algo do que Marquês de Sade imputava à própria arte em si: o estatuto de subversão da ordem estabelecida; pois

diferentemente dos mundos secundários do maravilhoso, que constroem realidades alternativas, os mundos na sombra do fantástico não constroem nada. Eles são vazios, dissolventes. Esse seu vazio torna nulo o mundo visível, pleno, arredondado, tridimensional, e desenha nele ausências, sombras sem objetos. Longe de satisfazer os desejos, estes espaços perpetuam o desejo insistindo sobre uma ausência, uma falta, o não visto, o não visível (JACKSON, 1986, p. 45).

Já Irene Bessière (1974), uma das primeiras dissidentes de Todorov, é lembrada por sua melhor sistematização no tocante ao conceito de modo fantástico, definição que não apenas abarca e aproxima os estudos de contemporâneos, mas sugere um outro índice fundamental para o fantástico – ou, como preferimos chamar, elemento unificador – que não a hesitação todoroviana ou *fantasy* de Jackson: a contradição entre real e sobrenatural. Fundamentada na noção de contraformas de André Jolles, Bessière define o fantástico como um modo narrativo, categoria de grande abrangência e generalidade, reconhece sua compleição subversiva e sua dispersão por variados gêneros e discursos através da milenar história da literatura, sempre cumprindo papel de outridade em relação à conjuntura hegemônica. Para ela, a depender do

período histórico, a narração fantástica pode ser lida como a outra face do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico e existe somente graças àqueles discursos que ela descontrói de dentro. Assim como aparece na lenda, em que a vida do santo e a fábula diabólica são aparentadas e ao mesmo tempo contrapostas, a narração fantástica se apresenta como o meio simétrico negativo do conto de milagres

e de iniciação, do conto de desejo e de loucura. [...] Foge a Todorov o fato de que o sobrenatural introduz na narrativa fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural. O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens [real e sobrenatural], mas de suas contradições e da sua recusa mútua e implícita (BESSIÈRE, 1974, p. 10-12).

Vale ressaltar que, para reafirmar o caráter de alteridade do fantástico em relação aos discursos hegemônicos, Bessière lança mão de uma descrição que se confunde com a visão que a crítica contemporânea tem da tradição gótica: a contraposição ao discurso iluminista. Destarte, intencional ou inadvertidamente, a autora aproxima ambos por sua índole contra-hegemônica, mas ressalta a abrangência do fantástico, capaz de impor franca oposição a outros discursos predominantes, dos quais o teológico, o espiritualista e o psicopatológico.

### **3.2.2 Elementos unificadores, formas e temas**

Uma vez que tomamos o fantástico como modo literário, é natural perceber que este agora recobre uma vasta gama de obras tão variada em número quanto em heterogeneidade e que em muito supera o poder de abrangência da perspectiva genológica. Surge, portanto, uma questão basilar: qual é a similitude partilhada por esses textos que os aproxima a ponto de serem subsumidos no modo fantástico?

Felipe Furtado (2009) aponta a presença do sobrenatural como elemento unificador, mas também questiona a validade deste e sua capacidade de contemplar a miríade de gêneros e discursos abarcados no fantástico. Em sentido lato, o termo sobrenatural dá a entender que as entidades ou ocorrências por ele qualificadas ultrapassam a natureza conhecida ou a experiência da realidade, situando-se, de alguma forma, num plano simultaneamente exterior, superior e outro. Por outro lado, argumenta Furtado (2009, s/p), o mesmo termo “tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogênea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extrassensorial”. Destarte, além de demasiadamente diversificados, estes elementos variam de acordo com as épocas e as culturas em que se originam e se perpetuam; portanto, se modificam, desaparecem, reaparecem. O fenômeno do fogo-fátuo, por exemplo, chama esverdeada que crepita sobre as águas de um lago, ainda que considerado sobrenatural na Idade Média, hoje é descrito cientificamente pela oxidação de fosfina, difosfato e metano.

Para além de ser esquiva e volátil, a noção de sobrenaturalidade também parece não abarcar a totalidade das manifestações literárias que se pode incluir no modo fantástico. Como

elucida Furtado (2009, s/p), muitas obras “se reportam a alterações de ordem espacial ou cronológica, situando a ação em épocas futuras ou aludindo a forças, experiências ou inventos que, contudo, estão longe de poder ser qualificados como sobrenaturais”. Tamanha diversidade de temas, formas e símbolos requer, portanto, um elemento unificador ainda mais generalizante. Em vista disso, o autor propõe um novo olhar sobre o fator que reúne obras tão distintas, ressaltando que não é o caráter de sobrenaturalidade que as aproxima, afinal, nem todas rompem com os ditames da natureza ou as leis da física – como a ficção científica –, ou o fazem de maneiras bastante distintas. Furtado (2009, s/p) sugere, então, que o fantástico “consiste não numa efetiva fuga à natureza, mas no facto de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido”. Nesse sentido, é definido não pela sobrenaturalidade, mas pela inexplicabilidade; sua essência não está na realidade em si, mas na perspectiva do sujeito humano do conhecimento. A partir desse postulado, Furtado cunha o termo “metaempírico” para designar entidades e ocorrências que fogem à capacidade humana de explicá-los de maneira racional e universal a partir da experiência, dos sentidos, do conhecimento ou da tecnologia de determinada época. Em uma descrição mais detalhada,

[o metaempírico] está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980, p. 20).

O conceito de metaempírico conseguiria, por seu grande poder de abstração, englobar tanto Zeus e seus vassallos do Olimpo quanto os vampiros, os zumbis, os marcianos e os viajantes do tempo; tanto os elementos sacros de civilizações passadas que permanecem vivos no imaginário coletivo quanto as maravilhas tecnológicas da ficção científica que, mesmo impossíveis em seus contextos sócio-históricos de criação ficcional, podem porventura vir a ser descobertas ou compreendidas mediante novos dados e avanços científicos futuros. Furtado (2009, s/p) elenca duas principais vantagens do metaempírico em detrimento do sobrenatural: primeiramente, “abrange uma gama bastante mais ampla de figuras e situações”, depois, “permite inferir o teor relativo e contingente das noções que qualifica e da forma como estas

têm sido encaradas através da história, assim evidenciando a sua estreita dependência da sucessão de factores sociais e culturais”.

Logo, seria um elemento unificador muito mais adequado à análise do fantástico na perspectiva modal, de forma que o próprio modo fantástico, segundo o autor, pode ser também denominado como “ficção do metaempírico”. Diferentemente do gênero fantástico, essa categoria é capaz de abarcar textos que evocam diferentes reações perante o metaempírico: aceitação, rejeição ou dúvida, o que a torna capaz de reunir uma miríade de gêneros e subgêneros – mitos, contos de fadas, ficção científica, expressões punks, alta fantasia, fantasia sombria, espada e feitiçaria – e até outros modos, como o gótico.

Naturalmente, outros teóricos pós-todorovianos possuem suas próprias teorias acerca do fantástico modal centralizadas em diferentes elementos unificadores específicos de cada uma. Rosemary Jackson (1980), como citado anteriormente, propõe um modo fantástico compreendido especificamente por meio da noção de fantasia. Capaz de reunir fantástico e maravilhoso, a *fantasy* de Jackson possui forte base psicanalítica, sendo descrita como uma expressão primordial de impulsos inconscientes sublimados em temas recorrentes como o duplo, imagens espelhadas e metamorfoses.

De modo semelhante ao que propõe Furtado, mas antecipando-o, a pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi (1978, p. 26) considera como elemento essencial da narrativa fantástica o acontecimento inexplicável pela realidade objetiva, ou como prefere nomear, o insólito, aquilo que “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal...” Analisando as obras de dois autores latino-americanos, Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, Covizzi não limita os procedimentos fantásticos a uma visão genológica, tolhendo seu alcance ou impondo limites, mas, através da noção de insólito, possibilita a ampliação das formas de recepção dessa esfera literária. Ainda que a autora não utilize o vocábulo modo, sua perspectiva de estudo do fantástico converge com essa definição.

O termo insólito, produto nacional, encontrou prolífica expansão e uso frequente nos trabalhos de pesquisadores brasileiros contemporâneos, dos quais Flávio García, Marisa Gama-Khalil, Júlio França e outros. Segundo Bruno de Oliveira (2019), o conceito não é de fácil definição justamente por sua essência generalizante e abstrata. Ele está relacionado diretamente a crises: de valor, de pensamento, de realidade, de convenções. Com base em Covizzi, Oliveira (2019) aponta que o insólito é empregado quando a realidade convencional e suas reverberações não são mais aceitas sem dúvidas ou questionamentos; emerge quando o autor

descreve um objeto de tal forma que o leitor se vê incapaz de reconhecer seu comportamento ou funcionalidade na realidade objetiva.

Em *O fantástico*, Remo Ceserani (2006) propõe algo diferente de seus predecessores, ainda que defenda também a perspectiva modal. Para ele, não existiria um único elemento unificador do modo fantástico, mas uma série de procedimentos formais e sistemas temáticos que, mesmo que não exclusivos do fantástico, seriam seus componentes fundamentais. “Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos” (CESERANI, 2006, p. 67) de nenhuma modalidade literária, pois cada procedimento formal ou artifício narrativo, tema ou motivo pode ser utilizado em textos de diversos modos distintos; todavia, o que caracteriza cada um deles é uma particular combinação e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. Isso serve para elucidar, por exemplo, por que temas do modo gótico são comuns ao modo fantástico e vice e versa. Mesmo compartilhando muitas similaridades, mesmo que possamos compreender o modo gótico como integrante de um conjunto maior de obras fantásticas, os dois se diferenciam em sua particular maneira de combinar formas e conteúdos para desencadear efeitos estéticos díspares.

Assim sendo, Ceserani (2006, p. 68) sugere que o que caracteriza o fantástico não pode ser somente um conjunto de procedimentos retóricos, tampouco somente uma lista de temas que lhe seriam supostamente exclusivos, mas a dialética entre “procedimentos formais e sistemas temáticos que são muito frequentes no mundo fantásticos e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados”. Tais elementos foram reunidos e esquematizados pelo pesquisador em um capítulo inteiro de sua obra, alguns dos quais achamos pertinentes abordar de maneira pormenorizada, tendo em vista sua conveniência para a análise das obras literárias desta pesquisa.

Começando pelos processos formais e narrativos, ressaltamos a “posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração” ou, em outras palavras, o desnudamento do processo ficcional na própria superfície do texto. Para Ceserani (2006), as obras fantásticas possuem uma insistente pulsão por inscrever no texto rastros que apontam para o funcionamento das engrenagens narrativas que o constroem. Trata-se de uma manipulação consciente da ilusão de realidade da narrativa que resulta numa ambiguidade: induzir o leitor a se envolver pela atmosfera fantástica ao mesmo tempo que lhe faz sempre recordar de que aqueles acontecimentos e objetos são ficcionais. O pesquisador salienta que a índole irônica do fantástico tem origem na pluralidade de experimentações narrativas ocorridas

no século XVIII, nas quais “foram exploradas quase todas as potencialidades da narração até o limite do jogo e da paródia” (CESERANI, 2006, p. 68), mas é válido salientar também a influência do Romantismo alemão, movimento coincidente à gênese do conto fantástico moderno pela pena de Hoffmann e contemporâneos. É notória, vale salientar, a semelhança entre a proposição de Ceserani e o conceito de ironia romântica como previsto por Friedrich Schlegel (1987).

Em seguida, há “a narração em primeira pessoa”, procedimento formal muito caro também à teoria de Todorov. Ceserani, porém, avança a discussão em relação a este ao afirmar que é frequente, no fantástico, não apenas o uso do narrador-personagem, mas também a constante presença do destinatário explícito, evidente na própria narrativa, a exemplo de companheiros trocando correspondências, participantes de um debate, ouvintes de um relato ou convivas numa taverna. Para o autor, “estes destinatários estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (CESERANI 2006, p. 70). É válido lembrar que Todorov (2012) já ressaltava a importância do leitor implícito enquanto conjunto de pré-orientações formais que provocam o efeito estético do fantástico. A presença de um narratário explícito pode ser observada, pois, como um alçamento do leitor implícito à própria superfície do texto, bem como seu engendramento ao funcionamento da estrutura narrativa como mais uma instância que põe em xeque a condição de verdade dos fatos insólitos relatados pelo narrador representado.

Quanto ao “forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem”, Ceserani (2006) explica que o modo fantástico se coloca em oposição à concepção da transparência ou da transitividade da linguagem; pelo contrário, usufrui de sua potencialidade criativa capaz de originar, pela palavra, realidades novas e diversas – vampiros, fadas e espectros são criados pela linguagem e só nela podem existir. Quanto a esse aspecto, o autor cita um processo já identificado por Todorov (2012) e que pode ser descrito como “atualização literal da metáfora”; em suma, o fantástico se instaura, dentre outras maneiras, pela literalização do discurso metafórico, que quando transformado em procedimento narrativo, “pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (CESERANI, 2006, p. 71).

Sobre o “envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor”, Ceserani (2006) atesta que, ao mesmo tempo em que o fantástico leva o leitor para dentro de um mundo familiar e pacífico para despertar-lhe em seguida o medo, a surpresa e a desorientação, também faz uso frequente de elementos sutilmente humorísticos paralelamente ao insólito. O resultado, muitas vezes, é o

grotesco percebido por Victor Hugo: “de uma parte, o fantástico (*le fantastique*), de outra, o bizarro (*le fantasque*), que não é nada mais que um fantástico sorridente” (HUGO apud CESERANI, 2006, p. 73). A propósito do amálgama paradoxal, mas imanente, entre horror e humor, o autor cita também certa reflexão de Robert Louis Stevenson: “Há momentos em que a mente não se contenta com a evolução e pede uma apresentação mais forte da experiência humana em seu conjunto. [...] Às vezes esse sentimento é produzido pelo espírito de alegria, outras vezes pelo espírito de terror” (STEVENSON apud CESERANI, p. 73).

Para a análise do *corpus* desta pesquisa, nos embasaremos numa concepção de fantástico modal, definido pela presença do metaempírico como elemento unificador e pela utilização profícua de procedimentos estruturais, retóricos e narrativos que confluam para a construção de um efeito estético insólito, qual seja a hesitação, a incerteza, a ambiguidade ou noção similar. Ademais, compreendemos que o alto grau de abstração e generalidade característico do modo literário fantástico se aplica também à sua adaptabilidade a diferentes correntes teóricas e tentativas de definição e balizamento. Portanto, apesar de, assim como Furtado, Covizzi e Ceserani, rejeitarmos a classificação genológica de Todorov, julgamos pertinente assimilar ainda boa parte de suas proposições, sobretudo no tocante ao aparato formal do discurso fantástico. Assim, propomos que apenas um amálgama teórico-metodológico de diversos autores e perspectivas pode abarcar a expressão fantástica em toda a sua complexidade.

#### 4 NOITE NA TAVERNA: EXCESSOS GÓTICOS EM *TERRA BRASILIS*

“Morrer hoje, amanhã, ou depois — tudo me era indiferente,  
mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome”  
(AZEVEDO, 2006, p. 38)

Como notado por vários pesquisadores (CAUSO, 2003; NIELS, 2011; 2012; SILVA, 2015), *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, se consagrou como a mais importante narrativa do fantástico brasileiro. Publicada postumamente em 1855, compunha o segundo volume das *Obras Completas* organizadas após o precoce falecimento do autor, aos 20 anos, em 1852. A recepção da época prontamente associou o livro ao ultrarromantismo byroniano e ao *mal du siècle*, comparações que constavam na maioria das análises – senão todas – que este recebera da crítica literária até o século XX. Outro caractere que chama a atenção da crítica é a morbidez das narrativas que compõem a obra, repletas de sensação e excessos imaginativos.

Se, por um lado, as particularidades de *Noite na taverna* a dissociam do projeto nacionalista e indianista perpetrado pelos românticos brasileiros, por outro, a inscrevem na tradição fantástica que começava a repercutir no Brasil à época de sua publicação, principalmente através de traduções de contos franceses e ingleses (NIELS, 2011). Desde Afrânio Peixoto, em 1931, convencionou-se encaixar a novela de Álvares de Azevedo no gênero fantástico – posto que a noção de modo fantástico sequer existia –, embora objetivemos, com este trabalho, problematizar tal axioma.

Para Afrânio Peixoto, tratava-se de uma tentativa lograda de trazer o “conto fantástico, a novela negra” para a literatura brasileira (PEIXOTO, 1932, p. 338). Sabemos, conforme as discussões dos capítulos 1 e 2 deste trabalho, que o conto fantástico e a novela negra – gótica – são categorias bastante distintas entre si. Numa perspectiva que já havia sido esboçada ainda no século XIX por Joaquim Norberto, Peixoto posicionava *Noite na taverna* na prateleira de Hoffmann, Poe e Byron, como “preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e Hoffmann e a perversão de Byron e Baudelaire” (PEIXOTO, 1932, p. 345).

Entretanto, apesar de uma constelação de críticos e pesquisadores concordarem com seu estatuto de obra fantástica, são inúmeras as nomenclaturas utilizadas para descrever os caracteres insólitos de *Noite na taverna*. Algumas delas, arroladas nos trabalhos historiográficos de Maurício César Menon (2007) e Karla Niels (2011; 2012), são: “Fantástica”, “sobrenatural”, “de horror”, “sombria”, “macabra”, “monstruosa”, “dantesca”, “simbolista *avant la lettre*”,

“gótica”. Se essa multiplicidade de vocábulos atesta a dificuldade de definição da obra, parece ser fato que o rótulo do fantástico foi o mais prolífico do século XX ao início do XXI.

Arthur Motta (1931) e Agripino Grieco (1947), ainda na primeira metade do século XX, seguiam a mesma linha de Afrânio Peixoto, definindo a obra como satânica, fantástica e sobrenatural. Contudo, lançavam mão também da associação com o romance gótico de língua inglesa. Alfredo Bosi (1999, p. 113), por sua vez, amalgamava gótico e fantástico em sua vaga tentativa de definição – resumida a um parágrafo em sua *História concisa*. Ressaltava a preponderância “das imagens satânicas que povoavam a fantasia do adolescente, [de que] são exemplo os contos macabros de *A Noite na Taverna*, simbolista *avant la lettre*, e alguns versos febris de *O Conde Lopo*”. Feita a partir de vocábulos elusivos como “macabra” e “satânica”, a descrição de Bosi é das mais esparsas, ainda que figure num dos mais célebres tomos da historiografia literária brasileira.

Eugênio Gomes (1997, p. 142) comentou sobre a índole soturna e funesta de *Noite na taverna*, a qual considerava produto de uma imaginação fértil e prodigiosa de Álvares, impulsionada por “influências [que] o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico”. Apesar de recorrer ao biografismo, sua análise nos é interessante por aproximar a obra da tradição gótica, hipótese que defendemos nesta dissertação. Lúcia Miguel Pereira, por sua vez, faz referência à novela enquanto exemplar do fantástico quando comenta sobre a timidez da literatura imaginativa brasileira, afirmando que “os temas filosóficos ou fantásticos só se refletiram na novela de um poeta, *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo” (PEREIRA, 1973, p. 20),

Na década de 80, Antônio Candido (1989) publica o ensaio “A educação pela noite”, no qual sugere uma continuidade entre *Noite na taverna* e o drama *Macário*, também do mesmo autor. À parte a inovadora proposta de uma pedagogia satânica desenvolvida nas duas obras, sua proposição mais importante para o escopo deste trabalho foi filiar *Noite na taverna* à tradição sensacionista do romance frenético francês, desdobramento oitocentista do gótico clássico. Segundo Donizeti de Oliveira (2010), o ensaio de Candido provocou um “efeito educação pela noite” que impulsionou os estudos alvaresianos no âmbito da academia, sobretudo centrados em sua estética negativa, mórbida e tributária das tradições europeias.

Na esteira de Candido, estudos como o de Edgar Cavalheiro (1994, p. 11) continuaram a considerar *Noite na taverna* como “novela fantástica – única em nossas letras”. Outros, no início do século XXI, passaram a associá-la ao horror, como Cilaine Alves (2004) e Roberto Causo (2003). Segundo Alves (2004, p. 119), a obra “foi a precursora, no Brasil, da narrativa de horror,

ambientada em lugares sombrios”. Já Causo (2003, p. 103), ao cotejar a gênese da ficção de horror no Brasil, afirma que esta “muitas vezes se encontra amarrad[a] pelo clichê ligeiro, altamente visível (e previsível)”. Nesse sentido, o autor aponta a novela de Álvares de Azevedo como precursora dos clichês de horror em território nacional, uma vez que possuiria os elementos necessários preconizados “na percepção que H. P. Lovecraft, um dos nomes fundamentais da moderna ficção de horror”, a saber: a atmosfera, o medo e a “intensidade emocional” (CAUSO, 2003, p.105).

É nessa mesma época que o irrevogável estatuto de *Noite na taverna* enquanto obra fantástica começa a ser problematizado e relativizado. Ainda em Causo (2003), ele próprio escritor de ficção, encontramos uma das mais bem sistematizadas defesas desse ponto de vista. Para o autor, as narrativas que compõem a novela não correspondem plenamente à concepção do fantástico desenvolvida por Tzvetan Todorov. A notória falta de elementos sobrenaturais que venham a despertar a hesitação do leitor quanto à sua origem, bem como os fundamentos psicológicos e comportamentais dos crimes praticados pelos personagens, fariam com que a obra não se encaixasse no modelo teórico do fantástico todoroviano; seria melhor considerada, porém, como pertencente ao gênero estranho. Ademais, salienta Causo (2003), apenas o capítulo “Solfieri” traria em seu teor uma intrusão do sobrenatural capaz de gerar a hesitação e o efeito fantástico por consequência.

Apesar de concordamos com Causo quanto à proposição acima apresentada e também com sua hipótese de que *Noite na taverna* se filiaria à tradição gótica, não partilhamos das conclusões a que chega nem de seu tom polemista. O autor menciona, ainda, que Álvares de Azevedo teria sido “um mero imitador das convenções góticas” (CAUSO, 2003, p. 105). Esse plágio do Gótico europeu deporia, inclusive, contra a qualidade estética da novela, pois

para que a transcendência possa ser atingida, são necessários índices do real a contrapor-se. Álvares de Azevedo tangeu para longe essa possibilidade ao escolher personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o um imitador das convenções góticas (CAUSO, 2003, p. 105).

Concordamos com Oliveira (2010) quando pondera que os termos escolhidos por Causo são demasiadamente fortes e visam à controvérsia. Por outro lado, enxergamos a publicação de sua *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil* como um ponto de virada na crítica acadêmica em relação às origens góticas de *Noite na taverna*. Pouco tempo após a publicação da obra, Maurício César Menon (2007) defende uma tese de cunho historiográfico em que traça uma cartografia da chegada do Gótico europeu ao Brasil oitocentista. Citando nominalmente a

acusação de Causo, o pesquisador lança a seguinte questão: haveria possibilidade de, no século XIX, produzir-se um texto “gótico à brasileira” ou a estética estaria, por suas próprias convenções, presa ao ambiente europeu? Sua resposta, ainda que ambivalente, embasa a hipótese desta pesquisa:

Haveria, provavelmente, duas respostas possíveis. A primeira diria que em se tratando de literatura de terror/horror/suspense/mistério torna-se perfeitamente viável observar um desenvolvimento e uma aclimação dela ao Brasil. A segunda, vista sob a ótica do gótico tradicional, diria ser impossível construir um texto gótico sem recorrer às descrições de ambiente estrangeiro, uma vez que o gênero necessita do ambiente para ser entendido como tal.

Tais questões são inevitáveis. Ao se pensar que, mesmo na Europa, muitos textos são entendidos por alguns estudiosos como góticos e, por outros, como desdobramentos dessa espécie de ficção, não se haveria de esperar que a discussão fosse diferente ao se tratar do gênero no Brasil (MENON, 2007, p. 76-77).

Sustentamos que houve, no Brasil, ambas as formas de realização do gótico: tanto numa vertente europeizada, que recorre às espacialidades estrangeiras e aos *topoi* góticos ingleses *tout court*, como é o caso de *Noite na taverna*, quanto uma aclimação do gótico para o contexto do Brasil colonial oitocentista; esta vertente, que recebeu forte influência do folclore e das mitologias autóctones resgatadas pelos sertanistas e regionalistas do século XIX, seria representada, dentre muitas obras, por *A ilha maldita*. Essa “segunda expressão do Gótico no Brasil” – na falta de termo mais adequado –, por ser muito mais intimamente ligada ao insólito advindo das lendas e crenças populares, ensejaria a presença do fantástico, já que brinca com a (im)possibilidade de existência do sobrenatural. *Noite na taverna*, por outro lado, raramente deixa o domínio do estranho todoroviano para adentrar ao fantástico. Ademais, somada a nacionalização das formas e temas à utilização de um discurso fantástico calcado na sugestão ao invés do excesso, nota-se que essa segunda expressão do gótico no Brasil se afasta sobremaneira das raízes setecentistas – conforme será mostrado em detalhes na análise empreendida no capítulo 4. Isso põe em xeque até mesmo o seu pertencimento à tradição gótica, o que por si só requer um trabalho de análise minucioso que foge ao escopo desta dissertação.

Posteriormente a Menon, outros pesquisadores se propuseram a relativizar a índole fantástica *Noite na taverna*, tomando-a como uma obra de difícil definição – inclusive quanto à sua estrutura: seria uma novela ou uma coletânea de contos? Se para Causo apenas a narrativa de Solfieri daria margem ao efeito do fantástico, para Karla Niels (2011), seriam as de Solfieri e Gennaro. Para Daniel Augusto Silva (2015), a hesitação e a ambiguidade estariam presentes em todas elas; o mesmo pensa Maria Cristina Batalha (2010, p. 4), para quem “os contos encadeados de *Noite na taverna* e a peça *Macário*, ambos (...) publicados postumamente, em

1855, inauguram uma estética da incerteza na ficção brasileira”. Contudo, a pesquisadora muda de ponto de vista, visto que não adiciona *Noite na taverna* à sua importante coletânea *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011) e reconhece sua decisão no prefácio da obra.

É fato incontestado que a definição de *Noite na taverna* é um terreno movediço, mas amplamente frutífero para os estudos do insólito ficcional brasileiro. Defendemos que a profusão de estudos dedicados a esse assunto se tornou maior e mais aprofundada uma vez que o estatuto quase dogmático da obra enquanto pertencente ao fantástico foi colocado em xeque, o que abriu para os pesquisadores um amplo leque de possibilidades analíticas e chaves de leitura díspares. Tal como sugerido por alguns trabalhos pregressos citados nesta introdução, pretendemos, neste capítulo, associar *Noite na taverna* à estética gótica gestada no Reino Unido no século XVIII e que sofreu constantes alterações durante o século seguinte. Ensejamos fazê-lo a partir de similaridades estruturais, temáticas e discursivas que inscrevem a novela de Álvares de Azevedo à tradição dos horrores e excessos góticos; não intentamos, contudo, entrar em questões de imitação ou cópia, afinal, segundo as palavras do próprio poeta, ao defender Alfred de Musset – um de seus inspiradores – das acusações de plagiador e Byron,

[...] o que há é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro [...]. É como daqueles sons que se agravam, ainda apesar da vontade, na memória, e acordam aí melodias secretas como o vento da noite nas folhas da floresta (AZEVEDO, 2000, p. 108).

O principal laço que insere a obra na tradição gótica é, sem dúvida, o excesso. Conforme já mencionamos, diversos teóricos que se debruçam sobre o Gótico definem sua estética como uma “vitrine de excessos” (BOTTING, 1996; PUNTER & BYRON, 2004), isto é, uma profusão de eventos, ações, comportamentos e desejos moralmente reprováveis que normalmente decorrem da demasia de emoções: excesso de amor, de luxúria, de violência, de poder, de cobiça, de ódio, de crueldade etc. Estes são sublimados em uma linguagem igualmente excessiva, carregada de descrições gráficas, adjetivações impactantes, diálogos melodramáticos e campo semântico negativo, mórbido e melancólico. Nesse sentido, a novela de Álvares de Azevedo pode ser encarada sob a mesma lente, uma vez que exhibe, sem constrangimentos ou pudores, episódios marcados pelos comportamentos imorais, patológicos e criminosos de seus narradores. Se o gótico representa, por si só, exageros e excessos resultantes da barbárie, como pontuam Punter e Byron (2004), o mesmo pode ser dito de todos e cada um dos episódios de *Noite na taverna*.

Esse, contudo, está longe de ser o único caractere gótico presente em abundância na obra. Afinal, o *locus horribilis*, as cidades labirínticas, a presença da morte, a morbidez e a melancolia, as patologias, a violência e o encarceramento perpassam todas as narrativas e as unificam sob o signo do Gótico. A estrutura de *Noite na taverna* apresenta cinco narrativas encaixadas, todas contadas por diferentes personagens e unidas por uma narrativa moldura composta por dois capítulos: o prólogo, em que somos apresentados ao ambiente lascivo da taverna e aos convivas; e o epílogo que retoma elementos e personagens de outros capítulos e encerra a obra num clímax trágico e abrupto. Em vista disso e da ampla quantidade de elementos para a análise, optamos por trabalhar cada um dos capítulos da novela separadamente, esperando, com isso, esmiuçá-los com riqueza em detalhes.

#### 4.1 “SOLFIERI”

“Solfieri” é o segundo capítulo da obra e apresenta a primeira narrativa encaixada. Seu título é também o nome do narrador, um dos convivas, que se propõe a contar um caso de sua vida – cuja veracidade é questionada em vários momentos. Como ele faz questão de alertar aos seus ouvintes, não se trata de “um conto, é uma lembrança do passado” (AZEVEDO, 2006, p. 18). Põe-se então a relatar que, anos antes, estivera em Roma por uma temporada. Sua descrição da cidade, contudo, está longe de ser objetiva e seu foco não se encontra na arquitetura, na cultura ou nos costumes. Para Solfieri, “Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença!” (AZEVEDO, 2006, p. 19).

À parte a exibição clara da binomia romântica característica de Álvares de Azevedo, a descrição do conviva se assemelha sobremaneira à forma como locais do sul europeu eram descritos nos romances góticos ingleses. Cidades e paisagens do mediterrâneo, como a França e sobretudo a Itália, eram *locus* do pitoresco, da excentricidade e da diferença. Num jogo de contraposições, Solfieri constrói uma Roma de contrastes entre o sagrado e o profano, perpetuando a associação do catolicismo com a superstição, o poder arbitrário e a corrupção (BOTTING, 1996), tal como nas obras de Walpole, Radcliffe, Lewis e outros bastiões do Gótico setecentista. A imagem do sacerdote que mantém um relacionamento carnal às escondidas, inclusive, reverbera o mote de *O monge*, de Matthew Lewis, ao passo que a “embriaguez da crença” reforça o caráter de um catolicismo amplamente secularizado.

Julgamos oportuno abrir um parêntese para sanar, já de antemão, uma possível questão que poderia se repetir durante toda a análise: a suposta “imitação” do Gótico feita por Álvares de Azevedo. O motivo para essa visão anticatolicista perpetuada pelos ingleses foi exposto no primeiro capítulo deste trabalho: a imagem gótica do catolicismo – metonimicamente representado pela Itália – como um solo fértil para pecado e superstição se originou num contexto britânico nórdico, protestante e de forte de busca pela identidade nacional apartada das invasões romanas, muito diferente do panorama sócio-histórico de um Brasil majoritariamente católico desde seu descobrimento.

A ambientação europeia – que se repetirá nas demais narrativas –, o anticlericismo, a morbidez e muitas outras decisões narrativas e temáticas de *Noite na taverna* fizeram com que os críticos que se ocuparam da obra enxergassem nela um teor derivativo ou mesmo uma “imitação despudorada”, como é o caso de Heron de Alencar (1997, p. 237), n’*A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho. Sobre as narrativas sombrias dos ultrarromânticos, ele atesta: “narrativas sem maior interesse, de categoria inferior, cujas intrigas, na grande maioria dos casos, eram evidente imitação do romance negro e do folhetim”.

Semelhante é a opinião de Afrânio Coutinho (1997), que contrapõe o furor nacionalista do romantismo brasileiro à heterodoxia de Álvares de Azevedo, que teria renegado as paragens amazônicas e as origens indígenas do país, caindo na artificialidade:

Onde tudo eram sugestões de vida e de luminosidade, com o predomínio das forças elementares em suas manifestações externas mais álcres e despóticas, Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se *algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico*, não fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem tais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação (COUTINHO, 1997, p. 142, grifo nosso).

O pesquisador Roberto de Sousa Causo (2003, p. 108), como citamos anteriormente, ainda compactuava com essa visão no século XXI, afirmando que *Noite na taverna* se mostrava enfraquecida “pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor”. Todavia, onde teóricos e críticos enxergam imitação, pautados meramente num juízo de valor que considera o axioma de que “o que veio primeiro, veio melhor”, vislumbramos um projeto literário de inscrição à tradição gótica – por meio da perpetuação de temas e *topoi* característicos e reconhecíveis – aliado a um ideal de renovação literária. Conforme sugere Cunha (2016, p. 182), as convenções estéticas predominantemente europeias expostas na obra de Álvares de Azevedo advinham de uma

concepção de *renewal of art*, que recusava as aspirações nacionalistas e o entusiasmo com o progresso brasileiro e deixava patente sua “visão de mundo gótica” (FRANÇA & SENA, 2015).

De volta à obra, Solfieri conta como passeava sozinho pelas ruas de Roma à noite, construindo logo de início uma atmosfera soturna e lúgubre que dá o tom de toda a sua narrativa: “Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura” (AZEVEDO, 2006, p. 19). Na virada do século XIX, o *locus horribilis* gótico foi transportado para os centros urbanos, sobretudo à noite; ruas labirínticas habitadas por criminosos, libertinos, loucos, párias e aparições insólitas. Ademais, outro local macabro marca a narrativa de Solfieri: o cemitério para onde segue a mulher que lhe chama a atenção.

