

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Xênia Amaral Matos

O GÓTICO EM EÇA DE QUEIRÓS

Santa Maria, RS

2019

Xênia Amaral Matos

O GÓTICO EM EÇA DE QUEIRÓS

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal De Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS

2019

Matos, Xênia Amaral
O GÓTICO EM EÇA DE QUEIRÓS / Xênia Amaral Matos.- 2019.
207 p.; 30 cm

Orientadora: Raquel Trentin Oliveira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2019

1. Eça de Queirós 2. Romance 3. Gótico I. Oliveira,
Raquel Trentin II. Título.

Xênia Amaral Matos

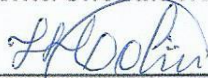
O GÓTICO EM EÇA DE QUEIRÓS

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal De Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras.**

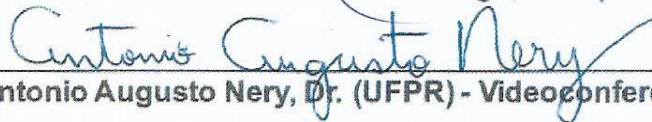
Aprovado em 20 de dezembro de 2019:



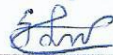
Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Luciana Moura Colucci de Camargo, Dra. (UFTM)



Antonio Augusto Nery, Dr. (UFPR) - Videoconferência



Gérson Luis Werlang, Dr. (UFSM)



Renata Farias de Felipe, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

*“There is strength in proving that it can be borne
Although it tear —
What are the sinews of such cordage for
Except to bear
The ship might be of satin had it not to fight —
To walk on seas requires cedar Feet” - Emily Dickinson*

À minha mãe por todo carinho e amor incondicional, pois sem eles não terminaria meu doutorado;

À Profª. Drª. Raquel Trentin Oliveira pela orientação deste trabalho, por ter acolhido esta ideia ao longo de três anos e, principalmente, por ter compreendido meus momentos de fraqueza;

A todos os professores os quais compuseram minhas bancas de qualificação e de defesa, em especial a Profª. Drª Luciana Colucci e o Prof. Dr. Antonio Augusto Nery pela atenção, considerações e indicações de bibliografia;

À Profª. Dra. Renata Farias de Felipe pelos anos de orientação de IC e coorientação no mestrado, os quais foram de suma importância para chegar aqui;

Ao amigo Ívens Matozo Silva pelos anos de amizade, pelos conselhos e pelo apoio ao longo dessa jornada;

Ao amigo Roberto do Carmo pelo carinho, pela companhia nos momentos mais difíceis... e por ter me tornado uma fã de David Bowie;

À amiga Lair Vidal, quem desde criança, acompanha-me e aconselha-me, por todas as palavras de apoio durante o período;

A todos os bons amigos e amigas que a UFSM me trouxe, especialmente Laura Bagnara Geremia e Thiago Maboni, e a todas às vivências proporcionadas pelo doutoramento, pois também me ajudaram a ser quem sou hoje;

À UFSM, ao PPG-Letras e equipe por terem oportunizado minha formação;

À CAPES, pelo incentivo financeiro durante o período de março de 2017 a fevereiro de 2019...

...que venham novos desafios!

RESUMO

O GÓTICO EM EÇA DE QUEIRÓS

AUTORA: Xênia Amaral Matos

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Raquel Trentin Oliveira

O presente estudo tem como principal objetivo analisar como o gótico se faz presente nas narrativas de Eça de Queirós, especificamente nos romances *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888). Nos mencionados romances realista-naturalista da prosa queirosiana, essa nuance é interpretada através do que aqui foi intitulado de *topoi* gótico, pois os elementos convencionais dessa tradição encontram-se como ideias generalizadas e repetidas (CURTIUS, 2013) integradas à estética realista. Para isso, num primeiro momento é retomado como a crítica eciana tratou previamente o assunto, algumas considerações sobre o gótico e o conceito de *topoi*. Posteriormente, estuda-se como a tópica gótica desdobra-se principalmente na composição dos enredos, dos espaços e das personagens, demonstrando como as três narrativas ecianas beneficiam-se desse diálogo com o gótico. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Romance. Gótico.

ABSTRACT

GOTHIC PORTRAYAL IN EÇA DE QUEIRÓS

AUTHOR: Xênia Amaral Matos
ADVISOR: Prof^a. Dr^a. Raquel Trentin Oliveira

The current study analyzes the depiction of Gothic elements within Eça de Queirós' novels *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878), and *Os Maias* (1888). In the aforementioned novels, which belong to Queirós' realistic-naturalistic literary productions, such characteristics are analyzed based on the idea of gothic *topoi*, which is a term adopted in this research, for the gothic conventional elements are found in the narratives as generalized and repeated ideas (CURTIUS, 2003) inherent in the realistic aesthetics. To do so, firstly it is presented how the ecian critics dealt with that subject matter, secondly, it is provided some reflections upon the concept of gothic, and finally, it is examined the understanding of *topoi*. In this sense, the research seeks to study how the gothic *topoi* pervades the composition of plots, settings, and characters in those narratives, unfolding how these three narratives benefit from their association to gothic conventions. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Keywords: Eça de Queirós. Novel. Gothic.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 O GÓTICO: UM FANTASMA QUE NOS ASSOMBRA.....	29
2.1 PERCURSOS DO GÓTICO: ETIMOLOGIA, SEMÂNTICA E INTERRELAÇÃO .	31
2.2 O DESENVOLVIMENTO DO GÓTICO	38
3 ELEMENTOS CONVENCIONAIS DO GÓTICO.....	57
3.1 O CONCEITO DE <i>TOPOI</i>	57
3.2 ESPAÇO: OS <i>LOCI HORRIBILES</i>	62
3.3 AS PERSONAGENS	69
3.3.1 Monstros e personagens monstruosas.....	69
3.3.2 Duplos (Doppelgänger)	75
3.4 OUTROS <i>TOPOI</i> RECORRENTES: A PERSEGUIÇÃO E A PARANOIA.....	78
4 <i>TOPOI</i> GÓTICOS EM O CRIME DO PADRE AMARO.....	83
4.1 A MONSTRUOSIDADE DO PADRE AMARO	84
4.2 OS ESPAÇOS MALDITOS DE LEIRIA	98
5 <i>TOPOI</i> GÓTICOS EM O PRIMO BASÍLIO.....	117
5.1 “A IMAGEM DA MORTE”	119
5.2 ABRIGADOS EM ESPAÇOS HORRÍVEIS.....	130
6 <i>TOPOI</i> GÓTICOS N’ OS MAIAS.....	151
6.1 A PRIMEIRA TRAGÉDIA: O RELACIONAMENTO ENTRE PEDRO E MARIA.	156
6.2 ESTRATÉGIA DISCURSIVA APOSTADA: O INCESTO.....	161
6.3 PAREDES FATAIS AOS MAIAS: A TOCA E O RAMALHETE	176
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	199

1 INTRODUÇÃO

A prosa de Eça de Queirós (1845-1900), mesmo que mais reconhecida e mais estudada por suas obras realistas-naturalistas¹, também revela em seus escritos marcas do fantástico, do trágico, do grotesco e do gótico. Por outro lado, existem poucos estudos sobre a manifestação do gótico em Eça de Queirós. Até então, a crítica tem dedicado notas breves sobre o assunto. Maria Leonor Machado de Sousa, em *O horror na literatura portuguesa* (1979), argumenta que Eça de Queirós, bem como a Geração de 70, em maior ou menor grau, fizeram proveito de elementos do gótico, como, por exemplo, o horror. A autora considera *O mistério da estrada de Sintra* (1870), escrito por Eça de Queirós em parceria com Ramalho Ortigão, uma demonstração da influência do gótico nesse meio. Para a autora, Eça foi ainda “tipicamente gótico nos contos² *O defunto, A aia, O tesouro e Enghelberto*” (SOUSA, 1979, p. 67), pois tais narrativas remetem aos “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII” (SOUSA, 1979, p. 67), como o ambiente medieval, o sobrenatural, os assassinatos e as traições. Em *A ilustre casa de Ramires* (1900), a autora percebe um tipo de sátira do gótico, já em *S. Frei Gil*³ existe uma envergadura para o tema do satanismo e do terrífico, os quais são aclimatados em uma temporalidade medieval. Em *Os Maias* (1888), “as profundas raízes na chamada “tragédia do destino”” (SOUSA, 1979, p. 67) evidenciam a influência do sobrenatural na obra.

Se a manifestação do gótico nas obras de Eça não acarretou ainda trabalhos analíticos mais extensos, o reconhecimento do interesse do autor por escritores representativos dessa tendência não passou despercebido por seus estudiosos. Jaime Batalha Reis, ao escrever a introdução à primeira edição de *Prosas Bárbaras* (1915), destacou influências sombrias sobre a composição literária ecaiana. Reis comenta que, durante o período de criação dessa coletânea de escritos muito

¹ De acordo com Maria Aparecida Ribeiro a associação pode ser justificada da seguinte forma: “Os conceitos de Realismo variaram e entrecruzaram-se com os de Naturalismo, decorrentes que são de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na orientação para a formulação de leis. Proudhon, Taine, Comte, Saint-Hilaire, Claude Bernard, Pinel, Lombroso, Esquirol, ecoavam na preocupação da literatura produzida por Flaubert e Zola, e junto com eles, ou isoladamente, na dos críticos e romancistas portugueses. Daí, possa dizer que o *Realismo* pressupõe uma atitude científica, que leva a observar os factos e induzir as leis, enquanto o *Naturalismo* surge quando a exacerbação do método faz da obra literária *ilustração das teses científicas*” (RIBEIRO, [19--], p. 17, grifos da autora).

² Os contos de Eça de Queirós foram postumamente compilados na obra *Contos* (1902).

³ Escrito presente em *Vidas de Santos*.

anteriores à data de lançamento, Eça de Queirós foi leitor assíduo de Heine, Hoffmann, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. Através de Heine e Hoffmann, o autor português entrou em contato com a imaginação das lendas germânicas, que lhe legaram fórmulas “grotescas e fantásticas” (REIS, 2015, n.p.). Segundo Reis, o escritor interessou-se pela “simetria da forma, o mistério e o fantástico” (REIS, 2015, n.p.), revelados por Charles Baudelaire; e também atuaram sobre seu imaginário as leituras de Edgar Allan Poe, em especial, os contos do escritor estadunidense, que lhe chegaram através das traduções feitas pelo próprio poeta francês. Edgar Allan Poe, na visão de Reis, fascinou diferentes escritores pela “nitidez fria” (REIS, 2015, n.p.) da escrita e por sua “forma lógica lapidar” (REIS, 2015, n.p.).

O legado de Hoffmann às criações queirosianas, por exemplo, é confessado pelo próprio Eça, como na carta que escreve a Mariano Pina sobre a recepção de *A relíquia*, publicação esta já distanciada no tempo de *Prosas Bárbaras*. Diz o escritor: “Em todo o caso, não foi esta torpeza dos meus homens e das minhas mulheres que desde logo me assegurou a impossibilidade de embolsar esse conto - para mim fantástico como os de Hoffmann” (QUEIRÓS, 2015, n.p.). No que tange à criação de escritos fantasiosos, Eça, numa carta (originalmente em francês) que deveria ter sido o prefácio de *O mandarim*, reflete que essa obra “se caracteriza por ser totalmente fiel ao que, [...], é a tendência mais natural e mais espontânea do espírito português” (QUEIRÓS, 2001, p. 15, tradução de Dannie Pauluzzi Mancio). Para o escritor, apesar do apelo que o naturalismo tinha sobre a criação literária na época, os portugueses se encantavam, na verdade, por “emoções excessivas traduzidas com um grande Fausto plástico de linguagem” (QUEIRÓS, 2001, p. 15) e pela “fantasia sob todas as formas” (QUEIRÓS, 2001, p. 15). Por isso, na perspectiva de Eça de Queirós, sempre que se sentindo “sufocados” pela objetividade do naturalismo ou nostálgicos pela imaginação fantasiosa, os escritores portugueses retornavam à criação de contos fantasiosos.

Ernesto Guerra da Cal, reconhecido pesquisador espanhol de Eça, em *Língua e Estilo de Eça de Queirós* (1969), ressalta na prosa queirosiana uma corrente léxica não oriunda do realismo e, assim como Reis (2015), atribui esse “desvio” às leituras de Charles Baudelaire e da literatura alemã, como de Heine e Hoffmann:

Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelairiana que Eça sofreu nessa época é o das “phosphorescences de la pourriture”, o vocabulário da

podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afluências verbais, que eram ainda mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultraromantismo português. Uma delas, a terminologia das ciências difundida então pelas obras de Darwin, Huxley e Heckel e pelas revistas científicas; a outra oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffmann. Todo êste léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo (CAL, 1969, p. 86-7).

O estudioso acentua uma forte predominância “de palavras tópicas do período baixo-romântico”, como “morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc”, “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, spectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85) em diferentes textos queirosianos.

Enfim, Ernesto Guerra da Cal destaca que Eça de Queirós, apesar de adotar a disciplina realista e uma linguagem que traduzisse melhor a observação do mundo exterior, não abandona esse primeiro léxico:

A viagem ao Oriente e a adoção da disciplina realista obrigam Eça a sair de si mesmo e de suas leituras, e a voltar-se à observação do mundo exterior. Isto muda radicalmente a tônica do seu vocabulário, que se materializa, e acentua descritivamente o aspecto objetivo das coisas, com a admissão nele de uma torrente purificadora de palavras concretas da realidade imediata. No entanto, é curioso observar que muitos dos elementos, que assinalamos como característicos das suas primeiras páginas, permanecerão ou reaparecerão com significativa tonicidade, através de toda sua obra, denunciando o muito de sinceramente temperamental que há nessas páginas “românticas”, tão líricas, tão livrescas. Certos elementos desse léxico não o abandonarão jamais, entremeando-se sutilmente na fábrica do seu estilo, ao longo de sua evolução. Outros, para permanecerem, mudarão de signo. E outros ainda desaparecerão temporariamente, para reaparecer, com uma valoração e um uso mais sagaz e experimentado, na etapa final de neo-romantização, quando Eça agora voluntaria e corajosamente volta a “envolver-se totalmente no fantástico” (CAL, 1969, p. 87).

Considerando essa convivência do realismo e do romântico sombrio em Eça e a ausência de um estudo que se debruce mais detidamente sobre o tema, este trabalho tem como proposta analisar como o gótico se faz presente na obra de Eça de Queirós através da utilização de elementos característicos a essa literatura. Nesse sentido, o *corpus* delimita-se em torno dos romances *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), nos quais se busca-

entender como a tópica gótica contribui especialmente para a composição dos enredos, dos espaços⁴ e das personagens.

Outra pesquisadora da prosa eciana que explora a influência da “tópica do baixo-romântico” (CAL, 1969) é Maria Manuela Gouveia Deilille em *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)* (1984), a qual lança mão de um capítulo para compreender a influência do escritor alemão na produção queirosiana. Apesar de não mencionar diretamente o gótico, Deilille (1984) percebe diferentes desdobramentos da produção de Heine no estilo de Eça de Queirós. Para a autora, nos primeiros escritos, Queirós beneficiou-se de uma “imitação” direta das produções de Heine, as quais aproveitam-se de dinâmicas da ficção gótica. De acordo com Deilille (1984), imagens deixadas pelas obras desse escritor ecoam na produção eciana, em especial no que tange ao diabólico, às metáforas e aos motivos carregados de simbologias místicas e/ou pagãs. Por exemplo, a “obsessão” de Eça pelo mármore e pelas estátuas de mármore, imagem que reincide do poema do início de sua carreira, “Notas marginais”, até *Os Maias*, para ela, foi algo legado pelas leituras de Heine e Nerval (tais como *Les dieux en exil* e *Le sphinx*). Assim, segundo Deilille (1894), Eça fez a sua própria adaptação do motivo romântico-satânico das estátuas de mármore.

Em seu já mencionado estudo sobre o horror, Maria Leonor Machado de Sousa afirma que “o romance gótico é essencialmente um romance sentimental, em cuja intriga intervêm o sobrenatural e o misterioso, geralmente ao serviço de potências maléficas [...]” (SOUSA, 1979, p. 7). A autora também argumenta que o romance gótico deu grande atenção ao período medieval e obteve grande sucesso no âmbito inglês do século XVIII através de nomes como H. Walpole e Ann Radcliffe. De acordo com ela, o gótico possui um apelo sobrenatural pouco expressivo na literatura portuguesa do século XIX, uma vez que os escritores do período voltaram-se antes a “um *negro*⁵ melancólico e suavemente triste” do que aos “lances

⁴ De acordo com Oziris Borges Filho a noção de espaço é “um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho forma, objetos e suas relações” (BORGES FILHO, 2007, p. 22). Por sua vez, cenários são “espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive” (BORGES FILHO, 2007, p. 47).

⁵ Ao longo do estudo, a autora não concede maiores conceitualizações acerca dos termos negro, horror e terror. Dentre os três o que recebe maior atenção é o de “negro”, o qual para autora é uma “angustia nascida da vida quotidiana” (SOUSA, 1976, p. 9) presente tanto na ficção gótica quanto em escritos dramáticos como de Tennessee Williams e Arthur Miller. No que tange o conceito de horror e terror, nesse trabalho adota-se a conceitualização de Botting (1996). Para o estudioso, o terror é um sentimento capaz de por o indivíduo em uma ação de defesa, já o horror desperta a paralisia.

arrepiantes da escola alemã, por exemplo” (SOUSA, 1979, p. 12, grifos da autora). No livro *A literatura “negra” ou de “terror” em Portugal* (1978), a pesquisadora questiona o uso do adjetivo “gótico” para designar a produção do país e justifica o motivo pelo qual prefere o termo “negro”:

O termo negro, que escolhi para designar toda esta literatura desenrolada num ambiente de terror, é o que me pareceu mais amplo e mais adequado. ‘Gótico’, talvez mais clássico, embora legítimo quando empregado na fase inicial da escola, não tem hoje significação, quando aplicado ao campo da literatura atual que se pode considerar descendente do ‘horror gótico’. [...] O traço comum é o seu ambiente sombrio, e daí a classificação: no sentido mais lato, ‘negro’ é uma designação de ambiente, e nada mais (SOUSA, 1978, p. 11 *apud* FREITAS, 2017, p. 1564).

Como observado na justificativa, Sousa restringe o conceito de gótico a características apresentadas pela literatura de um determinado período, o século XVIII. Além disso, a autora toma como principal traço comum às narrativas “negras” dos 1800, a ambientação sombria. No entanto, numa visão histórico-literária mais ampla, o gótico pode ser entendido como uma literatura iniciada no século XVIII que perdura até a atualidade e que é caracterizada por uma série de elementos recorrentes ao longo das narrativas, os quais sofreram modificações com o tempo.

David Stevens (2000), importante professor e pesquisador dessa ficção, associa o gótico a um fenômeno histórico-cultural atrelado aos desdobramentos do Iluminismo. Durante o século XVIII, a racionalidade e o cientificismo levantados pela corrente filosófica dominavam a visão de mundo da sociedade britânica. Nesse sentido, os leitores, em especial os de classe média, sentiam-se seguros para entrar em contato com “imaginary fears and fantasies”⁶ (STEVENS, 2000, p. 10) e para deleitar-se com “the delicious thrill while apparently [they were] immune from real danger”⁷ (STEVENS, 2000, p. 10). Nesse contexto, o interesse pelo imaginário sombrio demonstrava que “overreliance on reason could rob human experience of its essential flavour”⁸ (STEVENS, 2000, p. 10).

No que diz respeito às características textuais, Stevens (2000, p. 46) elenca resumidamente seis pontos acerca do gótico: 1) apreço pelo passado, em especial pela Idade Média; 2) gosto pelo excêntrico, sobrenatural, mágico e sublime; 3)

⁶ Em livre tradução minha: “medos imaginários e fantasias” (STEVENS, 2000, p. 10).

⁷ Em livre tradução minha: “o delicioso arrepio enquanto [eles estavam] imunes dos perigos reais” (STEVENS, 2000, p. 10).

⁸ Em livre tradução minha: “supervalorizar a razão poderia roubar a experiência humana de seu sabor essencial” (STEVENS, 2000, p. 10).

interesse na psique humana, a qual pode atravessar a caracterização da personagem (as quais podem ser tipificadas); 4) foco no emocional, medo, horror, macabro e sinistro em detrimento do racional; 5) tendência aos espaços exóticos e aos espaços domésticos (com destaque à ficção gótica dos Estados Unidos); e 6) quanto ao enredo, a presença das molduras, dos narradores múltiplos e do simbolismo.

Júlio França (2017), pesquisador dos desdobramentos do gótico na literatura brasileira, ao fazer a sua leitura sobre a crítica do gótico, caracteriza tal ficção como uma escrita “estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). De acordo com o autor, o gótico baseia a composição de suas narrativas na repetição de elementos convencionais referentes à configuração do espaço, do tempo e da personagem. Como bem esclarece, a literatura gótica é ambientada em *espaços narrativos opressivos* (FRANÇA, 2017, p. 24) – os *loci horribiles* –, os quais podem determinar o caráter e as ações das personagens que os habitam, além de afetarem suas subjetividades, causando emoções como desconforto, estranhamento, medo, pavor, etc.

Por sua vez, o tempo é marcado pela presença fantasmagórica do passado no presente. Nas narrativas góticas, França (2017, p. 25) destaca que “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente”. No que compete às personagens, o pesquisador argumenta que elas apresentam-se como monstruosas. Dessa forma, o *plot* gótico é, na visão de França (2017), tem presença de diferentes monstros, vilões, anti-heróis e monstruosidades.

Fred Botting (1996), importante estudioso do assunto, também destaca outros elementos que se repetem ao longo das narrativas góticas, como a representação do excesso, das transgressões humanas, do fantasmagórico, do medo, do terror e do horror. Naturalmente, para além da recorrência de marcas características, o gótico pode receber diferentes acentuações em cada obra. Fernando Monteiro de Barros (2017), pesquisador brasileiro da ficção gótica, retoma o compêndio *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002), de Jerold E. Hogle, e suas modulações para classificar diferentes narrativas: *altamente góticas*, *semi-góticas*, *frequentemente góticas* e *ocasionalmente góticas* (HOGLE, 2002, p. XVII-XXV *apud* BARROS, 2017 p. 1905, trad. de Barros). Ao se consultar diretamente o compêndio

de Hogle (2002), percebe-se que o estudioso menciona os termos ao longo da cronologia das principais produções e acontecimentos que afetaram o gótico, porém não apresenta definições precisas dos termos, mesmo assim fica sugerido que o gótico ganha diferentes ênfases e determinações na tradição literária.

Tendo em vista tais considerações, as obras portuguesas em sua maioria apresentariam nuances e ressonâncias do gótico e, nesse sentido, estariam próximas das definições de semi-góticas, frequentemente góticas ou ainda ocasionalmente góticas indicadas por Hogle, o que é demonstrado ao longo do próprio levantamento literário feito por Sousa em *O horror na literatura portuguesa* (1979).

A autora argumenta que, por volta de 1840, durante o Romantismo, os folhetins literários, como a *Revista Universal Lisboense*, publicaram contos “em regra mais ‘arrepiantes’” (SOUSA, 1979, p. 20). Tais narrativas centravam-se nas lendas populares, eram ambientadas nos antigos castelos da região, apresentavam costumeiramente um fantasma ou alma penada e, geralmente, culminavam em uma tragédia. Nesse período, Herculano, Garrett, Rebelo da Silva e Arnaldo Silva são considerados os principais contistas.

Na novelística, Sousa menciona a publicação de romances com traços góticos em verso e em prosa. O romance em verso mantém uma relação com as baladas medievais portuguesas e narram histórias sobre duelos, amantes separados pela guerra e aparições misteriosas. Parte dessas publicações se afastam da literatura “negra” ao remeterem ao mundo maravilhoso dos contos de fadas. Por sua vez, na narrativa em prosa, os elementos negros são presença sutil e, segundo a pesquisadora, esse contexto coloca a literatura gótica portuguesa como uma expressão limitada se comparada à inglesa, por exemplo (SOUSA, 1979, p.53). Mesmo assim, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco fizeram grande proveito de elementos do gótico para compor seus romances. Sousa destaca que Herculano dialoga com o romance histórico de Walter Scott, o qual aproveita do gótico principalmente a ambientação.