Essa mulher misteriosa é descrita com caracteres fantasmagóricos que ressaltam sua brancura mórbida: “Era uma forma branca. — A face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas”; e seu canto sirênico, insano: “Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia” (AZEVEDO, 2006, p. 20). Toda a sua descrição é pontuada pela presença do sobrenatural. Há, inclusive, abundância do recurso da modalização (TODOROV, 2012), utilizado para provocar o efeito estético da hesitação e sugerir o insólito sem afirmá-lo – “como a de uma estátua pálida”, “como choro de frenesi”, “como gemer de insânia”.

Solfieri põe-se a segui-la pelas ruas labirínticas – “Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas” (AZEVEDO, 2006, p. 20) – até achar-se num cemitério, onde a mulher chora em luto por alguém. Observando-a, ele adormece, pelo que acorda já de manhã, sozinho: “Aqui, ali, além eram cruzeiros que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite. Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério” (AZEVEDO, 2006, p. 20). Até esse ponto, todos os detalhes da narrativa se articulam para colocar em xeque a veracidade do que conta Solfieri: a atmosfera ilusória da noite, a descrição etérea da moça, suas errâncias a esmo, o cemitério, o sono repentino – tudo aponta para uma narrativa de índole fantástica, ambígua.

Porém, a hesitação é quebrada posteriormente quando o narrador atesta a existência daquela aparição pelos rastros deixados no cemitério: “criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz” (AZEVEDO, 2006, p. 21). Em Roma novamente, um ano depois, Solfieri se encontra novamente cambaleando pelas

ruas noturnas após uma orgia. Dessa vez, se vê diante de outra situação insólita em outro cenário característico do gótico: a igreja, ícone da superstição medieval. Como por ação do pandeterminismo ou de uma força metafísica superior, ele torna a se encontrar com a mesma moça, mas dessa vez encerrada num caixão, sem vida:

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! ... e aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida. Era o anjo do cemitério! (AZEVEDO, 2006, p. 21-22).

É a partir desse segundo encontro que o comportamento excessivo, mórbido e questionavelmente patológico do narrador começa a se revelar. Sem hesitar, Solfieri subtrai o corpo da moça do caixão e carrega-o nos braços. Em seguida, “tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua [...], o gozo foi fervoroso” (AZEVEDO, 2006, p. 22). Segundo Punter e Byron (2004), um dos feitos mais polêmicos da estética gótica era dar plena vazão a variados tipos de perversões sexuais, com requintes sublimes e vasto excesso imaginativo e descritivo – alguns que, inclusive, seriam posteriormente objeto das teorias de Freud –, que é exatamente o caso de *Noite na taverna*.

Alia-se a isso o fato de que a narrativa de Solfieri não trata da culpa ou do horror pelos seus crimes, pelo contrário. Toda a sequência é descrita com forte apelo erótico, conforme observa Karla Niels (2012, p. 16): “o ultrarromântico não só se ocupa com os temas conexos da morte e da necrofilia, mas o faz com certo erotismo”. Destarte, a demonstração de necrofilia de Solfieri poderia ser enxergada como o ponto alto dos excessos góticos em seu capítulo, mas essa seria uma conclusão precipitada, visto que a insanidade e os desvios de conduta seguem à plena em seguida. Após beijar e possivelmente praticar relações sexuais com a defunta – o que não é atestado, apenas deixado implícito pelo trecho “O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília” –, Solfieri resolve reclamar para si o cadáver. Grande é a sua surpresa quando ela, de repente, acorda:

Súbito [ela] abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia, contudo, alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2006, p. 22).

Esse acontecimento de ordem insólita e que encerra em si, como confessa o próprio narrador, “alguma coisa de horrível”, é explicado em seguida por vias racionais, sanando a dúvida do leitor. Assim como feito pelos escritores da vertente gótica conhecida como “sobrenatural explicado” – mormente representada por Ann Radcliffe –, Álvares de Azevedo encontra explicação na ciência para aquele episódio insólito; no caso, a catalepsia. Contudo, vale ressaltar que a explicação é dada pelo próprio Solfieri, que não goza de nenhuma autoridade científica e, portanto, pode estar apenas supondo o que houve com a moça ou procurando qualquer motivo racional para explicar o inexplicável. É ele quem esclarece, em diálogo com os convivas, seus narratários, o seguinte: “Nunca ouvistes falar da catalepsia? É um pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedam num sepulcro; sonho gelado em que sentem-se os membros tolhidos, e as faces banhadas de lágrimas alheias” (AZEVEDO, 2006, p. 23).

Fato é que a luxúria de Solfieri não conhece limites. Mesmo com a moça recobrando os sentidos, ele não desiste do sequestro e segue com ela igreja afora. Alia-se a ele o excesso de violência que beira a insanidade, pois em determinado momento demonstra ser capaz de matar qualquer um que tente lhe separar da vítima. Quando parado por uma patrulha policial que ronda as ruas de Roma, o protagonista teme ser confundido com um ladrão de cadáveres e oferece a face da moça – que apresenta como sua esposa – para que um dos guardas sinta sua respiração. Ao vê-lo aproximar a face da dela, Solfieri sente mórbidos ciúmes que o fazem cogitar o assassinato: “O guarda chegou-lhe os lábios: os beiços ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias...” (AZEVEDO, 2006, p. 23).

Ao chegar na casa de seu raptor, a moça é trancafiada no quarto, o que reverbera outro tema muito caro ao Gótico inglês, sobretudo na escrita de autoria feminina: o encarceramento compulsório. Conforme aponta Ledoux (2016), esse tema aparecia relacionado às personagens femininas principalmente de duas formas: o encarceramento em conventos e retiros religiosos de índole semelhante, geralmente com o fito de tolher a sexualidade feminina; e o encarceramento doméstico perpetrado por pais ou raptos – os vilões da história – com o intuito de um casamento forçado. O segundo caso é o que se apresenta na narrativa de Solfieri, que relata:

Fechei a moça no meu quarto [...]. Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve como

sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio (AZEVEDO, 2006, p. 23).

Não obstante levar a moça à loucura e a uma misteriosa morte, Solfieri recusa-se a se libertá-la. Em uma última demonstração de morbidez e excesso, ele cava um túmulo para a moça sob o assoalho de seu quarto, onde a deposita – não sem antes praticar novamente a necrofilia: “levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito” (AZEVEDO, 2006, p. 23). Como lápide, coloca sobre o túmulo uma estátua de mármore, selando seu encarceramento eterno.

Toda a sequência desde o encarceramento, passando pela morte e pelo enterro em cova rasa, é narrada com uma insólita naturalidade. Solfieri, ainda que demonstre certa “dor” diante da insânia de sua vítima, em momento algum exhibe pena ou remorso. Ao contrário dos vilões e raptos dos romances góticos ingleses, que comumente se arrependem ou passam por alguma espécie de redenção em seus últimos momentos, Solfieri é resoluto e impassível: não hesita em momento algum. Seu comportamento excede até mesmo os excessos do Gótico clássico, que em geral concedia um final feliz aos seus heróis e um retorno à normalidade após a resolução do conflito. Em “Solfieri”, cujo narrador pode ser considerado o próprio vilão da história e não um anti-herói romântico, ambíguo e conflituoso, a única possibilidade de um final feliz está na inveracidade dos fatos relatados.

Ao final do capítulo, os convivas fazem o papel do narratário, proposto por Todorov (2012) e Ceserani (2006), de questionar a fatualidade dos eventos insólitos apresentados, trazendo para o plano da diegese a hesitação que deve estar sendo experimentada também pelo leitor; eles questionam: “— E quem era essa mulher, Solfieri? [...] — Quem era? Seu nome? [...] — Solfieri, não é um conto isso tudo?” (AZEVEDO, 2006, p. 23). O narrador, por sua vez, jura que tudo acontecera tal como relatado, e tenta comprová-lo apresentando uma grinalda seca e murcha que teria sido de sua vítima. Os romances góticos ingleses, *grosso modo*, contavam com a voz peremptória de um narrador onisciente para atestar a veracidade de estátuas vivas, fantasmas em quadros e outros horrores sobrenaturais; Solfieri, assim como os demais narradores seguintes, só pode dar sua própria palavra, o que por si só suscita a dúvida.

#### 4.2 “BERTRAM”

O terceiro capítulo, narrado por Bertram, começa também numa urbe do sul europeu. É em Cádiz, na Espanha, que a primeira parte da história se passa, mas ao contrário de Solfieri, o

foco de Bertram não está em descrever a cidade, suas ruas e construções, mas a beleza de uma de suas habitantes. Logo de início somos apresentados a Ângela, uma bela espanhola que encanta o narrador e encarna em si a figura da *femme fatale*. Enquanto o gótico setecentista relegava à mulher apenas dois papéis de grande semelhança, ou de donzela indefesa ou de heroína virtuosa – por vezes o arco narrativo da heroína era justamente passar do primeiro estado para o segundo –, iterações posteriores vão fazer uso proeminente da mulher fatal: sedutora, traiçoeira, imprevisível e capaz dos mesmos excessos dos anti-heróis e vilões. Conforme Sena (2017), a *femme fatale* é a representação mais recorrente da mulher enquanto ameaça nas narrativas góticas, principalmente a partir do século XIX.

Ângela é descrita como uma mulher bela e sedutora, apesar de sua introdução se dar justamente pela palavra donzela – “Havia em Cádiz uma donzela” (AZEVEDO, 2006, p. 25). As palavras de Bertram deixam clara sua paixão violenta por ela quando exaltam sua beleza e seu aroma sobre as criações da natureza: “se as noites de vossa terra, o luar de vossas noites, vossas flores, vossos perfumes são doces, são puros, são embriagadores—vos ainda o sois mais! Oh! Por esse eivar a eito de gozos de uma existência ferosa nunca pude esquecer-vos!” (AZEVEDO, 2006, p. 26). Contudo, o caso dos dois é bruscamente interrompido pela morte do pai de Bertram, que o obriga a voltar para a Dinamarca. No leito de morte do patriarca, Bertram exhibe a primeira demonstração de sua paixão excessiva por Ângela, “todos choravam. Eu também chorava—mas era de saudades de Ângela” (AZEVEDO, 2006, p. 26) Como se pode supor em se tratando de uma narrativa gótica, esse amor frenético terá consequências brutais.

Ao voltar para Cádiz, Bertram é recebido por uma Ângela casada e mãe de um filho. Os dois se encontram às escondidas, na calada da noite, mas não é o suficiente para aplacar a paixão mútua. Em certo encontro, ele percebe algo diferente – e é nesse momento que a atmosfera sombria do gótico toma conta da narrativa:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei—Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desganhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão. Senti-lhe a mão úmida. Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela e por meus lábios. —Tinha saído de sangue (AZEVEDO, 2006, p. 27).

Ainda que o narrador utilize vocábulos de um campo semântico idílico e que remete à pureza – “cortinas brancas”, “anjo”, “pés nus”, “vestido solto” –, a narrativa logo é tomada pela morbidez gótica. Recebem foco os cabelos desganhados da mulher, seus olhos em brasa e, principalmente, o sangue em suas mãos. Questionada sobre a origem do sangue, “a espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se [...] Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro” (AZEVEDO, 2006, p. 27), elevando a tensão da cena e construindo o suspense – para o qual se

articula também o cenário escuro. Quando enfim revelado o crime de Ângela, narrador e leitor se veem diante de uma das mais grotescas cenas da narrativa:

Procurei, tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue. Quando Ângela veio com a luz, eu vi. Era horrível. O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue. Sobre o peito do assassinado estava uma criança de braços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai! (AZEVEDO, 2006, p. 28).

A transgressão da moral e das amarras sociais perpetrada pelo Gótico, vale ressaltar, não se dava apenas no plano da diegese, mas também no estético. A pintura visceral de um infante morto nos braços do pai degolado, tal como exibido na citação acima, é uma imagem que só encontraria espaço na estética gótica – uma afronta ao bom gosto classicista. Dificilmente um modo literário constrangido pela moral burguesa exibiria de forma explícita um ato tão hediondo, sobretudo praticado por aquela que deveria ser, em tese, a heroína da narrativa, a donzela, o anjo. Além disso, assim como Solfieri no capítulo anterior, Ângela não demonstra sequer sombra de remorso ou arrependimento, pois está também tomada de uma insana paixão; diz ela a Bertram: “Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime. Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós o futuro!” (AZEVEDO, 2006, p. 27).

Conforme afirma Botting (1996), a paixão, a luxúria e a excitação dos sentidos transbordam nas narrativas góticas, mas motivações racionais são escassas. É o que acontece com Ângela, pois após assassinar o marido e o próprio filho para consumir seu amor por Bertram, o abandona sem dar explicações: “Um dia ela partiu: partiu, mas [...] sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito” (AZEVEDO, 2006, 28). Mesmo após os atos que cometera, a *femme fatale* não deixara de ser vista por Bertram como um anjo; apenas depois sua partida ela passa a assombrá-lo como um anjo mau, uma presença fantasmagórica que o leva a uma espiral de autodestruição, vícios e melancolia.

Entra em cena, então, outro tema característico das narrativas góticas: a degeneração moral do indivíduo – principal motivo para o repúdio da crítica aos romances góticos ingleses (BOTTING, 1996). Bertram abraça a libertinagem como sua única e última razão de viver, tornando-se “um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração” (AZEVEDO, 2006, p. 28). É nessa derrocada que a narrativa ostenta uma série de atos de violência irracional e injustificada, misantropia, melancolia e desprezo pela vida humana, fazendo valer o epíteto de “vitrine de excessos”.

Bertram cai ébrio às portas de um palácio na Itália – novamente o mediterrâneo –, é acolhido pelo suserano e em troca foge com sua filha de 18 anos, a qual seduz sem contanto amá-la. Certo dia, cansa-se dela e, após perder tudo numa mesa de jogo, vende-a a um pirata, o que decreta o fim de sua jovem vida de maneira cruel: “Depois enjoei-me dessa mulher. — A saciedade é um tédio terrível. Uma noite que eu jogava com Siegfried — o pirata, depois de perder as últimas joias dela, vendi-a. A moça envenenou Siegfried logo na primeira noite, e afogou-se” (AZEVEDO, 2006, p. 28).

No apogeu de sua aforia, ele tenta o suicídio ao pular de um rochedo à beira-mar, mas é salvo por um marinheiro, que morre na tarefa. É o próprio Bertram, se debatendo demasiadamente, quem provoca a morte de seu salvador. Ao descobrir o que fizera, ele ri, demonstrando sinais de insanidade:

Então na vertigem do afogo o anelo da vida acordou-se em mim. A princípio tinha sido uma cegueira —uma nuvem ante meus olhos, como aos daquele que labuta nas trevas. A sede da vida veio ardente: apertei aquele que me socorria: fiz tanto, em uma palavra, que, sem querê-lo, matei-o. Cansado do esforço desmaiei. Quando recobrei os sentidos estava num escaler de marinheiros que remavam mar em fora. Aí soube eu que meu salvador tinha morrido afogado por minha culpa. Era uma sina, e negra; e por isso ri-me; ri-me, enquanto os filhos do mar choravam (AZEVEDO, 2006, p. 29).

A morte parece circundar Bertram como uma maldição, a “sina negra” à qual se refere na narrativa. Ao longo do restante da história, essa sombra continuará sobre ele e os cadáveres se empilharão aos seus pés, ao passo que o próprio sempre consegue se desvencilhar das garras da morte. Essa circunstância leva o narrador a enxergar a si próprio como uma figura monstruosa, protegida por uma força maléfica de origem metafísica que sempre livrá-lo-ia de seu fim, pois “a morte era para os filhos de Deus, não para o bastardo do mal!” (AZEVEDO, 2006, p. 32). Insanidade e presença do metaempírico se tornam indistinguíveis na diegese do narrador-personagem alquebrado e mentalmente instável, que passa a nutrir o costume de rir sempre que é posto frente a frente com a morte.

Após a frustrada tentativa de suicídio, Bertram é admitido na tripulação de um navio. Assim como fizera com seu anfitrião no palácio, ele seduz a esposa do capitão, mas dessa vez confessa estar realmente apaixonado por ela. A esposa do capitão, como Ângela anteriormente, é descrita a partir de um campo semântico que evoca a pureza e a santidade: “criatura pálida, parecera a um poeta um anjo da esperança adormecendo esquecido entre as ondas” (AZEVEDO, 2006, p. 29). Contudo, ao contrário da *femme fatale* Ângela, a moça – que nunca é nomeada – faz jus à figura de uma legítima heroína gótica, visto que sua integridade é ímpar

– “nunca ninguém lhe vira olhares de orgulho, nem lhe ouvira palavras de cólera: era uma santa” (AZEVEDO, 2006, p. 30) – e seu ânimo é melancólico devido às intempéries da vida no mar: “ela no meio de sua melancolia, de sua tristeza e sua palidez — ela sorria as vezes quando cismava sozinha — mas era um sorrir tão triste que doía” (AZEVEDO, 2006, p. 30).

Durante as viagens marítimas, Bertram ouve histórias de outros melancólicos marinheiros saudosos da vida em terra, principalmente sobre suas esposas e amadas cujas lembranças lhes dão forças para seguir, mas também atiçam o desejo nas solitárias noites em alto mar. Essas histórias reforçam o tema do excesso de paixão subjacente à narrativa, sobretudo no seguinte trecho:

*Pobres doidos! Parece que esses homens amam muito! A bordo ouvi a muitos marinheiros seus amores singelos: eram moças loiras da Bretanha e da Normandia, ou alguma Espanhola de cabelos negros vista ao passar—sentada na praia com sua cesta de flores—ou adormecida entre os laranjais cheirosos—ou dançando o fandango lascivo nos bailes ao relento! (AZEVEDO, 2006, p. 30, grifo nosso).*

Numa noite, a embarcação do protagonista é subitamente apossada por um navio pirata. A batalha é árdua e Bertram, que fora aceito na tripulação com o intuito de guerrear, a descreve com visceral excesso imaginativo, evocando até mesmo o inferno de John Milton. Principalmente após a explosão da pólvora nos navios, a cena é pintada com cores excessivas, hiperbólicas, amalgamando sublime e grotesco ao narrar detalhadamente o destino de cadáveres flamejantes e homens moribundos perdidos num mar de sangue:

O combate tornou-se sangrento— era um matadouro: o chão do navio escorregava de tanto sangue: o mar ansiava cheio de escumas ao boiar de tantos cadáveres. Nesta ocasião sentiu-se uma fumaça que subia do porão. O pirata dera fogo as pólvoras. [...] Era uma cena pavorosa ver entre aquela fogueira de chamas, ao estrondo da pólvora, ao reverberar deslumbrador do fogo nas águas, os homens arrojados ao ar irem cair no oceano.

Uns a meio queimados se atiravam a água, outros com os membros esfolados e a pele a despegar-se-lhes do corpo nadavam ainda entre dores horríveis e morriam torcendo-se em maldições (AZEVEDO, 2006, p. 31).

O excesso e a transgressão estética presentes nessa cena, dignos dos horrores góticos, seguirão em evidência desse ponto até o fim da narrativa, pois o destino de Bertram, do capitão e de sua esposa pode ser considerado ainda pior que o dos marinheiros queimados vivos e afogados. Sobreviventes da feroz batalha, os três se veem à deriva nos restos da embarcação junto a dois outros tripulantes: “Depois foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar” (AZEVEDO, 2006, p. 32). Ecoando o desespero dos naufragados, a narrativa recorre cada vez mais ao campo semântico do horror para delinear a desolação do oceano enquanto *locus horribilis*: as ondas “bramindo no escuro como um bando de leões com fome”;

as “blasfêmias dos que não creem e maldizem, as lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto”; “era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos” (AZEVEDO, 2006, p. 32).

Assolados pela fome, pela sede e pela solidão silenciosa do mar alto, os sobreviventes passam a ser paulatinamente tomados pela loucura. Primeiro, vem o instinto animalesco aflorado pelas privações físicas: “no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome, que pediam seu cevo como o cão do matadouro, fosse embora sangue. A fome! A sede! Tudo quanto há de mais horrível [...]”. Em seguida, os delírios que fazem “o gênio, a água altiva que se perde nas nuvens, que se aquece no eflúvio da luz mais ardente do sol— cair assim com as asas torpes e verminosas no lodo das charnecas” (AZEVEDO, 2006, p. 35).

É nesse contexto que o narrador sugere a possibilidade da antropofagia, mas só após uma série de rodeios e justificativas antecipadas, como que assumindo *mea culpa* pelo tabu que transgredira para garantir sua sobrevivência, ainda que tente diminuí-lo ao tratá-lo como um fato corriqueiro nas viagens marítimas. A antropofagia, defende ele, é a lei dos naufragos: “isso tudo, senhores, para dizer-vos uma coisa muito simples um fato velho e batido — uma prática do mar, uma lei do naufrágio — a antropofagia” (AZEVEDO, 2006, p. 36). Após muitos dias de tormento, restam três sobreviventes, agora descritos como criaturas monstruosas, grotescas, agonizando como almas condenadas: “restavam três pessoas: eu, o comandante e ela—eram três figuras macilentas como o cadáver, cujos peitos nus arquejavam como a agonia, cujos olhares fundos e sombrios se injetavam de sangue como a loucura” (AZEVEDO, 2006, p. 37). Os vocábulos utilizados no trecho deixam clara a desumanização das personagens, agora meros “cadáveres”, ou seja, restos humanos já destituídos de alma ou de faculdades mentais que não o instinto bruto de sobrevivência.

Quando os três decidem na sorte quem deverá morrer para servir de alimento para os demais, a retórica do narrador atinge o ápice de sua morbidez: “Por um dia mais, de existência, mais um dia de fome e sede, de leito úmido e varrido pelos ventos frios do Norte, mais umas horas mortas de blasfêmia e de agonia, de esperança e desespero — de orações e descrenças, de febre e de ânsia — o homem ajoelhou-se, chorou, gemeu” (AZEVEDO, 2006, p. 37). Mesmo diante das súplicas do capitão, Bertram permanece impassível e mais uma vez ri, demonstrando sua implacável misantropia, seu desprezo pela vida adquirido durante todas as suas desventuras: “Eu ri-me do velho. — Tinha as entranhas em fogo. — Morrer hoje, amanhã, ou depois — tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome” (AZEVEDO, 2006, p. 38).

O espaço, opressivo e melancólico, reflete a psiquê quebrada das personagens, como é comum na literatura gótica: “a lua amarelada erguia sua face desbotada, como uma meretriz cansada de uma noite de devassidão [...] O mar parecia rir de mim, e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedoiro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar sangue negro.” (AZEVEDO, 2006, p. 38). Também componentes do *locus horribilis* marinho, as aves carniceiras, bestializadas pelo narrador, partilham do cadáver do capitão com os dois sobreviventes: “Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias. Depois, as aves do mar já baixavam para partilhar minha presa; e as minhas noites fastientas uma sombra vinha reclamar sua ração de carne humana” (AZEVEDO, 2006, p. 38).

Uma vez apodrecido o cadáver, seu único alimento, Bertram e a esposa do capitão sucumbem à insânia. Assim como acontecera com a virgem vitimada por Solfieri na narrativa anterior, a moça pura e angelical tem seu fim na loucura. Trágica heroína, encontra um destino tão horrível que nas narrativas góticas é geralmente reservado apenas aos piores vilões: “o delírio tornava-se mais longo, mais longo: [ela] debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-m’ a nas mãos pálidas, dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada. Estava louca” (AZEVEDO, 2006, p. 38). Pressentindo o fim eminente, os amantes gozam de um último e grotesco momento de amor; dois cadáveres vivos, insanos e delirantes partilhando da “última agonia do amor que nos queimava: gastamo-lo em convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte” (AZEVEDO, 2006, p. 38).

Feito isso, Bertram sufoca a moça. O cadáver branco, fantasmagórico, volta para assombrá-lo a cada movimento brusco das ondas, como um artefato da expressão *memento mori*: “Uma onda me arrebatara o cadáver. Eu a vi boiar pálida como suas roupas brancas, seminua, com os cabelos banhados de água: eu via-a erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo” (AZEVEDO, 2006, p. 38). Essa é a última visão onírica de Bertram antes de perder totalmente a consciência. Ao acordar-se novamente, havia sido salvo por uma embarcação inglesa, provando que a morte era, de fato, para os filhos de Deus, não para o bastardo do mal.

A narrativa de Bertram não possui recursos narrativos e retóricos comuns ao fantástico. Todos os momentos em que o metaempírico parece despontar timidamente na realidade diegética são muito claramente frutos de alucinações dos sentidos, estas, por sua vez, causadas pela melancolia, pela privação e pela insanidade. O foco da história está especificamente voltado para os excessos narrativos e estéticos e para a transgressão de tabus e de todos os

códigos da moral e da ética – inclusive do que significa ser humano, possuir humanidade. Como muitas obras da tradição gótica em que se inscreve, o capítulo “Bertram” é pautado no conceito radcliffeano (RADCLIFFE, 1826) de horror, que comprime a alma e congela os sentidos a partir do confronto com visagens, espaços sublimes e atos hediondos.

#### 4.3 “GENNARO”

O terceiro conviva, Gennaro, é o narrador mais sucinto, mas nem por isso sua história deixa a desejar em excessos, horrores e transgressões morais. O episódio contado por ele reflete as mutações sofridas pela estética gótica europeia na virada do século XVIII para o XIX, o que já abordamos no capítulo 1 como a “internalização das formas góticas”, conceito de Fred Botting (1996). Recapitulando, os romances góticos foram paulatinamente abandonando os *loci horribile* ambientados no longínquo mediterrâneo, em castelos e abadias assombradas, e passaram a retratar horrores domésticos, interpessoais e introspectivos que melhor refletiam as ansiedades de um público leitor inserido num contexto de efusivas mudanças ensejadas pela industrialização, pelo crescimento urbano e pelos ideais românticos de individualidade e espírito. Nesse sentido, a transgressão e o excesso, não mais voltados para o passado medieval, confrontam o indivíduo com seu próprio assustador e inquietante reflexo; com cenários urbanos tomados pelo crime, pela violência e pela opressão sistemática; ou ainda com o lado negro do seu próprio seio familiar – instituição disfuncional fundada em ideais cegos de virtude e honra.

Essa mudança marca o declínio do vilão aristocrática e a ascensão de outras figuras monstruosas muito menos lineares e convencionais. Personagens dúbias, conflituosas, perturbadas por demônios interiores, pela insanidade e pela diligência desmedida em defender valores domésticos e morais, dentre os quais: cientistas, loucos, criminosos, andarilhos, duplos, pais e maridos. Estes dois últimos arquétipos são encarnados pelo mesmo personagem na narrativa de Gennaro: o pintor Godofredo Walsh, marido traído e pai desonrado que é levado ao apogeu da loucura graças aos excessos luxuriosos do narrador.

Ao contrário do que relataram Solfieri e Bertram em seus contos, o capítulo de Gennaro não envolve desventuras por ruas desertas e cemitérios, tampouco viagens marítimas, batalhas navais e naufrágios; tudo começa no pacato núcleo familiar de Walsh, que abriga em sua residência o aprendiz de pintura Gennaro, além de esposa e filha – “belas como duas visões de luz” (AZEVEDO, 2006, p. 39). Os integrantes da pequena família são todos descritos com vocábulos airosos, que evocam a beleza, a pureza e o sublime, e que pintam uma gravura idílica como os próprios quadros classicistas do patriarca. A esposa, Nauza, é uma “beleza romana,

como que feita ao molde das belezas antigas”; a filha, Laura, “corada como uma rosa e loira como um anjo” (AZEVEDO, 2006, p. 39). Gennaro descreve, inclusive, a si próprio com os mesmos caracteres: “Eu era lindo então; que trinta anos lá vão, [...] era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico como o Rafael se retratou no quadro da galeria Barberini” (AZEVEDO, 2006, p. 40).

O idílio e a pureza, contudo, habitam apenas a superficialidade da fisionomia de tais personagens, que não demoram a apresentar comportamentos transgressivos e eivados por amor e luxúria excessivos. Gennaro se apaixona perdidamente pela esposa de seu mestre e alega que o sentimento é recíproco – ainda que seu depoimento, como o de todos os narradores, seja passível de questionamento. Esse amor encontra, posteriormente, um outro obstáculo além do marido traído a viver sob o mesmo teto: Laura. Certo dia, a jovem passa a visitar o quarto de Gennaro à madrugada. Este, apesar de suas juras de amor incondicional a Nauza – “meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos” (AZEVEDO, 2006, p. 40) –, não se opõe às investidas daquela que considerava, até então, uma irmã:

Laura entrou no meu quarto e fechou a porta: deitou-se a meu lado. Acordei nos braços dela. O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu, isso tudo... ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu...  
Todas as madrugadas Laura vinha a meu quarto...  
Três meses passaram assim. Um dia entrou ela no meu quarto e disse-me:  
— Gennaro, estou desonrada para sempre... A princípio eu quis-me iludir, já não o posso, estou de esperanças... (AZEVEDO, 2006, p. 40).

A luxúria jovial de Gennaro o impede de recusar o amor de Laura, mas tudo muda quando esta se vê grávida. Para uma jovem de quinze anos que espera um filho fruto de fornicção, resta apenas um caminho moralmente aceitável que pode restaurar, mesmo contingencialmente, a honra perdida: o casamento. Quanto a isso, Laura implora, mas Gennaro é irredutível em sua resposta negativa. Um conflito toma forma em seu interior: “Que havia de eu fazer? Contar tudo ao pai e pedi-la em casamento? [...] Ele me mataria e a ela: ou pelo menos me expulsaria de sua casa...: E Nauza? Cada vez eu a amava mais. Era uma luta terrível essa que se travava entre o dever e o amor, e entre o dever e o remorso” (AZEVEDO, 2006, p. 41).

Ao fim e ao cabo, a desarmonia interior de Gennaro o impede de tomar qualquer atitude, o que leva a desonrada Laura a um lento definhamento mental e, por consequência, também físico: “Laura não me falava mais. Seu sorriso era frio: cada dia tornava-se mais pálida, mas a gravidez não crescia” (AZEVEDO, 2006, p. 41). O brusco declínio de Laura afeta a paz daquele núcleo familiar e não demora para que o desassossego quanto à situação da filha comece a atormentar

também o pai: “O velho levava as noites passeando no escuro. Já não pintava. Vendo a filha que morria aos sons secretos de uma harmonia de morte, que empalidecia cada vez mais, o misérrimo arrancava as cãs” (AZEVEDO, 2006, p. 41).

É notória a mudança no léxico utilizado para descrever a personagem Laura, que de anjo de pureza passa a ser descrita a partir de um campo semântico tétrico e repulsivo: “lívida, fria, banhada de suor gelado” (AZEVEDO, 2006, p. 41). Walsh, antes um patriarca orgulhoso das mulheres de sua vida, é descrito com ares de louco, sonâmbulo e arrancando os próprios cabelos. A passagem completa da harmonia para languidez gótica se dá com a cena da morte de Laura:

Uma noite... foi horrível... vieram chamar-me: Laura morria. Na febre murmurava meu nome e palavras que ninguém podia reter, tão apressadas e confusas lhe soavam. Entrei no quarto dela: a doente conheceu-me. Ergueu-se branca, com a face úmida de um suor copioso, chamou-me. Sentei-me junto do leito dela. Apertou minha mão nas suas mãos frias e murmurou em meus ouvidos:  
— Gennaro, eu te perdôo: eu te perdôo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer... (AZEVEDO, 2006, p. 41).

Após a morte de sua única filha, Godofredo Walsh cede à espiral de loucura em que se encontrava dantes. Gennaro narra a derrocada de seu mestre, a passagem da melancolia à insanidade, à solidão e ao silêncio. Começa a ser sedimentada e degeneração que o levará ao crime e à violência: “O velho parecia endoidecido. Todas as noites fechava-se no quarto onde morrera Laura: levava aí a noite toda em solidão. Dormia? Ah que não! Longas horas eu o escutei no silêncio arfar com ânsia, outras vezes afogar-se em soluços” (AZEVEDO, 2006, p. 41). A casa, bastião da família, da paz e da virtude, transforma-se gradativamente no *locus horribilis* do horror doméstico, a começar pelo quarto do pai enlutado: “o silêncio durava horas; o quarto era escuro; e depois as passadas pesadas do mestre se ouviam pelo quarto, mas vacilantes como de um bêbedo que cambaleia” (AZEVEDO, 2006, p. 42).

Amiúde, Gennaro e Nauza exploram a ausência do enlutado Walsh para concretizar seu amor às escondidas. O amor irracional, mesmo em face de circunstâncias atroz, permanece dando vazão aos excessos góticos e agregando mais camadas de disfuncionalidade ao núcleo familiar. Qualquer noção de moral ou honra é desprezada pelo protagonista, que não obstante seus erros pretéritos que levaram ao fim precoce de Laura, segue dominado por excessos emotivos – que naturalmente desencadearão novas tragédias entre aquelas paredes: “E as noites

que o mestre passava soluçando no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza” (AZEVEDO, 2006, p. 42).

A tragédia não tarda a se mostrar, pois logo Walsh parece descobrir a traição de sua esposa com o aprendiz: “Uma noite houve um fato pasmoso. O mestre veio ao leito de Nauza. Gemia e chorava aquela voz cavernosa e rouca: tomou-me pelo braço com força, acordou-me e levou-me de rasto ao quarto de Laura...” (AZEVEDO, 2006, p. 42). Apesar de encontrar Gennaro no quarto de sua esposa e de lá retirá-lo à força, o pintor ainda não descobre a verdade, pois o faz em estado de sonambulismo. Seu objetivo ao arrastá-lo para o quarto de Laura não é castigá-lo pela honra de Nauza, mas pela da própria falecida. Lá, Walsh força Gennaro a contemplar uma visão horrível:

Atirou-me ao chão: fechou a porta. Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. Ergueu o lençol que o cobria. Era Laura moribunda! E eu macilento como ela tremia como um condenado. A moça com seus lábios pálidos murmurava no meu ouvido...

Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado a janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico...