Em especial, a narrativa de Herculano conecta-se com o gótico através de um interesse na “negra psicologia” (SOUSA, 1979, p. 56) de seus personagens, com seus sentimentos exacerbados, revelando-se o autor um precursor “das modernas tendências que estudam os “subterrâneos da alma” (SOUSA, 1979, p. 56). Já Camilo aproveitou alguns elementos do gótico, como o mote do manuscrito e a

narrativa moldura⁹, os espaços noturnos e/ou obscuros e, em especial, a intervenção do sobrenatural sobre os destinos humanos. Assim, de acordo com Sousa, esses elementos da prosa de Camilo aproximam-no das primeiras narrativas góticas inglesas.

Já no século XX, os primeiros nomes a suscitar a escrita negra foram Fernando Pessoa, principalmente em *Um jantar muito original* (1907), e Mário de Sá-Carneiro, um autor *exclusivamente negro* (SOUSA, 1979, p. 74) e obcecado por temas como a morte e a degradação. A partir da segunda metade do século, Sousa (1979) percebe que o horror e o negro surgem juntamente ao fantástico, sobretudo em José Régio e Duarte Faria. Mesmo assim, nomes como Domingos Monteiro, Branquinho da Fonseca e Tomas de Figueiredo ainda se destacam pela sua preferência ao terror, em especial o último, que concedeu à imagem da casa um aspecto sombrio e terrífico.

Voltando à abordagem do escritor aqui estudado, os desvios não-realistas em Eça de Queirós originaram outras pesquisas, como *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós* (2002), de Maria do Carmo Sequeira, estudiosa portuguesa de Eça de Queirós. De acordo com Sequeira, o discurso da narrativa eciana é marcado por uma ambiguidade “em relação aos dogmas do naturalismo” (SEQUEIRA, 2002, p. 197). Essa ambiguidade perdura ao longo de variados textos de sua obra e é percebida até mesmo nos textos realistas-naturalistas, mesmo que de forma mais sutil. Tais “escapes” da estética realista são considerados da ordem do fantástico pela autora:

[...] essas “fugas” ou essa “diferença” (se quisermos, essa “ausência de disciplina e de teses”) são exactamente a marca de sua genialidade que cresce, essencialmente, nas frinchas escorregadias da aparente obediência à norma realista – frinchas onde podem, livremente, instalar-se a sedução do imaginário e o desejo de transformar, de forma fantasista a “realidade” (SEQUEIRA, 2002, p. 199).

Observa-se, nas palavras da pesquisadora, que a nuance fantástica da obra queirosiana é compreendida por ela como um anseio do escritor em transformar a realidade a fim de revelar-lhe aspectos que estão além da lógica e da racionalidade defendidas pelo realismo-naturalismo. Nesse sentido, Sequeira, tomando como base

⁹ Procedimento no qual uma narrativa abre espaço a outras histórias além da principal. Assim, a narrativa primeira forma um efeito de moldura em relação às histórias paralelas. Um exemplo é ocorrido em *As mil e uma noites* e *Decamerão*, de Boccaccio.

as considerações de Rosemary Jackson no importante estudo *Fantasy: the Literature of Subversion* (1981), expõe o fantástico como um termo amplo, capaz de englobar diferentes manifestações literárias que fogem e/ou violam a representação realista (SEQUEIRA, 2002, p. 211). Dentro desse espectro, estariam contemplados mitos, lendas, histórias de horror, ficção científica, entre outros (JACKSON, 1981, p. 41 *apud* SEQUEIRA, 2002, p. 211).

Entre outros elementos, a autora reconhece que há uma esfera gótica na composição eciana e dedica uma subunidade de seu trabalho para a discussão do assunto. Todavia, Sequeira também o compreende como um tipo específico de romance produzido na Inglaterra do século XVIII, marcado pelo medievalismo, pelo sentimentalismo e pela sobrenaturalidade (SEQUEIRA, 2002, p. 213). Além disso, para melhor defini-lo, a autora retoma o conceito de Maria Leonor Machado de Sousa (1979) sobre o gótico (recém mencionado). Consequentemente, a análise de Sequeira fica condicionada às obras em que as características do gótico tradicional são mais evidentes.

Na sessão do estudo referente ao gótico, são apreciadas, entre outras, as narrativas “O Tesouro” (1902), *A ilustre casa de Ramires* (1900) “O Defunto” (1902) e “Enghelberto” (1902) por parte da autora. Na visão de Sequeira, os referidos contos são a expressão de um romantismo ainda não superado mesmo com a preferência pelo realismo:

Em Eça de Queirós, por um efeito paralelo, serviria essencialmente, no nosso ponto de vista, para retomar, ou antes para manter nas brechas de um realismo assumido, o fio de um romantismo já quase ultrapassado, do qual procurava atenuar ou simular efeito, através de um leve e singular registro irônico.

Essa incursão no gótico, como, de uma maneira geral, noutras dimensões antásticas parece corresponder a um gesto de rebelião, fracturando, mesmo que ironicamente, a superfície de um realismo aparentemente aceite e quebrando uma certa forma de conhecimento que o naturalismo, euforicamente, tinha instituído (SEQUEIRA, 2002, p. 258).

Nesse sentido, a autora analisa o conto “Enghelberto” como se as partes da narrativa fossem um *puzzle* (quebra-cabeça em língua inglesa), no qual as peças encaixam-se a fim de “montar” uma narrativa predominantemente gótica. Entre as principais peças estão: 1) a força da hereditariedade; 2) o sobrenatural, o mistério e a predestinação sobre o nascimento do protagonista; 3) o abandono dos progenitores; 4) a educação recebida pela personagem; 5) o sadismo e 6) o

amadurecimento do mal. Sobre a última peça, a autora destaca: “essa face da crueldade que nasce da íntima relação da personagem [Enghelberto] com a interação espaço/tempo surge-nos [...] como representação espaço-temporal indissolúvel numa categoria literária que poderíamos definir, com Bakhtine, como ‘cronótopo’ (SEQUEIRA, 2002, p. 263).

A monstruosidade é a célula cronotópica dos contos “O Tesouro” e “O Defunto”. Em ambos, a ambientação gótica convocada pelo espaço-tempo medieval é reforçada por imagens que denotam o mistério e a morte, como o sangue, o assassinato, os enforcados e as ciladas. Além disso, em “O Defunto”, Sequeira (2002) acredita que a nuance fantástica do conto manifesta-se no momento em que o morto desce da força para auxiliar a personagem D. Rui.

Em *A ilustre casa de Ramires*, a autora destaca uma sutil presença do gótico e uma parodização do romance histórico. Ao apresentar duas narrativas (a principal e a escrita pela personagem Gonçalo), o romance retoma a questão da narrativa moldura presente no gótico do século XVIII. Em suma, a presença do gótico em *A ilustre casa de Ramires* é muito mais tímida do que nos contos, porém, a partir da análise da autora, percebe-se que Eça continuou, mesmo que com menor ênfase, interessado na estética gótica durante a sua produção romanesca, inclusive na realista-naturalista.

Apesar da conceituação restrita do gótico em Eça de Queirós, o estudo *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós* reforça a ideia, primeiramente suscitada por Sousa (1979), de que a prosa eçiana possui uma faceta relacionada a esse tipo de ficção literária. Ao delimitar possíveis cronotopos¹⁰ nos contos analisados, a autora demonstra que tais narrativas possuem elementos em comum com o gótico.

Teresa Manuela Vasques Fadista Cruz Rosado, ao longo da dissertação *Camilo e Eça: O apelo do Horror* (2004), defendida na Universidade de Lisboa, também aborda o fantástico nas narrativas queirosianas. Rosado compreende o fantástico como um tipo de discurso literário que foge às convenções de real. Uma vez que os contextos e as ações escapam dessas convenções, cabe ao texto

¹⁰ Para Mikhail Bakhtin (2014), cronotopo é uma categoria conteudístico-formal da literatura que compreende uma interligação fundamental entre espaço e tempo. Assim, o castelo é visto pelo estudioso como o cronotopo basilar da narrativa gótica. Tal construção medieval é vista pelo teórico russo como “repleta de tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 351), o que se desdobra através de seus objetos, como o mobiliário, as galerias ancestrais, as pinturas das gerações e os arquivos familiares.

literário encontrar meios e estratégias para convencer o leitor a aceitá-los, mesmo que num primeiro momento exista o estranhamento por parte da recepção (ROSADO, 2004, p. 62-3).

Ainda a autora recorre às noções de plausibilidade e de probabilidade para elucidar o fantástico:

A plausibilidade da história prende-se com o facto de ser minimamente aceitável perante a razão; por sua vez, a probabilidade relaciona-se com as conjecturas resultantes da leitura da narrativa e com o grau de possibilidade que as mesmas lhe atribuem. Ambas se coadunam na missão de fazer com que a personagem e o leitor acreditem nos acontecimentos narrados, por muito insólitos que estes pareçam. Espera-se, pois, que leitores e personagens comuniquem emoções e reacções, relacionadas com a incerteza e a hesitação, mesmo que os primeiros sejam reais, mantendo um contacto indirecto com os acontecimentos, através da leitura, e as personagens figuras fictícias, mas que, através da visão, acedem directamente ao extraordinário, duvidando sempre da sua natureza. É esta ambiguidade que o fantástico pretende alcançar, brincando com a mente das personagens e dos leitores, suscitando, primeiro, a surpresa e o entusiasmo, e, em seguida, a confusão e a dúvida, que poderão sobreviver extratextualmente (ROSADO, 2004, p. 67).

Nesse sentido, o *corpus* da pesquisa da autora gira em torno das produções que mais se aproximam da concepção apresentada sobre o fantástico, como *O mandarim*, *O mistério da estrada de Sintra* e de alguns outros contos, em especial “O defunto”, “Memórias de uma força”, “Enghelberto”.

Em *Prosas Bárbaras*, é destacado o tom mórbido de alguns escritos e principalmente o grotesco e o horror a serviço do fantástico. As *Prosas Bárbaras* são definidas pela autora como um

sopro de romantismo satânico e panteísta (...) [nos quais] predomina uma visão negra do mundo, onde a degradação física, especialmente da mulher, a degradação social, as misérias e as agonias da condição humana são acentuadas pela ambiência soturna que envolve cenograficamente estes escritos (ROSADO, 2004, p. 92).

Em *O mistério da estrada de Sintra*, Rosado considera a presença do investigativo/policial na trama:

O Mistério da Estrada de Sintra apresenta contornos de narrativa policial, na medida em que projecta um enredo orientado pelo mistério, que é adensado pelo crime, alternado com breves justificações para o estranho caso. A originalidade que sobressai reside na estratégia narrativa utilizada – o chamado romance *feuilleton* – que denuncia a necessidade da dupla Eça / Ramalho em enunciar os acontecimentos como reais, recorrendo-se a iniciais para proteger a identidade dos intervenientes e, mais importante,

contando-se com a cumplicidade camuflada do redactor do *Diário de Notícias* (ROSADO, 2004, p.101).

Já em *O mandarim*, “a presença do Diabo imprime à história grande parte da sua funcionalidade fantástica e acentua o carácter negativo do sobrenatural, [...] na medida em que contribui para a transgressão da ordem natural das coisas [...]” (ROSADO, 2004, p. 112). Enfim, a autora compreende a incursão de Eça no fantástico como uma influência literária regulada pela moda sobrenatural que pairou pela Europa durante o século XIX (ROSADO, 2004, p. 117). O aspecto fantástico, portanto, efetiva um “fascínio junto dos leitores, não só pelo recurso ao sobrenatural, mas, em especial, pela originalidade com que o grotesco dos quadros apresentados é desenvolvido, constituindo um caleidoscópio de impressões e sensações, acontecimentos e imagens unidos pela tónica do horror” (ROSADO, 2004, p. 117).

Na abordagem das narrativas da fase realista de Eça de Queirós, a crítica tem dado atenção mais a aspectos relativos ao grotesco. Em especial Ofélia Paiva Monteiro [19--] e Maria João Simões (2005), ambas respeitadas estudiosas portuguesas da prosa queirosiana, realçam a importância da nuance para a configuração do enredo e da crítica social pretendida nas narrativas.

Para Monteiro, em *Os Maias* (1888), existe uma *estratégia discursiva apostada* (MONTEIRO, [19--], p. 244), que cria uma atmosfera propícia para que se revele o incesto. A problemática da história, a tragédia do incesto, então, configura na narrativa “a falácia da incapacidade humana de ‘ver’ e ‘perceber [a malícia dos destinos dos protagonistas]” (MONTEIRO, [19--], p. 244). O grotesco funciona como parte dessa estratégia discursiva, pois transfigura os contornos monstruosos, trágicos e sacrais/profanos da relação amorosa dos irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda (MONTEIRO, [19--], p. 245).

Por sua vez, Maria João Simões, ao analisar o grotesco na narrativa realista-naturalista de Eça de Queirós, em especial n’*O crime do Padre Amaro* (1875), justifica essa aliança da seguinte forma:

Com efeito, defende-se aqui que há uma dimensão do grotesco convocada pelo realismo artístico, mas ela está indubitavelmente ligada ao serviço da sátira do mundo real. [...] É este entrelaçamento que se pode verificar nas obras realistas de Eça de Queirós, pois, sendo alguns dos procedimentos utilizados pelo autor para “fazer verdadeiro”, a sátira, a caricatura e o cómico, estes elementos não deixam de se mesclar, nas suas voltas e contravoltas, [...] com o grotesco [...] (SIMÕES, 2005, p. 44).

Considerando os apontamentos sobre a obra de Eça de Queirós e suas interfaces até aqui apresentados e tomando-se uma perspectiva semelhante à de Sequeira (2002), Monteiro [19--] e Simões (2005), é plausível dizer que o gótico pode ser convocado, assim como o grotesco, pelo realismo-naturalismo, como forma de pensar e problematizar determinados aspectos da vivência humana. O gótico auxiliaria, então, a representar realidades intangíveis e sentimentos indizíveis, como a morte, os medos e os tabus. Nesse sentido, apesar de, num primeiro momento, poder ser considerado o extremo oposto do modo realista-naturalista de fazer narrativa, o gótico não deixa de ser uma maneira de tangenciar a “tirania da realidade” e mesmo de projetar aspectos semânticos que uma linguagem mais objetiva e lógica anularia ou simplificaria.

O próprio Eça de Queirós, no ensaio “Positivismo e Idealismo” (1893), ao refletir sobre as implicações do racionalismo no positivismo científico (grande norte do realismo-naturalismo), argumenta que o homem, mesmo forçado a seguir esse rigor, não consegue de todo abandonar a imaginação fantasiosa:

O homem desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatónica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cómicas, para o seu leito particular - mas entre as quais ele até agora viveu, ora cedendo a uma, ora cedendo a outra, sem as poder dispensar, e encontrando nesta coabitação bigâmica alguma felicidade e paz. [...] O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quemurgia separar o homem; - e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado voos tão deslumbrantes. E um dia não se contém, arromba a porta do laboratório, espanca o Sr. Aulard, que a guardava, e corre aos braços da imaginação, com quem larga a correr de novo pelas maravilhosas regiões do sonho, da lenda, do mito e do símbolo (QUEIRÓS, 2015, n.p.).

Nesse sentido, é plausível pensar que o gótico não foi uma marca ou uma tendência passageira ou fechada à primeira fase da escrita eciana, uma vez que, mesmo nos contextos em que imperam a racionalidade positivista, existe espaço para um imaginário fantasioso. Dessa forma, o gótico não está necessariamente em oposição aos propósitos da verossimilhança realista, ao contrário, pode ampliar o alcance temático das experiências figuradas nessa estética ficcional, especialmente

aquelas que lidam com o lado sombrio da vida, como a morte, o sofrimento, a violência e as transgressões morais.

O estudo das nuances do gótico em Eça de Queirós parte, então, da análise do aproveitamento que os romances *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888) fazem de elementos convencionais do gótico, compreendidos estes como *topoi*: um repertório de ideias *já feitas* (ECO, [19--] p. 232), motivos generalizados e repetidos (CURTIUS, 2013) nessa ficção. Nesse sentido, para a presente análise, prefere-se esse conceito ao de cronotopo, o qual é adotado por Sequeira (2002), uma vez que a ideia de *topoi* mostra-se mais abrangente ao estudo dos elementos convencionais do gótico, os quais nem sempre se revelam como uma categoria espaço-temporal da narrativa.

Para tanto, o capítulo dois “O gótico: um fantasma que nos assombra”, apresenta um panorama das conceituações do gótico, mediante a resenha das ideias de alguns dos seus teóricos mais representativos, como Fred Botting (1996), Jerold E. Hogle (2002) e David Punter (2012). Além disso, são introduzidas algumas das mais consagradas narrativas góticas publicadas entre o século XVIII e XIX na Europa e na América do Norte, juntamente com alguns comentários críticos a elas dedicados.

No terceiro capítulo, “Elementos convencionais do gótico”, é retomado o conceito de *topoi*, de acordo com as ideias de E. R. Curtius (2013), Barthes e Boutes (1987) e Umberto Eco [19--]. Com base nesse percurso teórico, alguns dos principais *topoi* góticos são explicados e exemplificados, a partir da retomada dos seus modos de apresentação nessa tradição literária.

Do quarto ao sexto capítulo, os romances ecianos são apreciados à luz dos *topoi* góticos. Em “*Topoi* góticos em *O crime do Padre Amaro*” após breve apresentação do romance, é feita uma análise de como o *tópos* da personagem monstruosa é aproveitado na figuração das personagens Amaro e Totó, bem como é discutido como determinados elementos do gótico são suscitados ao longo de algumas ações que envolvem as transgressões cometidas por Amaro. Num segundo momento, estuda-se de como esse romance utiliza o *topoi* do *locus horribilis* para compor alguns cenários, como o Casarão da Ricoça e a Casa do Sineiro.

Já o estudo de *O primo Basílio* é feito no capítulo subsequente chamado “*Topoi* góticos em *O primo Basílio*”. Na primeira subunidade, estuda-se a figuração

das personagens, em especial Juliana e Luísa, bem como alguns pontos relativos à construção do enredo. Na segunda subunidade, a representação do casamento é o ponto inicial de análise para o estudo da figuração da personagem Basílio, de alguns espaços e do desfecho da protagonista Luísa.

Os Maias é o último romance analisado e a ele compete o capítulo “*Topoi góticos n’Os Maias*”. Primeiramente, apresenta-se um panorama introdutório sobre a narração do incesto e o suicídio de Pedro da Maia. Feito isso, é apresentada a análise dos *tópos* góticos na narrativa do incesto entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Por fim, o espaço da Toca e do Ramalhete são estudados em diálogo com os *loci horribiles*.

Por sua vez, as “Considerações Finais” dão conta de recapitular alguns pontos desenvolvidos ao longo da análise a fim de aprofundar algumas questões e problematizar como o gótico comunica-se com o realismo-naturalismo.

2 O GÓTICO: UM FANTASMA QUE NOS ASSOMBRA

Dos fenômenos literários, o gótico parece ser um dos mais bem-sucedidos. Ann Radcliffe, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Horace Walpole, Bram Stoker, entre outros nomes, são reeditados ano após ano e exemplificam um apreço do público leitor bem como da crítica pelas narrativas góticas, que, mesmo seculares, ainda são sucesso de vendas. As coletâneas de contos de Edgar Allan Poe, por exemplo, ganham edições simples de bolso a edições de luxo, comentadas e ilustradas. O monstro arquitetado por Mary Shelley transpassou as fronteiras literárias e habita filmes, animações e histórias em quadrinhos, configurando uma das personagens mais populares da literatura. *Drácula* (1897), de Bram Stoker, já foi adaptado para o cinema inúmeras vezes e teve versões comandadas por importantes diretores, como Friedrich Wilhelm Murnau, em 1922, e Francis Ford Coppola, em 1992.

O gótico pode ser compreendido quase como uma necessidade cultural: de tempos em tempos, ele volta a “assombrar” a sociedade através de variadas manifestações artísticas (filmes, séries, textos literários, jogos de vídeo game e RPG, HQ’s, etc.). De acordo com Steve Bruhm, importante estudioso canadense do gótico contemporâneo, a ficção gótica é capaz de assimilar ansiedades e traumas¹¹ sociais em narrativas que conectam a história e seu protagonista com o público receptor, através de um específico processo de identificação (BRUHM, 2002, p. 261). O autor explica:

Especially when viewed through the lens of psychoanalysis, then, the contemporary Gothic markedly register crisis is impersonal history: in the world depicted in such works, one is forced simultaneously to mourn the lost object (apparent, God, social order, lasting fulfillment through knowledge or sexual pleasure) and to become the object lost through identification or imitation. This history of repetition, I would argue, constitutes a sense of trauma, and it is finally through trauma that we can best understand the contemporary Gothic and why we crave it. Speaking of the Gothic as analogous to trauma, or even as the product and enactment of trauma, makes sense for a number of reasons. First, the Gothic itself is a narrative of trauma. Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities. Images of haunting, destruction and death, obsessive return to the shattering moment, forgetfulness or unwanted epiphany [...] (BRUHM, 2002, p. 268)¹².

¹¹ Como trauma, o autor compreende certos tipos de experiências horrendas capazes de desestabilizar temporariamente ou destruir as vidas e identidades de quem as perpassa. Entre elas destacam-se imagens assombrosas, morte, destruição, etc.

¹² Em livre tradução minha: “Assim, especialmente quando visto pela perspectiva da psicanálise, a marca registrada do gótico contemporâneo é a crise história impessoal: no mundo retratado nessas

Uma vez que o gótico confronta a psique humana, esse fenômeno ficcional e cultural se torna como que necessário às sociedades e, assim, sempre fará parte das esferas midiáticas, literárias e estéticas. Por isso, o autor defende a ideia de repetição compulsiva: “in short, it seems that we are caught in what Freud would call a repetition compulsion, where we are compelled to consume the same stories (with minor variations), experience the same traumatic jolts, behold the same devastating sights”¹³ (BRUHM, 2002, p. 272).

O gótico oferece imagens que remetem diretamente a tais debilidades, que mesmo sendo associadas ao sofrimento e às inquietudes humanas, comportam uma necessidade, como discutido pelo autor: “[...] we keep needing the Gothic to give shape to our contradiction”¹⁴ (BRUHM, 2002, p. 272). Essa contradição implica o contato, mesmo que ficcionalmente, com o sofrimento e a dor, para que o homem possa ser alertado e lembrado sobre a existência de tais situações. Assim, conforme essa concepção, o trauma e o medo, privilegiados pelo gótico, voltam às produções ficcionais periodicamente como um tipo de necessidade humana.

O estudo de Bruhm (2002) ressalta a importância do gótico na cultura e sociedade ocidental. Ao mesmo tempo, o autor indicia algumas especificidades do gótico as quais permitem sua permanência através dos tempos, como a repetição dos traumas humanos através de diferentes abordagens e temáticas. Para melhor compreender o gótico, nas próximas subunidades, serão apresentadas suas origens e desenvolvimento, de forma panorâmica, em países europeus e na América do Norte.

ficções, somos forçados simultaneamente a lamentar o objeto perdido (aparência, Deus, ordem social, saciedade duradoura através do conhecimento ou prazer sexual) e a nos tornar o objeto perdido através da identificação ou imitação. Eu diria que essa história de repetição constitui uma sensação de trauma e é, finalmente, através do trauma que podemos entender melhor o gótico contemporâneo e por que o desejamos. Falar do gótico como algo análogo ao trauma, ou mesmo como produto e encenação do trauma, faz sentido por várias razões. Primeiro, o próprio gótico é uma narrativa sobre o trauma. Seus protagonistas geralmente experimentam algum evento horripilante que os afeta profundamente, destruindo (pelo menos temporariamente) as normas que estruturam suas vidas e suas identidades. Imagens de assombração, destruição e morte, obsessivamente se voltam para o momento estrondoso, esquecimento ou epifania indesejada (...)” (BRUHM, 2002, p. 268).

¹³ Em livre tradução minha: “Dessa forma, parece que estamos presos ao que Freud chamaria de repetição compulsiva, na qual somos obrigados a consumir as mesmas histórias (com pequenas variações), experimentar os mesmos sobressaltos traumáticos, contemplar as mesmas visões devastadoras” (BRUHM, 2002, p. 272).

¹⁴ Em livre tradução minha: “[...] nós continuamos precisando do gótico para dar forma à nossa contradição” (BRUHM, 2002, p. 272).