Um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito e me acendia o remorso e no remorso me rasgava o peito. Por Deus! Que foi uma agonia! (AZEVEDO, 2006, p. 42)

A grotesca pintura de uma moribunda Laura encerra em si um dos principais temas do modo literário gótico: a sombra do passado a atormentar o presente. O crime pretérito de Gennaro volta para roubar-lhe a paz e ele se rememora de uma visagem que tivera na ocasião da morte da irmã de criação: sua própria figura cadavérica no espelho, uma fantasmagoria causada pela culpa. Essa miríade de imagens macabras e mórbidas figuradas nos cômodos de Walsh e Laura, reunida sob o signo da morte, assegura o estatuto do ambiente doméstico como o *locus horribilis* da narrativa e demarca a transformação do patriarca em um amálgama de arquétipos vilanescos do gótico oitocentista: pai desonrado, marido traído, homem insano. Conforme salienta Botting (1996), o Gótico sugere que não há refúgio na intimidade e na privacidade do seio familiar. O mundo exterior, aquele dos vícios e horrores mundanos, invade a esfera familiar e macula os valores de domesticidade, honra e amor fraternal, tornando ameaça o que antes era o derradeiro abrigo do ser humano.

O trecho final do capítulo leva os desdobramentos do horror doméstico para um outro cenário familiar ao Gótico europeu: a sublime montanha, paisagem selvagem, desolada e ameaçadora, mas também silenciosa e introspectiva, figurada nas obras de Ann Radcliffe e

Percy Bysshe Shelley. Tendo descoberto todos os crimes de Gennaro – que confessara tudo, consternado pela pintura de Laura morta, Walsh o leva para uma armadilha além dos limites urbanos. O cenário escolhido para a sua vingança é uma montanha perdida na noite densa:

Uma noite, depois da ceia, o mestre Walsh tomou sua capa e uma lanterna e chamou-me para acompanhá-lo. Tinha de sair fora da cidade e não queria ir só. Saímos juntos: a noite era escura e fria. O outono desfolhara as árvores e os primeiros sopros do inverno rugiam nas folhas secas do chão. Caminhamos juntos muito tempo: cada vez mais nos entranhávamos pelas montanhas, cada vez o caminho era mais solitário. O velho parou. Era na fralda de uma montanha. À direita o rochedo se abria num trilho: à esquerda as pedras soltas por nossos pés a cada passada se despegavam e rolavam pelo despenhadeiro e, instantes depois, se ouvia um som como de água onde cai um peso...

A noite era escuríssima (AZEVEDO, 2006, p. 44).

No topo da montanha, o pintor bate à porta de um casebre, aterrorizando ainda mais seu aprendiz. Uma figura insólita desponta no umbral, coroando a atmosfera de horror da cena: “a porta abriu-se. [Walsh] Entrou. O que aí se passou nem o sei: quando a porta abriu-se de novo, uma mulher lívida e desganhada apareceu com um facho na mão” (AZEVEDO, 2006, p. 44). A velha lívida e encerrada em um casebre no topo da montanha, saberemos mais tarde, é uma comerciante de venenos, figura atrelada ao crime e ao misticismo das poções e elixires.

Após a parada, Godofredo Walsh finalmente revela o motivo de todo aquele espetáculo sombrio: vingança. Encarnando o paradigma dos despóticos pais e desonrados maridos que figuram na literatura gótica, bem como consumando sua derrocada de vilania e loucura desenvolvida paulatinamente durante todo o conto, ele dá a Gennaro um ultimato:

— Vês, pois, Gennaro, disse ele mudando de tom, se houvesse um castigo pior que a morte, eu to daria. Olha esse despenhadeiro! É medonho! Se o visses de dia, teus olhos se escureceriam e aí rolarias talvez de vertigem! É um túmulo seguro; e guardará o segredo, como um peito o punhal. Só os corvos irão lá ver-te, só os corvos e os vermes. E, pois, se tens ainda no coração maldito um remorso, reza tua última oração: mas seja breve. O algoz espera a vítima, a hiena tem fome de cadáver... (AZEVEDO, 2006, p. 44)

Confrontado entre duas possibilidades terríveis, o suicídio ou o assassinato, Gennaro é acochado até a beira do penhasco pela figura monstruosa do patriarca:

Eu estava ali pendente junto à morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, seus braços musculosos me quebrariam como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu... eu era uma criança débil: ao meu primeiro passo ele me arrojaria da pedra em cujas bordas eu estava... Só me restaria morrer com ele, arrastá-lo na minha queda. Mas para que? E curvei-me no abismo: tudo era negro, o vento lá gemia embaixo nos ramos desnudos, nas urzes, nos espinhais ressequidos, e a torrente lá chocalhava no fundo escumando nas pedras.

Eu tive medo.  
Orações, ameaças, tudo seria de balde.  
— Estou pronto, disse.  
O velho riu-se: infernal era aquele rir dos seus lábios estalados de febre. Só vi aquele riso... Depois foi uma vertigem... (AZEVEDO, 2006, p. 44)

O riso infernal de Walsh, bem como sua descrição corpulenta e opressora, ameaçadora e implacável, o constrói como vilão em contraste com “uma criança débil” – palavras com que o narrador retrata a si próprio, apequenado em relação ao algoz. Coagido a dar fim à própria vida, Gennaro pula do precipício, mas não morre. Acorda sob os cuidados de camponeses num casebre incrustado na montanha. O tormento do remorso, da culpa e do ódio que sente por aquela que um dia foi sua família o leva a regressar à residência do mestre. Lá, é recepcionado por um opressor cenário de escuridão e fedor: “Todas as janelas estavam fechadas: nem uma lamparina acesa. Caminhei tateando até a sala do pintor. Cheguei lá, abri as janelas e a luz do dia derramou-se na sala deserta. Cheguei então ao quarto de Nauza, abri a porta e um bafo pestilento corria daí” (AZEVEDO, 2006, p. 44).

Aos poucos, Gennaro revela o estado deplorável em que se encontra a residência. Um cheiro pútrido emana do quarto de Nauza, as portas e janelas, todas fechadas, encerram aquele lar no mais profundo silêncio. Sem um lampião aceso, a escuridão tomara conta. Errando pelas sombras dos móveis daquela casa um dia respeitável e harmônica, ele se depara com o último e desesperado ato do patriarca para restaurar sua honra:

Junto estava uma forma de mulher com a face na mesa, e os cabelos caídos: atirado numa poltrona um vulto coberto com um capote. Entre eles um copo onde se depositara um resíduo polvilhento. Ao pé estava um frasco vazio. Depois eu o soube — a velha da cabana era uma mulher que vendia veneno e fora ela decerto que o vendera, porque o pó branco do copo parecia sê-lo...  
Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... — Era Nauza!... mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei uma ponta da capa do outro: o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo; ressoou no pavimento o estalo do crânio... — Era o velho!... morto também e roxo e apodrecido!... Eu o vi: — da boca lhe corria uma espuma esverdeada (AZEVEDO, 2006, p. 44).

Os cadáveres putrefatos, caracterizados em detalhes com o propósito de provocar a repulsa – inclusive há ênfase na espuma que vaza de suas bocas –, contrastam sobremaneira com as palavras idílicas utilizadas para pintar o quadro familiar no início da narrativa. De toda aquela harmonia íntima e fraternal, restaram apenas os restos mortais. Ao envenenar a si próprio e a esposa adúltera, Godofredo Walsh sela os segredos hediondos da família sob o silêncio da morte e prega o último cravo no caixão dos bons valores oitocentistas de honra, domesticidade,

virtude e família envenenados pelo Gótico, que segundo seus detratores mais ferrenhos da crítica, também era um veneno: o “veneno da juventude” (PUNTER, 1996).

#### 4.4 “CLAUDIUS HERMANN”

O capítulo de Claudius Hermann espelha o de Solfieri de várias formas, mas principalmente pela temática central também girar em torno da paixão excessiva e patológica de um libertino por uma mulher que lhe é estranha, bem como os comportamentos transgressivos e criminosos que resultam desse sentimento insano. São temáticas desta narrativa também o encarceramento feminino, a violação sexual e a degeneração de uma moça vitimizada pelos atos vilanescos do narrador. Contudo, nota-se nela uma ambientação diáfana, clara e onírica que contrasta com os cenários opressivos até então presentes em “Solfieri”, “Bertram” e “Gennaro”. Nesse sentido, espacialidades góticas como o castelo, o cemitério, a casa arruinada e a montanha dão lugar a lindos palácios e salões de dança, teatros e estalagens, que embora abriguem atos transgressivos, excessivos e criminosos, perpetrados principalmente pelo narrador, são retratados com retórica idílica.

Destarte, essa ausência da espacialidade gótica parece ter sua origem na psiquê degenerada do narrador-personagem Claudius Hermann, cuja paixão desenfreada e doentia pela duquesa Eleonor torna opaca a fronteira entre realidade e fantasia, transformando *locus horribilis* em *locus amoenus*. Essa alta carga de subjetividade do narrador torna o seu conto um ambiente propício para a sugestão do modo fantástico, ainda que não haja na história nenhuma intrusão do sobrenatural ou do metaempírico.

A narrativa tem início em Londres, cidade onde o conviva gasta sua fortuna e seus anos joviais em orgias, corridas de cavalo e jogos de azar: “em Londres ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões: nenhum nababo numa noite desperdiçava somas como eu. O suor de três gerações derramava-o eu no leito das perdas e no chão das minhas orgias” (AZEVEDO, 2006, p. 48). Em certa ocasião, no jóquei, Claudius se apaixona por uma das amazonas que observa de longe, a duquesa Eleonor. Ele descreve-a como uma visão sublime e angelical, abusando de um campo semântico airoso: ela era “bela na sua beleza plástica e harmônica, linda nas suas cores puras e acetinadas, nos cabelos negros, e a tez branca da fronte, o oval das faces coradas, o fogo de nácar dos lábios finos” (AZEVEDO, 2006, p. 49). Sua paixão pela donzela não é ordinária, pelo contrário: o fogo da emoção o faz ficar obcecado e persegui-la por todos os recintos da alta sociedade, como um *stalker*.

“No dia seguinte eu a vi: era no teatro [...]. No outro dia vi-a num baile [...]. Uma noite tudo dormia no palácio do duque” (AZEVEDO, 2006, p. 49). Sempre que Claudius se depara com Eleonor, sua percepção do espaço e do tempo parece ser afetada: o mundo se torna belo, sons e ruídos se calam, a atmosfera ganha contornos paradisíacos; e tudo isso é relatado em sua narrativa subjetiva e repleta de floreios metafóricos. No teatro, “não sei o que representaram, não sei o que ouvi, nem o que vi; sei só que lá estava uma mulher, bela como tudo quanto passa mais puro à concepção do estatuário” (AZEVEDO, 2006, p. 49); no palácio, “a lâmpada de alabastro estremecia-lhe sua luz dourada na testa pálida. [Eleonor] Parecia uma fada que dormia ao luar...” (AZEVEDO, 2006, p. 49).

Até mesmo a madrugada, tempo em que os horrores noturnos saem de seus recônditos, em que fantasmas deixam suas tumbas e criminosos violentos espreitam em cada esquina, é vista por Claudius como bela e sublime:

A madrugada aí vinha com seus vapores, seus rosais borrifados de orvalho, suas nuvens aveludadas, e as águas salpicadas de ouro e vermelhidão. A natureza corava ao primeiro beijo do sol, como branca donzela ao primeiro beijo do noivo: não como amante afanada de noite voluptuosa como a pintou o paganismo, antes como virgem acordada do sono infantil, meio ajoelhada ante Deus, que ora e murmura suas orações balsâmicas ao céu que se azula, à terra que cintila, às águas que se douram. Essa madrugada baixava a terra como o bafo de Deus; e entre aquela luz e aquele ar fresco a duquesa dormia, pálida como os sons daquelas criaturas místicas das iluminuras da Idade Média, bela como a Vênus dormida do Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso (AZEVEDO, 2006, p. 52).

A madrugada de Claudius Hermann, ainda que deixe a terra com o bafo de Deus e seja bela como a virgem acordada do sono, esconde tantos excessos e horrores em sua luz quanto nas sombras em capítulos anteriores da novela. É na madrugada que o narrador estreita sua perseguição à donzela amada, adentrando-lhe à alcova e observando-a silenciosamente enquanto dorme, como uma sombra: “O reposteiro do quarto agitou-se: um homem aí estava parado, absorto. Tinha a cabeça tão quente e febril e ele a repousava no portal” (AZEVEDO, 2006, p. 50). O homem de que fala Claudius em sua narrativa é ele próprio, ainda que hesite em revelar os atos hediondos que cometera – e por isso utiliza a terceira pessoa para se referir a si mesmo. Sua transgressão parece ser, para ele, indizível (JEHA, 1983). Fora esse mesmo homem que “comprara uma chave e uma hora a infâmia venal de um criado, esse homem jurava que nessa noite gozaria aquela mulher: fosse embora veneno, ele beberia o mel daquela flor, o licor de escarlate daquela taça” (AZEVEDO, 2006, p. 50).

Incapaz de suportar sua paixão por Eleonor, a sensação de tê-la tão perto e jamais podê-la ter em seus braços, Claudius Hermann cede aos próprios impulsos excessivos e recorre ao

crime para se satisfazer. Em suas visitas noturnas ao quarto da adormecida, passa a dopá-la com uma substância de cor esmeralda que leva em um frasco. Surge, nesse momento, um tropo gótico que seria popularizado apenas no fim do século XIX com o romance de Robert Louis Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*<sup>54</sup> (1886): a droga, substância capaz de alterar os sentidos e, em casos mais insólitos, subverter as leis da realidade. Uma vez que Eleonor drogada é incapaz de resistir à sua violência, o narrador conta como passou a violá-la reiteradamente durante vários dias, fazendo do crime sua torpe rotina:

O homem tirou do seio um frasquinho de esmeralda.  
Levou-o aos lábios entreabertos dela e verteu-lhe algumas gotas que ela absorveu sem senti-las. Deitou-a e esperou. Daí a instantes o sono dela era profundíssimo... A bebida era um narcótico onde se misturaram algumas gotas daqueles licores excitantes que acordam a febre nas faces e o desejo voluptuoso no seio. O homem estava de joelhos, o seu peito tremia e ele estava pálido como após de uma longa noite sensual. Tudo parecia vacilar-lhe em torno... Ela estava nua: nem veludo, nem véu leve a encobria. O homem ergueu-se, afastou o cortinado.  
A lâmpada brilhou com mais força e apagou-se...  
[...] Uma semana se passou assim: todas as noites eu bebia nos lábios à dormida um século de gozo. Um mês, o mês em que delirantes iam os bailes do entrudo, em que mais cheia de febre ela adormecia quente, com as faces em fogo (AZEVEDO, 2006, p. 51).

Durante um mês, Claudius estupra a duquesa Eleonor todas as noites. O simples ato de pensar em ter de, em algum momento, deixar de fazê-lo é o suficiente para levá-lo a contemplar o suicídio, demonstrando o excesso irracional de suas emoções que beiram a insanidade: “Quando o mel se esgotasse, o que restava a não ser o suicídio?” (AZEVEDO, 2006, p. 51). Mesmo por isso, ele decide, assim como Solfieri, sequestrar sua vítima – o que ratifica sua já sedimentada caracterização vilanesca: “Uma ideia contudo me perseguia. Depois daquela mulher nada houvera mais para mim. Quem uma vez bebeu o suco das uvas purpurinas do paraíso, mais nunca deve inebriar-se do néctar da terra...” (AZEVEDO, 2006, p. 51).

Outro comportamento excessivo que Claudius compartilha com Solfieri é o ciúme patológico e a pulsão de violência em resposta a qualquer presença masculina próxima à sua amada. Assim como este fizera nas ruas da Itália quando um policial fora checar a respiração da donzela adormecida, aquele também alcança o punhal ao observar Eleonor recebendo os carinhos do duque Maffio, seu legítimo marido: “O duque teve sede, pegou no copo da duquesa, bebeu algumas gotas; ela tomou-lhe o copo, bebeu o resto. Eu os vi assim: aquele esposo ainda

---

<sup>54</sup> Conhecido no Brasil como *O médico e o monstro*; título que se mostra inadequado à trama da obra, uma vez que Henry Jekyll não é médico, mas um doutor “espiritual” e “experimental” que se interessa por drogas e poções, sem, contudo, exercer a profissão da cura.

tão moço, aquela mulher — ah! E tão bela!... de tez ainda virgem — e apertei o punhal...” (AZEVEDO, 2006, p. 52).

O copo de onde beberam marido e mulher já havia sido, de antemão, adulterado por Claudius, que espreitava-os desde então “na alcova, escondido atrás do seu leito” (AZEVEDO, 2006, p. 51). Adormecidos os dois, ele põe seu plano vilanesco em prática: sequestra a duquesa e a leva de carruagem a uma estalagem onde alugara um quarto que seria sua clausura. O criminoso homem à espreita nas sombras do quarto é um dos poucos recursos de construção imagética que podem ser considerados góticos no capítulo, pois desse ponto em diante, a paisagem é tomada por um majestoso sol que reflete a vitória do amor percebida por Claudius em sua visão deturpada da realidade: “O sol estava a prumo no céu — era meio-dia: o calor abafava: pela frente, pelas faces, pelo colo da duquesa rolavam gotas de suor como aljôfares de um colar” (AZEVEDO, 2006, p. 53).

Encarcerada no quarto da estalagem onde será mantida até o trágico fim de sua vida, a duquesa se surpreende ao acordar ao lado de um estranho. Diante do horror da situação, ela suplica a Claudius que a liberte, ao que ele responde com juras de um amor insano, poemas lacrimosos e promessas de amores e venturas pela Europa inteira. Quanto mais acuada se mostra Eleonor, mais o comportamento degenerado de seu raptor se revela; por baixo dos votos de fidelidade e servidão, Claudius possui uma ausência de empatia que invade o território da psicose, o que fica patente na seguinte cena:

Ela desceu da cama: seu primeiro impulso foi o pudor: quis encobrir com as mãozinhas os seios palpitantes de susto. Sentiu-se quase nua, exposta às vistas de um estranho, e tremia como contam os poetas que tremera Diana ao ver-se exposta, no banho, nua às vistas de Acteon.

— Senhor, digei-me por compaixão, se tudo isso não é uma ilusão... se não fora uma infâmia! Nem quero pensa-lo. Maffio não deve tardar, não é assim? O meu Maffio! Tudo isso é uma comédia... Mas que alcova é esta? Eu adormeci no meu palácio... como despertei numa sala desconhecida? Dizei, tudo isso é um brinco de Maffio? Quer se rir de mim... Mas, vede, eu tremo, tenho medo.

O homem não respondia: tinha os olhos a fito naquela forma divina. — Seria a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos, se o arfar do peito lhe não denunciasse a vida (AZEVEDO, 2006, p. 54).

Enquanto a vítima procura desesperadamente esconder sua nudez de um estranho que a encarcera e observa, revela todo o seu medo e suplica por respostas, Claudius consegue enxergá-la apenas como objeto de seu desejo, como uma beleza de formas divinas – e chega a compará-la à deusa virgem Diana. Porém, se no mito é Acteon quem sofre as consequências de ter visto a deusa despida e tem seu fim trágico decretado por sua transgressão, na narrativa é Eleonor quem pagará pelos crimes de seu raptor.

Vendo suas promessas de amor falharem, Claudius Hermann recorre à chantagem para garantir a submissão cativa de Eleonor. Diz-lhe que, caso o abandone, ela será taxada de adúltera e desprezada pelo duque Maffio, pela nobreza e por toda a sociedade; promete-lhe que ao seu lado é o único lugar onde ela poderá estar segura dali em diante. Derrotada e debulhada em lágrimas de desespero, Eleonor consente com a vil proposta e desmaia, e “aqui parou a história de Claudius Hermann. Ele abaixou a cabeça na mesa, não falou mais” (AZEVEDO, 2006, p. 61).

Corroborando com a sugestão de Jeha (1983) de que, embora os crimes de Claudius não lhe sejam motivo de culpa ou vergonha no tempo passado em que ocorreram, há um *mea culpa* subjacente à condição do Claudius narrador, visto que sua narrativa nem mesmo chega ao fim por suas próprias palavras. Antes de revelar que fim levava Eleonor, Claudius se cala, abaixa a cabeça e não torna a se fazer ouvir durante toda a obra. Sua recusa corrobora com a hipótese da indizibilidade de seus crimes, que também o faz utilizar a terceira pessoa do verbo para narrar os trechos nos quais comete seus atos mais vis – numa tentativa de, talvez, eximir a si próprio de seus excessos pretéritos. Esta cisão entre narrador e sujeito, que para Jean Bellemin-Noël (1972) marca o “narrador-*relais*”, seria marca do discurso fantástico e, em geral, de obras que lançam mão de uma narração não-confiável, passível de questionamento.

Com escopo em outro autor oitocentista, Guy de Maupassant, Diniz (1997, p. 78) propõe a seguinte reflexão sobre o uso do narrador-*relais* na literatura fantástica: “o protagonista e o narrador aparecem separados, embora sejam realmente um só ‘personagem’”. Em outras palavras, mesmo que narrador e personagem sejam o mesmo, há entre eles uma cisma na medida em que um está vivendo os acontecimentos insólitos e outro os está contando com certo distanciamento. “Se o protagonista da aventura surge como vítima, a função de assegurar a credibilidade da história cabe ao narrador, que se mostra consciente, [...] em quem, em princípio, se pode confiar” (DINIZ, 1997, p. 78). Jeha (1983), especificamente sobre o caso de Claudius Hermann, atestara algo semelhante, mas com uma diferença notória em sua análise: Claudius não é a vítima das circunstâncias narrativas, mas sim o monstro por trás delas. Para ele, há

uma passagem de narrador-herói (1ª. pessoa do discurso) para o narrador-“relais” (3ª. pessoa) toda vez que o herói se depara com o monstro, isto é, o interdito. Claudius faz o mesmo ao contar sua aventura: ver a duquesa e desejá-la é algo que se pode confessar, mas a invasão de sua intimidade e os “prejuízos de honra e adultério” devem ser relatados como se fossem crimes de outrem. Em outras palavras, o desejo é indizível, a transgressão é indizível. O narrador funciona como agente censor empregado pelo inconsciente para poupar o eu dos acontecimentos desagradáveis, e, ao mesmo tempo, manter a narrativa à distância (JEHA, 1983, p. 127).

Mesmo que não conste em seu relato nenhuma intrusão do sobrenatural ou do metaempírico, o narrador Claudius Hermann faz uso de recursos fantásticos para construir a atmosfera subjetiva e onírica de sua narrativa, refletindo seu quadro mental degenerado e sua paixão excessiva. Contudo, apesar de lançar mão de uma retórica comum ao modo fantástico, é impossível caracterizar a narrativa como tal, uma vez que lhe faltam as condições impreteríveis postuladas por Todorov – hesitação do leitor diante da intrusão sobrenatural – ou a presença do metaempírico furtadiano. Tudo o que ocorre é passível de ser explicado pela propensão criminosa de Claudius e por sua degeneração moral. Por mais insólitos que possam ser seus excessos delirantes, nenhum rompe com as leis naturais – o que já havia sido observado, entre outros pesquisadores, por Niels (2011; 2012), que sugere a categorização do conto como estranho todoroviano. Defendemos, por outro lado, que assim como as demais narrativas, que “Claudius Hermann” melhor se inscreve na estética gótica, ainda que nem mesmo nesta se inscreva totalmente.

Análises que buscam imputar sobre a narrativa o rótulo fantástico incorrem em equívocos conceituais e analíticos, como, por exemplo, na de Silva (2015), que se utiliza da “hesitação” de Eleonor diante do que vive, patente em sua frase “Senhor, disse-me por compaixão, se tudo isso não é uma ilusão” (AZEVEDO, 2006, p. 54), para sugerir a presença do fantástico. Como elucidado no capítulo anterior, a hesitação dos sujeitos diegéticos não caracteriza, necessariamente, o fantástico na visão de Todorov (2012), mas sim a do leitor implícito. Há ainda a de Jeha (1983), que enxerga certa “ambiguidade” no fato de Claudius contar histórias dentro da história, o que dilui sua referencialidade e põe em xeque veracidade do que se diz; isso, por si só, não é o suficiente para despertar o efeito estético do fantástico, visto que o mesmo recurso é utilizado por narradores não-confiáveis em toda a literatura.

#### 4.5 “JOHANN” E “ÚLTIMO BEIJO DE AMOR”

A última das narrativas encaixadas começa num cenário muito mais moderno que as anteriores, o que reforça a atopia e a temporalidade elusiva que pairam sobre *Noite na taverna* e sugerem uma experiência insólita do tempo e do espaço. Das ruínas de Roma e dos castelos de Cádiz, somos transportados para um salão de bilhar em Paris, onde o narrador, Johann, joga uma partida contra um moço de feições angelicais. Se as narrativas pregressas costumeiramente começavam num cenário de idílio e paixão, marcado pela presença de uma virgem com beleza sublime de Madona ou anjo – Ângela, Laura, Eleonor –, esta subverte a regularidade não

somente pela cronotopia díspar, mas pela descrição homoerótica do jovem Artur. Nas palavras de Johann, “uma figura loura e mimosa como a de uma donzela. Rosa infantil lhe avermelhava as faces: mas era uma rosa de cor desfeita. Leve buço lhe sombreava o lábio, e pelo oval do rosto uma penugem doirada lhe assomava como a felpa que rebuça o pêssigo” (AZEVEDO, 2006, p. 64).

O deslumbre do narrador, contudo, é passageiro, pois no momento em que Artur lhe esbarra no meio de uma jogada, uma altercação se inicia entre os dois. Tem-se início uma espiral de violência excessiva e injustificada, perpetrada apenas para apaziguar o tédio e as oblíquas noções de honra e orgulho dos dois convivas: “Caminhei para ele: ressoou uma bofetada. O moço convulso caminhou para mim com um punhal, mas nossos amigos nos sustentaram. [...] O moço rasgou nos dentes uma luva e atirou-ma a cara. Era insulto por insulto” (AZEVEDO, 2006, p. 64). Antes que o sangue jorre no salão, os atendentes do bilhar sugerem um duelo para sanar a questão de uma vez por todas. Um deles, porém, percebe as proporções absurdas que um simples desentendimento de jogo está tomando e tenta intervir: “— Senhores, não há pois meio de conciliar-vos?” (AZEVEDO, 2006, p. 64).

Mas não há entendimento. Antes do duelo, Artur convida Johann para o quarto de hotel onde mora; lá, entrega-lhe um bilhete com endereço e uma carta a ser entregue à sua amada na ocasião de sua morte. Numa demonstração de resignação e pouco apego às suas vidas e à do próximo, ambos fazem um último brinde mórbido e *nonchalant*: “antes de um de nós morrer é justo que brinde o moribundo ao último crepúsculo da vida. Não sejamos abissínios: demais, o sol no cinábrio do poente ainda é belo. O vinho do Reno correu em águas d’ouro nas taças de cristal verde” (AZEVEDO, 2006, p. 65).

Enfim, Artur retira de uma gaveta duas pistolas, das quais apenas uma está carregada; oferece-as a Johann, que escolhe a sua sem tocá-la. Saem do hotel e fazem da sombria noite urbana a sua arena, pois “qualquer canto de rua é bastante sombrio para dois homens dos quais um tem de matar o outro” (AZEVEDO, 2006, p. 65). Ao bater da meia-noite, sacam suas armas e apertam-nas contra o peito um do outro; disparam os gatilhos concomitantemente: é Artur o perdedor. Seu oponente se precipita sobre seu corpo moribundo não para prestar-lhe auxílio, mas para profanar seus bens:

Atirei-me a ele. Estava afogado em sangue. Estrebuchou três vezes e ficou frio... Tirei-lhe o anel da mão. Meti-lhe a mão no bolso como ele dissera. Achei dois bilhetes.

A noite era escura: não pude lê-los. Voltei à cidade. À luz baça do primeiro lampião vi os dois bilhetes. O primeiro era a carta para sua mãe. O outro estava aberto, li:

— “A uma hora da noite na rua de... n.º 60, 1º andar: acharás a porta aberta. Tua G.”  
Não tinha outra assinatura.

Eu não soube o que pensar. Tive uma ideia: era uma infâmia (AZEVEDO, 2006, p. 66).

Por puro impulso e excesso luxurioso, denunciados na frase “eu não soube o que pensar”, Johann decide se passar pelo morto em seu encontro amoroso com G. Para tanto, toma-lhe o anel e segue rumo ao endereço indicado. A partir desse ponto, a narrativa encaixada passa a ser constantemente interrompida por lampejos da narrativa-moldura que sugerem a culpa sentida pelo narrador. Ao contrário de Bertram, Gennaro e Solfieri, Johann parece ser assombrado pelos pecados que cometera na ocasião de seu conto, reverberando novamente um dos mais consagrados tropos do Gótico: o passado a atormentar o presente. Ao revelar que fora ao encontro de G., o Johann-narrador compulsivamente bebe e experimenta calafrios – “(Johann encheu o copo: bebeu-o, mas estremeceu)” (AZEVEDO, 2006, p. 66), construindo antecipação e suspense em torno dos acontecimentos que estão por ser relatados.

Passando-se por Artur na profunda penumbra da alcova onde G. o esperava, Johann tem com ela relações, pelo que escarnece do infortúnio dos amantes – principalmente ao notar que G. era, ainda, virgem:

Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão, subi. A porta fechou-se. Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que essas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros! (AZEVEDO, 2006, p. 66).

Ao sair do quarto, é confrontado por um homem cuja voz lhe parece familiar. A escuridão, contudo, ainda não lhe permite enxergar-lhe as feições – mas nela brilha a lâmina de um punhal. O escuro absoluto desse espaço onde Artur e G. se encontravam às escondidas ecoa as câmaras funestas e cômodos secretos do Gótico inglês, consagrados por abrigarem excessos e horrores reservados apenas à imaginação, uma vez que os sentidos são privados pelas sombras e pelo silêncio. Esses espaços narrativos, segundo Botting (1996, p. 69), mimetizam “os igualmente obscuros recônditos do coração humano”<sup>55</sup>.

Sob a mira da lâmina, Johann dá combate ao desconhecido mesmo sem saber de quem se trata ou o motivo para tal agressão. Sua predileção irracional pela violência se mostra novamente patente, uma vez que em momento algum ele experimenta o diálogo como forma de solucionar o impasse, exatamente como o fizera com Artur. A pulsão selvagem do protagonista só tem fim quando o inimigo expira – cena que é descrita em detalhes viscerais:

---

<sup>55</sup> Tradução nossa. No original: “the equally obscure recesses of the human heart” (BOTTING, 1996, p. 69).

Fiz um movimento e a lâmina resvalou-me no ombro. A luta fez-se terrível na escuridão. Eram dous homens que se não conheciam, que não pensavam talvez se terem visto um dia à luz, e que não haviam mais se ver porventura ambos vivos.

O punhal escapou-lhe das mãos, perdeu-se no escuro: subjuguiei-o. Era um quadro infernal, um homem na escuridão abafando a boca do outro com a mão, sufocando-lhe a garganta com o joelho, e a outra mão a tatear na sombra procurando um ferro.

Nessa ocasião senti uma dor horrível: frio e dor me correram pela mão. O homem morrera sufocado, e na agonia me enterrara os dentes pela carne (AZEVEDO, 2006, p. 66).

A vitória de Johann naquele confronto mortal ainda não é, todavia, o fim da história. Mesmo após esse fato, o suspense continua a ser alçado ao ápice, procedimento popularizado nos romances de Ann Radcliffe, nos quais, “na narrativa, o uso do suspense encoraja a imaginação a se saciar com extravagantes especulações” (BOTTING, 1996, p. 41)<sup>56</sup>. A crescente expectativa culmina em descobertas inquietantes para o leitor e para o protagonista, a começar pela identidade do atacante:

Ao sair tropecei num objeto sonoro. Abaixei-me para ver o que era. Era uma lanterna furta-fogo. Quis ver quem era o homem. Ergui a lâmpada... O último clarão dela banhou a cabeça do defunto... e apagou-se...

Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite. Arrastei o cadáver pelos ombros levei-o pela laje da calcada até ao lampião da rua, levantei-lhe os cabelos ensanguentados do rosto... (AZEVEDO, 2006, p. 67).

Antes da grande revelação, há nova intrusão da narrativa moldura, novamente para reforçar o tormento do narrador ao se recordar daqueles fatos: “(Um espasmo de medo contraiu horrivelmente a face do narrador... tomou o copo, foi beber... os dentes lhe batiam como de frio... o copo estalou-lhe nos lábios)” (AZEVEDO, 2006, p. 67).

Chega, enfim, o momento do desfecho, da “compensação” proposta por Punter e Byron (2004) com base nos procedimentos narrativos de Radcliffe. Por ter suportado junto às personagens imensos horrores, o leitor, assim como eles, recebe uma recompensa ao fim do conflito: o retorno à normalidade, o reestabelecimento dos valores morais e do *status quo* – em outras palavras, um final feliz. Nesse sentido, podemos considerar a narrativa de Johann antiradcliffeana ou a antítese do desfecho gótico convencional, pois suas revelações finais apenas agregam mais uma camada de morbidez às transgressões vivenciadas e perpetradas pelos personagens, trazendo à tona dois dos mais restritos tabus tematizados pelos romances negros: o fratricídio e o incesto (BOTTING, 1996; HOGLE, 2002; PUNTER & BYRON, 2004).

---

<sup>56</sup> Tradução nossa. No original: “in the narrative, the use of suspense encourages imaginations to indulge in extravagant speculations” (BOTTING, 1996, p. 41).

Finda-se, subitamente, a narrativa encaixada e é na mesa da taverna que os segredos vêm à tona:

Aquele homem — sabe-lo!?... era do sangue do meu sangue, era filho das entranhas de minha mãe como eu... era meu irmão! Uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moça desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meio nua entre os vestidos desfeitos, onde a infâmia asselara a nódoa de uma flor perdida.

Abri a janela, levei-a até aí... Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, dai-me um outro copo, enchei-o de *cognac*, enchei-o até a borda! Vede!... sinto frio, muito frio... tremo de calafrios e o suor me corre nas faces! Quero o fogo dos espíritos! A ardência do cérebro ao vapor que tonteia... quero esquecer!

— Que tens, Johann? Tiritas como um velho centenário!

— O que tenho? O que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã! (AZEVEDO, 2006, p. 67).

Essa abrupta passagem de narrativa encaixada para narrativa moldura prenuncia a continuidade que há entre o capítulo narrado por Johann e o que pode se considerar como epílogo da obra, “Último beijo de amor”. Essa narrativa, ambientada não mais no passado, mas na própria taverna, possui uma íntima relação com os excessos relatados por Johann anteriormente e é protagonizada por Giorgia – a misteriosa G., desonrada e amaldiçoada pelos crimes do irmão. Logo no início, é descrita a entrada da monstruosa figura de Giorgia na soturna taverna, agora silenciosa, onde todos os convivas dormem embriagados.

Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida; e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e lhe dava um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura (AZEVEDO, 2006, p. 69).

Como observado por Silva (2015), a descrição de Giorgia reverbera a figura da própria morte, arraigada no imaginário popular como uma senhora moribunda – ou mesmo um esqueleto – de pele lívida, branca e vestes negras. A taverna, por sua vez, se mostra agora um *locus horribilis* povoado por figuras monstruosas e fantasmagóricas: chove, o silêncio reina em seu interior, “a noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas” (AZEVEDO, 2006, p. 69). Entre os homens adormecidos, Giorgia vaga como um espectro, o punhal firme na mão. Encontra Johann e expurga finalmente a desonra sofrida, rasgando-lhe a garganta:

Abaixou-se junto dele, depôs a lâmpada no chão. O lume baço da lanterna dando nas roupas dela espalhava sombra sobre Johann. A fronte da mulher pendeu e sua mão passou na garganta dele. Um soluço rouco e sufocado ofegou daí. A desconhecida levantou-se. Tremia; e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... Era um punhal... Atirou-o ao chão. Viu que tinha as mãos vermelhas, enxugou-as nos longos cabelos de Johann... (AZEVEDO, 2006, p. 70).

Como é usual nas narrativas góticas, crimes violentos geram consequências ainda mais violentas, absorvendo os personagens num ciclo de irracionalidade e excesso que os apequena e oprime. Nesse sentido, os tormentos do passado de Johann, já sugeridos em sua narrativa, tomam forma concreta no fantasma vivo de Giorgia e retornam para julgá-lo. Em conversa com Arnold, a quem acordara, Giorgia reflete sobre os crimes do irmão:

Sim, já não sou bela como há cinco anos! [...] É que a flor de beleza é como todas as flores. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza, e serão belas... Revolvei-as no lodo... e, como os frutos que caem, mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobro! Outrora era Giorgia — a virgem, mas hoje é Giorgia — a prostituta (AZEVEDO, 2006, p. 70).

Suas palavras deixam clara a degeneração moral resultante de seus infortúnios pretéritos e marcam a única instância da obra em que um dos convivas é punido pelos crimes que relatara em seu respectivo capítulo. Se no Gótico inglês a justiça metafísica do sobrenatural geralmente cumpre o papel de justificar os vilões e restaurar o trono, a ordem e a domesticidade, aqui sobra para Giorgia, monstrificada e figurada como uma *femme fatale* – “Giorgia — a prostituta! Vingou nele Giorgia — a virgem!” (AZEVEDO, 2006, p. 71) –, a tarefa de levar a cabo a punição dos excessos e das transgressões. Todavia, o passado também lhe atormenta como uma nódoa negra que nem mesmo a morte de seu venal irmão pode dissipar; a única solução que enxerga é a morte: “vês, minha sina é negra: nas minhas lembranças há uma nódoa torpe... Hoje! É o leito venal... Amanhã!... só espero no leito do túmulo! Arnold!” (AZEVEDO, 2006, p. 71).

Nessa conversa, outra revelação de impacto é feita: Arnold, um dos convivas que ouvira as histórias, é na verdade Artur, que sobrevivera ao duelo com Johann. À sua amada, ele conta que “estes cinco anos que passaram foram um sonho. Aquele homem do bilhar, o duelo à queima-roupa, meu acordar num hospital, essa vida devassa onde me lançou a desesperação” (AZEVEDO, 2006, p. 70). Reconciliados e assombrados pelos fantasmas do passado, pelos crimes, excessos e horrores, os amantes decidem pôr um fim a tudo e propõem um pacto suicida. A morte, para ambos, não é um medo, mas um desejo – é almejada como o eterno conforto, o apagamento das terríveis lembranças: “e que me importa o sonho da morte? Meu porvir amanhã seria terrível: e à cabeça apodrecida do cadáver não ressoam lembranças; seus lábios gruda-os a morte; a campa é silenciosa. Morrerei!” (AZEVEDO, 2006, p. 72).

Ao fim do capítulo, Giorgia e Artur concretizam sua jura suicida e encontram conforto nos braços um do outro:

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito e caiu-lhe das mãos. Era horrível de se ver. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo... (AZEVEDO, 2006, p. 72).

Esse é o mais próximo que *Noite na taverna* chega de uma restauração da ordem aos moldes do romance Gótico, o que configura uma notória subversão dos lugares comuns à época tão arraigados e sedimentados na literatura – transformados em clichês, conforme Mulvey-Roberts (2009). Artur/Arnold não é um herói cavalheiresco ou um camponês cordial, tampouco Giorgia é uma heroína virtuosa e pura; são almas atormentadas e conflituosas, marcadas pelos excessos e pela transgressão.

## 5 A ILHA MALDITA: ROMANCE PHANTASTICO SERTANISTA

“Este mar... Tenho vivido sempre perto dele,  
e mesmo assim tenho-lhe medo...”  
(GUIMARÃES, 2019, p. 18)

Ao contrário de *Noite na Taverna*, o romance *A ilha maldita*, de Bernardo Guimarães, foi amplamente ignorado pela crítica e pela historiografia literária brasileira. Aliás, não conseguiu sequer cair nas graças do público leitor (MENON, 2012), o que se prova pela escassez de reedições; após a primeira edição, datada de 1879, a obra foi resgatada apenas duas vezes nos cem anos seguintes: republicada em 1930 pelo *Jornal do Brasil* e, segundo pudemos apurar durante esta pesquisa, relançada em 1942 pela Editora Brasileira sob o título *A filha das ondas*<sup>57</sup>. Nos volumes historiográficos de autores consagrados, surge apenas na listagem da obra completa do autor. Nesses casos, figura junto a *O seminarista* (1872) e *A escrava Isaura* (1875), obras pelas quais Bernardo Guimarães já era conhecido quando da publicação de *A ilha maldita* e que seguem vivas nos estudos literários graças à sua importância para o regionalismo oitocentista. Conforme pudemos constatar, apenas a edição original da editora Garnier, publicada em 1879 em volume no qual constava também *O pão de ouro*, possuía o subtítulo “romance phantastico”, bastante revelador do caráter da obra.

A única menção ostensiva ao romance que pudemos encontrar em obras dos séculos XIX e XX se dá, curiosamente, em um texto de ficção. No conto “A vida em Oblivion (Os três livros)”, parte da coletânea *Cidades mortas* (1919), de Monteiro Lobato, uma edição velha e surrada de *A ilha maldita* ganha papel de destaque. Na realidade diegética,

[p]romovem-se três livros venerandos, encardidos pelo uso, com as capas sujas, consteladas de pingos de vela – lidos e relidos que foram em longos serões familiares por sucessivas gerações. São eles: *La mare d’Auteuil*, de Paulo de Kock, para o uso dos conhecedores do francês; uns volumes truncados do *Rocamble*, para enlevo das imaginações femininas; e *Ilha maldita*, de Bernardo Guimarães, para deleite dos paladares nacionalistas.

O dono primitivo seria talvez algum padre morto sem herdeiros. Depois, à força de girarem de déu em déu, esses livros forraram-se à propriedade individual. Quem, por exemplo, deseja ler o *Rocamble* diz na rodinha da farmácia:

– Onde andaré o *Rocamble*? (LOBATO, 2019, p. 12).

---

<sup>57</sup> Apenas muito recentemente o romance tem recebido um novo fôlego editorial a partir de pesquisadores e fãs da chamada “literatura de gênero”, isto é, de horror, mistério, ficção científica e fantasia. Em 2016, foi relançado de forma independente pelo editor Bira Câmara em edição intitulada *A ilha maldita ou A filha das ondas*, que recupera o título alternativo da Editora Brasileira. Já em 2019, recebeu nova edição pela editora Fora do ar – a qual foi utilizada como principal material de consulta para este trabalho –, mantendo-se o título original e com a adição do estudo de Menon (2012) na forma de posfácio.

Junto a outros dois folhetins que o narrador julga de baixíssimo valor literário, *A ilha maldita* é responsável pela educação literária do povo de Oblivion, uma decadente cidadezinha ficcional que encerra em si o abandono, o atraso e a miséria inercial do Vale do Paraíba denunciadas por Lobato em todos os contos de *Cidade mortas*. Durante a primeira metade da narrativa, a postura irônica do narrador revela seu desagrado para com o romance ao elencá-lo ao lado de dois controversos autores, Ponson du Terrail e Paulo de Kock, cujas aventuras folhetinescas e sensacionistas não raramente eram rechaçadas pela crítica a despeito de seu inegável sucesso com o público leitor. Ao fim do conto, porém, a reflexão do narrador se torna objetiva e judicativa a tal ponto que parece revelar uma instância crítica do próprio autor, uma vez que o fluxo da trama é abruptamente interrompido por um longo parecer crítico acerca da obra de Bernardo Guimarães:

No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são amenos, os vergéis floridos, os rios caudalosos, as matas viridentes, os píncaros altíssimos, os sabiás sonorosos, as rolinhas meigas. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo (LOBATO, 2019, p. 13).

O veredito a que chega o narrador é de que “Bernardo falsifica o nosso mato, [...] Bernardo mente” (LOBATO, 2019, p. 13). A pulsão imaginativa de Bernardo Guimarães, alvo da sátira de Lobato e culpada pelo suposto falseamento do “verdadeiro” Brasil, é característica fundamental de toda a sua literatura e principalmente de seus romances sertanistas. Onde Lobato enxerga apenas uma idealização asséptica do sertão brasileiro, há muito mais a ser observado, desde um resgate de causos e lendas sertanejos, do folclore e das religiões sincréticas do interior do Brasil ao amálgama de formas e influências estrangeiras, das quais o estilo dos folhetins, os temas da literatura gótica e os procedimentos narrativos característicos do fantástico.

Esse resgate da obra de Guimarães, que é considerado pela crítica canônica um autor de “qualidades artísticas inferiores” (VERÍSSIMO, 1916, p. 143) e “linguagem ingênua” (BOSI, 1999, p. 158), tem sido realizado principalmente pelos pesquisadores e estudiosos do insólito brasileiro, responsáveis por lançar novos olhares acerca de textos como *Lendas e Romance*, *O Bandido do Rio das Mortes* e o próprio *A ilha maldita*. O último, ostracizado durante quase um

século, ganhou novo fôlego crítico a partir dos anos 2000, quando da publicação de *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*, tese de doutoramento de Maurício César Menon (2007). Desde então estudos pontuais surgiram com escopo nos elementos sobrenaturais, fantásticos e de horror presentes no romance, com destaque para sua protagonista, Regina, cuja caracterização remete à mitológica figura da sereia ou ondina (MENON, 2007, 2012; FRANÇA, 2014).

Todavia, o sopro de originalidade encerrado na personagem Regina, que rompe com as características profundamente arraigadas nas heroínas do romantismo brasileiro, parece ter deslumbrado o olhar da crítica acadêmica contemporânea, o que acaba por relegar outros significativos aspectos do romance ao segundo plano, como a construção espacial do afastado litoral paulista – que subverte as adjetivações amenas e ilibadas criticadas por Lobato –, a ruptura do código sentimental romântico subjacente à obra e a composição narrativa a partir de procedimentos narrativos pautados na ambiguidade e na incerteza. Este último ponto, que será um dos focos de análise deste capítulo, é o motivo pelo qual elencamos *A ilha maldita* como um típico exemplar da literatura fantástica produzida no Brasil.

A tese que pretendemos defender neste capítulo, a partir da análise de *A ilha maldita*, propõe que a literatura regionalista – ou sertanista – brasileira do século XIX, ao tomar como matéria fabulatória os mitos, as lendas, os *causos* e os personagens folclóricos e religiosos das culturas sertanejas e interioranas e aliá-los aos procedimentos formais do fantástico, dentre os quais a narração testemunhal e episódica, a linguagem modalizada e ambígua e a presença do narratário, gestou obras essencialmente fantásticas e ao mesmo tempo marcadamente brasileiras, cujos traços nacionais excedem meras questões de representação da cor local. Nelas, o sertão “é pensado não somente na dimensão específica de uma morfologia local, mas também como um meio cultural em que costumes, crenças e superstições são incorporados ao fluxo narrativo” (HERNANDES, 2017, p. 124). Nesse bojo, põe-se em xeque a noção, até então sugerida por críticos e pesquisadores, de que *Noite na taverna* seria o notório e singular espécime da literatura fantástica no Brasil.

## 5.1 LENDAS SERTANEJAS, HISTÓRIAS CIDADINAS

Sempre foi emblemática no romantismo brasileiro a preocupação em incorporar à literatura uma representação exaltada e apologética do elemento nacional. Desde o indianismo de Alencar, os romancistas tomavam para si a missão de incorporar à composição narrativa aspectos da flora e fauna locais, de modo a fixar suas obras no espaço do Brasil, afirmá-las

como essencialmente brasileiras e, além disso, demonstrar as maravilhas exóticas de nossa terra e sua riqueza natural. Foi com mesmo o intuito de promover o resgate e a conservação da cultura regional, tida como verdadeiramente brasileira, que o regionalismo – também chamado sertanismo – começou a tomar forma nos anos finais do período romântico.

Por meio da descoberta das paragens interioranas, seus costumes, culturas e particularidades intrínsecas de cada região, a poética regionalista tornou-se mais um instrumento para a edificação de uma identidade nacional. Nesse sentido, segundo Hélder Brinate (2018), a valorização dos aspectos regionais fez com que o homem rural — sobretudo o sertanejo — substituísse a figura mítica do indígena enquanto patrono da essência brasileira; uma vez “dissipada a idealização das selvas, os romancistas viram no mestiço sertanejo, herdeiro de Peri e Ceci, de Martin e Iracema, uma figura mais coerente com a essência brasileira, que muito distava do idealismo romântico” (BRINATE, 2018, p. 173).

Nelson Sodré (1964, p. 323) corrobora com essa noção ao asseverar que o “sertanismo vem, assim, substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção romântica”. Uma vez que fixamos o pano de fundo dessa manifestação literária nas últimas décadas do século XIX, podemos observar que não era por acaso que a prosa regionalista visava atrelar a identidade do brasileiro ao sertão e ao interior. Esse projeto estético e ideológico estava ancorado numa disputa entre a cultura cada vez mais europeizada do litoral brasileiro, principalmente da corte fluminense, e as culturas regionais, vistas como autênticas, legítimas, imaculadas pelas influências estrangeiras, portanto, brasileiras de fato.

Conforme elucidada Alencastro (1997), o processo de incorporação da cultura estrangeira, realizado não apenas por meio de produtos e mercadorias, mas pela adoção de um modo de vida europeu e sobretudo francês, era fruto de um projeto ideológico e civilizatório adotado pelo Brasil imperial. Concomitantemente à supervalorização dos modos de vida importados de além-mar, esse projeto rechaçava os costumes e manifestações de natureza colonial, portuguesa e africana – justamente os alicerces culturais e antropológicos nos quais foram erigidas as culturas regionais. Essa querela teria se agravado a partir década de 1870 (BRINATE, 2018), no contexto da acelerada modernização na sociedade brasileira e das mudanças no sistema econômico, até então sustentado pela cultura cafeeira, que começou a ajustar-se aos padrões capitalistas industriais, o que serviu para aumentar ainda mais a distância entre litoral e sertão.

Dentre os escritores que partilhavam do ideal regionalista, podemos destacar, além de Bernardo Guimarães, José de Alencar, Franklin Távora e Visconde de Taunay. Távora, que

enxergava o Nordeste como *locus* da autêntica cultura brasileira, condenou veementemente a europeizada cultura sulista em seu prefácio ao romance sertanista *O Cabeleira* pois, ao contrário das regiões ao sul, “o Norte ainda não [teria sido] invadido pelo estrangeiro” (TÁVORA, 1876, p. 12). A primazia do projeto ideológico de idealização e exaltação do “mato”, que marca esse momento de nossa produção literária, é a principal justificativa mobilizada pela crítica e pela historiografia literária para descredibilizá-lo. É esse o parecer de Antonio Candido (2002), para quem o primeiro regionalismo brasileiro não compensava em trabalho estético as grandes aspirações ideológicas de sua missão. Em *Literatura e sociedade*, ele atesta:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no "conto sertanejo", que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas (CANDIDO, 2002, p. 120).

Em *Literatura e subdesenvolvimento*, suas críticas são ainda mais ácidas. Chega a afirmar que o regionalismo seria uma tendência de segunda ordem, posto que “o regionalismo inicial, que principia com o Romantismo, antes dos outros países, nunca produziu obras consideradas de primeiro plano, mesmo pelos contemporâneos, tendo sido tendência secundária, quando não francamente subliterária, em prosa e verso” (CANDIDO, 1989, p. 162).

Semelhantes críticas já haviam sido tecidas anteriormente por José Veríssimo (1916), que, assim como Candido, questiona a artificialidade do olhar idealizado que os sertanistas, homens citadinos, tinham para a vida e a cultura provincianas.

o romance da vida mestiça brasileira, do nosso meio provinciano ou sertanejo, com a sua paisagem, os seus moradores, os seus costumes, as suas atividades peculiares. [...] [Neles], essa vida é recontada não conforme uma visão natural das cousas, mas segundo o conceito que já fora confessadamente o do Guarani, “um ideal que o escritor intenta poetizar” e cuja prática o arrasta, como em todos eles, a frioleiras ou a monstruosidade de imaginação e de estética (VERÍSSIMO, 1916, p. 124).

O problema do olhar urbano para a alteridade sertaneja é tema de destaque no capítulo dedicado aos regionalistas oitocentistas por Bosi (1999, p. 154) em sua *História concisa da Literatura Brasileira*. Conforme afirma o autor, os romances regionalistas “nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico”. Esse contato, mediado por um conjunto de interesses artísticos, ideológicos e intelectuais, resultaria numa disparidade irreconciliável entre “o espelhamento da vida agreste

e os modelos ideológicos e estéticos do prosador”, relegando o sertanismo ao estatuto de “uma prosa híbrida onde [os escritores] não alcançam o ponto de fusão artístico”.

No bojo dessa discussão, Hélder Brinate (2018) sugere que a busca por uma literatura capaz de se opor à ameaça de urbanização e europeização dos valores e espaços rurais desencadeou uma série de reações colaterais. A ênfase nas especificidades dos locais mais afastados dos centros urbanos trouxe à tona, junto à percepção da alteridade e das disparidades entre sertão e litoral, o medo do diferente e do desconhecido. Na penumbra de um projeto de idealização, pode-se observar o olhar temeroso do cidadão em relação ao seu Outro, o sertanejo; “seus hábitos alimentares, suas festas e sua fala podiam deixar de ser tratados como excêntricos e exóticos, transpassando o limite do humano e transformando-se em atos bestiais e, às vezes, sobrenaturais” (BRINATE, 2018, p. 175). Sua religiosidade - sincrética e atravessada por influências indígenas e africanas - foi compreendida como bárbara ou como uma corrupção do cristianismo civilizado praticado pelos habitantes das cidades.

O projeto sertanista inadvertidamente gestou, a partir de sua descoberta dos costumes, das crenças e dos causos sertanejos, duas visões antagônicas: por um lado, valoriza-se o sertão como pitoresco e autêntico, imaculado pela europeização; por outro, pintava-se tipos sertanejos como insólitos e selvagens para o leitor cidadão. Tal prática acabou por reforçar a representação do homem do interior como inferior, atrasado e inculto perante o homem considerado civilizado e urbano; “uma atitude contraditória de adesão e repulsa” (LEITE, 1994, p. 686).

É neste jogo de alteridade e contradições que a literatura sertanista se mostra capaz de provocar efeitos estéticos negativos a partir de sua representação do sertão, do homem sertanejo e de seus costumes, causos, lendas e mitos. A construção espacial do sertão como geografia longínqua, erma, atravessada por superstições e intempéries,

focalizada em seus aspectos exóticos e aversos à vida — como a sublimidade terrível das florestas e a aridez da caatinga —, converte-o, muitas vezes, em *locus horribilis*, isto é, em ambientes sem proteção contra o terror e o horror, onde a escuridão e a estrutura desordenada estimulam medo e fantasias irracionais. A exposição do atraso econômico e da despótica tradição colonial e patriarcal, potenciais ameaças ao desenvolvimento da nação, ganha os contornos do passado, que retorna para assombrar o presente e o futuro. As crenças e superstições locais configuram-se como fontes para narrativas sobrenaturais que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais, e que empregam, de forma contínua, campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental (BRINATE, 2018, p. 174-175).

Ao defender a existência de uma literatura brasileira que toma o medo como objeto estético, Júlio França (2014, p. 2) sugere que, no Brasil, “as lendas, o folclore, os mitos e os costumes locais sempre forneceram material para uma literatura baseada em elementos

sobrenaturais”. Esse é exatamente o caso do sertanismo oitocentista brasileiro, embora não apenas o efeito estético do medo seja intentado por essas narrativas, mas também a incerteza, o assombro, a ambiguidade e o fantástico. Por isso, sugerimos que, ao invés do medo artístico, as narrativas sertanistas mobilizam a matéria fabulatória do folclore, dos mitos e das crenças, bem com o discurso supersticioso do sertanejo para ensejar efeitos do insólito, dos quais os mencionados acima.

Em defesa desse ponto de vista, salientamos que, para o homem provinciano do século XIX, apartado dos avanços industriais e das explicações científicas para o mundo e as coisas, a presença do sobrenatural, do divino e do demoníaco – do metaempírico em geral – era muito mais que apenas um motivo para se temer, era uma forma de lidar com a realidade, de compreendê-la e a ela atribuir ordem e significado. Em um ambiente social e topológico inóspito, ainda não totalmente desbravado, no qual a vida era subjugada pelo abandono político e econômico, além de assolada pela ameaça constante de intempéries como a seca e as moléstias, “o sertanejo despojado dos séculos XIX e XX encontrava algum consolo em suas crenças e superstições” (BRINATE, 2018, p. 176). As explicações de caráter metaempírico, englobando a presença do sobrenatural, os dogmas da religião e as credences populares, tentavam atribuir sentido e causalidade à vida e aos infortúnios que lhe eram inerentes. Eram recorrentes, portanto, as crenças em criaturas fantásticas e míticas de origem indígena, africana e do amálgama entre ambas.

Corroborando com esse ponto de vista, o antropólogo pernambucano Waldemar Valente (1963) sustenta que a presença do misticismo em determinados agrupamentos sociais é diretamente influenciada por fatores educacionais, econômicos, sociopolíticos e até mesmo mesológicos – relativos à interação entre homem e meio natural. Nesse sentido, a credibilidade da crença no metaempírico varia de acordo com a capacidade de determinada cultura compreender e explicar fenômenos naturais e humanos. No contexto provinciano do século XIX, a total inexistência da educação formal e escolarizada, o descaso administrativo do Estado, o isolamento em relação ao litoral e aos centros urbanos em ascensão e as condições topográficas adversas nos ajudam a compreender, a partir dessa perspectiva, a força das crenças e superstições no sertão brasileiro oitocentista.

A arquitetura do medo na ficção pode envolver diversos aspectos estruturais da narrativa – narrador, tempo, espaço, enredo, personagens. Em relação a *A ilha maldita*, sustentamos que os temas do metaempírico e a cosmovisão supersticiosa e sincrética do sertão brasileiro estão plasmados principalmente em três dessas categorias, bem como a elas se engendram para

provocar o efeito estético do insólito; são elas: narrador, espaço e personagem. Nas seções a seguir, nos concentraremos especificamente em cada uma das três: o narrador-testemunha e, conseqüentemente, a construção da estrutura narrativa; a figuração *locus horribilis* e sua intrínseca relação com o regional; e a multiplicidade de leituras que se pode obter a partir da personagem Regina, bem como seu dúbio estatuto de figura monstruosa.

## 5.2 LABIRINTOS NARRATIVOS, ARMADILHAS DISCURSIVAS

*A ilha maldita* é um romance conduzido por um narrador heterodiegético que simula – e isso será discutido mais adiante – a contação de história de um velho pescador para o seu filho, que assume papel de narratário. O primeiro capítulo da obra, intitulado “Introdução”, abre justamente com as palavras do curioso jovem a questionar o pai acerca da ilha que paira misteriosamente no horizonte de seu vilarejo:

— Meu pai, que ilha é aquela, que às vezes à tarde lá se avista ao longe, tão longe que mais parece a popa de um navio, que lá se vai mar afora...?

Assim perguntava um rapazote de quinze a dezesseis anos a seu pai, velho pescador que, sentado em uma tripeça formada de uma vértebra de baleia, se ocupava em concertar as malhas de sua rede de pescaria (GUIMARÃES, 2019, p. 7).

Apesar da relutância inicial, o velho pescador cede à insistência do filho e principia a contar-lhe não apenas sobre a ilha, mas toda a história que atribuiu ao local sua má fama de agourento e assombrado por uma bruxa dos mares; história que “foi a fonte de muitas lágrimas e desgraças” (GUIMARÃES, 2019, p. 9). Estabelece-se, a partir de então, uma estrutura de narrativa-moldura entre o plano diegético inicial, que apresenta pescador e filho numa choupana à beira-mar, conversando e trabalhando no conserto de uma rede, e a trágica história da garota Regina, protagonista da narrativa encaixada.

O quadro acima descrito ecoa o caráter de sociabilidade e ancoramento no real que pressupõe a narrativa moldura e que é destacado por Constantino Luz de Medeiros, mas também estabelece o nexos entre real e fantástico, tal como preconiza o “princípio serapiônico” de Hoffmann. Medeiros (2012), em sua revisão histórica das *mises en abymes* e *recits encadrés*, afirma que a tradição literária de engendrar narrativas dentro de outras, ou de delimitá-las a partir de uma determinada narrativa moldura, existe desde as mais remotas realizações literárias do ocidente e do oriente – de Caim e Abel à *Odisseia* às *Fábulas de Bidpai*. Todavia, teriam sido popularizadas e sistematizadas a partir do *Decamerão*, de Boccaccio. É a partir do mestre italiano

que a moldura de um acontecimento externo torna-se uma tradição. O evento externo seria um instrumento retórico de grandes proporções, emprestando verossimilhança ao narrado. A peste que assola Florença no século XIV, descrita no primeiro dia do “Decamerão”, estabelece a narrativa moldura, fornecendo, como foi dito, um altíssimo grau de verossimilhança às cem narrativas da brigata lieta, o alegre grupo de jovens, que se afugenta da peste para narrar dez estórias em dez dias, totalizando as cem narrativas do *Decamerão* (MEDEIROS, 2012, p. 4).

Medeiros (2012, p. 3) ressalta que, a partir de Boccacio, a moldura passa ser mobilizada como procedimento retórico que empresta uma atmosfera de verossimilhança ao narrado na medida em que aproxima os planos do real e do ficcional. O leitor, “estimulado pela introdução de uma moldura particularmente verossímil, logo se tornaria refém e hipnotizado pela situação”. Esse efeito estético, contudo, estaria restrito aos casos em que a *récit encadrant* transmite a sensação de proximidade com o extraliterário, como no caso dos jovens que se refugiam da peste em *Decamerão*.

É possível, ainda, que a narrativa moldura enseje certo efeito estético distinto quando mobilizada para estabelecer uma provocação ao leitor: atizar sua curiosidade em relação ao que está por vir. É justamente esse o caso de *A ilha maldita* e também de *Noite na taverna*, obra analisada no capítulo anterior. Conforme Medeiros (2012), essa vertente viria a se instaurar na literatura ocidental com o primeiro romantismo, principalmente nas criações de Ludwig Tieck e E.T.A. Hoffmann, nas quais a moldura demarca uma opaca fronteira entre real e maravilhoso, crível e incrível. Outro caractere comum

na narrativa moldura de Tieck e Hoffmann é o da sociabilidade, ou seja, o fato de que é uma sociedade que se encontra (ou que foge) para narrar histórias. [...] No universo limítrofe entre a realidade e o sonho, há também a crítica à certeza iluminista do século que acabava de findar (MEDEIROS, 2012, p. 9).

Em uma de suas mais icônicas obras *Os irmãos Serapião*, Hoffmann retrata os membros da denominada “irmandade serapiônica”, cujo intuito é compartilhar narrativas que transcendem a vulgaridade e a estreiteza intelectual da sociedade burguesa e buscam na magia e no maravilhoso a moldura de suas estórias. Ao contrário dos jovens no *Decamerão*, que se reúnem graças à intervenção de um fato histórico, verossímil, em *Os irmãos Serapião*, a moldura revela um grupo reunido pelo profundo desacordo com seu tempo e sua sociedade. Os Serapiões “não desejam fazer parte da ‘realidade dos filisteus’” (MEDEIROS, 2012, p. 9).

A magia e o fantástico, mesclando-se à vida cotidiana, são a matéria central das narrativas encaixadas dos Serapiões, ao passo que a moldura sugere a transcendência do real e, conseqüentemente, aguça a curiosidade do leitor acerca do que está por vir, prepara-o para uma experiência da ordem do insólito. Destarte, o “princípio serapiônico” atesta que aquele que conta uma história é um visionário, anunciador dos misteriosos vínculos entre dois mundos;

alguém que se move entre o sonho e a matéria e assume o papel de mediatório entre realidade e fantasia, entre física e metafísica. Sobre o “princípio serapiônico”, Medeiros aponta:

Pelo princípio serapiônico estabelecido pelo grupo como regra, a imaginação aponta para o âmbito do fantástico e para algo além da mera realidade como matéria de suas narrativas, enriquecendo a narrativa moldura das histórias narradas, e preenchendo de beleza a rápida e efêmera existência (MEDEIROS, 2012, p. 11).

Tal papel de mediador é incumbido ao pescador na ocasião de sua contação de história. Além da figuração do espaço em que estão inseridos ele e o filho, o qual ressoa o *locus amoenus*<sup>58</sup> propício para narrar histórias (cf. MEDEIROS, 2012), está patente em sua introdução o caráter limítrofe da narrativa, que jaz no limiar entre real e fantástico. Em nenhum momento o pescador deixa dúvidas de que aquela história seja verídica, pelo contrário, reforça que tudo aquilo faz parte da sabedoria dos habitantes de sua vila e da própria história do local, uma vez que aqueles acontecimentos “tem sido a causa de muito desastre para os habitantes deste lugar” (GUIMARÃES, 2019, p. 9). Por outro lado, assume o caráter espantoso da narrativa quando afirma “que é de crer é que nesse lugar malsinado mora uma sereia, fada ou alma penada, que anda a cumprir um fadário de maldição; e ai daquele de quem ela se agrada!” (GUIMARÃES, 2019, p. 10).

É evidente o tom informal do pescador que simula a linguagem oral e a narrativa popular de causos e episódios fantásticos com caráter de testemunho, elementos de grande importância para a construção da cultura sertaneja. Faz parte da cosmologia do sertão, também, a forma de perceber a presença do metaempírico como parte da experiência do real, pois apesar de antecipar ao filho a índole fantástica, espantosa dos acontecimentos que permeiam a ilha, o narrador assevera que tudo aquilo é fato, “não é nenhuma história de carochinha” (GUIMARÃES, 2019, p. 10) contada para ninar bebês. Dessa maneira, o romance parece fazer questão de asseverar a relação intrínseca entre o metaempírico e a visão de mundo do homem interiorano, cuja crença no sobrenatural supera a simples superstição. O metaempírico faz parte da vida, da cultura e da história do sertão:

Mas, já te disse, fica certo que não é nenhuma história de carochinha como essas que em pequenino te contavam; é uma história verdadeira, acontecida aqui por desgraça e escarmento deste bom povo. Meu pai, que a ouviu de seu pai, a contou a teu pai, de cuja boca agora vais ouvi-la. Dá-me toda a atenção, meu filho, e ficarás sabendo que

---

<sup>58</sup> Os dois interlocutores se achavam junto a uma tosca choupana de pescador. O sol já se ia escondendo por trás desse imenso e alteroso cordão de montanhas chamado Serra do Mar; a sombra que delas descia projetava-se já por toda a extensão das praias, ao longo das quais o mar se estirava preguiçoso, desmanchando-se em alvos flocos de espuma, enquanto os derradeiros raios de sol, que transmontava resvalando por um dos topos alcantilados da serrania iam espanejar-se ao longe pelo oceano, estendendo-lhe uma rede de ouro sobre o dorso enrugado (GUIMARÃES, 2019, p. 10).

quando fores grande, e soltares teu barco ao mar, deves vogar bem longe da ilha maldita (GUIMARÃES, 2019, p. 10).

É chegada a hora, portanto, do jovem tomar posse desse conhecimento popular através da narrativa oral, no que parece ser uma espécie de cerimônia informal de iniciação que o colocará em patamar de igualdade com os mais velhos e sábios, o que fica evidente na relutância inicial do pai em contar-lhe a história da ilha: “Que mal...! Ah! Meu filho, és ainda muito criança, e a curiosidade própria da tua idade pode despertar em teu coração o desejo de lá ir, e te acontecerá o mesmo que tem acontecido a outros rapazes imprudentes e curiosos demais” (GUIMARÃES, 2019, p. 10).

Esse mesmo procedimento marca presença em outras narrativas de cunho fantástico que estão englobadas no sertanismo brasileiro do século XIX. Nelas, como em *A ilha maldita*, o desenrolar de um conto fantástico se dá a partir do testemunho de um caso real passado adiante através da narrativa oral, a qual se apresenta na forma de narrativa encaixada. O contador, nesses casos, possui quase sempre posição de autoridade em relação ao que se conta, a qual advém da sabedoria popular, da experiência empírica com o sobrenatural ou mesmo de ambos. É o caso do velho Estevão, narrador do conto “A feiticeira”, de Inglês de Sousa, e também do barqueiro Cirino, narrador de “A dança dos ossos”, de autoria do próprio Bernardo Guimarães.