2.1 PERCURSOS DO GÓTICO: ETIMOLOGIA, SEMÂNTICA E INTERRELAÇÕES

O gótico ganha expressividade como um fenômeno literário inglês datado do século XVIII, entretanto a nomenclatura “gótico” pode ser ligada a uma espécie de “acidente etimológico”. E. J. Clery (2002), professor e estudioso britânico do gótico, comenta que *The Castle of Otranto*, primeira narrativa do gênero (publicada em 1764), é relançada em 1765 com o subtítulo “*a Gothic Story*”, adendo que acidentalmente associou a palavra “gótico” a essa tradição literária. Partindo disso, Clery (2002) mapeia alguns usos anteriores da palavra.

Em um primeiro momento, o autor pontua que o gótico designou uma era na qual o povo bárbaro dos visigodos, cujas ações assombrava o Império Roman e foram relacionados à anarquia, à destruição e a superstições. No meio inglês, a palavra também foi associada a períodos históricos, como na época da Reforma Protestante: “it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past”¹⁵ (CLERY, 2002, p. 21). Ainda o autor destaca o adjetivo *gothic* (derivado do substantivo *goth*), o qual designava algo obsoleto, ultrapassado ou estranho. Além dos sentidos mencionados por Clery (2002), destaca-se um dos mais conhecidos: gótico também designa um estilo arquitetônico muito comum na construção de igrejas e de castelos, caracterizado pela pouca iluminação, pela presença de abóbodas e gárgulas, que concediam aos interiores uma atmosfera soturna.

Walpole, como supramencionado, foi o responsável por levar o termo “gótico” ao âmbito literário e, mais do que isso, em seu prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*, o escritor também delimitou algumas características de sua narrativa, indicando que era “an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern”¹⁶ (WALPOLE, 2001, p. 9). Ao fazer tal comentário, Walpole dita não somente uma qualidade do seu romance, mas também algo comum às narrativas góticas do século XVIII: a hibridez, pois esses escritos carregavam a “mescla [do] romanesco medieval e [do] romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época, mas

¹⁵ Em livre tradução minha: “Foi considerado estendê-lo à Reforma no século dezesseis e ao rompimento definitivo com o passado católico” (CLERY, 2002, p.21).

¹⁶ Em livre tradução minha: “uma tentativa de unir dois tipos de romances: o antigo e o moderno” (WALPOLE, 2001, p. 9).

pensam sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas” (VASCONCELOS, 2002, p. 128).

Fred Botting (1996), entre outras questões, explica que as primeiras narrativas góticas podem ser vistas como a *escrita do excesso e da transgressão*. Para o autor, a ficção gótica pode ser considerada excessiva, pois extrapola a razão através de seus efeitos emocionais e imaginários. Já a transgressão pode ser entendida tanto no nível estético quanto no nível moral. As narrativas góticas comunicavam histórias que extrapolavam a verossimilhança realista e representavam acontecimentos que claramente ultrapassavam os limites da moralidade, como assassinatos, abusos e torturas.

Assim, na visão de Botting (1996), de certa forma, o gótico encorajava ideias supersticiosas em um momento histórico em que se valorizava códigos racionais de conduta social. Ainda, o autor destaca que o gótico parecia exaltar um comportamento criminoso, paixões exageradas e o desejo carnal através de seus enredos, ações que poderiam corromper os valores de seus receptores. Além disso, Botting (1996) esclarece que o gótico, nesse momento de surgimento, estabeleceu um diálogo com as principais transformações sociais e políticas da época, o século XVIII. Consequentemente, na visão de Botting (1996), questões ligadas ao poder, à lei, à família e à sexualidade perpassam os enredos góticos.

Por outro lado, o *background* do gótico na literatura é mais antigo do que o século XVIII: para críticos como Dale Townshend (2012), estudioso da ficção gótica, o teatro de William Shakespeare, no século XVI, já apresentava uma *estética proto-romântica* (TOWNSHEND, 2012), a qual mais tarde serviria ao gótico. Para o autor, essa marca da obra teatral shakespeariana, que funcionava como um tipo de contraponto à estética neoclássica, inspirou Horace Walpole e Ann Radcliffe na composição de intrigas familiares ambientadas em antigos castelos, permeadas pelo passado medieval, crimes e aspectos fantasmagóricos (TOWNSHEND, 2012).

Apesar das origens relacionadas a formas literárias antigas e, de certo modo, valorizadas e consolidadas, como a própria obra de Shakespeare; do sucesso entre o público e do bom desempenho nas vendas; as narrativas góticas, num primeiro momento, não foram bem vistas pela crítica. Nesse contexto, outros dois acontecimentos literários também interferiram na recepção do gótico: as discussões em torno dos conceitos de *novel* e *romance* bem como a ascensão do romance inglês do século XVIII.

O século XVIII na Inglaterra foi marcado por uma série de mudanças e renovações no âmbito literário. As narrativas em prosa ganhavam espaço editorial e comercial especialmente após a ascensão de nomes como Daniel Defoe, Henry Fielding e Samuel Richardson. Na visão de Sandra Vasconcelos (2002), renomada professora e pesquisadora brasileira sobre as relações literárias entre Brasil/Inglaterra no século XIX, tais escritos dialogam com diferentes fontes (contos e novelas medievais, *novelas* renascentistas, panfletos, *jest-books* e romances franceses) e resultaram em um tipo de prosa acolhedora de “uma multiplicidade de vozes e valores morais” (VASCONCELOS, 2002, p. 11) relacionados a um contexto sociocultural.

Os enredos dessas narrativas estavam comprometidos com a credibilidade e a aparência de novidade, em contrapartida as narrativas góticas falavam do passado, da barbárie, do maravilhoso e do monstruoso, em contextos relacionados à imaginação e à artificialidade. Dessa forma, a ficção gótica parecia artificial e pouco verossímil e, conseqüentemente, foi proposta uma distinção entre “*Gothic romance*” e “*novel*”. Ainda de acordo com Sandra G. Vasconcelos (2002), *romance* “designava um certo tipo de narrativa associada com o maravilhoso, o inverossímil e com um mundo idealizado e aristocrático” (VASCONCELOS, 2002, p. 33). Nesse contexto, as narrativas góticas, ao menos no conteúdo de suas histórias, pareciam mais próximas dos antigos *romances* do que dos *novels*, que significavam “literally ‘the new’, and it marked itself off as a new, more credible and progressive genre of fiction for an enlightened age by denigrating “the old,” the romance”¹⁷ (CLERY, 2002, p. 22).

Para atingir esse efeito de credibilidade, como ensinou o conhecido teórico inglês Ian Watt, o romance do século XVIII pautava-se pelo *realismo formal* (WATT, 2010): apresentava personagens, tempo e espaço particularizados além de um enredo distanciado da tradição oral e organizado conforme a causalidade das ações. Especialmente no século XIX, a forma romance aprofundou-se no realismo que, para Vasconcelos (2002), por muito tempo foi compreendido como um tipo de representação da “realidade cotidiana, comum, [...] em oposição a assuntos lendários e romanescos ou tradicionalmente heroicos” (VASCONCELOS, 2002, p.

¹⁷ Em livre tradução minha: “literalmente ‘a novidade’ e marcaram a si mesmos como um novo e mais crível e promissor gênero de ficção para uma era iluminada manchando ‘o velho’, o romance” (CLERY, 2002, p. 22).

36). Embasando-se nas discussões de Raymond Williams, a autora compreende que o realismo valoriza um engajamento entre o indivíduo e a sociedade, portanto,

[...] não estaria num estilo particular, ou na descrição de pormenores e detalhes, mas no equilíbrio a ser buscado e atingido entre esses dois elementos constitutivos [indivíduo e sociedade] e que é essencial ao método. Assim, é na tensão viva entre a sociedade, vista em termos fundamentalmente pessoais, e as pessoas, por meio das relações, vistas em termos fundamentalmente sociais, que se encontra a melhor tradição realista e que reside a possibilidade de sua renovação contínua e permanente (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

Ou seja, pode-se subentender que o romance parecia mais verossímil, engajado com a crítica social e capaz de abordar as questões do individualismo e da vida burguesa, uma vez que apresentava personagens e tramas plausíveis para os parâmetros de realidade. Ainda, o romance suscitava discussões morais de forma mais direta que o romance gótico, ao apresentar personagens bem ou malsucedidas à medida que sabiam ou não lidar com os problemas que as rodeavam externamente, como discutido por Nancy Armstrong no ensaio “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”:

[...] o romance produz um efeito antitético e termina com uma ordem social moralmente vinculante, dentro da qual se movem indivíduos que sublimaram ou esgotaram seus piores desejos, ou conseguiram uma solução de seus compromissos com eles, tornando-se mais maduros e interessantes. Esses protagonistas incorporam a contradição do individualismo moralmente autorizado e uma normalidade também moralmente normalizada (ARMSTRONG, 2009, p. 337).

Para Júlio França, “os principais modelos de descrição e definição de ‘narrativa’, por serem muito influenciados por teorias miméticas, tomam como paradigmas os textos realistas” (FRANÇA, 2017, p. 24). Tal abordagem, para o autor, faz com que se naturalize a ideia de que as características de uma narrativa devem ser explicadas a partir dos conhecimentos provindos do mundo real (FRANÇA, 2017, p. 24). Nesse sentido, é possível pensar que, possuindo convenções formais e temáticas fortemente relacionadas à verossimilhança, o romance, em especial o realista, naturalizou esse modelo de fazer e de contar histórias. Assim, a tal modelo narrativo foram associadas à própria “definição e descrição de ‘narrativa’” (FRANÇA, 2017, p. 24), o que acabou por atingir também a crítica do romance gótico, como se os conhecimentos sobre o mundo empírico fossem a principal base de avaliação das obras ficcionais em prosa.

Ao se analisar os elementos textuais mapeados nos textos da ficção gótica, fica evidente o quanto tais narrativas não devem ser apreciadas pelos mesmos critérios da prosa ficcional realista. Conforme resumido por Roger Luckhurst (2011), professor e pesquisador do gótico, as narrativas góticas

offended neoclassical taste for beautiful and harmonious in the eighteenth century and the formal and rhetorical devices of Realism in the nineteenth century. They are not 'good' novels on the measure of art of fiction determined by Henry James, *but they never meant to be, and to judge them on this criterion is absurd*¹⁸ (LUCKHURST, 2011, p. XIV, grifos meus).

Mesmo comunicando o sobrenatural, o gótico seria capaz de criar a sua própria veracidade. Ao analisar *Dracula*, de Bram Stoker, Luckhurst destaca: “the textual ploy of fiction feigning to be true leaves the reader in a slightly hesitant space, perhaps just a little more prepared to dally with the notion that what they are reading might, after all, be a documentary record”¹⁹ (LUCKHURST, 2011, p. XIV). Nesse sentido, o gótico, através de determinados aspectos convencionais, como a utilização de manuscritos mencionados pelo autor, cria as suas próprias estratégias de convencimento e validação da narrativa, mesmo que seu conteúdo destoe dos ideais almejados pelos padrões da época.

É preciso ter consciência de que as “convenções e o artificialismo da literatura gótica [...] não produzem, necessariamente, fugas da realidade. Por meio de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou [...] um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade” (FRANÇA, 2017, p. 24), o que significa que, de uma maneira muito particular, o gótico estava comprometido com os temas políticos e sociais, bem como com as próprias angústias dos indivíduos modernos.

Assim, críticos como Botting (2012) apresentam a ficção gótica como um tipo de espelho metafórico, capaz de refletir uma imagem dual e controversa da sociedade:

¹⁸ Em livre tradução minha: “ofenderam o gosto neoclássico de beleza e de harmonia do século dezoito e as características formais e retóricas do realismo no século dezenove. Eles não são ‘bons’ romances nos parâmetros de arte da ficção determinados por Henry James, mas eles nunca quiseram ser e julgá-los sob esse critério é um absurdo” (LUCKHURST, 2011, p. XIV).

¹⁹ Em livre tradução minha: “a manobra textual da ficção fingindo ser verdadeira deixa o leitor num espaço ligeiramente hesitante, talvez um pouco mais preparado para lidar com a ideia de que o que eles estão lendo, afinal, pode ser um registro documental” (LUCKHURST, 2011, p. xiv).

The ambivalence of “Gothic” as a critical term again appears: not only is it a utopic mirror that preserves an imagined and ideal continuity with the past, but it also serves as an inverted reflection marking a distinct break in the progress of history.

The ambivalence of “Gothic,” moreover, appears within eighteenth-century aesthetic criticism, crossing boundaries and disrupting categories as much as it serves to preserve them. The Gothic mirror offers a heterogeneous and conflicting reflection of the present²⁰ (BOTTING, 2012, p. 18).