Arrolamos abaixo, a título de exemplo, as linhas introdutórias de “A feiticeira”:

Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim:

— O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras (SOUSA, 2018, p. 23).

E de “A dança dos ossos”:

— Ora valha-te Deus, Cirino! Não te posso entender. Até aqui eu acreditava que, quando se morre, o corpo vai para a sepultura, e a alma para o céu, ou para o inferno, conforme as suas boas ou más obras. Mas, com o teu defunto, vejo agora, pela primeira vez, que se trocaram os papéis: a alma fica enterrada e o corpo vai passear.

— Vm. não quer acreditar!... pois é coisa sabida aqui, em toda esta redondeza, que os ossos de Joaquim paulista não estão dentro dessa cova e que só vão lá nas sextas-feiras para assombrar os viventes; e desgraçado daquele que passar aí em noite de sexta-feira!...

— Que acontece?...

— Aconteceu o que já me aconteceu, como vou lhe contar (GUIMARÃES, 2006, p. 48)

A principal – mas não a única – narrativa encaixada cumpre a função de revelar ao leitor, paulatinamente e com requintes de suspense dignos de um romance de sensação, a história da protagonista Regina, uma bela jovem que ainda criança foi encontrada desamparada na orla da

praia após um terrível naufrágio que não deixou outros sobreviventes. Acolhida por uma pequena aldeia de pescadores nas paragens ermas do litoral paulista, Regina foi adotada pela velha Felisbina, a quem passou a tratar como mãe. À medida que crescia, Regina desenvolvia dois atributos especiais de modo a desafiar a naturalidade: uma beleza inigualável, capaz de encantar e inspirar paixão no coração de qualquer homem, e um misterioso talento para o canto que, aliado à sua suave voz, fez com que a palavra se espalhasse na aldeia de que a forasteira seria, na verdade, uma sereia, uma fada do mar regurgitada pelas ondas, cuja origem só poderia se relacionar com a misteriosa ilha que assombra a costa e impõe medo e respeito aos mais valentes pescadores.

À medida que crescia a infâmia de Regina, a jovem se via cada vez mais apartada dos demais aldeões. Esposas e mães temiam a perdição de seus filhos, já que todos aqueles que se encantavam por ela encontravam um fim trágico. Ali ela não se encaixava, não era benquista e, após a morte de Felisbina, estava completamente sozinha. O isolamento, aliado ao mistério de seu nascimento e de sua verdadeira origem, fez com que Regina desenvolvesse uma relação de grande intimidade com a ilha misteriosa. Imaginava que ali nascera, que era de fato filha de uma fada marinha ou sereia e que toda a sua desgraça seria oriunda do fato de ter deixado os domínios da mãe para viver em terra firme. Deveria, portanto, retornar à sua terra natal e foi exatamente o que fez.

A bordo de um pequeno batel, Regina foi a primeira a conquistar os mares revoltos que circundavam a ilha como uma barreira intransponível. Com grande facilidade, conseguiu aportar na misteriosa ilha onde mesmo os mais valentes navegantes jamais chegaram, o que inflamou ainda mais os rumores fantásticos que rondavam seu nome. Quanto mais tempo Regina passava na ilha, maior o terror que inspirava nos corações dos aldeões, chegando ao ponto de figurar no imaginário popular do local. Abusões e histórias de pescador se espalhavam boca a boca acerca de uma sereia que habitava a ilha maldita, cuja voz melodiosa atraía os homens do mar para o seu domínio de penedias afiadas e redemoinhos mortais.

Em vista do assombro causado por Regina, não é de se espantar que o vilarejo tenha entrado em festa quando da ocasião de seu casamento. O júbilo era quase geral: mães e esposas não precisariam mais temer pela vida de seus filhos e maridos que porventura pudessem se apaixonar pela mulher fatal; marinheiros e pescadores se veriam livre do sedutor canto infernal que ecoava pelos mares; os únicos que não se alegravam da notícia eram os pretendentes desprezados por Regina, que agora não poderiam se agarrar sequer à mais longínqua esperança de tê-la. Três rapazes desta última classe, os irmãos Rodrigo, Roberto e Ricardo, assistem ao

casamento à espreita, seguem o casal até sua choupana de núpcias e, jurando que Regina não pertenceria a outro, matam o noivo a punhaladas na areia da praia.

A partir desse momento, a narrativa sofre uma virada de tom e atmosfera. Torna-se mais sombria e visceral ao narrar o maquiavélico intento de Regina para consumir sua vingança, a qual jurara sobre o cadáver de seu companheiro: pagar sangue com sangue e matar os três assassinos. Um a um, Regina os atrai até a ilha com seus sobrenaturais dotes de sedução e lá os extermina, entre juras de amor, com o mesmo punhal que vitimara seu noivo. Todavia, após o assassinato de Rodrigo e Roberto, a filha do mar se vê incapaz de rematar sua vingança, pois se apaixonara por Ricardo, o irmão mais novo. Seu amor jamais é consumado, pois basta que os dois saboreiem do primeiro beijo para que a judicatura sobrenatural da ilha maldita os faça pagar por seus crimes. No apogeu de uma tempestade descomunal, a ilha é tragada para o fundo do oceano, sepultando consigo os amantes desafortunados.

O pescador que narra essa história possui um discurso bastante característico em relação à matéria sobrenatural sempre presente nos acontecimentos contados. Toda forma da narrativa é permeada pelo recurso da modalização, o qual foi discutido previamente no capítulo 2 deste trabalho, e que, para Todorov (2012), consiste no uso sistemático de certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Na maioria das vezes – salvo poucas exceções – em que o metaempírico irrompe na narrativa, o pescador modaliza seu discurso de modo a não atestar categoricamente que está tratando de um acontecimento de ordem sobrenatural ou metafísica. Isso acontece principalmente quando o assunto é a personagem Regina, mas se espalha por outras intrusões do metaempírico como vultos na ilha, vozes ecoantes, sonhos premonitórios e comportamentos insólitos da natureza como o mar excessivamente revolto que contorna a ilha maldita.

Nesses momentos, o narrador sempre recorre a expressões como “parece ter”, “como se” e “diria-se que”, as quais põem em xeque a veracidade do que se diz e dão vazão ao efeito estético do fantástico, pautado na hesitação e na incerteza diante do fato supostamente metaempírico. O primeiro exemplo disso é que, logo no início da narrativa, o pescador é bastante cuidadoso quanto aos termos que utiliza para classificar a protagonista: “Regina era de fato uma criatura incompreensível; se não um ente extranatural, seria um enigma” (GUIMARÃES, 2019, p. 34). Portanto, apesar do que dissera ao seu filho anteriormente, o pescador não tem certeza da sobrenaturalidade de Regina, o que parece motivar a constante modalização de seu discurso.

Na ocasião em que Rodrigo tenta perseguir Regina até a ilha, ela tenta dissuadi-lo com seu canto sirênico, o que, segundo o narrador, parece acalmar as violentas ondas do mar: “E a voz da sereia, ondulando em puras e suaves modulações, enchia o espaço de indefinível encanto; *as ondas pareciam bolear-se mais mansas*, e as brisas como que amainavam seu sopro para não dispersarem os acentos de tão maviosa e enlevadora canção” (GUIMARÃES, 2019, p. 51, grifo nosso). Notemos que a expressão “parece” obsta qualquer interpretação definitiva da cena. Não podemos afirmar peremptoriamente que era a voz de Regina acalmando o mar ou que se trata meramente de um fenômeno natural.

Ainda neste trecho, outro fato insólito acomete o enamorado Rodrigo em sua vã tentativa de alcançar a ilha. Por mais que ele avance bravamente em direção a ela, o mar parece empurrá-lo de volta para longe, ou melhor, a ilha parece se afastar a cada novo avanço de seu barco. É como conta o pescador:

Mas, a despeito do vento favorável, que lhe enfunava rijamente o pano, a despeito do infatigável vigor e celeridade com que [Rodrigo] manobrava o remo, depois de algum tempo de inútil porfia percebeu que não tinha avançado nem uma braça. *Parecia que, ou o seu barco se conservava imóvel, ou que a ilha fugia* constantemente diante dele (GUIMARÃES, 2019, p. 52, grifos nossos).

Certos dotes insólitos de Regina são descritos de maneira semelhante, sempre resguardando a dúvida quanto ao seu estatuto de sereia, fada do mar ou criatura sobrenatural. Sua incapacidade de retribuir o amor de seus inúmeros pretendentes, por exemplo, é descrita por meio de um artefato mágico, “a filha do mar *parecia possuir* um talismã que a preservava de toda e qualquer paixão; seu coração resistia ao embate das mais provocadoras seduções, como as rochas da ilha encantada resistiam ao choque perene das ondas enfurecidas” (GUIMARÃES, 2019, p. 31, grifo nosso). Sua voz, como já demonstrado em citação anterior, é excepcionalmente bela e hipnotizante, “voz melodiosa que *parecia* adormecer as ondas e os ventos” (GUIMARÃES, 2019, p. 71, grifo nosso). A beleza, ressaltada pelo narrador uma e outra vez sempre que Regina entra em cena, é descrita ora com foco em seus atributos físicos voluptuosos, ora em sua natureza etérea, diáfana, como uma presença de ordem mais elevada. Nesse segundo caso, o narrador recorre à modalização para comparar Regina a uma criatura angelical:

Enlevada naquele êxtase etéreo, [Regina] *parecia uma criatura incorpórea*, diáfana, impalpável, *um fantasma de luz* absorvendo em si tudo quanto há de belo, de puro, de harmônico e beatífico na terra e no céu. Na pureza ideal do perfil e das formas, na singeleza do nobre e gracioso porte, na serenidade e candura que lhe respirava em toda a fisionomia, era um querubim (GUIMARÃES, 2019, p. 64, grifos nossos).

Em relação à ilha que nomeia o romance, local que assombra os moradores do vilarejo e sobre o qual pairam inúmeras lendas e abusões, o discurso modalizado também contribui para manter a ambiguidade fantástica – o que será abordado em maiores detalhes na próxima seção. Sempre que se conta algum caso sobrenatural envolvendo a ilha, isso é feito pela voz de algum pescador ou marinheiro, cuja índole supersticiosa da narrativa por si só já deixa em aberto a veracidade do que se diz. Isso vale não apenas para o narrador dessa *mise en abyme*, que é um pescador, como também para outras vozes de personagens que, através do discurso direto, originam outras *mise en abymes*.

Exemplo disso é o episódio do Maneca, um pescador que surge brevemente na primeira narrativa encaixada para contar um episódio que vivera quando navegando nas proximidades da ilha maldita. Nessa ocasião, estão os irmãos Roberto e Ricardo em vigília à beira-mar, esperando por Rodrigo que navegara em direção à ilha no dia anterior e não havia voltado desde então. Em torno dos irmãos forma-se uma roda de pescadores: alguns preocupados com o trágico destino de mais um mancebo levado à perdição por Regina, outros se benzendo e fazendo encantamentos, outros praguejando alertas para que ninguém se atreva a tomar aqueles rumos. Nesse contexto, certo pescador se gaba de já ter se encontrado com a sereia da ilha e sobrevivido, pelo que inicia seu longo relato:

— Mas dizem que lá mora uma moça que é um assombro de formosura, e que sabe cantar como uma sereia...

— Como uma sereia! – interrompeu o velho a rir-se; – forte asno que tu és, Miguel!... Pois se ela é mesmo uma sereia. E sabes tu o que é uma sereia?... É o demônio dos mares, a pior tentação que pode haver neste mundo; mas ninguém há que a tenha visto senão de longe. Qual é o que se pode gabar de a ter encarado de perto, que lhe não tenha caído nas garras, ou pelo menos não tenha ficado doido varrido?...

– Eu que aqui estou, mestre Tinoco, – acudiu um lépido mancebo de fisionomia cheia de vivacidade e inteligência; – eu, que aqui estou, já a vi com estes olhos, e a ouvi cantar com estes ouvidos.

– Tu, Maneca? – respondeu o Tinoco abanando a cabeça com incredulidade; ora saite daí; se tivesses posto os olhos nela um só instante, não estavas aí tão fresco.

– Pois vi, sim senhor; posso jurar, se for preciso. Por sinal que é uma mulher alta, bem feita, cinturinha delicada, ombros alvos e roliços, com uns cabelos muito compridos que andam a esvoaçar com o vento, e traz na cabeça uma grinalda de flores amarelas.

– Mas dize-me cá uma cousa; da cintura para baixo não tinha figura de peixe?

– Lá isso não; eu a vi andar como as outras mulheres com um vestido branco, bem comprido, que às vezes arregaçava um pouco para subir aos rochedos, e vi-lhe o pé e a perna tão bem feita como as mais bem feitas.

– Então não era a sereia; de certo estavas sonhando, meu rapaz. E como poderia tu lá chegar, se o mar ali esbraveja e ferve como as caldeiras do inferno, e sacode pelos ares os mais possantes navios?...

– Eu lhe conto como foi. Outro dia eu vinha abeirando essas praias no meu barquinho. O vento cochilava, e mal fazia bater a vela esbambeada ao comprido do mastro; o sol ardia, e fazia um calor de abafar. Eu, fiado na calma, larguei o leme e deixei o barco ir à toa, e também cochilei, e não sei como ferrei no sono alto dia. Enquanto eu dormia, uma tacada de sudoeste, um furioso pampeiro, agarra-me da vela, e atira comigo e o meu barco por esses mares de Deus a fora. Íamos toando por cima dos vagalhões como

uma pena arrebatada pelo tufão. Vi-me em talas; quando dei acordo de mim e lancei os olhos em derredor, já quase não avistava as praias, e o barco corcoveava, desesperadamente, dando saltos e bufando como um poldro espantado. Em tais apuros, não sabendo o que fazer, não quis arriar o pano, e deixei o barco correr às tontas pela superfície das vagas à mercê de Deus e do tufão. Em poucos instantes avistei diante de mim uma penedia enorme, de encontro, à qual iria esbarrar instantaneamente, se me não desse pressa em colher a vela e manobrar com toda a força o leme para evitá-la. Mesmo assim o vento ponteiro que soprava não deixava de avizinhar-me do maldito parcel. Ouvi então uma voz a cantar; olhei para a ilha, e vi uma linda mulher que lá estava em pé, a cantar, em cima de um rochedo, como uma santa Cecília em cima de seu andor.

– Alto lá, senhor Maneca; não ande a misturar as cousas da religião com as bruxarias de uma sereia... (GUIMARÃES, 2019, p. 60-61).

O relato de Maneca, que se estende por mais algumas páginas, soma mais uma camada de incerteza ao fantástico quebra-cabeças de *A ilha maldita*. Além de ponderar sobre a veracidade do que conta o narrador-moldura, o leitor se depara com mais um relato dos bruxedos e sereias. Se por um lado essa história dentro da história reforça a presença do sobrenatural a partir de uma nova testemunha, por outro, ainda é incapaz de se desvencilhar da névoa da superstição e da lenda, afinal, trata-se de mais uma “história de pescador”, o que na sabedoria popular é sinônimo de exagero ou invenção. Para tornar ainda mais complexo o labirinto das múltiplas narrativas que rondam a ilha maldita, os demais personagens reunidos à beira da praia – aqui assumindo o papel de narratários – não entram em consenso algum quanto ao caso de Maneca, cada qual “sustentando com entusiasmo seus sentimentos e convicções a respeito da ilha” (GUIMARÃES, 2019, p. 62). Eles se caracterizam, portanto, como uma instância que põe em xeque a condição de verdade dos fatos insólitos relatados pelo narrador representado, conforme sugerido por Todorov (2012) e Ceserani (2006). Um jurava que a ilha

não era mais que um parcel ou banco de pedra que por ali havia, e que com a maré vazante surgia acima das águas, e às vezes coberto de vapores em razão da distância, figurava uma bonita ilha; e nas barbas do Maneca sustentava que o que ele contava era um puro sonho, ou pura mentira.

Outro era de opinião que o tal penedo não era mais que uma simples ilha flutuante como têm existido muitas, e que isso de sereias e encantamentos não eram mais do que abusões e credices do povo, que nenhum crédito mereciam [...]; a maior parte, com mestre Tinoco, estava na firme persuasão de que aquele rochedo era o castelo da sereia ou diaba dos mares, que andava a boiar sobre as ondas (GUIMARÃES, 2019, p. 63).

Não obstante, o próprio narrador-moldura, para além de demonstrar dúvida em relação à presença do metaempírico em todos os trechos arrolados acima e em muitos outros, chega a negar peremptoriamente, em outras ocasiões, que Regina seja uma figura sobrenatural. No capítulo 15, que marca exatamente a metade do romance, o narrador parece ter uma súbita mudança de julgamento e reavalia a história de Regina. Nesse movimento de revisitar tudo o

que já havia sido contado, ele chega à conclusão de que Regina não era sereia, fada ou bruxa do mar; era apenas uma moça cuja dádiva da beleza havia se convertido em maldição e

[s]eu único, seu grande defeito era esse condão de maravilhosa beleza, esse mágico e fascinador poder do olhar e do gesto com que, sem ela o querer e mesmo sem o saber, derramava em torno de si a inquietação, a angústia, o luto. Mas assim não o pensava o povo, que a tinha em conta, não de criatura humana, mas de espírito satânico encarnado em corpo de fada, entidade malfazeja, produto talvez de monstruosa união de algum homem com a sereia, e atirada sobre aquela terra pela cólera divina para castigo talvez de um grande pecado daquele povo (GUIMARÃES, 2019, p. 80).

Destarte, toda a diegese parece empenhada em um esforço de confundir o leitor, desorientar sua leitura e afastá-lo de todas as certezas de modo a provocar o efeito estético do fantástico. Tal como os mares revoltos rechaçam os marinheiros e fazem seus barcos rodopiarem em violentos redemoinhos, impedindo-os de chegar à ilha maldita, o labirinto de narrativas encaixadas, modalizações discursivas, incertezas e revisões que constitui o romance impede o leitor de chegar a uma verdade única quanto à presença do metaempírico no universo diegético. Tudo é sugerido, mas nada é constatado com certeza. Histórias dentro de histórias afastam cada vez mais o leitor da faturalidade e encobrem os acontecimentos com um véu de superstição e credices, sustentado por narradores propositalmente não confiáveis.

O narrador mais assertivo de todo o romance é aquele que conta a última das narrativas encaixadas: a própria Regina. Próximo ao fim do romance, a protagonista resolve recontar toda a história a partir de seu próprio ponto de vista, revisitando os principais acontecimentos que já haviam sido contados pelo narrador-moldura. Esta *mise en abyme* dura três capítulos inteiros e nela o foco narrativo muda para a primeira pessoa; seu ponto de partida é o encontro entre Regina e Ricardo na ilha maldita, no qual aquela promete ao seu amado explicar a origem de todo o seu infortúnio e da impossibilidade de seu amor: “hás de ouvir-me. Para que eu responda à tua pergunta, é preciso que te conte a história de minha vida desde seu começo. Não te enfadarás de ouvir-me?...” (GUIMARÃES, 2019, p. 127).

Nesse contexto, a narrativa de Regina promete ser duplamente esclarecedora: no plano diegético, há o compromisso com a verdade selado entre amantes, visto que a filha do mar se dispõe a contar tudo o que até então não se sabia sobre sua misteriosa figura; fora dele, há ainda a expectativa do leitor de finalmente ver desfeitos os nós da trama deixados atados pelo narrador-moldura – que mais oculta que revela –, afinal, trata-se do clímax do romance, das últimas páginas antes do fim. Ambos os anseios por certezas e esclarecimentos não serão correspondidos, pois Regina não apenas mente e oculta certas verdades a seu amante como não transmite certeza alguma em relação ao seu estatuto de mulher, sereia ou bruxa, já que fala a

partir de memórias vagas e muito longínquas de sua tenra idade. Sua narrativa é, portanto, duplamente não confiável.

A começar pelas mentiras de Regina, que logo de início descartam qualquer credibilidade de sua narrativa. Enamorada por Ricardo e com remorso dos crimes hediondos que cometera, a filha do mar esconde a cruel verdade em relação ao destino dos irmãos Rodrigo e Roberto. Ao amado, Regina sugere que ambos pereceram no mar revolto ao tentarem aportar na ilha quando, na verdade, ambos conseguiram lá chegar e foram brutalmente assassinados pela dama fatal.

– Senhora, – disse-lhe, – venho aqui somente para indagar o que é feito, de meus dois irmãos; que a senhora bem conhece, e que vieram um após outro nestes dois últimos dias em direção a esta ilha, e que até agora não voltaram.

– Seus irmãos!... Que me diz, moço? – retorquiu a donzela com simulado acento de Grupo de estudos “O medo como prazer estético” surpresa e consternação. – Seus irmãos?!... Pois eram eles?... Infelizes!

– Infelizes!?... – exclamou o mancebo impaciente. – Infelizes porque, senhora?... Acaso os vistes?...

– Vi-os, sim, vi-os expostos ao maior perigo, mas ai de mim!... Sem poder valer-lhes. Desgraçados!... Por que foram tão afoitos e temerários!

– Mas por piedade, senhora, digei-me o que é feito deles?... – Pergunta a essas ondas que rugem aí fora; perguntas aos abismos e aos monstros do oceano...

– Oh! Meu Deus! Meu Deus! Será possível?!...

– Não sei, – respondeu Regina hesitando, arrependida e procurando pôr em dúvida a triste nova que acabava de dar ao mancebo. De momento a momento ia crescendo a afeição e interesse que tomava por ele, e a consternação e dor que ele [088] manifestava pela perda dos irmãos, sumamente a inquietavam e afligiam. Tratou, pois, de afastar essa ideia tão cruel e pungente para ambos. – Não sei; mas é difícil escaparem aqueles que têm a audácia de se avizinharem dos terríveis cachopos que cercam esta ilha! Eu os vi do alto da penedia lutando temerariamente com as ondas, não sei com que louco intento, mas não sei que soçobrassem e pervessem. Gritei-lhes e acenei-lhes; como há pouco vos fiz, ensinando-lhes o caminho que deviam seguir para se recolherem a esta ilha; mas parece que não me compreenderam. Perdi-os de vista e não sei que rumo tomaram. É natural que se fizessem ao largo, e procurassem a costa onde de certo se terão salvado (GUIMARÃES, 2019, p. 124-125).

O leitor, ao contrário de Ricardo, está a par do cruel destino dos irmãos, acompanhou com mórbida riqueza de detalhes os seus últimos momentos e, portanto, tem ciência das mentiras de Regina. Este fato já é o bastante para pôr em xeque a fiabilidade da narradora, o que se agrava ainda mais quando seu fantástico passado é revelado por ela própria. Regina conta sobre sua vida antes do naufrágio que a arremeteu à beira-mar da vila, sobre cristalinos castelos marítimos onde vivia com sua mãe e sereias embalavam-na com canções de ninar. Todo esse relato, contudo, é nebuloso e parte das opacas memórias que a filha do mar retém de sua vida pregressa, antes do fatídico encalhe em terra firme:

Não sei onde, nem quando nasci, nem tampouco quais foram meus pais. [...] Creio, entretanto, ter conservado uma vaga recordação dos tempos anteriores a essa data, um como sonho confuso que representa na ideia coisas singulares e extraordinárias que eu vi nessa primeira quadra interrompida de minha existência. Afigurava-se-me que

minha infância se passou em lugares inteiramente diferentes daqueles a que depois fui transportada. Foi como se eu tivesse morrido, e depois ressuscitado em um novo mundo que me era totalmente estranho, entre criaturas de uma natureza que me era desconhecida. Estes sonhos, ou estas vagas reminiscências se me apresentavam a [090] imaginação como as vagas e indefinidas formas de risonha paisagem que se debuxa em longínquos horizontes, entre às brumas de tarde vaporosa, e me traziam o espírito enlevado em contínua preocupação (GUIMARÃES, 2019, p. 127).

Resta, então, a dúvida: seria aquela bela história uma prova cabal da existência do metaempírico? Seria Regina de fato uma sereia, filha de uma bruxa do mar, ou tudo seria apenas mais um engodo da dama fatal para impressionar sua próxima vítima antes de assassiná-lo como fizera com os outros dois irmãos? A índole deceptiva da protagonista já havia sido bem estabelecida até então – o que será melhor explorado na seção 4.4 –, inclusive em relação ao homem que dizia amar e, sendo suas palavras e memórias o mais próximo que o leitor chega de uma resolução final, o efeito estético da hesitação permanece incólume diante das maravilhas com que ela adorna o seu passado de sereia:

Habitava uns palácios esplêndidos no meio do mar, decorados de colunas de cristal, pórticos soberbos, e imensas galerias alpendradas de jaspe e ornadas de inúmeros vasos e prata e ouro carregados de frutos e flores de brilhantes e peregrinas formas. [...] No meio dessas magnificências, ela amamentava-me aos alvos seios nus, jaspeados de veias azuis, e enquanto embalava-me em seu regaço, gentis sereias, quase tão formosas como ela, acalentavam-me ao som de cantigas de inefável melodia. [...] *Eis o que confusamente me recordo dessa breve e obscura quadra de minha vida* (GUIMARÃES, 2019, p. 128-129, grifo nosso).

Há, já na última página do romance, um único fato metaempírico que é narrado de maneira objetiva e que não deixa espaço para dúvidas e ambiguidades. Em toda a trama, composta por diversas narrativas encaixadas, este é o único acontecimento que sugere de forma positiva a presença do sobrenatural no universo diegético: trata-se do momento em que a ilha é engolida pelo mar em meio a uma tempestade de proporções bíblicas, a qual termina por afogar Regina e Ricardo numa espécie de purificação por todos os seus crimes cometidos. Uma amostra da justiça metafísica, superior, tão presente nas obras da literatura gótica – o que será melhor explorado na seção 4.5 –, que pune os malfeitores e restaura a ordem natural das coisas, protegendo os valores de virtude, companheirismo, amor de domesticidade dos atos hediondos praticados pelas personagens. Vale lembrar que tanto Regina quanto Ricardo são assassinos e perjuros, portanto, quando julgados pela tribuna do destino, seu amor não pode vingar:

– Regina!  
– Ricardo! – exclamaram a um tempo ébrios de amor e de alegria estreitando-se nos braços um do outro.  
Súbito um escarcéu medonho, uma verdadeira montanha de água despenhou-se sobre a ilha. Formidável estrondo como de um mundo que desaba se propagou ao longe

abalando mares e terras!... Um vórtice imenso abriu-se no lugar da Ilha gorgotando espantosamente como se a terra, ardendo em sede sorvesse a longos tragos o oceano!... Quando veio a outra onda não encontrou mais a ilha maldita.  
No outro dia, o mar estava sereno, e a manhã esplêndida e formosa (GUIMARÃES, 2019, p. 169).

Tal intrusão do metaempírico já nas últimas linhas do romance, ao que podemos observar, não desmantela seu estatuto de obra fantástica, visto que, apesar de atestar pela primeira vez a fatualidade de acontecimentos de uma outra ordem que não as leis naturais, o faz de maneira tão abrupta e inexplicada que apenas inflama ainda mais o efeito estético do fantástico ao não propor nenhum esclarecimento a tudo o que acontecera até então. Apesar de sugerir de modo objetivo a presença da sobrenaturalidade, a repentina catábase da ilha maldita rumo aos confins abissais do oceano levanta ainda mais dúvidas que jamais serão respondidas, pois é o fim da história. Não se trata, portanto, do momento teorizado por Todorov (2012) no qual uma obra inevitavelmente deixa os domínios do fantástico ao cruzar a linha e confirmar a presença do sobrenatural, mas de um final apropriado ao projeto de desorientação, dúvida e ambiguidade circunscrito a toda a narrativa.

### 5.3 *LOCUS HORRIBILIS, LOCUS AMOENUS*

Pode parecer, *a priori*, um paradoxo considerar sertanista um romance ambientado no litoral brasileiro, tendo em vista toda a querela entre litoral e interior já detalhada na primeira seção deste capítulo. Todavia, conforme atesta Fabianna Bellizzi Carneiro (2016), o próprio conceito de sertão encerra em si ao menos duas leituras que continuam a vigorar hoje como no século XIX. A primeira dela diz respeito ao termo enquanto espaço geográfico que abarca, sem fronteiras claras, as regiões mais áridas do Nordeste, centro-oeste e os pampas sulistas, caracterizadas pelo falar típico e regionalizado, pelos costumes antigos, percebidos pejorativamente como sintoma de atraso, pela religiosidade, pela forte crença no divino e no sobrenatural e constituídas por pessoas rústicas, iletradas, ignorantes em comparação aos moradores das regiões mais ricas e modernizadas.

A segunda leitura, conforme a autora, dá conta de explicar o sertão através das lentes intelectuais que, partindo do ponto de vista citadino, urbanizado, modernizado e industrializado, explicam o sertão pela oposição com os centros urbanos, isto é, o sertão como espaço da não-civilização, da alteridade. Esse sertão imaginado e toda a miríade de signos arraigados à “essência” do local perduraram durante muitos anos no pensamento nacional brasileiro, influenciando a sociologia, a geografia e as artes que tomam o sertão como matéria

representativa, dentre elas a literatura, a pintura e o cinema. Esse ponto de vista é corroborado pela antropóloga Candice Vidal e Souza, para quem a

leitura extensa dos discursos sobre o sertão e sobre sertões particulares deixa-nos o registro desses lugares e comunidades como cenários onde se marca uma diferença. Para se dizer sobre o sertão ou sobre sertões, o narrador recorre à comparação e à diferenciação com lugares e modos de viver que se veem como não sertão. A localização e a descrição do que é e do que não é sertão consiste no ato de nomear diferenças e de tentar impô-las como princípios de divisão e classificação do espaço nacional. Trata-se aqui de apontar os efeitos performativos da atividade de inúmeros intelectuais que escrevem sobre paisagens sociais e físicas ditas sertanejas (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 108).

Essa perspectiva de sertão construído pelo morador da cidade traz à tona um importante debate sobre alteridade cujos desdobramentos se espraiam por toda a literatura brasileira, mas especialmente para a produção literária conceituada como sertanista ou regionalista. Na tentativa de compreender as origens desse sertão como heterotopia, como contraparte antagônica do centro urbano, Albertina Vicentini (1998) busca desvendar alguns pressupostos históricos que englobam o senso comum e o pensamento social em geral, recorrendo até mesmo à etimologia da palavra, a qual traria em si a antiga relação entre colonizador e colonizado, adquirida a partir de um tipo de linguagem “em que o símbolo comandava a significação, produzindo-a de cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado” (VICENTINI, 1998, p. 44). Em sua raiz etimológica, o termo sertão traz consigo uma ideia de desalinho, dissonância:

*De-Sertum*, supino de *desere*, significa “o que sai da flicira”, e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável. [...] o adjetivo *certum* através da expressão *domicilium certum* e da forma que tomou em português arcaico, *certão*, pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como “lugar incerto”, *sertão*, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando (VICENTINI apud TELES, 1998, p.45, grifos da autora).

Nísia Trindade de Lima (1999), em seu livro *Um sertão chamado Brasil*, realiza uma pesquisa em dicionários de língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, cujo resultado confirma a tese de Vicentini. Conforme a etimologia, a palavra sertão origina-se de deserto e teria uma dupla ideia: “a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada” (LIMA, 1999, p. 103). De acordo com os dicionários antigos, o referencial do sertão, à época do Brasil colônia, era o ponto de vista do colonizador europeu, que avistava o litoral a partir de suas naus como sendo o outro lugar, a heterotopia. Prova disso é a própria carta de Pero Vaz de Caminha, que

descreve: “[...] de ponta a ponta he toda a praya parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo sartaão nos pareceu do mar mujto grande” (CAMINHA, 1963, 16)<sup>59</sup>.

Fica claro, portanto, que até mesmo o litoral pode ser enxergado como sertão, basta que as lentes que o percebem o façam em oposição aos centros urbanos e metrópoles, saturando seu significado com signos de exotismo, atraso, abandono, irracionalidade. É justamente o que faz Bernardo Guimarães, considerado pai do sertanismo (VERÍSSIMO, 1916), ao ambientar *A ilha maldita* nas ermas paragens do litoral paulista. Uma vila de pescadores que traz consigo os mesmos signos do sertão a pouco elencados, onde as credices regem a vida de homens e mulheres que convivem diariamente com a sombra do sobrenatural, encapsulada na figura de uma misteriosa ilha que paira no horizonte da costa. Basílio de Magalhães (1926, p. 39), seu biógrafo, diz que “[...] excetuando-se A escrava Isaura, A ilha maldita e O Pão-de-ouro –, que presumo serem as suas produções de mera fantasia – todas as outras se desdobram em paisagens dele conhecidas a palmo, pintadas com tintas verdadeiras e traços fiéis”. Essa citação, apesar dos dados biográficos pouco frutíferos para a análise formal que intentamos realizar, sugere uma curiosa cisão na obra de Bernardo Guimarães: aqui, o sertanismo *tout court*, empenhado na diligência de retratar de maneira fidedigna e verdadeira, mesmo que elogiosa, o sertão brasileiro; lá, suas obras de “mera fantasia”, cuja concepção advinha da imaginação do autor em detrimento de sua experiência de vida no sertão.

A verossimilhança, no caso do sertanismo, passa pelo crivo de uma aceitabilidade para a representação que se deseja fazer do “nosso mató”, nas palavras de Monteiro Lobato. Ela deve necessariamente se ater a especificidades do local registrado, o que se torna um parâmetro de valor para as obras do período. É justamente em relação a esse apego à fidelidade, à necessidade afetiva e ideológica de fazer jus ao verdadeiro sertão, que Nelson Werneck Sodré critica os escritores do regionalismo, que para ele “caem naquela vulgaridade dos detalhes, naquele pequeno realismo da minúcia, naquela reconstituição secundária em cuja fidelidade colocam um esforço cândido e inútil” (SODRÉ, 1964, p. 324).

As palavras de Basílio de Guimarães e a crítica de Monteiro Lobato a *A ilha maldita* – discutida no início deste capítulo – sugerem que Bernardo Guimarães subverteu esse quadro ao transformar o sertão em terra assombrada, ao trazer para o último recôndito da verdadeira cultura brasileira, livre das intrusões no colonizador, duendes, fantasmas, espectros, damas fatais, ilhas assombradas, sereias e bruxas. Como sugerimos anteriormente, há muito mais a ser

---

<sup>59</sup> Na mais versão adaptada da carta, disponibilizada pelo Departamento Nacional do Livro da Fundação Biblioteca Nacional: “De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande”. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>>

observado no sertão bernardiano que o elogio às raízes nacionais. Nesta seção, nosso foco de interesse é compreender como o autor subverte a paisagem do sertão enquanto espaço diegético ao convertê-la em *locus horribilis*.

É preciso ressaltar, logo de início, que os espaços narrativos do romance são construídos sempre a partir de vozes que nutrem em relação a eles fortes laços afetivos. Regina enxerga a ilha como sua única casa, como refúgio e local de retorno à infância e às memórias de sua antiga vida. Os irmãos Rodrigo, Roberto e Ricardo veem na ilha um longínquo desígnio, uma meta para seus desejos e paixões pessoais. Conquistar a ilha intransponível é, para eles, conquistar o amor de Regina. Os moradores do vilarejo, pescadores e marinheiros – o que engloba o principal narrador da história –, por outro lado, percebem a ilha pelo filtro das crendices e da sabedoria popular, isto é, como um local assombrado, agourento, proibido; origem de muitos dos infortúnios que recaem sobre aquele povo sofrido e apartado da civilização:

Com efeito, essa ilhota maravilhosa, esse anel de rochedos em torno dos quais as ondas revolteavam em perenal borrasca, esse cachopo inacessível a que nenhum barco ainda à exceção do de Regina conseguira aportar, ainda lá campeava na orla do horizonte, cada vez mais inexplicável com seus mil encantamentos, dando que cismar ao povo e alimentando mil crenças extraordinárias e sobrenaturais (GUIMARÃES, 2019, p. 59).

Como isso em mente, está justificado o motivo pelo qual a maioria das descrições e alusões à ilha maldita são profundamente subjetivas, regidas pelo *pathos* de um grupo social que busca no metaempírico as respostas quando a razão é incapaz de satisfazer as perguntas – o que, no caso do romance, é quase sempre. Fazendo jus à atmosfera de suspense e ao efeito estético do fantástico que Bernardo Guimarães constrói ostensivamente na obra, a primeira, embora breve, aparição da ilha se dá apenas no capítulo 4. Até lá, alertas dos personagens em relação aos assombros do estendem o mistério e constroem sua posição de *locus horribilis* pela ausência, pela escolha narrativa de esconder ao invés de revelar:

Aquilo me faz cismar; dizem que é uma ilha em roda da qual o mar está a ferver, e que ninguém lá pode chegar. Tenho perguntado a todo mundo, e ninguém me sabe contar o que ela é. Dizem que é uma ilha encantada, e que não há força do remo nem de vela que possa lá fazer aproar um barco. Quando se vai chegando perto avista-se uma moça muito bonita, vestida de branco, e cantando cantigas as mais lindas que se pode imaginar; mas é escusado querer lá chegar; a ilha vai fugindo, fugindo sempre. [...]  
– Meu filho, – respondeu por fim o velho pescador, já fadigado das importunações do filho – aquela ilha que tanto te dá que pensar é o Castelo da sereia, ou a Ilha da maldição. Aquele pequeno ponto que lá vês nos confins dos mares, e que não é tão pequeno como daqui te parece, foi a fonte de muitas lágrimas e desgraças [...]. Dá-me toda a atenção, meu filho, e ficarás sabendo que quando fores grande, e soltares teu barco ao mar, deves vogar bem longe da ilha maldita (GUIMARÃES, p. 7-8).

Fica estabelecido, assim, o principal dispositivo de suspense do romance: a presença fantasmagórica da ilha paira sobre os personagens e sobre a narrativa e quase pode ser chamada, em verdade, de ausência, pois é justamente a impossibilidade de desvendar sua origem, aliada à impossibilidade de chegar até ela, de compreendê-la pelos sentidos e dar um ponto final ao mistério, que sustenta seu caráter fantástico e, conseqüentemente, atíça a imaginação. Em típico estilo folhetinesco, o quarto capítulo do livro, sugestivamente intitulado “A ilha encantada”, promete sanar a questão da tal ilha maldita, mas subverte a expectativa do leitor ao apenas apresentar mais mistérios, lendas e abusões que pairam sobre ela:

Por esse tempo já essa ilha malsinada, que tanto dava que pensar, era o terror e o duende dos pescadores por toda a extensão destas costas. Corriam, desde tempos imemoriais, entre o vulgo lendas sinistras e aterradoras a respeito dessa ilhota que se apresentava como um rochedo medonho e inacessível, erguendo cinco ou seis braços acima das ondas, liso e escarpado à maneira de barbacã denegrada e inexpugnável de um castelo roqueiro. As vagas se despedaçavam furiosas em torno dele, bramindo e referendo em perpétua agitação, e ninguém até então tinha podido lobrigar-lhe por qualquer dos lados uma pequena enseada, uma ponta de rochedo, uma aspereza por onde se pudesse firmar o pé na maldita penedia. Uma tempestade eterna roncava-lhe entorno, cingindo-a de alvos escarcéus de espuma, que incessantemente, se arrojavam e recuavam em perpétua escalada contra as titânicas e inabaláveis muralhas, indo lambe-lhe até o alto das ameias. (GUIMARÃES, 2019, p. 25).

A primeira descrição da ilha que minimamente se pode considerar como topográfica, “um rochedo medonho e inacessível, erguendo cinco ou seis braços acima das ondas, liso e escarpado” (GUIMARÃES, 2019, p. 25), pouco revela sobre ela, apenas aludindo à sua constituição externa e, mesmo assim, recorrendo a adjetivação a partir de um campo semântico negativo, patético – “medonho”, “inacessível”. Aliás, este campo semântico irá marcar todas as ocasiões que compreendem alguma descrição ou menção à ilha, sendo recorrentes os seguintes termos: terrível; sinistra; aterrador; ilha maldita (da maldição); ilha encantada; ilha malsinada; ilha sinistra; tempestade eterna; escarcéus de espuma; titânicas muralhas; tétrica masmorra; rochedo medonho; castelo roqueiro; castelo da sereia; castelo do diabo; castelo titânico; fantasma sinistro; covil de duendes; covil da bruxa do mar; palácio da sereia; palácio encantado; palácio flutuante, palácio do diabo; palácio maldito; maldita penedia; sinistra penedia; pavorosa penedia; horrenda penedia; penedos excomungados; penedos inacessíveis; penedo inexorável.

Muitos desses termos, vale ressaltar, reforçam a intrínseca relação entre a ilha e os monstros que fariam dela a sua morada: a suposta sereia Regina e a sua lendária genitora, a bruxa do mar. Conforme acertadamente observou Júlio França (2014), convergem, Regina e ilha, para um *tópos* comum do insólito ficcional: o monstro e seu covil. A ilha e o próprio mar revoltado que a cerca funcionam, para ele, como uma representação metonímia dos lugares de

onde provêm o mal. Complementamos a proposição do pesquisador ressaltando a relevância de outra figura monstruosa que já habitava as abusões do universo diegético antes da chegada de Regina: a bruxa do mar. É estabelecido no romance que sua presença já assombrava a vila há muito tempo – tanto que Regina, pelos dotes sedutores e pela voz hipnotizante, era tida como sua filha:

Mas o que é certo, e que todos acreditavam e acreditam até hoje, é que aquela penedia é uma ilha que anda solta a boiar sobre os mares, e que é nada menos que o palácio flutuante de uma sereia, feiticeira ou fada marinha, a qual como poder de seu condão e de seus conjuros diabólicos a faz mover-se de um ponto a outro, e submergir-se ou surgir à tona da água conforme o seu capricho. Contavam mais que essa sereia ou fada, com a magia de seus cantares e artifícios satânicos, costumava atrair para lá alguns pescadores dos mais jovens e formosos, e que lá os guardava para sempre encerrados em suas impenetráveis espeluncas. Alguns também, que tinham tido a rara fortuna de avizinhar-se da ilha sem lá ficarem para sempre detidos, referiram que pelas penedias que a cercavam ressoavam harmonias e cantares suavíssimos, e asseguravam mesmo ter visto sobre a crista dos penedos uma donzela de estranha formosura, dedilhando uma harpa de ouro engastada de pérolas, e entoando canções tão tristes e maviosas que faziam gemer de saudade os próprios rochedos. Sabia-se até o número e os nomes das desestruturadas vítimas que tinham caído nas ciladas da maléfica e perigosa feiticeira dos mares.

Tolos os barcos de pescaria ou cabotagem que cruzavam por estas costas evitavam com cuidado; aproximar-se do rochedo maldito, e os barqueiros, ao avistarem-no, por mais distantes que estivessem, o esconjuravam rezando o credo e benzendo-se três vezes (GUIMARÃES, 2019, p. 26-27).

Para além das visões de sereias e bruxas marinhas sempre presentes nas histórias dos pescadores, outras credences acerca da ilha fazem parte da sabedoria popular do vilarejo. Uma delas apregoava que a ilha “era um monstro marinho de espantosas dimensões” (GUIMARÃES, 2019, p. 106). De acordo com o geógrafo Yi-Fu Tuan (2005), em sua obra *Paisagens do medo*, na ausência das explicações científicas, seres humanos de todas as partes do globo e de todas as épocas tendem a racionalizar as forças da natureza a partir da personificação em seres animados, dentre eles deidades e demônios, bons e maus espíritos. A presença de monstros no oceano, especificamente, remonta ao período das grandes navegações e expedições colonizadoras europeias. Nessa época, marinheiros que temiam as águas além dos domínios conhecidos as imaginavam infestadas de monstros, sereias, serpentes marinhas e outras figuras que personificavam o medo do oceano inexplorado.

Outra abusão que parte desse mesmo princípio, ou seja, que a ilha é um ser vivo ou senciente, sugeria que a grande formação rochosa estava à deriva no mar, movimentando-se constantemente e, por vezes, sumindo completamente. A ilha

era avistada ora em um ponto, ora em outro do horizonte, algumas vezes mais próxima à costa, outras em remotíssimas distâncias, ora formosa e risonha descoberta a todos

os raios do sol, ora negrejando envolta em carregados nevoeiros, como sombria e tétrica masmorra (GUIMARÃES, 2019, p. 25)

[...] mal se divisava ao longe, como um floco de espuma, e ia até sumir-se de todo nos remotos horizontes (GUIMARÃES, 2019, p. 29).

[...] Vou vê-la e já, enquanto a ilha não se some em algum nevoeiro, ou não desaparece por encantamento (GUIMARÃES, 2019, p. 66).

[...] Mas se alguém para lá endireitava a proa, via todos aqueles encantos irem-se esvaecendo gradualmente, e a ilha ou fugia perenemente diante dele, ou se apresentava como parcel medonho repelindo as vagas rotas em furiosos escarcéus (GUIMARÃES, 2019, p. 87).

Tal elemento metaempírico, porém, é aparentemente desmentido pelo próprio romance em episódio posterior. Quando os pescadores estão reunidos à beira-mar, aguardando pelo retorno do aventureiro Rodrigo, um deles alega não conseguir ver a ilha, pois mais uma vez ela havia desaparecido. O velho pescador Tinoco, apesar de grande difusor das abusões em torno da ilha, corrige o companheiro e aponta a ilha ao longe, alegando que fora apenas o sol alto do meio-dia que obstruía sua visão:

– Não é isso, – replicava outro, é que talvez até agora, estará vogando atrás da ilha, e ainda não pôde alcançá-la. Se duvidam, olhem, que é da ilha?... não a vejo em parte alguma.

– É o sol que te empana a vista. Olha acolá, respondeu outro apontando ao longe no horizonte.

– Ali?... mas aquilo parece mais ser uma névoa. E se não é nevoa então a ilha mudou de lugar.

– Pois quem duvida? Essa ilha é o castelo encantado da rainha das sereias (GUIMARÃES, 2019, p. 78).

[...]

– Não estão vendo? Olhem; lá está ela! – exclamou um velho barqueiro apontando para o horizonte.

– Onde, mestre Tinoco?...

– Acolá, Miguel, para onde aponta meu dedo; não vês ainda?

– Perfeitamente!... Oh! Como é bonita a tal ilha!... E a gente não pode lá ir!...

– Nem pensas nisso. Aquilo é o castelo do diabo que anda a boiar por cima do mar.

O que devemos fazer é pedir ao padre cura para esconjurá-lo com exorcismos, a ver se foge para sempre destes mares (GUIMARÃES, 2018, p. 87).

Esse mesmo capítulo, intitulado “Os pescadores”, explora em mais detalhes como a ilha faz parte do cotidiano dos homens do mar e como suas crendices no sobrenatural ensejam um ambíguo sentimento de terror mesclado a uma mórbida curiosidade. Ela é “frequentemente o assunto das conversas e discussões dos pescadores, quando na praia se encontravam para os misteres cotidianos de sua lida” (GUIMARÃES, 2019, p. 87). A maioria temerosamente evita se aproximar dela, outros sonham em conquistar aquele território hostil onde marinheiro algum jamais conseguira aportar; atraídos “pela esplendida perspectiva, um ou outro pescador mais audacioso afoutava-se a dirigir para lá o seu barco a toda força de remo e vela” (GUIMARÃES, 2019, p. 86). Outros, menos valentes, limitavam-se a contar histórias de pescador – como a própria narrativa que compõe a maior parte do romance; “gabavam-se de ter visto mais de perto

a ilha, e contavam dela cousas maravilhosas. Estes confirmavam a antiga tradição, assegurando ter visto nela, a vagar pelas praias ou galgando os rochedos, uma moça de estranha formosura, e que a ouviram cantando suavíssimas cantigas” (GUIMARÃES, 2019, p. 86).

Ainda nesse capítulo é sugerida outra característica insólita da ilha: a capacidade de metamorfose. Esse elemento, como os demais, faz parte do imaginário dos homens do mar – portanto, é tão fiável ou tão questionável quanto os outros –, que em certos dias viam ao longe uma determinada paisagem, noutros, outra completamente diferente:

a viam envolta em um nevoeiro diáfano, circundada de penedias dependuradas, sobre o mar, coroadas de viçosos vergéis, magnífico terraço, jardim pênsil construído sobre as vagas. Atraídos pela esplendida perspectiva, um ou outro pescador mais audacioso afoutava-se a dirigir para lá o seu barco a toda força de remo e vela. O nevoeiro se dissipava; as ondas apareciam ermas, e a ilha encantada surdia além sobre outro ponto do horizonte como um cachopo estéril, bronco, açoitado pelas ondas enfurecidas. Outras vezes era uma colina azulada que emergia das vagas com suas risonhas encostas mosqueadas de moitas de verdura, de coqueiros, mangueiras e outras árvores frondentes, e a vista penetrante de alguns pescadores julgava por lá divisar alguma cabana, animais, e um ou outro vulto humano vagueando pelas praias. (GUIMARÃES, 2019, p. 87).

Há ainda um certo grupo de pescadores certos de que “tinham divisado pomares, laranjais carregados de frutos frescos e deliciosos vergéis e jardins topados de mil brilhantes e viçosas flores” (GUIMARÃES, 2019, p. 88). Semelhante paisagem paradisíaca, uma ode à pitoresca natureza tropical brasileira, subverte a expectativa dos leitores ao se provar ser a verdadeira visão do interior da ilha, contrariando a esmagadora maioria das crendices e abusões que pairam sobre ela. Todavia, circundando o paraíso interno da ilha e resguardando-o dos olhares dos meros mortais estão “titânicas e inabaláveis muralhas” (GUIMARÃES, 2019, p. 18) de rocha lisa, escura, intransponível, que preservam o mistério e convidam a mente a devaneios e excessos imaginativos.

Sem falar no próprio oceano em torno da ilha, extraordinariamente revolto, cujos movimentos e fenômenos parecem exceder a naturalidade. Todo navegante que ousa se aproximar sente sua embarcação ser repelida pelas ondas, como se um encantamento, força sobrenatural ou mesmo a própria natureza intentasse afastá-los da ilha maldita. Quando Rodrigo persegue Regina até o refúgio da donzela fatal, se vê apequenado perante a ira de um oceano descrito como verdadeiro *locus horribilis*; “as ondas, rebentando furiosas, de encontro aos rochedos escarpados que a cingem por todos os lados, se despedaçam e fervem entre horríssonos bramidos, como um bando de monstros marinhos que porfiam por devorá-la” (GUIMARÃES, 2019, p. 35). O mesmo acontece com Ricardo, que mesmo “favorecido pelo vento que lhe inchava a vela, e pelo impulso do remo que manejava com o maior vigor, não

consequira aproximar-se nem duas braças da formidável penedia que continuava a ficar-lhe como a duzentos ou trezentos passos de distância” (GUIMARÃES, 2019, p. 86).

Com fito de retratar a natureza insólita e aterrorizante do mar assombrado pela ilha maldita, o narrador-moldura abusa de figuras do discurso – metáforas, hipérboles, comparações – que ensejam efeitos estéticos negativos como o medo e a hesitação. As gigantescas ondas que repelem embarcações são comparadas a dragões guardiões, “ondas que ali ferviam em perenal tormenta, quebrando-se em revoltos e desencontrados movimentos, e que noite e dia galopavam bramindo em volta da ilha maldita, como um bando de dragões furiosos vedando o seu acesso a todo o barco que não fosse o de Regina” (GUIMARÃES, 2019, p. 47). Quando não afastados pelas ondas, os barcos são aprisionados em redemoinhos inescapáveis, “balouçando-se horrivelmente entre os escarcéus medonhos que rugem de contínuo em torno dos cachopos da ilha maldita” (GUIMARÃES, 2019, p. 35).

Valendo-se da lenda segundo a qual a ilha inteira seria um monstro marinho vivo que espreita sob a superfície, o narrador-moldura utiliza, em dado momento, a metáfora do monstro para descrever a fúria repentina do oceano, que de bonançoso torna-se tempestuoso abruptamente, bastando, para isso, que algum homem do mar tome rumo para a ilha maldita:

Mudava-se, no entanto, a fase dos mares. Um pampeiro furioso desencadeava-se por toda a extensão das costas do sul, e o oceano começava a revolver-se, empolando-se em medonhos vagalhões. O monstro, que naqueles derradeiros dias apenas arfava brandamente resfolegando em plácido e tranquilo sono, agora acordava estorcendo-se em convulsões horrendas desde as profundidades do abismo, querendo arrojarse ao céu em frenéticos impulsos (GUIMARÃES, 2019, p. 167).

Essa linguagem empregada para caracterizar o espaço narrativo como *locus horribilis*, apesar de não atestar definitivamente seu caráter sobrenatural – consoante discutido na seção 4.2 – enseja o efeito estético do fantástico ao deixá-lo no limiar da incerteza entre o natural e o sobrenatural. Conforme mencionado acima, toda a carga negativa atribuída à ilha maldita pelas crendices do vilarejo e pelas experiências metaempíricas vividas pelas personagens é subvertida quando vislumbramos a primeira descrição da ilha a partir de seu interior.

No capítulo 15, intitulado “A ilha encantada” (mesmo título do capítulo 4), a quebra de expectativa é imediatamente precedida por um dos principais momentos de desenlace do enredo. Nele, acompanhamos pela primeira vez uma incursão de Regina até a ilha, algo que até então era visto apenas ao longe, no horizonte, e que atiçava a especulação dos aldeões, visto que o barco da filha do mar parecia simplesmente desaparecer nas proximidades da ilha: “O barquinho, que rapidamente se fazia ao largo, em breve tempo sumiu-se ao longe no horizonte

entre o marulho dos escarcéus que fervem de contínuo rebentando nas penedias que circundam a ilha” (GUIMARÃES, 2019, p. 57).

Um espectador que “estivesse em distância observando a pequena piroga, não vendo e nem podendo compreender por onde e por que modo havia desaparecido, juraria que se havia sumido por encantamento (GUIMARÃES, 2019, p. 58)”. Na ocasião do capítulo 15, nos é revelado que Regina é a única a conhecer a “face oriental” da ilha, a qual esconde, entre os abismos de penedias afiadas, uma pequena passagem que desagua numa baía no interior da ilha. Seu segredo, que até então alimentava o clima de suspense do romance, é revelado na mais horrível das circunstâncias, com Regina levando o cadáver de seu noivo assassinado para sepultá-lo em seu refúgio.

O tom da mórbida e melancólica cena é subitamente rompido por uma “sucinta descrição das maravilhas que [a ilha] encerrava em seu seio” (GUIMARÃES, 2019, p. 99), que remonta às odes ufanistas à natureza tropical brasileira e suas exóticas belezas, praticada desde José de Alencar e burilada pelos regionalistas, como deixa entrever o próprio discurso do narrador: “vê-la a plena luz do sol fulgurante do trópico em uma tarde esplêndida e serena [...], sem punhal, sem sangue, sem cadáver...” (GUIMARÃES, 2019, p. 99). A descrição carregada de um tom elogioso, contudo, não é o que podemos chamar de sucinta:

[...] o centro da Ilha era um tanque de forma oval, espaçoso e límpido, espelhando no regaço sempre bonançoso o puro azul do céu, doca imensa aberta pela natureza, mas vedada aos homens e cheia de encantos e mistérios. As ondas, que entravam aos borbotões com alguma violência pelo estreito canal oblíquo e curvo como a boca de um caramujo, quebrando inteiramente o seu furor, iam expandir-se livremente no seio da espaçosa baía, desenrolando-se em círculos concêntricos que em suaves ondulações iam beijar as alvas praias alcatifadas de fina e luzente areia.

Em volta dessa arenosa e branca zona, na qual, como brilhante safira em um anel de prata se engastava o lago azul, elevavam-se por todos os lados as mais risonhas e encantadoras, perspectivas. Eram vicejantes colinas, ou antes uma só colina circular, cujas encostas de suave declive, começando nas margens do sereno golfo, iam-se elevando em vasto e gracioso anfiteatro. Estendiam-se essas encostas em caprichosas ondulações cortadas aqui e acolá por grotas cobertas de frondentes balsas, por entre as quais saltitavam murmurando na sombra regatos de frescas e cristalinas águas. Ali *um laranjal toucado de frutos e flores odoríferas, acolá coqueiros e bananeiras balanceando ao vento as longas palmas, e vergando-as ao peso de seus cachos dourados, além mangueiras isoladas carregadas de sazoados frutos e derramando na vasta e frondosa cúpula sussurros*, perfumes e ameníssima sombra sobre um chão de tenra e macia relva. Enfim, moitas, latadas, grupos de arvoredos cobertos de frutos e flores, grutas, fontes, cascatas interrompiam a cada canto a uniformidade das risonhas colinas, que por fim iam perder-se no azul do céu, formando na linha extrema os topos da medonha penedia que constituía o cinto externo da ilha banhado pelas ondas convulsionadas em eterna tempestade.

Dentro a paz, o silêncio e a mais aprazível solidão; fora, o rugir perene do oceano em medonha e desesperada luta contra a rijeza e imobilidade de cachopos inabaláveis (GUIMARÃES, 2019, p. 99-100, grifo nosso).

A visão da ilha enquanto paraíso tropical estremece tudo o que fora estabelecido anteriormente e torna ainda mais tênue a linha entre realidade e superstição, balançando, no processo, o pacto de confiança entre leitor e narradores. Aquilo que fora ostensivamente descrito até então como *locus horribilis* revela-se, de supetão, ser nada menos que um *locus amoenus* oculto aos olhos e aos navios do homem, um bastião da natureza selvagem, do verdadeiro Brasil – conforme sustentavam os sertanistas dos oitocentos. Para a personagem Rodrigo, entretanto, essa reviravolta tem efeito diverso: ao invés de descreditar as credices e abusões do povo, as quais tanto desprezara por seu ceticismo, ele se convence sobre existência do sobrenatural:

Rodrigo ficou por momentos suspenso e absorto diante do maravilhoso espetáculo que se desdobrava ante seus olhos. Não duvidou mais da existência de encantamentos, e convenceu-se de que realmente se achava nos jardins de uma fada, pois só um poder sobrenatural, um condão de nigromante seria capaz de produzir maravilhas tais no seio daquele bronco e ignorado recinto perdido no meio do oceano.  
– Regina é, pois, uma verdadeira fada! – exclamou assombrado – e estes sítios são seus palácios encantados!... (GUIMARÃES, 2019, p. 101).

Como tensionamos esclarecer desde o início da análise, *A ilha maldita* é uma obra pautada no suspense, na ambiguidade e na subversão de expectativas para desencadear o efeito estético do fantástico, portanto, não é de se estranhar que a ambientação da ilha sofra nova reviravolta nos capítulos finais do romance. Conforme os pressupostos da toponálise de Oziris Borges Filho (2005), o espaço no texto literário pode ter múltiplas funcionalidades, dentre elas a caracterização das personagens através da metonímia e da metáfora; antecipação da ação; influências sobre as personagens; estabelecimento de contrastes, etc. Observamos, durante grande parte do romance, como o espaço insólito exerce uma influência negativa nas personagens, a qual é plasmada por meio de credices, lendas e histórias de pescador. No último terço da história, há uma inversão do *establishment* a partir da qual o leitor passa a acompanhar como os atos das personagens influenciam a caracterização do espaço.

Tudo isso tem início com o juramento de Regina. No túmulo de seu noivo, a protagonista jura três vezes vingança e promete, em sua memória, que irá eliminar cada um de seus três assassinos. Feito isso, inicia seu plano diabólico de atrair cada um deles até a ilha por meio de seu canto sirênico, fazendo-os descobrir a face oculta da penedia e aportar na baía através dela. Lá, ela os distrai com seus dotes sedutores e juras de amor para só então cravar-lhes o punhal no coração. No capítulo sugestivamente intitulado “Abraço e punhalada”, o recém descoberto paraíso pitoresco começa a ganhar novamente contornos de *locus horribilis* ao se tornar o palco, ou melhor, o “altar de sangue” (GUIMARÃES, 2019, p. 153) para os assassinatos de Regina.

Ao invés de “uma tarde esplêndida e serena” (GUIMARÃES, 2019, p. 99), a ação passa a ser encenada à noite, “à luz duvidosa do crepúsculo ou em noite de luar” (GUIMARÃES, 2019, p. 103); em meio ao bosque tropical repleto de frondosas árvores frutíferas, Regina encontra um círculo de “rochas negras plantadas no areal, dispersas em desordem, altas, esguias, aprumadas, que ao longe se poderiam tomar por um bosque de ciprestes, fúnebre ornamento de alguma mansão mortuária” (GUIMARÃES, 2019, p. 103), o qual designa como local perfeito para o sacrifício dos três assassinos à alma de seu marido. À sombra noturna das árvores e dos rochedos, a ilha torna a ser descrita por um campo semântico negativo que prenuncia morte e outros horrores:

Já era sol posto, e reinava por entre aqueles *meandros misteriosos, mística e silenciosa sombra quase igual à da noite*. No intervalo de dois desses penedos que se inclinavam um para o outro quase fechando-se em abóbada, à semelhança de dois *espectros negros* que procuravam beijar-se (GUIMARÃES, 2019, p. 105, grifos nossos). Regina havia, de feito, depositado sobre aquele *cômodo sinistro* sua pálida e tisonada grinalda de bodas (GUIMARÃES, 2019, p. 106, grifos nossos). Os *mudos e insensíveis rochedos*, únicas testemunhas daquela *cena pavorosa*, deviam estremecer de *horror aos ecos* daquele *brado infernal*. Medeia, apunhalando os filhos de Jasão não seria mais horrível (GUIMARÃES, 2019, p. 109, grifos nossos).

Segundo Yi-Fu Tuan (2005, p. 10), existem muitos tipos diferentes de paisagens do medo, isto é, espacialidades que provocam no ser humano os dois componentes essenciais do medo: ansiedade e sentimento de alerta. Entretanto, apesar das muitas diferenças entre essas paisagens, todas tendem a produzir, independentemente de suas particularidades, duas sensações poderosas. Uma é “o medo de um colapso iminente do mundo e a aproximação da morte – a rendição final da integridade ao caos”. A outra é uma “sensação de que a desgraça é personificada”. Esta sensação pressupõe que o espaço, em alguma medida, é responsável ou ao menos está intimamente ligado à desgraça que ocorre em seus domínios. É justamente esse o caso da fantástica massa de terra que dá nome ao romance. Seu epíteto “maldita” deixa entrever como esta jamais foi vista como apenas um acidente geográfico, como simples pedaço de terra subcontinental cercado por água.

Para os habitantes do vilarejo, sertanejos do longínquo litoral, a ilha foi sempre um conceito arquetípico de desgraça personificada, erigido para absorver a culpa pelos infortúnios da vida sofrida do povo e pelas intempéries do mar, que, na ausência da explicação científica, ganham contornos sobrenaturais. Toda essa carga negativa advém, essencialmente, do medo do desconhecido e do inexplorado inerente à condição humana, mas não extingue nem mesmo quando o interior da ilha é finalmente descortinado. Assim que novos horrores começam a acontecer em virtude da vingança sanguinária de Regina, a ilha volta a absorver a carga negativa

dos atos hediondos, e como desgraça personificada que sempre fora, torna-se cúmplice da dama fatal, sempre encoberta pelas sombras de “mudos e insensíveis rochedos, únicas testemunhas” (GUIMARÃES, 2019, p. 109) seus crimes.

#### 5.4 MONSTRO SOBRENATURAL, MONSTRO COGNITIVO

Apesar do título do romance referenciar o espaço em que boa parte da trama se passa, podemos afirmar, e assim concorda Maurício César Menon (2011), que o grande estandarte da obra é a sua protagonista, Regina. Não é à toa que os únicos três estudos acadêmicos que se debruçam detidamente sobre a obra (MENON, 2011; FRANÇA, 2014; CARNEIRO, 2020) o fazem com escopo na personagem principal e na riqueza simbólica e metafórica de sua construção. Os três são centrados, mais especificamente, na “monstruosidade” de Regina e no que isso significa para o romance, para a tradição da literatura insólita no Brasil e para o estudo da colonialidade arraigada ao contexto finissecular brasileiro. Todavia, cada um busca ressaltar apenas um aspecto da personagem, o que é escusável quando se tem em mente que se tratam de artigos, produções de curta extensão que comumente recorrem ao recorte como forma de organização da temática estudada.

Para Menon (2011) interessa o que Regina revela enquanto arquétipo de uma personagem mitológica e folclórica de origem milenar: a sereia. Sua análise é pautada na investigação do que pensa ser uma das poucas representações desse arquétipo na literatura brasileira, bem como em seu processo de nacionalização a partir da constituição formal. Como que intencionalmente buscando se afastar de seu predecessor, Júlio França (2014, p. 10) percebe Regina como um “monstro moral” ao invés de sobrenatural, ressaltando que sua monstruosidade advém da transgressão das normas socioculturais. Pela própria natureza da tese que busca sustentar, o pesquisador recorre com certa frequência a comparações com o extraliterário e ressalta como Regina “rejeita os valores sociais vigentes na sociedade patriarcal do século XIX” e conclui que “na conservadora e xenófoba sociedade do XIX, Regina é uma estrangeira não adaptada aos costumes locais”.

Seguindo o que fora proposto por França, a pesquisa de Fabianna Bellizzi Carneiro (2020, p. 132) se afasta sobremaneira da análise formal e mostra o maior apego das três ao dado sócio-histórico extraliterário. Para a pesquisadora, “objetificada, desgraçada e posta à margem da sociedade, Regina seria a metáfora da degradação das sociedades sob o jugo do colonialismo, ao romper os pressupostos masculinos – [...] como os próprios pressupostos do imperialismo”.

Apesar da relevância metodológica que alcança Carneiro (2020) ao propor uma nova chave de leitura para o romance a partir do conceito de gótico imperialista cunhado por Patrick Brantlinger, consideramos insipiente reduzir a vasta complexidade da personagem a uma mera metáfora de seu momento histórico.

Sustentamos, portanto, que abordagens monistas são insuficientes para abarcar a complexidade de Regina, a qual se pauta, tanto na forma literária quanto na riqueza simbólica encerrada na personagem, pela ambiguidade. Propomos nesta seção uma análise diferente da monstrosidade de Regina, capaz de abarcar a plurissignificação que carrega consigo a figura do monstro. Para tanto, é preciso primeiro conceituar, mesmo que brevemente, o que é o monstro em termos artístico-literários.

Historicamente, as vertentes da literatura que lidam com o insólito se caracterizam pela presença de monstros, isto é, de criaturas cujas existências não são sustentadas pela ciência contemporânea, mas que não necessariamente devem estar restritas a uma única possibilidade de efeito estético negativo. Ainda que sejam comuns na vertente do horror, as criaturas imundas, deterioradas, desfiguradas, violentas e ameaçadoras não são as únicas que podemos considerar como monstruosas. Com o advento da literatura fantástica do século XIX, os medos da modernidade passaram a gerar monstros singulares, marcados menos por sua opressão física que pela sua aproximação com o homem. Monstros que ameaçam revelar o que enfrentamos duras penas para esconder: a imoralidade, a apatia, os preconceitos e os imperscrutáveis desejos do inconsciente. Dentre essas criaturas estão a autômata, o vampiro, o *alter ego*, o duplo.

De acordo com Mary Douglas (1966), a atribuição de impureza ao monstro estaria diretamente relacionada à percepção de que o ser monstruoso transgreda ou viole esquemas de categorização cognitiva e sociocultural. Figuras intersticiais, que não podem ser plenamente encaixadas em uma única categoria conceitual, costumam, portanto, ser tomadas como impuras e, conseqüentemente, monstruosas. É comum, por exemplo, que a combinação de categorias diametralmente opostas dite os caracteres mais representativos dos monstros mitológicos, folclores e ficcionais: homem-touro, mulher-serpente; humano-peixe; organismo-máquina; morto-vivo; visível-incorpóreo. Sérgio Bellei (2000, p. 11) lança mão de uma definição semelhante: “o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar”. Destarte, podemos afirmar que um dos caracteres fundamentais da figura monstruosa é a sua ambiguidade, a dupla inscrição ao plano do humano e do inumano

simultaneamente. Sua ameaça, portanto, ultrapassa a violência física, é existencial; borra os limites do que é ser humano.