Além disso, na visão de Botting (2012), mesmo que controversas, as narrativas góticas são marcos de uma virada cultural no século XVIII: em sua maioria, as personagens são aristocratas ou integrantes do clero católico e seus atos, bem como valores, são apresentados como questionáveis e criticáveis. Logo, ao colocar em dúvida ambas as esferas, a narrativa gótica contribui para o questionamento das ordens sociais antigas e, de certo modo, para a validação da burguesia como nova classe dominante.

O *plot* das narrativas góticas, por mais que fosse considerado afastado da realidade, também assumiu uma tarefa de crítica social importante ao representar indivíduos em seus aspectos mais contraditórios, obscuros e negativos. Por isso, Botting (2012) as designa de *espaços negativos*. Na visão do autor, embasando-se nas ideias de Foucault (1986), existe, pois, um horizonte didático, ou no mínimo, questionador, convocado pelo gótico, que está relacionado com o “reflexo invertido”, proporcionado aos seus leitores:

The novel thus serves a useful corrective function in the private confines of domestic consumption: recognizing their own deficiencies in the realistic texts they peruse, readers can act to improve themselves and assume a virtuous place in society. With romances and Gothic fiction, however, the social function of the mirror is distorted, its reflections exceeding the proper balance of identification and correction. The utopic mirror of perfected or inverted reflection is intermingled with a heterotopic form. For Foucault, a heterotopia, in contrast to a utopia, is a “counter-site,” an “effectively enacted utopia” in which the real sites of culture are “represented, contested, inverted.” The main features of Gothic fiction, in neoclassical terms, are heterotopias: the wild landscapes, the ruined castles and abbeys, the dark, dank labyrinths, the marvelous, supernatural events, distant times and customs are not only excluded from the Augustan social world but introduce the passions, desires, and excitements it suppressed. The heterotopic mirror, moreover, exists in reality with palpable effects: “it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy” (Foucault, 1986, 24). The mirror

²⁰ Em livre tradução minha: “A ambivalência do ‘gótico’ como um termo crítico aparece novamente: não só é um espelho utópico que preserva uma continuidade imaginada e ideal com o passado, mas também serve como um reflexo invertido marcando uma ruptura distinta no progresso da história. Além disso, a ambivalência do ‘gótico’ aparece na crítica estética do século XVIII, ultrapassando fronteiras e interrompendo categorias bem como serve para preservá-las. O espelho gótico oferece uma reflexão heterogênea e conflituosa sobre o presente” (BOTTING, 2012, p. 18).

of fiction, too, has a counter-Augustan effect. Not only does it transport readers into remote and unreal places, but it is read in a specific place in the present, thereby disturbing a sense of reality along with the aesthetic values supposed to sustain it²¹ (BOTTING, 2012, p. 19).

Botting (2012), ainda, retoma Foucault para explicar os efeitos do espelho heterotópico, o qual “makes the place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through the virtual point which is over there” (FOUCAULT, 1986, p.24 *apud* BOTTING, 2012, p. 20)²².

Desse modo, o espelho heterotópico do gótico proporciona aos seus leitores um reflexo capaz de fazer com que eles reconheçam suas próprias contradições, seja no âmbito moral, estético, social ou histórico. O reflexo fornecido propõe um questionamento à ideia de evolução histórica representada tanto no discurso historiográfico quanto, em geral, no literário de cunho realista. O gótico proporcionava uma noção de que a barbárie e a violência ainda não tinham sido totalmente superadas. Talvez, seja o próprio reconhecimento disso, no contexto do século XX, que interferiu na reavaliação do gótico e na apreciação positiva de sua capacidade de expressar traumas humanos universais.

No contexto atual, de acordo com Botting (2012), o gótico ainda mantém a sua capacidade heterotópica de nos conscientizar sobre nossa finitude e debilidades. O cinema é para o autor um grande exemplo de como determinadas

²¹ Em livre tradução minha: “Assim, o romance possui uma útil função corretiva nos limites privados do consumo doméstico: reconhecendo suas próprias deficiências nos textos realistas que liam, os leitores podem agir para melhorar-se e assumir um lugar virtuoso na sociedade. Entretanto, com os romances da ficção gótica, a função social do espelho é distorcida, seus reflexos excedem o equilíbrio apropriado de identificação e de correção. O espelho utópico do reflexo de aperfeiçoamento é invertido e mesclado a uma forma heterotópica. Para Foucault, uma heterotopia, em contraste com uma utopia, é um ‘contra-espaço’, uma ‘utopia efetivamente encenada’ na qual os reais locais da cultura são ‘representados, contestados, invertidos’. Em termos neoclássicos, as principais características da ficção gótica são heterotopias: as paisagens selvagens, os castelos e mosteiros em ruínas, os labirintos escuros e úmidos, os eventos maravilhosos e sobrenaturais, os tempos e costumes distantes não são apenas excluídos do mundo social agostiniano, mas apresentam paixões, desejos e excitações suprimidas. Além disso, o espelho heterotópico existe na realidade com efeitos palpáveis: ‘exerce uma espécie de oposição à posição sobre o espaço que eu ocupo’ (Foucault, 1986, 24). O espelho da ficção também tem um efeito contra-augustiniano. Não apenas transporta os leitores para lugares remotos e irrealis, mas é lido em um lugar específico no presente, perturbando, assim, um senso de realidade, juntamente com os valores estéticos que deveriam sustentá-lo” (BOTTING, 2012, p. 19).

²² Em livre tradução minha: “faz com que o lugar que eu ocupo, no momento em que vislumbro a mim mesmo no espelho, absolutamente real, conectado com todo o espaço que o cerca e também o torna irreal, pois, para ser percebido, é preciso passar pelo ponto virtual situado ali” (FOUCAULT, 1986, p. 24 *apud* BOTTING, 2012, p.20).

formas narrativas góticas são bem-sucedidas: o final do período vitoriano e a sua decadência moral são o *setting* de diferentes histórias, como acontece no longa-metragem *Drácula* de Bram Stoker, de Francis F. Coppola. Mesmo assim, as ansiedades e medos representados são os da sociedade contemporânea tal qual o gótico durante o século XVIII o fez. Como dito por Bruhm (2002), o gótico tende a retornar sempre que a sociedade se encontrar em crise com seus valores e configurações²³.

Segundo a organização de Botting (1996), o desenvolvimento e a consagração da ficção gótica na literatura ocorreram especialmente em torno de três momentos: o primeiro no século XVIII (os anos da década de 1790), o segundo no século XIX (especialmente com o “*American Gothic*” ao longo dos 1800 e com as narrativas produzidas na década de 1890 na Europa) e o terceiro no início do século XX, os quais estão relacionados a contextos e transformações sociais específicas. Seguindo a perspectiva adotada pelo autor, a próxima subunidade apresenta as principais obras e transformações do gótico, dando ênfase aos séculos XVIII e XIX.

2.2 O DESENVOLVIMENTO DO GÓTICO

Como visto anteriormente, a literatura gótica tem como marco inicial a publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, a qual inicia o chamado *classical Gothic* – nos termos de Neil Cornwell (2012), importante pesquisador dos estudos do gótico e da literatura fantástica russa. Para o autor, na metade final do século XVIII, as narrativas clássicas góticas caracterizaram-se predominantemente por:

[to] involve dynastic disorders, set at some temporal and spatial distance and in a castle or manorial locale; defense, or usurpation, of an inheritance will threaten (and not infrequently inflict) violence upon hapless (usually female) victims amid a supernatural ambience. Often (but not always) the heroine will be saved, the villain unmasked, and the supernatural phenomena dispersed (explained or confirmed, as the case may be). Variations on such a classic Gothic master plot allow the genre to overlap with, or merge into, the fictional modes of psychological realism, the uncanny, the fantastic, or the marvelous (in which, in Todorov’s terms, the supernatural may be, respectively, resolved by realistic explanation, never

²³ Cabe ressaltar que outras estéticas literárias também estão relacionadas às crises sociais finiseculares, por exemplo, o decadentismo relaciona-se às vivências turbulentas trazidas por tais experiências socio-históricas.

resolved, or found, within the terms of the fiction, to exist)²⁴ (CORNWELL, 2012, p. 66).

Tais elementos incidem nos três principais escritores ingleses do período: Horace Walpole, Matthew Lewis e Ann Radcliffe. *The Castle of Otranto* é ambientado na Itália medieval e, no prefácio da primeira edição, é apresentado ao leitor como uma obra encontrada numa biblioteca católica de Nápoles e traduzida por William Marshall, um pseudônimo. No prefácio da segunda edição, Horace Walpole assume a autoria do texto e explica que a primeira estratégia fora motivada por suas dúvidas em relação à recepção da obra, já que misturava dois tipos de romance: o antigo e o moderno (WALPOLE, 2001, p. 9). De acordo com Punter e Byron, a narrativa de Walpole “is not just looking backwards to a feudal order but also offering a complex engagement with modern aristocratic ideology. The legitimacy of the aristocracy’s political and economic domination was a crucial issue in a rapidly changing society marked by the growing economic importance of the bourgeoisie”²⁵ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 180).

A história inicia com a morte repentina de Conrad, herdeiro do castelo, que é esmagado por um elmo no dia de seu casamento com Isabella. Manfred, senhor de Otranto, associa a morte do jovem a uma profecia sobre o castelo: toda vez que a senhoria de Otranto se tornasse muito ambiciosa para habitá-lo, a posse do castelo deveria ser passada à frente. Logo, Manfred inicia uma série de ações para manter o poder, entre elas divorciar-se da esposa, Hippolita, e tentar casar-se a todo custo com Isabella. De acordo com Punter e Byron (2004), a narrativa de Walpole une o passado feudal a uma contemporânea crítica à ideologia aristocrática. Ao longo da história, especialmente mediante a atuação de Manfred, a aristocracia é

²⁴ Em livre tradução minha: “envolver desordens dinásticas, estabelecidas em uma distância temporal e espacial e em um castelo ou local senhoril; a defesa, ou usurpação, de uma herança que ameaçará (e não raramente infringirá) com violência contra vítimas indefesas (geralmente do sexo feminino) em meio a uma ambientação sobrenatural. Muitas vezes (mas nem sempre) a heroína será salva, o vilão desmascarado e os fenômenos sobrenaturais dispersos (explicados ou confirmados, conforme o caso). Variações sobre um enredo gótico clássico permitem que o gênero se sobreponha ou se funda nos modos ficcionais do realismo psicológico, do estranho, do fantástico ou do maravilhoso (no qual, nos termos de Todorov, o sobrenatural pode ser, respectivamente, resolvido por uma explicação realista; nunca resolvido, ou encontrado, dentro dos termos da ficção para existir)” (CORNWELL, 2012, p. 66).

²⁵ Em livre tradução minha: “não está apenas olhando retroativamente para uma ordem feudal, mas também oferecendo um envolvimento complexo com a ideologia aristocrática moderna. A legitimidade da dominação política e econômica da aristocracia era uma questão crucial em uma sociedade em rápida mudança, marcada pela crescente importância econômica da burguesia” (BYRON, PUNTER, 2004, p. 180).

representada como violenta e pouco racional. Para isso, a narrativa concede grande relevância para o espaço, e o castelo assume importantes funções, tais como representar o poder almejado por Manfred e, com suas passagens secretas e corredores labirínticos, fornecer o ambiente necessário para causar medo e tensão nas personagens, como Isabella.

Por sua vez, a escrita de Ann Radcliffe, diferentemente da prosa de Walpole, tende a fornecer uma explicação racional aos eventos sobrenaturais. De acordo com Robert Miles (2002), importante pesquisador do gótico clássico e vitoriano, em algum grau, os romances de Radcliffe diferenciam-se das outras obras góticas suas contemporâneas, uma vez que a composição da autora transpassa um *realismo poético* (MILES, 2002) à trama gótica.

Fred Botting contempla a escrita de Radcliffe da seguinte forma:

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. The tales are all framed as lessons in virtue and faith in a guiding providential hand²⁶ (BOTTING, 1996, p. 63-4).