Com base na definição de Douglas, Noel Carroll (1990) sugere que, por sua natureza ambígua e pela transgressão de categorias conceituais, os monstros são antinaturais. Na medida em que se mostram incompreensíveis aos olhos da ciência, da biologia, da religião ou da sociedade, os monstros são definidos por sua ameaça cognitiva ao homem e ao *establishment*. É no bojo dessa discussão que apresentamos Regina, protagonista de *A ilha maldita*. Assim como a própria ilha com a qual nutre uma insólita relação, Regina inspira medo nos moradores do vilarejo, que se veem incapazes de compreendê-la. O medo do desconhecido que cerca a jovem provém de três principais pontos: (i) ela é uma estrangeira, não se sabe de onde veio e as circunstâncias de seu repentino aparecimento são por si só misteriosas; (ii) seu comportamento rompe com todas as normas da moral e dos bons costumes fortemente arraigadas ao cotidiano do vilarejo; (iii) alguns dotes apresentados por ela são supostamente sobrenaturais, principalmente a beleza hipnotizante e a voz melodiosa, o que alimenta a crença de que a moça seria, na verdade, uma sereia, filha da bruxa marinha que habita a ilha maldita.

A começar pelo passado de Regina, pouco se sabe e ainda menos é esclarecido pela narrativa, cuja índole de esconder mais do que revelar já foi destrinchada em seções anteriores. Certo dia, enquanto caminhava pela praia, a viúva Felisbina se deparou com “uma criança estirada na praia, fria, exânime e hirta por tal forma, que parecia estar morta sem remissão. Era uma menina, que poderia ter de três a quatro anos de idade, alva, linda e mimosa, que mais parecia ser uma figura de jasper” (GUIMARÃES, 2019, p. 17-18). A primeira característica que chama a atenção da viúva é a cor de pele da criança, que não é morena como de praxe para os moradores do vilarejo, mas “alva como as conchinhas da praia” (GUIMARÃES, 2019, p. 18). Pela cor e pela falta de familiaridade com a língua portuguesa, a menina foi julgada como filha perdida de estrangeiros, o que por si só ensejou a especulação de quem ouvia sua história: “a filha do mar apenas balbuciava algumas palavras que ninguém compreendia, pelo que nunca mais se pôde saber quem era ela, nem por que fatalidade fora arrojada a essas praias. Acreditou-se, como era natural, que seria filha de pais estrangeiros, e por isso nada sabia da língua portuguesa” (GUIMARÃES, 2019, p. 20).

Esse não foi, porém, o único trejeito estranho da garota. Logo saltou aos olhos dos aldeões a relação que ela mantinha com o mar, matéria de medo e respeito para todos que ali viviam – conforme a epígrafe deste capítulo –, mas que para Regina era local de brincadeiras e reinações:

O mar não lhe inspirava o menor terror e parecia o seu elemento natural; nadava e brincava sobre as ondas as mais agitadas, risonha e tranquila como se estivesse sobre um berço de flores. A madrinha afligia-se sumamente com tais loucuras; ralhava, esbravejava, pedia, suplicava em balde; não era possível vencer a índole indomável da rapariga.

Quando a maré enchia roncando por esses areais, e vinha como uma montanha esbarrar na praia em altos escarcéus, era seu divertimento correr como doida pela praia avante ao encontro do vagalhão. Então o mar a tomava em seu dorso, como a mãe carinhosa toma o filho no regaço, e a menina lá ia boiando como alva conchinha suspensa na crista marulhosa, e voltava a pousar na praia confundida com as espumas da ressaca (GUIMARÃES, 2019, p. 20).

Contava Regina apenas dez anos quando os primeiros rumores começaram a se espalhar. Os pescadores, defrontados por um comportamento que lhes era inaceitável e incompreensível, “esconjuravam-se murmurando entre si” (GUIMARÃES, 2019, p. 20). Mesmo tendo sido a menina batizada na fé católica, sua origem desconhecida, possivelmente estrangeira, seus traços físicos e comportamentos fizeram correr a palavra da superstição. Sua presença afronta a fé dos moradores: “aquilo ou não é filha de gente batizada ou tem partes com o diabo!... se eu duvido que ela é mesmo filha de sereia, ou feiticeira do mar!” (GUIMARÃES, 2019, p. 23). Os sábios do vilarejo veem sua chegada como a perdição daquela comunidade:

– Foi um flagelo – diziam os antigos – essa moça, que aqui apareceu e criou-se entre nós. Foi um monstro que o mar arrancou dos abismos do inferno e arrojou nessas praias. Foi como uma epidemia que lavrou nessas paragens e nos roubou nosso mais belos e bem dispostos rapazes. Não sei que grande falta cometemos para merecermos do céu tão duro castigo! (GUIMARÃES, 2019, p. 35).

O narrador-moldura especula se não teria sido Regina apenas arrastada até ali por resultado de um naufrágio, pondo em dúvida se aquelas características diferentes seriam realmente suficientes para ensejar tais excessos imaginativos no povo da aldeia, porém, outras particularidades são paulatinamente reveladas para incrementar o mistério. Sem experiência prévia, Regina é uma exímia nadadora e velejadora, capaz de “manejar um remo, içar uma vela, e manobrar um barquinho” (GUIMARÃES, 2019, p. 23) tão naturalmente quanto caminhar. Além disso, começa a nutrir um fascínio obsessivo pela ilha maldita, “que para ela era a ilha afortunada” (GUIMARÃES, 2019, p. 29), e é justamente a união desses dois elementos que lhe permitem ser a primeira pessoa a aportar nas penedias lisas do local encantado. Por influência dos maldizeres que escutava desde nova, Regina passa a acreditar que talvez tivesse realmente nascido na ilha, prole de uma bruxa do mar: “Eu acho que sou sereia, mamãe; com minhas cantigas eu sei amansar ou embravecer as ondas do mar, conforme me parece” (GUIMARÃES, 2019, p. 21).

O discurso do narrador-moldura acerca de Regina – conforme discutido na seção 4.2 – inflama o mistério e convida ao fantástico. Seus termos para descrevê-la não raramente

recorrem a comparações com seres mitológicos e sobrenaturais: sereia; ondina; bruxa; fada intratável; sílfide aérea; filha do mar; feiticeira do mar; serpente. Até um termo aparentemente comum, como “serpente”, ganha conotações fantásticas quando encontra ressonância com as lendas melusínicas da Europa medieval, as quais contavam sobre mulheres-serpente que se transformam na intimidade da alcova. Do mesmo jeito, sempre que a beleza de Regina é mencionada, o narrador a enaltece com longas e diáfanas descrições carregadas de elogios superlativos:

[...] à medida que avançava em idade, cresciam-lhe também cada vez mais esplêndidos e luxuriantes os atrativos da figura e os encantos do espírito (GUIMARÃES, 2019, p. 29)

[...] era como uma visão deslumbrante que em todos excitava o mais vivo interesse, curiosidade e assombro. Se sua beleza enlevava os olhos de todos, se suas cantigas arrebatavam, sua amabilidade lhana e desafetada, os encantos de seu espírito, a graça de sua conversação ganhava todos os corações. (GUIMARÃES, 2019, p. 31).

[...] No físico, não havia a notar-se o menor senão; era uma *beleza ideal*. Somente a natureza caprichara em formar dela um tipo das mais estranhas combinações. Era de esbelto e garboso porte, de ademanos singelos, mas nobres e graciosos por natureza. Às vezes, com os olhos úmidos e fagueiros, com um meigo sorriso na boca entreaberta, dava ao seu *talhe de fada* as lânguidas e suaves inflexões de uma baiadeira; outras vezes, alçando a fronte altiva sobre o colo firme e ereto, cerrado o lábio severo, o olhar fixo e cintilante, parecia pitonisa inspirada a devassar com a mente os arcanos do porvir. Não poucas vezes tampem as pálpebras lhe descaíam lânguidas e melancólicas sobre a pupila desmaiada, e então era *um anjo exilado* chorando sobre a terra saudades do paraíso. Os cabelos escuros eram bastos e macios como a seda, e ela os deixava debruçarem-se à vontade em redor dos alvos ombros em graciosas volutas que se enleavam como arabescos de ébano em relevo sobre um vaso de alabastro. Quando se erguia em pé sobre a popa do lindo batel a balouçar-se sobre as vagas, ombros e braços nus, e a ligeira roupagem ondulando ao sopro das aragens, juraríeis ter visto Vênus surgindo das espumas do mar. Mas *era sobretudo nos olhos, – nesses olhos verde-escuros de pupila negra, – que se concentrava como em um foco ardente todo o poder e magia da perigosa beldade*. Se às vezes, banhados em suaves eflúvios, quebravam-se nos langores de vago devaneio, e astros de meiga luz faziam cismar de amor a quantos os viam, outras vezes revestindo-se de singular expressão de altivez e império, *despediam lampejos magnéticos capazes de subjugar e abater* as mais orgulhosas frentes (GUIMARÃES, 2019, p. 34-35).

A linguagem floreada do narrador, ele próprio um pescador, sugere a sobrenaturalidade Regina ora a partir de uma figuração idílica que abusa de hipérboles (beleza ideal; todo o poder e magia da perigosa beldade; lampejos magnéticos), metáforas (talhe de fada; anjo exilado) e comparações à própria deusa do amor, ora ressaltando o que há nela de mais voluptuoso, mundano e, por extensão, infernal – aquilo que a faz levar os homens à perdição pela luxúria: “[...] incutia também certo terror vago, certa repulsão inexplicável. A força atrativa, porém, prevalecia, e os mancebos que uma vez a viam, fitavam nela os olhos deslumbrados, e não os retiravam senão quando se ausentava”. Ficava, para os mancebos da vila, “aquela imagem sedutora para sempre gravada n’alma” (GUIMARÃES, 2019, p. 35).

Assim é a longa e detalhada descrição física de uma Regina adulta, no ápice de formosura, após um salto cronológico na história:

Mas que nunca o deslumbrava o novo e fascinador aspecto de que se revestira a beleza de Regina, depois que por alguns anos se ermara naquele ignorado e inacessível recinto. Os peregrinos encantos que outrora já tanto seduziam através dos véus diáfanos em que o recato e timidez envolviam as graças nascentes da primeira juventude, eram apenas vagas promessas, esboços incompletos da prodigiosa e incomparável beleza que agora se lhe apresentava. Os olhos, que outrora como que retraíam em si aquele vivo fulgor e fascinadora magia que tantas vítimas haviam feito, agora despediam, provocadoras chamadas que coavam ao íntimo d'alma o filtro de mil sonhos de inefáveis delícias. Vivo e ardente rubor coloria-lhe os lábios úmidos e risonhos, que se agitavam como corolas orvalhadas; desafiando o beijo das aragens. Espraia-se-lhe nas faces um mimoso matiz encarnado que não era, por certo assomo de virginal pudor, mas exuberância de seiva e viço juvenil, fogo do coração sedento de amor que lhe aquecia o sangue, e vinha abrolhar-lhe nas faces em pétalas de rosa. Os braços, espáduas e seios, mais avolumados, torneavam-se em mórbida e voluptuosas curvas, e os contornos do corpo desenhavam-se em acentuados em todo o seu vigor e amplitude sob a ligeira e singela roupagem que do donoso cinto pendia-lhe flácida ao longo dos membros, ondulando ao sopro de escassa viração. Já não era a tenra flor que mal abria timidamente aos fulgores da nascente aurora o cálix orvalhado de inocência e pudor; era agora a rainha do vale que alçava o colo altivo, alardeando aos esplendores do sol o mimo e o matiz das pétalas em todo o seu viço e louçania (GUIMARÃES, 2019, p. 105-106).

É precisamente a beleza descomunal de Regina que a faz ser ao mesmo tempo exageradamente desprezada e cobiçada; a ambiguidade de sua figura inspira amor e terror na mesma medida, “um misto estranho de qualidades opostas, ao mesmo tempo que inspirava simpatia e amor, causava terror e repulsão” (GUIMARÃES, 2019, p. 34). Se por um lado os homens a desejam ao mínimo encontro de olhar, por outro, as mães e esposas lhe têm grande despeito e horror. Ao passo que entra em sua mocidade, a filha do mar ganha a fama de levar à loucura seus pretendentes desprezados. Os rumores, com o passar dos anos, sedimentaram-se em credices e abusões, lendas que permeiam a sabedoria popular do vilarejo. Em tom de alerta,

as mães que tinham filhos adultos diziam-lhes de contínuo:

– Foge, meu filho, foge dessa mulher maldita, foge da filha do mar. A pobre Felisbina não soube que víbora acolheu em sua casa e aqui a deixou entre nós para desgraça nossa e de nossos filhos! Antes a tivesse levado consigo! *Não creias que aquilo é criatura de Deus; não, meu filho; aquilo é filha do demônio com alguma bruxa do mar; não estás vendo as proezas e artes diabólicas que faz?...* Quem é que jamais pôs o pé na ilha maldita, naqueles penedos excomungados, que lá não ficasse para sempre?... Entretanto, ela vai e volta quando lhe parece, e o certo é que essa ilha, que dantes andava a boiar por toda a extensão dos mares, não se arreda mais dacolá, depois que essa víbora daninha aqui apareceu, e nem se arredará enquanto ela aqui existir praticando malefícios; é o seu navio que ali está ancorado. Foge dele e dela, meu filho, como quem foge de satanás. Ai de ti, se ela te põe os olhos malditos!...

Depois, *as velhas, para gravar bem fundo no espírito de seus filhos e netos o horror que queriam inspirar-lhes por essa mulher e esse lugar de maldição, começavam a contar-lhes histórias intermináveis da ilha nefanda, dos duendes, sereias e outros monstros e espíritos maléficos que nela habitaram desde tempos imemoriais.* Não era, porém, de grande eficácia esse expediente; os temerosos contos não produziam senão

passageira impressão no ânimo desses denodados e ardentes mancebos, criados no fragueiro ofício de pescadores em uma costa bravia, e avezados a todos os perigos e horrores do mar. Essa mesma proibição que lhes impunham era um estímulo de mais para incitá-los a ver a fada incompreensível, cujas admiráveis prendas e maravilhosa beleza era assunto de inesgotável conversação em todos os serões (GUIMARÃES, 2019, p. 35-36, grifos nossos).

As lendas em torno da jovem são amalgamadas às superstições locais sobre duendes, sereias e, principalmente, a ilha maldita, dada a relação entre esta e a protagonista. Destarte, a sobrenaturalidade de Regina é construída mais pelo que se diz a seu respeito que realmente por atitudes insólitas e caracteres metaempíricos. Esse fato é, inclusive, levantado pelo próprio narrador-moldura em seu discurso – conforme apontado na seção 4.2 –, o qual se pergunta se ela não seria apenas uma jovem bonita demais e misteriosa demais. A resposta, contudo, em nenhum momento é deixada clara, tendo em vista a índole fantástica do romance. Se por um lado a magia da sereia pode ser vista apenas como o exagero imaginativo em torno de uma compleição formosa e de uma voz argentina, por outro, o destino compartilhado pelos – inúmeros – pretendentes desprezados sugere que há algo mais em Regina do que pode imaginar a vã superstição. Diz-se em mais de um momento que

todos eles foram vítimas dessa paixão insensata e inextinguível que eu, sem querer, lhes ateava no coração, e a que não podia corresponder; uns procuravam a morte no punhal ou no veneno; outros atiravam-se aos abismos do oceano, ou despedaçavam-se despenhando-se dos rochedos; outros menos violentos, consumidos de melancolia, definhavam, definhavam, até morrer; outros enlouqueceram, e talvez ainda por aí vivam, objeto de escárnio ou comiseração dos homens (GUIMARÃES, 2019, p. 132). [...] sou vítima de uma paixão; sou mais um desgraçado a quem essa maldita fada que há tempos anda malsinando estes lugares arroja para sempre no abismo da perdição e do infortúnio (GUIMARÃES, 2019, p. 70).

Apesar desses infortúnios serem descritos principalmente pelo ponto de vista não confiável de certas personagens – dentre elas a própria Regina –, o romance oferece três exemplos do destino trágico reservado aos preteridos pela filha do mar. Conhecemos as histórias dos três irmãos Rodrigo, Roberto e Ricardo, que caem “lentamente nas garras do desalento e da melancolia” (GUIMARÃES, 2019, p. 26). Todos perdem a razão de ser, a alegria e a esperança, conforme evidencia a confissão de Rodrigo: “Roberto, meu caro irmão, estou irrevogavelmente condenado!... apagou-se minha última esperança, e no futuro só vejo angústias, desespero e morte. Já tenho a morte n’alma; o corpo em breve também sucumbirá” (GUIMARÃES, 2019, p. 39). A tragédia dos irmãos termina, a princípio, da mesma forma: no ápice da melancolia, desaparecem misteriosamente da vila e são dados como desertores. Mesmo sem saber o que de fato aconteceu, os pescadores supõem que se trata de apenas mais um caso

de mancebos que “caíram loucos de amor aos pés da peregrina e funesta beldade” (GUIMARÃES, 2019, P. 25).

O condão hipnótico que Regina exerce sobre os homens é mais elemento que abre a possibilidade para o metaempírico, mas como os outros, não dá a questão por encerrada nem oferece respostas incontestes. Seja como for, se magia de sereia ou apenas fruto de uma beleza incomparável, essa fantástica qualidade abre margem para credices e narrativas ao redor de Regina, o que novamente projeta sua infâmia menos pelos seus atos que pelo que se diz sobre eles. Principalmente para as mulheres da vila, mães e esposas dos homens acometidos pela moléstia do amor, Regina é uma criatura malfazeja, e isso nos leva ao terceiro ponto que constrói sua monstruosidade: a transgressão da norma.

O comportamento de Regina é, para a restrita e isolada sociedade em que ela está inserida, inaceitável, ou melhor, inconcebível. Esse caractere, vértice do estudo de França (2014, p. 10), advém “sobretudo seu espírito libertário que a impedia de pertencer a qualquer das categorias de mulher disponíveis para aquela cultura”. Menon (2012, p. 6) também ressalta como ela rechaça conscientemente os valores sociais vigentes na sociedade patriarcal do século XIX, “não se molda a esses valores da sociedade patriarcal, pois sente-se livre e não quer prestar obediência a ninguém”. Mais do que apenas rejeitar as investidas de seus pretendentes, Regina se mostra um espírito livre, preza pelo contato com a natureza, se aventura pelas paragens do litoral e demonstra aptidão atlética ímpar; “nenhum rapaz de sua idade poderia competir com ela em viveza, audácia e agilidade” (GUIMARÃES, 2019, p. 15).

Como aponta Carneiro (2020, p. 133), para quem a insurreição social de Regina é ponto seminal do romance, “ao quebrar esse comportamento e seguir sua vida de acordo com suas escolhas, [ela] era vista como insurgente”. A autora ressalta ainda como é transgressiva a simples vontade que Regina tem de velejar, de conquistar o mar com sua própria embarcação – a qual consegue comprar com muito esforço. Ao realizar seu desejo de navegar livremente, Regina “causa sua primeira transgressão: as mulheres daquele vilarejo não tinham outra opção senão o casamento com um pescador da comunidade local” (CARNEIRO, 2020, p. 130). O comportamento insurgente de Regina é inaceitável pois inaudito, e, aliado à sua origem misteriosa e às características físicas peculiares, torna-lhe uma estranha naquele espaço físico e social, uma ameaça de ordem cognitiva.

Não pretendemos nos estender nesse aspecto, já que esse tema foi ostensivamente discutido pelos estudos progressos aqui mencionados. O que devemos problematizar, contudo, é o fato de dois dos autores reduzirem Regina a uma vítima das circunstâncias, a um sujeito

oprimido por rudimentares engrenagens sociais, o que certamente não é o caso quando estamos tratando de uma legítima *femme fatale*. França (2014, p. 10) ressalta a xenofobia, afirmando que “na conservadora e xenófoba sociedade do XIX, Regina é uma estrangeira não adaptada aos costumes locais”; Carneiro (2020, p. 130), o papel de gênero relegado à mulher: “Regina contradiz o discurso que preconizava que as mulheres deveriam se dar aos trabalhos familiares e ao recato do lar. Não querer seguir esse estatuto [...] significava, para uma mulher daquele período, que não restaria mais nada que não o abandono por parte da sociedade”.

Regina, porém, é menos vítima que agressora, sobretudo na segunda metade do romance. Após o assassinato de seu noivo, a jovem assume definitivamente a persona de dama fatal e traça um elaborado plano de vingança que envolve se aproveitar das abusões da vila e de seu canto melodioso para atrair os assassinos até a ilha, onde irá matá-los. No decorrer do estratagema, Regina mente, engana e trai, se mostra violenta, cruel e dissimulada. Antes de matar os irmãos Rodrigo e Roberto, os seduz com seus dotes físicos, palavras doces e juras de amor logo antes de – literalmente, não metaforicamente – cravar-lhes o punhal no coração. O capítulo “Abraço e punhalada”, ocasião da morte de Rodrigo, deixa clara a sua índole deceptiva:

Com estas e outras frases e afagos repassados do mais íntimo e extremoso afeto, Regina, travando a mão do mancebo, o ia conduzido através das negras rochas que mediavam entre a praia e o visor das colinas.

Já era sol posto, e reinava por entre aqueles meandros misteriosos, mística e silenciosa sombra quase igual à da noite. No intervalo de dois desses penedos que se inclinavam um para o outro quase fechando-se em abóbada, à semelhança de dois espectros negros que procuravam beijar-se, Regina parou.

– É aqui, – disse ela apontando para um comoro de areia que se abaulava na base do rochedo, – é aqui, meu querido que depusitei minha grinalda de núpcias; ei-la!... Não vês? Regina havia, de feito, depositado sobre aquele comoro sinistro sua pálida e já tisonada grinalda de bodas.

– Não a vês? – continuou ela; – murcha, amarelada e triste, como tem estado até hoje o meu coração. Tem um salpico de sangue, não vês?... Não sei que mão fatal, que punhal surgido do inferno, ou descido do céu feriu de morte meu marido no momento em que ia desatar-me da frente esta grinalda...

Rodrigo estremeceu; atassalhado de remorsos, esqueceu-se do seu amor, não viu mais a encantadora beleza que lhe falava, e com os olhos desvairados, a frente inundada em gélido suor esperava ver surgir a cada momento, dentre aqueles penedos, a sombra ensanguentada de sua vítima. Mas as meigas palavras de Regina imediatamente vieram acalmá-lo.

– É que meu destino não queria que eu fosse dele – continuou ela apanhando a grinalda e pondo-a sobre a cabeça. – Meu coração tinha-te escolhido; eu devia ser tua, somente tua; a ti só e a mais ninguém competia desatar-me da frente a grinalda virginal. Vem, meu querido, vem a meus braços, aparta-me nos teus...

Quem resistiria a tão fagueira, e apaixonada provocação partindo de tão sedutora criatura?... Rodrigo, ébrio de ventura e de amor, atirou-se aos braços de Regina, e apertou-a contra o seio; mas em lugar de um suspiro de amor escapou-lhe do peito um grito agudo e doloroso. A lâmina de um punhal lhe havia atravessado o coração!... O mísero mancebo rolou na areia, estrebuchou um momento, e expirou.

– Estás contente, meu marido? – bradou a fada horrível com os olhos chamejando em júbilo infernal. – Eis aí tem a teu lado um de teus assassinos. Os outros hão de vir, eu

te afianço, e aqui mesmo hão de morrer da mesma morte. Juro, juro, juro três vezes (GUIMARÃES, 2019, p. 109-110).

Até mesmo a referenciação do narrador a Regina muda para sinalizar sua transformação em *femme fatale*, de “fantástica e aérea sílfide” (GUIMARÃES 2019, p. 103) para “fada horrível com os olhos chamejando em júbilo infernal” (GUIMARÃES, 2019, p. 109). Em suas dissimulações, ela faz uso inclusive dos motivos de sua infâmia no vilarejo para evocar a piedade das vítimas: “Sou filha do mar; não tenho outra pátria, e não conheci na terra pai, nem mãe, nem parentes. Entretanto eu crescia, e meu coração sentia necessidade de amar, e amei-te a ti, filho da terra” (GUIMARÃES, 2019, p. 108). Seu espírito livre e altaneiro de outrora se converte em uma insubordinação arredia, violenta, que não aceita a menor sugestão do sentimento possessivo e patriarcal dos homens. Nem mesmo seu amado Ricardo escapa, basta dar que ele dê a entender que está com ciúme de Regina para que ela saque o punhal:

– Ah! Regina! Regina!... Se acaso algum embuste... Dize-me, não estás sozinha nesta ilha?...

A estas imprudentes palavras do mancebo Regina sentiu fermentar-lhe de novo ao coração o fel da indignação e do ódio. Aguilhoada por tão pungente sarcasmo inspirado por um vago sentimento de desconfiança e ciúme, a meiga pomba converteu-se de novo em leoa, e soltou o rugido surdo da vingança.

– Perguntai-me? – respondeu com desdenhosa altivez; – sim, Ricardo, estou sozinha, eu... e o meu punhal (GUIMARÃES, 2019, p. 151).

Por isso, concordamos com Menon (2011, p. 9) quando atesta a índole subversiva de Regina ao ressaltar o seu protagonismo, não seu assujeitamento. Para o autor, ao assumir o papel de *femme fatale*, “diante do qual os homens são descritos como seres obscurecidos, de natureza passiva, manipuláveis e sem vontade própria”, Regina se impõe e impõe questionamentos, “da mesma forma que outras mulheres fatais da literatura, como um questionamento a um mundo patriarcal no qual as mulheres eram relegadas a segundo plano”. Todavia, o romance não escapa ao espírito de sua época, e como era de se esperar, o amor é capaz de amansar a dama fatal, que abre mão da vingança no último minuto para se entregar à paixão por Ricardo. Nem por isso somos brindados com um desfecho lacrimoso e feliz típico dos românticos, afinal, não se deve perder de vista que se trata de um “romance phantástico” que, ao fim e ao cabo, possui alguma herança gótica.

## 5.5 ECOS GÓTICOS, FANTASMAS PRETÉRITOS

Ainda que de maneira muito menos prevalente que *Noite na taverna*, pode-se observar em *A ilha maldita* as reverberações de certos elementos góticos tanto formais quanto temáticos.

O primeiro e principal deles é a atmosfera de suspense radcliffeana que define o tom de todo o romance, bem como sua estrutura narrativa. Conforme discutimos no capítulo 2, o suspense característico de Ann Radcliffe se firmou como uma das mais prolíficas convenções góticas e se espalhou por praticamente todas as vertentes das literaturas do insólito e do horror. A escritora popularizou as histórias que oferecem tanto mistérios envolvendo sussurros, vultos e presenças fantasmagóricas quanto excitações muito mais próximas à realidade do leitor, como mentiras, traições, erros do passado e segredos escusos. O romance de Bernardo Guimarães se desenvolve a partir desse paradigma, aliando visões de sereias e vozes ecoando pelo mar às intrigas pessoais e sociais que envolvem Regina, seu passado e sua relação com os homens.

Nas obras de Radcliffe, é comum que o desfecho da trama traga consigo um longo monólogo ou analepse narrativa, partindo do vilão ou de um observador, o qual tem por objetivo elucidar os pontos obscuros e inexplicados da intriga, elucidando, no processo, o plano maquiavélico dos malfeitores. Em *A ilha maldita*, Bernardo Guimarães lança mão de um recurso semelhante na forma da narrativa encaixada de Regina, ela própria uma analepse, que reconta toda a trama até ali a partir de seu ponto de vista. Nesse ínterim, a protagonista explica – contingencialmente – seu misterioso passado e as motivações de sua vingança. Assim como na prosa radcliffeana, a narrativa de Regina, que dura três capítulos inteiros, prepara o leitor para o grande desfecho dramático da trama, mas encerra em si algo de diferente em relação à tradição gótica. Diferentemente do que acontece em *Os mistérios de Udolpho* ou *A sicilian romance*, *A ilha maldita* não recai no sobrenatural explicado e o desenlace do suspense não explica racionalmente as experiências metaempíricas vividas pelas personagens. Seguindo no caminho oposto ao que popularizara Radcliffe, a índole fantástica do romance deixa em aberto a presença do metaempírico e a narrativa de Regina, inclusive, suscita novas possibilidades ao revelar, sem grandes certezas, sua infância em palácios flutuantes ao som do canto de sereias.

Outro *tópos* gótico que *A ilha maldita* utiliza, mas também de maneira subversiva, é a presença de heróis humildes que são secretamente bem-nascidos, eles perdidos de alguma linhagem nobre. Antes de serem convertidos em assassinos obsessivos pelo amor por Regina, os irmãos Rodrigo, Roberto e Ricardo são apresentados como simples pescadores que são, na verdade, náufragos de um galeão espanhol. Tal como o bravo Theodor, de *O castelo de Otranto*, e o galante Edmund, de *The Old English Baron*, os três irmãos são herdeiros de uma nobre família que caíra em desgraça: “Um grande navio, vindo da Espanha, trazia a seu bordo um velho fidalgo que por crimes políticos fora exautorado de seus foros e condenado a desterro

perpétuo nas possessões espanholas. Trazia consigo três filhos, três belos e vigorosos adolescentes, únicos restos de toda a sua família” (GUIMARÃES, 2019, p. 39).

Estranho ao trabalho braçal, que jamais precisara praticar enquanto retinha sua posição de aristocrata, o fidalgo adoece com pouco tempo de sua nova vida como pescador. No leito de morte, lega “conselhos e instruções a seus filhos, indicando-lhes qual devia ser o seu procedimento no futuro para reaverem a herança paterna” (GUIMARÃES, 2019, p. 40). Desenha-se, de maneira até convencional, uma trama de resgate da verdadeira linhagem do herói, mote narrativo bastante popular no gótico inglês setecentista. Porém, a expectativa do leitor é mais uma vez rompida e essa subtrama é logo descartada, pois os irmãos se esquecem completamente do legado do pai ao conhecerem e se encantarem por Regina:

A tela do futuro, onde seu audaz e ambicioso espírito havia delineado com largos e esplendidos traços os mais brilhantes projetos, apagou-se inteiramente ante seus olhos, e até varreu-se-lhe da memória o sagrado e solene juramento que prestara sobre as mãos hirtas e geladas de seu pai agonizante [029]. Desde então, no mundo inteiro, para ele [Rodrigo] só existia Regina, só nela pensava, só a ela procurava (GUIMARÃES, 2019, p. 42).

Perdidamente apaixonados pela filha do mar e por ela sumariamente enfeitados sem a menor demonstração de afeto, os irmãos sofrem uma triste e definidora transformação. Antes descritos como “jovens, inteligentes e ativos” (GUIMARÃES, 2019, p. 40), os três caem, um a um, em desgraça; envoltos numa espiral de ciúme, inveja, despeito e vingança, terminam por se tornarem os assassinos do noivo de Regina, Aleixo. Tal processo de degradação física e moral se desenrola a partir de cenas mórbidas e melancólicas descritas numa linguagem excessiva e negativa que reverbera o discurso característico da tradição gótica.

No capítulo 10, “Desengano”, acompanhamos com mórbida riqueza em detalhes a deterioração de Rodrigo, o mais ativo e galante dos irmãos, em uma “noite febril entre sonhos sinistros e angustiosas vigílias” (GUIMARÃES, 2019, p. 54). Em horríveis pesadelos, Rodrigo experiencia vividamente a morte de Regina, símbolo da rejeição peremptória que sofrera pela jovem:

[...] horrível pensamento escaldava o cérebro ao mancebo, e ralava-lhe o coração, até que a fadiga lhe vinha cerrar os olhos em um sono febril e agitado. Então Regina lhe aparecia naufraga, lutando sobre as ondas em ânsias de desespero, e estendendo-lhe os braços convulsos a pedir socorro; mas ele, pregado em seu barco imóvel, fazia em vão desesperados esforços para correr a salvá-la; seus membros, inertes e pesados como chumbo, não queriam mover-se e parecia terem-se petrificado. Depois a ia encontrar morta estendida sobre a praia, hirta e gelada, extinta a luz nos olhos vidrados, lívidos e mudos para sempre aqueles lábios formosos, donde se desprendiam tão doces canções e sorrisos fascinadores. Afrontado então de horrível pesadelo acordava, saltava do leito hirto e a tremer, os cabelos a pino, a fronte banhada em suor gélido (GUIMARÃES, 2019, p. 54-55)

O discurso do narrador caminha por um campo semântico excessivamente negativo que traz à tona o horror experienciado pela personagem, lançando mão de adjetivos que prenunciam a sensação da morte. Para coroar o episódio com apuro sobrenatural, Rodrigo sai da cabana e vaga pela praia, onde ouve a bela, mas fantasmagórica, voz da sereia ecoar pelo oceano: “Apenas os primeiros clarões da nascente aurora penetraram pelas fendas de sua habitação, Rodrigo saiu para a praia, e começou a percorrê-la. [...] Rodrigo ouviu distintamente, com surpresa e assombro, uma argentina e sonora voz de mulher” (GUIMARÃES, 2019, p. 55).

Assombrado pelas “melodiosas notas da canção fatídica [que] chegavam-lhe aos ouvidos [como] os ecos lúgubres da sua condenação” (GUIMARÃES, 2019, p. 56), Rodrigo cogita o suicídio. Dar fim à própria vida seria, para ele, apenas livrar-se apenas de um corpo moribundo, pois sua alma já estava morta. Nesse momento, ele se convence de que a infâmia de Regina era real e de que uma fada malfazeja era o motivo de sua perdição: “Ah! é bem certo o que dizem; não é uma mulher; é uma filha das trevas, uma fada malfazeja; é o gênio do mal que na figura de um anjo veio ao mundo para torturar os corações. Sou uma de suas vítimas; a sentença é irrevogável, tenho de morrer por ela! (GUIMARÃES, 2019, p. 56)”.

O zênite, ou melhor, o nadir de sua melancolia se dá no ato de seu diálogo com o cético irmão Roberto, que não acredita nem por um segundo nas abusões dos pescadores:

– Roberto, meu caro irmão, estou irrevogavelmente condenado!... apagou-se minha última esperança, e no futuro só vejo angústias, desespero e morte. Já tenho a morte n’alma; o corpo em breve também sucumbirá. Eu devera despedaçá-los aos olhos desse ídolo feroz; seria para ela um prazer indefinível banhar-lhe os pés no sangue de sua vítima!... mas não; não quero dar-lhe mais esse regozijo... irei, para bem longe, matar-me, ou finar-me lentamente, entregue à angústia e á desesperação. [...] Uma força sobrenatural, um poder inflexível e tirânico a que não posso resistir escravizou minha vontade. Acredita-me, Roberto, essa mulher verte dos olhos malditos um eflúvio satânico que enerva e envenena os corações, e quebranta as mais poderosas energias. Ela tem em seu poder minha alma e minha vida, e é desejo dela perder minha alma, e arrancar-me a vida. Foge de mim, Roberto; estou perdido, sou um precito!... Foge dela também; não creias que é uma mulher; não! (GUIMARÃES, 2019, p. 57)

Toda a descrição da cena é feita pelo narrador-moldura com requintes grotescos. Rodrigo age como um louco, assombrado, “pronunciando estas frases com voz convulsa e louca, as feições transtornadas, os lábios espumantes, desvairado e em fogo o olhar, Rodrigo parecia um possesso atormentado pelo espírito do mal” (GUIMARÃES, 2019, p. 57). Assim também o será Roberto, que apesar de seu ceticismo, cairá nos encantos infernais de Regina logo em seguida. Dois capítulos depois, presenciamos o irmão do meio no mesmo estado degradado de Rodrigo, “com o peito ofegante, o gesto abatido, o olhar sombrio e desvairado como quem se achava debaixo da impressão de um terror sobrenatural” (GUIMARÃES, 2019, p. 70). Não somente o

narrador menciona a sua impressão de terror sobrenatural como o próprio Roberto se descreve como uma criatura monstruosa, moribunda, a mais icônica do imaginário gótico:

Eu já não vivo, Ricardo, *sou um fantasma errante* que ando a arrastar entre os vivos o manto pesado de meus tormentos, e se tenho ainda uma alma é só para sentir os contínuos e desapiedados golpes da dor que me flagela o coração. Não, não me é possível viver na terra em que existe Regina. O ar que ela respira me envenena; o chão em que pisa abrasa-me os pés; e estes mares que ela sulca rindo e cantando, estão sempre a murmurar a meus ouvidos um cântico de feroz escárnio! (GUIMARÃES, 2019, p. 71, grifo nosso).

Algumas imagens góticas circundam também a figura de Regina, principalmente quando do assassinato de seu noivo. A visão fantasmagórica da filha do mar em seu refúgio na ilha maldita é um “vulto pálido de uma formosa mulher [que] assomou à porta da cabana. Estava vestida de branco e trazida na frente uma grinalda de flores de laranjeira. Tremiam-lhe os lábios descorados, e nos olhos chamejava-lhe luz torva e ameaçadora” (GUIMARÃES, 2019, p. 81). Essa é uma das poucas ocasiões em que o narrador-moldura descreve Regina ressaltando-lhe a monstruosidade e a espectralidade ao invés de sua beleza diáfana. Nesse mesmo episódio, seu canto melodioso dá lugar a um “grito agudo, sinistro, lamentoso [que] troou pela extensão das praias” (GUIMARÃES, 2019, p. 80), ao passo que a funesta noiva entoava seu juramento de vingança.

Isso nos leva a outros dois *topoi* góticos presentes em *A ilha maldita*: juramentos e profecias. Por envolverem quase sempre um plano de existência superior, metafísico ou sobrenatural que age como mediador, juiz e executor para os crimes da humanidade, as obras góticas nutrem amplo apreço pela profecia, pela maldição, pelo pacto; alianças inquebráveis que acorrentam os homens à justiça do metaempírico. Salvo casos em que falsas maldições e semelhantes são criadas como parte do estratagema de vilões e usurpadores, esses *topoi* exercem grande influência sobre as tramas de inúmeras obras góticas. A quebra de um juramento ou o desrespeito a uma profecia/maldição causam, em geral, consequências catastróficas aos ofensores. Exemplo seminal dessa temática é a maldição que recai sobre Manfred, usurpador do trono de Otranto na obra de Horace Walpole: “[...] the castle and the lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it” (WALPOLE, 2016, s/p)<sup>60</sup>. A maldição se materializa na insólita figura de uma armadura gigante cuja posse é atribuída a Dom Alfonso, o primeiro herdeiro de Otranto. Ao final do romance, o colossal fantasma de Dom Alfonso emerge do castelo, trajado

---

<sup>60</sup> Em tradução nossa: “O castelo e o trono de Otranto devem ser passados adiante da atual família sempre que o real detentor se tornar grande mais para habitá-lo”.

em sua armadura, e leva a construção secular à ruína. Esse momento, assegurando o cumprimento da maldição, marca a passagem do título de Otranto do usurpador Manfred para o legítimo herdeiro Theodore.

Em *A ilha maldita* há três instâncias similares: o juramento feito pelos três irmãos ao pai moribundo; a jura de vingança de Regina; e a maldição imposta a Regina por sua suposta mãe, a fada dos mares. O fidalgo espanhol, no leito de morte, fez os filhos “jurar sobre suas mãos frias e descarnadas que não descansariam um momento enquanto não se reestabelessem com todos os seus títulos, honras e haveres no antigo solar de seus maiores” (GUIMARÃES, 2019, p. 40), mas essa promessa é deixada de lado devido à paixão obsessiva dos três por Regina. Esta, após o assassinato do marido, jura vingá-lo: “Mataram meu marido [...] Malditos! Malditos para sempre! Juro pelo sangue e pela alma desse infeliz que vós todos três haveis de ter a mesma sorte!... Juro, juro, três vezes juro!” (GUIMARÃES, 2019, p. 86). A jura também não é cumprida, pois após matar os dois primeiros irmãos, Regina se vê incapaz de concluir a incumbência devido ao seu amor por Ricardo. Não bastasse o perjúrio cometido para com a alma do noivo, Regina também desobedece a maldição de sua mãe: “Ouve bem o que agora te digo e sempre hei de repetir-te: – maldita sejas tu, se algum dia quiseres ver a terra, e mais maldita ainda, se...” (GUIMARÃES, 2019, p. 127).

Apesar da memória da jovem ter esquecido os últimos dizeres de sua mãe, fica implícito na narrativa que mais maldita ainda seria se se apaixonasse por um homem da terra firme – justamente o que acontece. Os três perjúrios cometidas impõem, como é comum nas narrativas góticas, que a justiça do sobrenatural seja feita. Como aponta o narrador-moldura, os dois amantes “náufragos oprimidos pelo destino, e perjuros ambos” (GUIMARÃES, 2019, p. 152) não podem consumir seu amor em face dos crimes horríveis que cometeram, os quais foram coroados pelo perjúrio. A própria Regina parece ter consciência de sua condenação: “aqui ficarei misérrima e desamparada por todos! E aqui morrerei, assassina e perjura, amaldiçoada por ele [o noivo] e por todos!” (GUIMARÃES, 2019, p. 159). O último capítulo do romance, apropriadamente nomeado “Castigo”, exibe de forma assertiva, sem deixar dúvidas, a presença de um plano sobrenatural que julga e pune os vivos. Tal como em *O castelo de Otranto*, a punição se dá por um evento insólito de proporções cataclísmicas: lá, o gigantesco fantasma de Dom Alfonso destrói o castelo ao se erguer, aqui, a ilha maldita é engolfada pelo oceano em um “vórtice imenso [que] abriu-se no lugar da Ilha, gorgotando espantosamente como se a terra, ardendo em sede, sorvesse a longos tragos o oceano!” (GUIMARÃES, 2019, p. 167).

Isso nos leva, por fim, ao último elemento gótico presente na obra: a influência negativa do passado sobre o presente. O passado ameaçando o presente através da presença de fantasmas – literais ou figurados – é, segundo Botting (1996), um dos *topoi* mais reconhecíveis de toda a tradição gótica. No romance de Bernardo Guimarães, as ações que ocorrem no presente diegético estão sempre determinadas pelos assombros do passado que, constantemente, voltam à tona com consequências terríveis: o retorno dos irmãos, figuras do passado de Regina, após anos de exílio, resulta na morte de seu noivo; a maldição imposta a Regina ainda na infância condena seu amor por Ricardo à perdição; o perjúrio dos irmãos para com o seu pai, o fidalgo, resulta em sua degradação pela rejeição de Regina. Ademais, o mais emblemático desses momentos é a aparição do fantasma do noivo falecido, que surge diante de Regina para lembrá-la de sua jura quebrada:

O fantasma ensanguentado do esposo parecia surgir-lhe ao encontro, com pavoroso e ameaçador aspecto, acompanhando com olhar sombrio e penetrante todos os movimentos de seu corpo, todos os impulsos de seu coração e com voz lúgubre murmurar-lhe ao ouvido:

– Afronta e maldição eterna sobre ti, mulher perjura!... e ela apertava com mão convulsa o punhal, que tinha sobre o seio, e repetia dentro d'alma:

– Eu o jurei, e juro ainda!... Hei de vingar-te!... (GUIMARÃES, 2019, p. 152).

Novamente em paralelo ao *Otranto*, a cena remonta à aparição do fantasma de um ancestral, saindo de um quadro, que relembra ao conde Manfred seus pecados e as ofensas que cometera para usurpar o trono. Nota-se, entretanto, que a presença do fantasma no discurso do narrador é marcada por uma expressão de modalização – “parecia surgir” – que deixa dúvida quanto à sua existência e reforça a índole fantástica da obra, à qual estão subordinados os elementos góticos aqui listados.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa tentativa inicial de elucidar o porquê de *Noite na taverna* ter se cristalizado como único exemplar da literatura insólita no Brasil, agregando a si, no processo, diversos rótulos que seriam melhor empregados a outras obras oitocentistas – fantástico, gótico, novela negra, de sensação, sobrenatural, de horror etc. –, levantamos a hipótese de que o fantástico brasileiro fortemente presente no sertanismo do século XIX teria sido ofuscado pelo projeto regionalista de redescoberta do Brasil original. Sustentávamos, a princípio, que a missão de engajamento desse período literário teria relegado ao insólito um papel secundário, acessório à revisitação de credices, costumes e crenças religiosas dos povos interioranos. A análise formal de *A ilha maldita*, contudo, provou o contrário. No romance de Bernardo Guimarães, se há alguma relação de subordinação, parece ser o regionalismo que está subordinado ao fantástico, não o contrário.

O discurso fantástico é patente na obra e articula toda a sua estrutura, sua linguagem, suas imagens e procedimentos formais de construção de personagens, espaço e narrativa. Já os elementos regionalistas servem como “possibilitadores” para o fantástico. Escolho esse termo para retomar a discussão proposta por Antonio Candido (2006) acerca da relação entre literatura e meio externo. O que faz Bernardo Guimarães em *A ilha maldita* é justamente o que Candido preconiza como a verdadeira relação de intrínseca reciprocidade entre literatura e sociedade: a transformação do dado sociológico em forma literária. Quando isso ocorre, segundo o autor, a obra literária se desvencilha de uma visão limitada e sociologicamente orientada, a qual não raramente servia como combustível para as críticas detratadoras do regionalismo oitocentista, “para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo [...]: o externo se torna interno” (CANDIDO, 2006, p. 16).

Os elementos regionalistas supracitados, que se articulam para sugerir a presença do fantástico na diegese, são sublimados na forma literária: a fala regionalizada e a cosmovisão arraigada à presença do sobrenatural determinam o discurso dos narradores e das personagens, bem como suas experiências, emoções e reações quando confrontados por fatos aparentemente metaempíricos; a ambientação longínqua, isolada e afastada dos centros urbanos se converte em *locus horribilis*; os causos da oralidade, lendas e abusões comuns ao modo sertanejo de apreender a realidade empírica definem a atmosfera, as imagens, as metáforas, os símbolos e, no geral, toda a temática do romance. Tudo isso prova, com a notável ressalva de que partimos da análise aprofundada de apenas uma obra desta tendência literária, que o fantástico talvez não

tenha sido tão ofuscado pelo sertanismo oitocentista quanto pensamos inicialmente. Porém, estudos futuros centrados no escopo do sertanismo se fazem necessários para ratificar essa tese, visto que parece haver uma cisão até mesmo no inventário sertanista de Bernardo Guimarães, conforme sugere o biógrafo Basílio de Magalhães (1926, p. 39) ao insinuar a existência duas categorias opostas na obra do autor: as “produções de mera fantasia”, que englobam *A escrava Isaura*, *O pão de ouro* e *A ilha maldita*; e “as outras [que] se desdobram em paisagens dele conhecidas a palmo, pintadas com tintas verdadeiras e traços fiéis” – o que supostamente caracterizaria suas legítimas contribuições para o regionalismo.

Se, por um lado, a análise de *A ilha maldita* objeta nossa hipótese inicial, por outro, sua comparação com *Noite na taverna* atesta nossa segunda hipótese: em meio à desordem conceitual e nomenclatural que define a literatura insólita brasileira do século XIX, é possível distinguirmos duas vertentes que se elevam sobre a turba e se destacam por características bem delimitadas, discursos e modos de narrar particulares, formas e temas distintos e raízes explicitamente rastreáveis nas tradições europeias: o gótico e o fantástico. Todavia, a comparação aponta também para notáveis pontos de convergência entre ambas, o que consubstancia um fato extraliterário já apontado por Fabianna Bellizzi Carneiro (2020): toda a literatura romântica brasileira foi influenciada por leituras e traduções das mais populares obras da França, da Inglaterra e, em menor escala, da Alemanha. Com as literaturas do insólito, portanto, não poderia ser diferente.

A primeira e mais notória diferença entre as duas obras se dá no campo da linguagem. Enquanto *Noite na taverna* se derrama nos excessos góticos com descrições e adjetivações carregadas de paixão e horror, sublime e grotesco, *A ilha maldita* regularmente lança mão de um discurso comedido, sugestivo e perpassado por recursos como o imperfeito e a modalização (TODOROV, 2012). Naquela, a linguagem acompanha a tempestuosidade das ações e dos conflitos internos de seus protagonistas, narradores assombrados, degradados e imersos em extravagâncias violentas e luxuriosas; nesta, a linguagem segue o fantástico pelo limiar da insinuação, escondendo muito mais do que revela. O jogo de ambiguidade e suspense que perpassa *A ilha maldita* impele ao leitor o efeito estético do fantástico, da hesitação e da incerteza diante da presença do metaempírico, já descaramento patente na linguagem de *Noite na taverna*, por outro lado, faz pouco caso em sugerir a presença do sobrenatural – quiçá, somente na narrativa de Solferi – e não deixa dúvida quanto à raiz mundana de seus horríveis episódios, que é o comportamento imoral, patológico e criminoso de seus narradores vilanescos.

A ambientação e a espacialidade são outras evidentes diferenças entre ambas. Se em *A ilha maldita* o sertão conceitual marca forte presença como parte de um projeto estético-ideológico de redescoberta do verdadeiro Brasil, e converte-se em *locus horribilis* graças à força das abusões e credices, em *Noite na taverna* a ambientação não esconde seu tributo à tradição europeia. Embora as reverenciosas descrições das urbes europeias góticas como Roma e Cádiz sejam elemento fundamental para a novela de Álvares de Azevedo, é importante ressaltar uma certa atopia subjacente à sua espacialidade narrativa. Entre uma narrativa e outra, cronotopias díspares se sucedem com pouca coesão além dos adornos góticos de suas descrições. Certas narrativas, como a de Solfieri, parecem retornar ao passado setecentista entre catedrais e cemitérios, ao passo que a de Johann evoca um ar de modernidade ao se passar entre salões de bilhar e alcovas escuras. Soma-se a isso o fato da taverna, espaço diegético onde transcorre a narrativa-moldura, não possuir qualquer ancoramento geográfico ou temporal – o que a recobre sob o véu críptico do mistério.

Mesmo assim, as obras compartilham entre si a presença marcante do *locus horribilis*. Ainda que em diferentes pontos do globo e por diferentes razões, as paisagens de ambas são descritas como opressivas e repletas de ameaças, inspirando a topofobia (BORGES FILHO, 2005) nas personagens e definindo implacavelmente seus atos, pensamentos e destinos. Aqui cabe adiantar que, apesar das muito claras distinções em sentido macroscópico, como o tom, a linguagem e os efeitos estéticos distintos que cada uma tenciona ensejar, as duas narrativas compartilham certas semelhanças em sentido mais estrito, o que pode sugerir um amálgama entre as influências e tradições que chegavam ao Brasil no século XIX vindas de ultramar. Contudo, de acordo com o que pudemos constatar, o que se observa é muito mais a presença de caracteres góticos em *A ilha maldita* que de elementos fantásticos em *Noite na taverna*.

O primeiro e mais facilmente observável desses entrecruzamentos é a presença de narrativa-moldura e *mise en abyme* nas duas obras. O encaixamento distancia o leitor da matéria narrada a partir da sucessão de instâncias narrativas; quanto mais histórias dentro de histórias, maior afastamento ocorre entre realidade diegética e realidade empírica. Destarte, a moldura demarca, nas vertentes literárias do insólito, uma opaca fronteira entre real e maravilhoso, crível e incrível. Suscita a imaginação e ao mesmo tempo pode endossar ou desgastar a credibilidade dos narradores a depender da verossimilhança e da aceitabilidade do que está sendo narrado. Quando o que se quer contar ultrapassa os limites do acreditável, o recuo e o distanciamento são e sempre foram uma estratégia usual. Para marcar ainda mais esse distanciamento, ambas as narrativas lançam mão de narratários que questionam a fatualidade do que se conta. Essa

estratégia, atribuída por Todorov (2012) e Ceserani (2006) ao discurso fantástico, surge em *Noite na taverna* nas figuras dos convivas reunidos ao redor da mesa e em *A ilha maldita* a partir de diversas instâncias, das quais: o filho do pescador; os pescadores que ouvem as histórias à beira-mar; os irmãos que contam e ouvem as histórias um do outro a respeito de Regina etc.

É válido salientar também a disposição distinta das narrativas encaixadas nas duas obras. *Noite na taverna* segue uma estrutura linear: após a narrativa-moldura, que serve de prólogo, há uma sucessão de narrativas encaixadas uma após a outra, o que culmina num epílogo novamente no plano da moldura. Em geral, uma narrativa não influencia as demais, exceto a de Johann, cujo desfecho se dá apenas no epílogo. Em *A ilha maldita* a ordenação não é tão simples: o romance se inicia com a narrativa-moldura do pescador que conta ao seu filho a história de Regina; nela, outros narradores contam suas próprias histórias, como o Maneca e os irmãos espanhóis; próximo ao fim do romance, Regina reconta e retifica vários pontos do que fora dito anteriormente pelo narrador-moldura, incluindo muitas informações novas sobre o seu passado, mas ao mesmo tempo que elucida questões deixadas em aberto pela narrativa principal, cria suas próprias inconsistências e perspectivas subjetivas sobre certos acontecimentos.

Outra curiosa semelhança é a presença preponderante da figura artístico-literária conhecida como *femme fatale* ou dama fatal, “que aparece como um ser paradoxalmente atrativo e destrutivo” (MENON, 2011, p. 2). Na narrativa de Bertram, em *Noite na taverna*, surge Ângela, descrita como um anjo de beleza inigualável, mas infanticida e conjugicida; na de Johann, conhecemos a desonrada Giorgia, que retorna no epílogo como um espírito vingador – Giorgia, a prostituta – para justificar o próprio irmão; em *A ilha maldita*, é escusável nos demorarmos novamente nos atributos angelicais de demoníacos da jovem filha do mar, Regina. Além de compartilharem o “elemento transgressor da ordem e de certos valores vigentes à época” (MENON, 2011, p. 1), as mulheres fatais levam as personagens masculinas à degradação física e moral resultante das paixões hipnóticas e avassaladoras que ensejam.

Isso nos leva a outro ponto em que as narrativas convergem: a figuração minuciosa da degeneração. Em *A ilha maldita*, ainda que por poucos capítulos, a narrativa mergulha nos excessos góticos de morbidez, melancolia e paranoia quando apresenta ao leitor os efeitos trágicos que a rejeição de Regina tem sobre os irmãos. Nesse ínterim, as personagens são descritas com requintes grotescos, fisicamente e espiritualmente arruinadas, assombradas e paranoicas, aterrorizadas por sonhos, visões de sereias e vozes fantasmagóricas ecoando pelo oceano. Em *Noite na taverna*, a degeneração é espinha dorsal de todas as narrativas. Mesmo

que na maioria delas não haja remorso por parte dos narradores quanto aos crimes que cometeram no passado, tais experiências deixaram, em todos, inegáveis cicatrizes espirituais e psicológicas. Essa transformação negativa acomete também outras personagens impactadas pelos atos hediondos dos narradores: a esposa do capitão, Laura, o pai de Laura, a duquesa Eleonor, o duque Maffio, Arnold.

Por fim, há mais um *tópos* gótico que cumpre papel de grande destaque nas obras analisadas: a influência negativa do passado sobre o presente. Em *Noite na taverna*, os crimes, extravagâncias e atos monstruosos dos convivas sempre retornam para assombrá-los: Solfieri preserva a grinalda que supostamente pertencera à jovem cataléptica; Bertram encontra a perdição por consequência de toda a ruína que causara a si e aos outros; Gennaro é confrontado pelo retrato da moribunda Laura que morrera por sua causa, e posteriormente, por um retrato ainda mais horrível, de carne e osso, quando retorna à casa da família onde fora acolhido e para onde levava as maiores desgraças; Claudius Hermann é consumido pela culpa de seus crimes contra Eleonor, de modo que apenas com o uso do narrador-relais é capaz de descrevê-los; Johann, exemplo mor, é assassinado por Giorgia, a irmã que desonrara no passado em relação incestuosa. Curiosamente, em *A ilha maldita* essa convenção temática se mostra de forma ainda mais fiel à tradição europeia que na novela de Álvares de Azevedo, isto é, na forma de juramentos do passado, maldições, profecias e figuras fantasmagóricas que retornam para assombrar os vivos.

Nota-se, portanto, que a produção de literatura insólita no Brasil do século XIX não pode ser categorizada como imitação ingênua ou mera importação de padrões europeus, pois envolveu diferentes processos artísticos e criativos, ideologias e projetos estéticos, consubstanciando-se em um quadro heterogêneo cuja tarefa de definição e organização ainda constitui uma árdua tarefa para a pesquisa acadêmica. Quadro este que se espalha por um amplo horizonte de possibilidades: entre a homenagem e a apropriação; entre a tradição europeia e o elogio ao nacional; entre o derramamento e a sugestão; entre o gótico e o fantástico.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, C. A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna. **Itinerários**. Araraquara. n. 22, p. 115-133, 2004.
- AMÍCOLA, J. **La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- AMORA, A. S. **O romantismo: a literatura brasileira**. v. 2. São Paulo: Cultrix, 1986.
- ARÁN, P. **El fantástico literário: aportes teóricos**. Córdoba, Narvaja Editor, 1999.
- \_\_\_\_\_. Metamorfosis del fantástico literario. In: **(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.
- AZEVEDO, A. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Noite na taverna; Macário**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.
- BATALHA, M. C. A literatura fantástica seu lugar na série literária brasileira. In: **Actas del Coloquio Internacional Fanperu**. Centro de Estudos Antonio Correjo Polar, Lima, 2010. pp. 39-53.
- BATALHA, M. C. (org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.
- BELLEMIN-NOËL, J. **Notes sur le fantastique**. Paris: Larousse, 1972.
- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique. La poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- BOONE, T. Narrating the Apparition: Glanvill, Defoe, and the Rise of Gothic Fiction. In: **The Eighteenth Century**. Vol. 35, No. 2, 1994, pp. 173-189.
- BORGES FILHO, O. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma toponálise. In: BORGES FILHO, O.; GAETA, M. **Língua, literatura e ensino**. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2005.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOTTING, F. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BRINATE, H. O sobrenatural no regionalismo brasileiro do final do Século XIX e do início do XX. **Revista Versalete**. Curitiba, Vol. 6, nº 10, jan.-jun. 2018

BURKE, E. R. **Reflexões sobre a revolução na França**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BYRON, G. **Manfredo**: Um drama em três atos. Trad. G. Januário. São Paulo: Amazon, 2020.

CAMINHA, P. V. **Carta a El Rei D. Manuel**. Dominus: São Paulo, 1963.

CANDIDO, A. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Rocco, 2006.

CARNEIRO, F. S. B. O sertão como espaço das credíces, abusões e feitiços no conto “Pai Norato”, de Bernardo Élis. In: **XV Encontro Abralic**: Experiências literárias, textualidades contemporâneas, 2016. p. 6822-6833.

\_\_\_\_\_. Gótico imperialista e gótico colonialista: Colonialismo, alteridade e (des)construção identitária no romance A ilha maldita. **CLARABOIA**, Jacarezinho/PR, n.14, p. 120-134, jul./dez, 2020.

CAUSO, R.S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil; 1875 a 1950**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

CAVALHEIRO, E. **Álvares de Azevedo**. São Paulo: Melhoramentos, 1943.

CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CLERY, E. J.; MILES, R. **Gothic documents**: a sourcebook, 1700–1820. Manchester: Manchester University Press, 2000.

CLUTE, J. Weird Fiction. In: CLUTE, J.; GRANT, J. **The Encyclopedia of Fantasy**. Londres: Orbit Books, 1997.

COLERIDGE, S.T. Review of The Mysteries of Udolpho. **Critical Review (Second Series)**. N. 11, ago. 1794. Disponível em: <<https://web.english.upenn.edu/Etexts/coleridge.reviews>>.

\_\_\_\_\_. Review of The Monk. **Critical Review (Second Series)** N. 19, fev. 1796. Disponível em: <<https://web.english.upenn.edu/Etexts/coleridge.reviews>>.

- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil** – vol. 3. São Paulo: Global editora, 1997.
- COVIZZI, L.N. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- DINIZ, D. C. B. “Le Horle”, de Guy de Maupassant e a criação literária. **CALIGRAMA**. Belo Horizonte, vol. 2, p. 73-87, nov. 1997.
- FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo em Bernardo Guimarães. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M.C.; MICHELLI, R. (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.
- FRANÇA, J.; SENA, M. O Gótico-Naturalismo em Rodolfo Teófilo. **Revista Soletras**. Rio de Janeiro, n. 30, 2015.
- FRANKL, P. **The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries**. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- FOWLER, A. **Kinds of Literature. An introduction to the theory of genres and modes**. New York: Oxford University Press: 1982.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, F. **Fantástico: modo**, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso: 20 mai 2021.
- GADDIS, J. **The Landscape of History: How Historians Map the Past**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- GOICOCHEA, A. El modo gótico de la literatura: resistencia a la razón. **Revista Lindes: estudios sociales del arte y la cultura**. n. 7, 2013.
- \_\_\_\_\_. El modo gótico y una literatura sin fronteras. **Revista de Literaturas Modernas**. vol. 44, n. 2, jul.-dez, 2014.
- GOMES, E. O individualismo Romântico. In: COUTINHO, A. (org.). **A literatura no Brasil**. – Vol. 3. São Paulo: Global Editora, 1997.
- GÓTICO**. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/g%C3%B3tico>>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- GRIECO, A. **Evolução da Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947 [1932].

- GUIMARÃES, B. **A ilha maldita / O pão de ouro**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1879.
- \_\_\_\_\_. **A ilha maldita**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1930.
- \_\_\_\_\_. **A ilha maldita**. São Paulo: Editora Fora do Ar, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Lendas e romances**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HERNANDES, G. Q. G. O espaço mineiro em A garganta do inferno: ensaio sobre uma lenda de Bernardo Guimarães. **Opiniões**. São Paulo, v. 11, p. 124-136, 2017.
- HOGLE, J.E. Introduction. In: HOGLE, J.E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ISER, W. **O Ato da Leitura**. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACKSON, R. **Fantasy**. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.
- JEHA, J. “Claudius Hermann”, o fantástico em Álvares de Azevedo. **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 124-134, 1983.
- JOHNSON, S. **A Dictionary of the English Language: A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson**. Disponível em: <<https://johnsonsdictionaryonline.com/>> Acesso em: 03 mar. 2021.
- KLIGER, J. Whig Aesthetics: A Phase of Eighteenth-Century Taste. **ELH**. Vol. 16, N. 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1949.
- LEDOUX, E. Defiant damsels: Gothic space and female agency in Emmeline, The Mysteries of Udolpho and Secresy. **Women's Writing**, 18 (3): 2011, pp. 331–347.
- \_\_\_\_\_. Was there ever a “Female Gothic”? **Palgrave Commun**. Vol. 17, n. 3, 2017.
- LIMA, N. T. **Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.
- MADOFF, M. The useful myth of gothic ancestry. In: BOTTING, F.; TOWNSHEND, D. **Gothic / Eighteenth-century Gothic: Radcliffe, reader, writer, romancer**. Londres: Routledge, 1979.
- MAGALHÃES, B. **Bernardo Guimarães: esboço biographico e critico**. Rio de Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1926.

- MALLETT, P.H. **Northern Antiquities**. Trad. Thomas Percy. Londres: Bohn's Library, 1847.
- MARTINDALE, A. **Gothic Art**. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- MATANGRANO, B. A. TAVARES, E. **Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.
- MATURIN, C. **Melmoth, o viandante**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.
- MEDEIROS, C. L. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. **Palimpsesto**. Vol. 14, n. 2, 2012.
- MENON, M.C. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. 257 fls. (Tese de Doutorado em Letras). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007.
- \_\_\_\_\_. O canto da sereia em terra brasileira: o caso de “A Ilha Maldita” de Bernardo Guimarães. In: **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011>. Acesso em: 08 dez. 2021.
- MIELIETINSKI, E. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MILBANK, A. Female gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The Handbook of the Gothic**. 2 ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- MOTTA, A. “Álvares de Azevedo”. **Revista Nova**. Vol. 1, n. 3, p. 397-415, 1931.
- MULVEY-ROBERTS, M. Introduction to the First Edition. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The Handbook of the Gothic**. 2 ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- NEGRONI, M. **Museo Negro**. Buenos Aires: Norm, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Galería fantástica**. Buenos Aires: SXXI, 2010.
- \_\_\_\_\_. **La noche tiene mil ojos**. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- NIELS, K. O horror e o fantástico na prosa de Manuel Antônio Álvares de Azevedo. **Caderno Seminal Digital**. Ano 17, n. 16, v. 16, Jul-Dez/2011.
- NIELS, K. Noite na Taverna: prosa atípica no romantismo nacional. In: **Palimpsesto – Pós-graduação em Letras da UERJ**. Rio de Janeiro, v. 3, n.14, 2012.

O'BRIEN, C.C. Introdução. In: BURKE, E. R. **Reflexões sobre a revolução na França**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

OLIVEIRA, B. **Pelas brechas escuras do insólito**: os espaços topofóbicos na literatura sertanista. 2019. 240 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2019. Disponível em:.

OLIVEIRA, J.D. **Um sussurro nas trevas**: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na Taverna de Álvares de Azevedo. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OVENDEN, G. Gothic art. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The Handbook of the Gothic**. 2 ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

PEIXOTO, A. A originalidade de Álvares de Azevedo. **Revista Nova**. Ano I, n. 3, 1931, pp. 355-374.

PEREIRA, L.M. **História da Literatura Brasileira – prosa de ficção de 1870 a 1920**. V. 2-4, 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

POLIDORI, J.W. **O vampiro**. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.

PUNTER, D. **The Literature of Terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day – vol. 1. Londres: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. Paranoid gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The Handbook of the Gothic**. 2 ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The gothic**. Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, A. **Os mistérios de Udolpho** – vol. 1. Vitória: Pedrazul, 2014.

\_\_\_\_\_. **Delphi Complete Works of Ann Radcliffe**. Sussex: Delphi Classics, 2013.

ROPER, D. Coleridge and the 'Critical Review'. **The Modern Language Review**. v. 55, n. 1, p. 11–16, 1960. <<https://doi.org/10.2307/3720329>>.

\_\_\_\_\_. Coleridge, Dyer, and The Mysteries of Udolpho. **N&Q**. vol. 19, p. 287-289, 1972.

SAGE, V. Gothic revival. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The Handbook of the Gothic**. 2 ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SENA, M. **O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SHAKESPEARE, W. **The New Cambridge Shakespeare**: Hamlet, Prince of Denmark. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. São Paulo: Darkside, 2017.

SHELLEY, P. **Delphi Complete Works of Percy Bysshe Shelley**. Sussex: Delphi Classics, 2012.

SILVA, D.A.P. O estranho e o fantástico ultrarromânticos em Noite na taverna. **Linguasagem**. v. 22, n. 1, 2015.

SIMMONS, E. **Chekhov: a biography**. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUSA, I. **Contos amazônicos**. Jundiaí: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018.

STRENGELL, H. **Dissecting Stephen King**: From the Gothic to Literary Naturalism. Nova Iorque: Popular Press 3, 2005.

**TERRORIST novel writing**. The Spirit of the Public Journals, Londres, vol. 1, 1797.

THOMPSON, G. R. (Ed.) **The Gothic Imagination**: Essays in Dark Romanticism. Pullman: Washington State University Press, 1979.

THOMPSON, J. **Antient and modern Italy compared: being the first part of Liberty, a poem. By Mr. Thomson**. Londres: A. Millar, 1735.

\_\_\_\_\_. **Liberty, a poem**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press. Disponível em: <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=um004796275.0001.000>> Acesso em: 12 jan. 2021.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura - Formalistas russos**. Trad. de Ana M. R. Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.

TOWNSHEND, D. **Gothic Antiquity History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760–1840**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

**TRAPPING**. Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/trapping>>. Acesso em 5 Jan. 2022.

VALENTE, W. **Misticismo e região (aspectos do sebastianismo nordestino)**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1963.

VAUGHAN, W. **German Romantic Painting**. New Haven: Yale University Press, 1980.

WALPOLE, H. **The Castle of Otranto**. Florianópolis: UFSC, 2016.