Em sua maioria, as personagens de Radcliffe são jovens mulheres colocadas em situações de perigo e tendem a resolver a intriga de forma racional e de acordo com os valores morais aceitos na época. Em *Mysteries of Udolpho* (1774), a órfã Emily fica sob os cuidados da tia, Madame Cheron, e de Signor Montoni. Assim como em *The Castle of Otranto*, o castelo em *The Mysteries of Udolpho* possui

²⁶ Em livre tradução minha: "Semelhante a Walpole, os espaços geográficos situavam-se geralmente nos países do sul da Europa, em particular na Itália e na França, continuando a associação do catolicismo com a superstição, o poder arbitrário e os extremos apaixonados. Os cenários físicos também eram góticos: castelos e abadias isolados e arruinados, antigos *chateaux* com abóbadas e passagens secretas, florestas escuras e regiões montanhosas povoadas por bandidos e ladrões. As heroínas de Radcliffe sofrem repetidas perseguições e encarceramentos nas mãos de aristocratas e monges malévolos e ambiciosos. Heroínas órfãs separadas das estruturas domésticas protetoras viajam por um mundo misteriosamente ameaçador composto de uma mistura profana de corrupção social, decadência natural e poder sobrenatural imaginado. No final, a virtude é preservada e a harmonia doméstica é reafirmada. Tais histórias são todas enquadradas como lições de virtude e de fé em uma mão guiadora e providencial" (BOTTING, 1996, p. 63-4).

grande importância na narrativa, pois é nesse espaço que Emily vivencia as maldades de Montoni. Ainda, é no castelo que muitas cenas assustadoras ocorrem.

No romance *The Italian* (1797), é apresentada uma investigação sobre a linhagem de uma jovem indefesa, Ellena. Os vilões são um padre, Eschedoni, e a Marchesa de Vivaldi. Assim, a obra apresenta uma crítica ao catolicismo e às figuras sacerdotais, pois demonstra um sacerdote perverso e assassino, portador de um passado marcado por uma relação amorosa que resultou no nascimento da própria Ellena.

Portanto, Radcliffe inicia o chamado *female gothic* (gótico feminino), os enredos são constituídos em torno de “an orphaned heroine in search of an absent mother, pursued by a feudal (patriarchal) father or his substitute, with the whole affair monitored by an impeccable but ineffectual suitor”²⁷ (MILES, 2012, p. 96). Além disso, esse desdobramento da escrita gótica é marcado por uma abordagem mais sutil da violência, uma vez que as cenas brutais são suprimidas da narrativa, brevemente mencionadas ou ainda interrompidas, seja por um herói que salva a protagonista, ou pela reação da própria vítima.

Matthew G. Lewis também deu atenção à figura sacerdotal em seu romance *The Monk* (1796), narrativa ambientada numa Madri medieval e sob os terrores da Santa Inquisição. Nesse contexto, o monge capuchinho Ambrosio é persuadido por Matilda a cometer transgressões, tais como assassinato, rompimento com o celibato, estupro, magia negra e pactos com o demônio. Apesar de polêmica e de um enredo considerado violento, a história obteve sucesso de público e teve sua publicação facilitada devido ao fato de a Inglaterra não mais seguir o catolicismo.

De acordo com Punter e Byron (2004), o romance carrega largos traços dramáticos, uma vez que Lewis também era dramaturgo: “And in *The Monk* the reader’s admiration is frequently deflected from the characters, even the virtuous Antonia, on to Lewis’s own sleight of hand. Many of the lurid qualities and sensational oppositions in the text are calculated more to show us the range of the author’s dramatic abilities [...]”²⁸ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 196). Já, R. Miles

²⁷ Em livre tradução minha: “uma heroína órfã na procura de sua mãe ausente, perseguida por um feudal (patriarcal) pai ou seu substituto, com todo o seu trajeto acompanhado por um ótimo, porém ineficaz pretendente” (MILES, 2002, p. 96).

²⁸ Em livre tradução minha: “Em *The Monk*, a atenção do leitor é frequentemente desviada das personagens, até mesmo da virtuosa Antonia, para os truques do autor. Muitas qualidades chocantes e oposições sensacionais do texto são calculadas para mostrar-nos as grandes habilidades dramáticas do autor” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 196).

(2002) aprecia a narrativa de Lewis da seguinte forma: “To a degree *The Monk* is a series of these scenic inversions. Spectacle, not narrative, is Lewis’s motivating force”²⁹ (MILES, 2002, p. 54). Sendo também um dramaturgo, Lewis buscava com que os leitores fossem “eletrizados” ao longo da leitura (MILES, 2002).

A escrita de Lewis solidificaria o que se chama de *male gothic* (gótico masculino), assim caracterizado por Punter e Byron (2004):

The plot of the male Gothic, typified by such novels as M. G. Lewis’s *The Monk* (qq.v.), primarily focuses on questions of identity, and on the male protagonist’s transgression of social taboos. It involves the confrontation of some isolated over-reacher with various social institutions, including the law, the church and the family. [...] The reader is frequently denied any fixed or stable position from which to interpret the text by the use of multiple points of view. And while male Gothic generally has a tragic plot, with the protagonist punished for his breaking of the taboos, the text in many ways nevertheless resists narrative closure – the supernatural, for example, tends to be left unexplained³⁰ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 278-9).

Em suma, o enredo comunica um tipo de transgressão, pela qual o protagonista é punido tragicamente, e a questão sobrenatural se mantém inexplicada ao final da narrativa.

A distinção entre *female gothic* e *male gothic* é resultante dos estudos literários feministas da década de 1970. De acordo com Anne Williams (1995), importante pesquisadora do gótico cujos estudos são orientados pelo feminismo, a estudiosa Ellen Moers foi a primeira a mencionar o termo *female gothic*. Ao retomar algumas narrativas góticas do século XVIII e suas interpretações a partir da ótica feminista, Williams (1995) constata que as questões de gênero se desdobram através dos *plots* góticos. As narrativas de autoria feminina dependem da perspectiva e vivências pessoais da protagonista em um mundo extremamente patriarcal para gerar o efeito de medo, terror, perseguição, horror, etc. Ou seja, em diferentes casos, são as *intimidações do mundo* (WILLIAMS, 1995) as ferramentas responsáveis pelas mazelas sofridas pela heroína. Nesse contexto, à medida que a

²⁹ Em livre tradução minha: “De certo modo, *The Monk* é uma série de inversões cênicas. O espetáculo, não a narrativa, é a força motivadora de Lewis” (MILES, 2002, p. 54).

³⁰ Em livre tradução minha: “O enredo do gótico masculino, tipificado por romances como *The Monk*, de M. G. Lewis (qq.v.), enfatiza primariamente questões de identidade e homens protagonistas transgredindo os tabus sociais. Isso engloba o confronto de algum fator isolado em relação a várias questões, incluindo a lei, a igreja e a família. [...] O leitor é frequentemente negado a qualquer posição fixa ou estável, pois interpreta o texto através do uso de múltiplos pontos de vista. O gótico masculino geralmente tem um enredo trágico, com o protagonista punido por quebrar os tabus. O texto, mesmo assim, resiste a um fechamento da narrativa, pois o sobrenatural, por exemplo, tende a ser deixado sem explicação” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 278-9).

protagonista se torna consciente de sua realidade, o perigo aparentemente sobrenatural revela-se “merely the result of human deception, the terrors of an overactive imagination”³¹ (WILLIAMS, 1995, p. 101). Por conseguinte, a narrativa marcada por um “rigidly formulaic plot”³² (WILLIAMS, 1995, p. 101) apresenta uma jornada de crescimento pessoal da heroína, a qual alcança um final feliz ao enfrentar as adversidades propostas.

Segundo Williams (1995), o gótico masculino não fica atrelado à limitada perspectiva dos personagens para suscitar o medo, pois o sobrenatural é assumido como parte integrante da realidade da narrativa. Se por um lado, o gótico feminino apresenta o renascimento da heroína através da trajetória vivida, por outro, o gótico masculino representa o protagonista em decadência moral e ao encontro de um desfecho trágico, muitas vezes, mortal. Nesse contexto, Williams (1995) percebe um importante desdobramento da questão de gênero no gótico masculino: a vertente também está calcada no sofrimento feminino, o qual coloca o receptor numa posição de *voyeurismo* bem como proporciona-lhe “pleasure in female victimization”³³ (WILLIAMS, 1995, p. 104). Por fim, “such situations are intimately related to its delight in sexual frankness and perversity, its proximity to the ‘pornographic’”³⁴ (WILLIAMS, 1995, p. 104-5). Portanto, percebe-se que o gótico feminino e o masculino enfatizam algumas das diferenças entre os gêneros no século XVIII, pois se um lado representa heroínas tentando escapar da tirania masculina, o outro reforça o homem cometendo abusos e violências sobre a mulher, mesmo que no final ocorra algum tipo de punição.

Por mais que o gótico estivesse aprimorando muitos de seus aspectos e tratasse de problemas sociais importantes, entre a metade e o fim do século XVIII, o aumento no número de publicações literárias na Inglaterra não significou necessariamente qualidade estética. Nesse contexto, a qualidade das narrativas góticas também foi afetada e, apesar de diversos títulos terem sido lançados durante

³¹ Em livre tradução minha: “meramente o resultado da desilusão humana, dos terrores de uma imaginação superativa” (WILLIAMS, 1995, p. 101).

³² Em livre tradução minha: “enredo rigidamente formulado” (WILLIAMS, 1995, p. 101).

³³ Em livre tradução minha: “prazer na vitimização feminina” (WILLIAMS, 1995, p. 104).

³⁴ Em livre tradução minha: “essas situações são intimamente relacionadas ao deleite proporcionado pelo sexual explícito e pela perversidade, sua proximidade do ‘pornográfico’” (WILLIAMS, 1995, p. 104-5).

esse período, tais obras não receberam a mesma atenção que a crítica concedeu às de Radcliffe, Walpole ou Lewis.

Mesmo já pertencendo ao início do século XIX, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley, publicado em 1818, foi considerado um importante passo para a literatura gótica inglesa por retomar elementos relacionados às narrativas góticas anteriores a seu lançamento. Assim como as obras do século XVIII, *Frankenstein* também possuía uma relação com os acontecimentos sociais contemporâneos à sua produção, isto é, os avanços tecnológicos propostos pelas novas descobertas médico-científicas. Tais descobertas causavam receio na população e impasse nas discussões religiosas, pois refutavam ou questionavam ideias defendidas pela Bíblia. Nesse contexto, Shelley cria uma narrativa que apresenta a ciência como fonte do medo: um jovem estudante, chamado Victor Frankenstein, cria um ser feito com partes de diferentes cadáveres e é avivado a partir da corrente elétrica de um raio.

De forma epistolar, Capitão Walton relata à sua irmã sobre um atormentado jovem que ele havia conhecido, o próprio Victor. Na sequência, Victor assume a narração e conta a sua história de vida. A narrativa abre espaço ainda para que a própria criatura narre os anos que passou sozinha após ser concebida em um laboratório. Terminada sua história, Victor reassume a própria narrativa e, finalmente, Walton conclui a história através de uma outra carta, que comunica a morte de Victor e o desaparecimento da criatura.

A escrita de Shelley soa deslocada da definição de *female gothic*, uma vez que o protagonismo é assumido por uma personagem masculina. Entretanto, Victor, ao dar vida à Criatura, expõe justamente os seus problemas com o feminino. Pelo menos, é assim que o entende Jerald E. Hogle (2002):

The Gothic is quite consistently about the connection of abject monster figures to the primal and engulfing morass of the maternal; Victor Frankenstein not only seeks his mother's dissolving body through the construction of his male monster, but shows his greatest fear and commits his strongest act of repression by feverishly destroying the female creature that his first creation has asked him to make (Shelley, *Frankenstein*, pp. 163–64).

It is woman whom he has avoided most in his onanistic creation because it is the ultimate uncontrollability of the life-giving female that most crystallizes all of his many fears [...] ³⁵ (HOGLE, 2002, p. 10).

³⁵ Em livre tradução minha: “O gótico é um tanto consistente sobre a conexão entre o monstro abjeto e figuras maternas primárias, pantanosas e suprimidas. Victor Frankenstein não busca apenas a

A partir de tais considerações, percebe-se que o monstro pode ser entendido como uma metáfora, uma concretização para aquilo que não está completamente compreendido pelo inconsciente, porém, de alguma forma, desejado por ele. Entre o fim do século XIX e o início do século XX, o gótico ultrapassa as fronteiras e torna-se uma influência para algumas obras da literatura francesa e em menor grau, para a russa. De acordo com Neil Cornwell (2012), estudioso da literatura gótica, na literatura francesa, o gótico pode ser percebido por certo tom sombrio, o qual é provindo de diferentes fontes: “Much of what might be called French Gothic fiction can be seen to stem from these prototypes, together with the impact of English Gothic and the German romantics (in particular, from the cult status acquired by Hoffmann in the late 1820s)”³⁶ (CORNWELL, 2012, p. 68).

Para o autor, até mesmo o Marquês de Sade incorporou certos elementos do gótico em alguns de seus escritos:

Also on the French Gothic margins, but perhaps far less marginal a figure in this respect than sometimes claimed, is the Marquis de Sade (1740–1814). Imprisoned in the Bastille (among other institutions), more than once sentenced to death, and committed to the asylum of Charenton, Sade not surprisingly included a baroque farrago of Gothic elements in his works. While “sadism,” in the modern sense of the word, is a phenomenon widely to be found in Gothic fiction, seldom is it employed on the elaborate scale favored by the “divine Marquis.” His better-known long works, while featuring extended and repetitious sequences of extreme sadistic maltreatment in Gothic castles, abbeys, or chateaux, are greatly taken up with philosophical disquisitions on the qualities of vice and virtue, based on an extreme moral hedonism³⁷ (CORNWELL, 2012, p. 67).

dissolução do corpo de sua mãe através da construção de seu monstro masculino, mas mostra seu maior medo e comete seu mais forte ato de repressão ao descartar vorazmente a criatura feminina que sua primeira criação lhe pediu para fazer (Shelley, *Frankenstein*, pp. 163-64). É a mulher a quem ele mais evitou na sua criação onanista, porque é a capacidade incontrolável da mulher em dar à luz que mais cristaliza muitos medos [...] [da personagem]” (HOGLE, 2002, p. 10).

³⁶ Em livre tradução minha: “Muito do que se pode chamar de ficção gótica francesa, pode ser vista desses protótipos, juntamente com o impacto da literatura gótica inglesa e os românticos germânicos (em particular, do *status cult* que Hoffmann adquiriu no final dos anos 1820)” (CORNWELL, 2012, p. 68).

³⁷ Em livre tradução minha: “Também nas margens do gótico francês, mas talvez uma figura menos marginal do que se acredita, é o Marquês de Sade (1740-1814). Aprisionado na Bastilha (entre outras instituições), mais de uma vez sentenciado à morte e comprometido ao asilo de Charenton, Sade não surpreendentemente incluiu um *farrago* barroco de elementos góticos em seus trabalhos. Enquanto “sadismo”, no sentido moderno da palavra, é raramente empregado na escala favorecida pelo “Marquês divino”. Seus trabalhos longos mais conhecidos, apresentando sequências prolongadas e repetitivas de maus-tratos sádicos extremos em castelos góticos, mosteiros ou *chateaux*, são muito relacionados com as filosóficas disputas sobre as qualidades do vício e da virtude, baseadas em um extremo hedonismo moral” (CORNWELL, 2012, p. 67).

Na Rússia dos anos 1800, o gótico foi explorado por autores como Alexander Pushkin e Vladimir Odoevsky, os quais retomaram o imaginário dos antigos relatos sobre batalhas e misteriosas famílias da região. De acordo com Cornwell (2012), a escrita gótica russa possui influências germânicas, como de Schiller. Por volta de 1840, a produção inicial de Dostoiévski, na visão de Cornwell (2012), também apresenta alguns traços do gótico especialmente no que tange ao trabalho com a psique humana e suas conturbações:

In the following decade, the 1840s, Dostoevsky opened his career with a strong Gothic flourish, with such works as *The Double* (1846) and *The Landlady* (1847). However, his near encounter with a tsarist executioner and an ensuing decade of Siberian exile turned him toward political conservatism and psychological realism; nevertheless, residual Gothic elements are apparent throughout his *oeuvre* and made something of a return in his later period [...] ³⁸ (CORNWELL, 2012, p. 72).

Se na França e na Rússia, o gótico parece não ter ganhado o mesmo destaque que na Inglaterra, na perspectiva de Cornwell (2012), a região germânica revelou-se um contexto profícuo para a escrita gótica. Determinadas baladas de Gottfried Bürger, algumas obras de Heinrich von Kleist comprovam que a literatura alemã do século XVIII foi um território que privilegiou o obscuro, a tensão, o fantasmagórico e o demoníaco. Ernest August F. Klingemann, sob o pseudônimo de Bonaventura, é outro que se destacou nesse campo:

[...] *The Nightwatches of Bonaventura* (1804) are not without their Gothic qualities. Kleist's "The Beggarwoman of Locarno," for instance, qualifies as a supreme example of a Gothic miniature (of just three pages). [...] Not in entirely dissimilar vein, "Bonaventura," in his sectionalized "Nightwatches," furnishes the reader with a unique admixture of the apocalyptic vision along with the grotesque and the gruesome, underpinned with a substratum of cemetery nihilism ³⁹ (CORNWELL, 2012, p. 69).

³⁸ Em livre tradução minha: "Na década seguinte, a de 1840, Dostoiévski abriu sua carreira com um forte florescer gótico com trabalhos como *The Double* (1846) *The Landlady* (1847). Entretanto, seu quase encontro com um carrasco czarista e uma década subsequente de exílio na Sibéria o levaram ao conservadorismo político e ao realismo psicológico; embora, elementos góticos residuais sejam aparentes ao longo de sua obra tenham retornado em seu período posterior [...]" (CORNWELL, 2012, p. 72).

³⁹ Em livre tradução minha: "*The Nightwatches of Bonaventura* (1804) não são nada sem suas qualidades góticas. Por exemplo, "The Beggarwoman of Locarno", de Kleist, qualifica-se como um supremo exemplo de miniatura gótica (de somente três páginas). [...] Não totalmente diferente, "Bonaventura" e seu seccionado "Nightwatches" fornece ao leitor uma mistura única de visão apocalíptica juntamente ao grotesco e ao horrível, sustentado por um conteúdo de niilismo cemiterial" (CORNWELL, 2012, p. 69).

Ainda de acordo com Cornwell (2012), na Alemanha, mais especificamente no território da antiga Prússia, a figura com maior destaque no gótico é E.T.A. Hoffmann, cujos escritos foram de suma importância para a psicanálise sendo a narrativa apreciada por Freud em seu estudo sobre o *Unheimlich*. Para Cornwell, a escrita de Hoffmann possui no suspense uma de suas principais marcas:

Hoffmann's novel deals with the expiation of the sins of a degenerate line, by means of conflict between forces of the divine and the demonic and redemption through love. Skillful exploitation of the multitudinous familiar trappings of Gothic horror build this work into a thrilling novel of suspense [...]. [...] Many subsequent works in the Gothic mode (by Nerval or Gogol, Poe or Dostoevsky, and indeed many others) would seem inconceivable without Hoffmann⁴⁰ (CORNWELL, 2012, p. 70).

Além disso, destaca-se que, em relação às produções inglesas, a primeira inovação proposta por Hoffmann foi a concepção de narrativas curtas, as quais privilegiavam uma distinta configuração da tensão. Hoffmann aproveitou-se das lendas folclóricas alemãs bem como de elementos do passado medieval germânico, em especial os castelos e as antigas famílias da nobreza. O conto *Homem da Areia* (1817), o qual remete à lenda de um ser que à noite pune as crianças que não querem dormir, jogando-lhes areia nos olhos, é um exemplo da escrita obscura de Hoffmann. Essa narrativa, para a pesquisadora Julia Briggs (2012), importante estudiosa da ficção gótica, pode ser definida como uma *ghost story*, ramificação do gótico na qual o fantasmagórico e a exploração do mundo psicológico da personagem são os grandes centros da história.

Por sua vez, na narrativa “O castelo mal-assombrado” [19--], Hoffmann retoma alguns pontos do gótico clássico, como o cenário do castelo. Ao longo do conto, o passado e o presente, o novo e o velho se encontram nesse espaço, onde antigos barões e tradições assombram um jovem burguês. Por outro lado, a narrativa utiliza-se de um aspecto que mais tarde seria uma questão chave especialmente para as narrativas vampíricas: ambienta o enredo em um local afastado dos centros euro-ocidentais. O castelo da história fica na região da costa

⁴⁰ Em livre tradução minha: “Os romances de Hoffmann lidam com a expiação dos pecados de uma linhagem degenerada, por meio de um conflito entre forças divinas e demoníacas e a redenção através do amor. A exploração hábil das numerosas armadilhas familiares do horror gótico torna esse trabalho um emocionante romance de suspense [...]. [...] Muitos escritos subsequentes no modo gótico (por Nerval ou Gogol, Poe ou Dostoiévski, e muitos outros) pareceriam inconcebíveis sem Hoffmann” (CORNWELL, 2012, p. 70).

do Báltico, região do leste europeu. portanto, pouco conhecida ou visitada pela maioria dos indivíduos ocidentais. A região se tornaria, então, palco ficcional propício para histórias sobre assombrações e outros seres, uma vez que, em tese, na Europa ocidental imperavam a racionalidade, os avanços tecnológicos, filosóficos e científicos, além de novos costumes.

Como percebido, a Europa, de maneira geral, buscava formas de reescrever o gótico, apresentando pequenas alterações para esse tipo de ficção. Mesmo assim, existia uma sensação de desgaste tanto temático, quanto no número de publicações, que sobreviviam em forma de folhetins baratos e acessíveis às massas. Nesse contexto, surge uma renovação proposta no outro lado do Atlântico: o gótico estadunidense.

Em um primeiro olhar, os Estados Unidos não pareciam ter um contexto propício ao gótico. A nação era jovem e sem um passado com castelos, ou famílias aristocráticas, tampouco lendas imponentes. A saída para esse impasse foi deslocar o gótico para uma história ambientada no presente ou num tempo em suspenso ou sem demarcações precisas, focada nos conflitos familiares, religiosos e psicológicos e, principalmente, ocorrida em cenários mais triviais do que os antigos castelos, tais como as casas e as cidades/vilarejos. De acordo com Fred Botting (1996), Charles Brockden Brown, autor de *Wieland* (1798), foi o primeiro escritor daquele país a ser influenciado pelo gótico europeu e sua escrita, marcada pela perseguição, crimes, tirania social e noções iluministas de liberdade e democracia.

Outro nome destacado por Botting (1996) é Nathaniel Hawthorne. O autor de *The Scarlet Letter* (1850) optou pela criação de histórias nas quais a crítica social aliava-se a alucinações e a um clima de mistério e de tensão. O crítico destaca que Hawthorne utilizou tais elementos a fim de construir uma crítica social que denunciava a hipocrisia das classes privilegiadas e as contradições no âmbito protestante. De acordo com Botting (1996), além das críticas ao meio protestante, Hawthorne faz uma escolha que mais tarde seria crucial para o gótico norte-americano: o cenário da casa como contexto para as histórias.

Apesar da importância de Brown e de Hawthorne para o gótico norte-americano, um terceiro nome é visto como o responsável pela consolidação e pelas maiores renovações estéticas do segmento: Edgar Allan Poe. Eric Savoy, pesquisador do gótico, destaca as seguintes qualidades da escrita de Poe:

All Gothic writing seeks to induce in the reader a particular affect from within the spectrum of horror: Brown's aim is abrupt surprise; Hawthorne's might be called the gloomy foreclosure of hope; Poe's characteristic emotional matrix is an acute claustrophobia. Spatial configuration is crucial in achieving this painful sense of imprisonment – while Hawthorne's haunted houses admit escape, Poe's coffins and sealed tombs resonate with finality – but architectural motifs in Poe's writing also function as a symbolic equivalent for characters afflicted with impossible desires that insist upon a grotesque realization. Obsessive melancholics all, Poe's people surrender their defenses in the conventional symbolic order and slide inexorably toward the chaotic and abjected Real. Their power over the reader's affective response is extraordinary; [...] This "Poe effect" arises less from the themes of his stories than from his interest in detailing the processes by which the subject is compelled to pursue a truth that is culturally proscribed; we read on, oriented toward a knowledge that is both a fascination and a fear. Indeed, a striking quality of Poe's fiction is the progressive narrowing of the safe ground between fascination and fear. This zone is greatly reduced in the course of the story, squeezing the reader between conflicting responses that ultimately collapse into each other in a moment of horrific recognition. Poe's interest in narrative imprisonment was generated, it seems, by his own suspension between cultures and their political values⁴¹ (SAVOY, 2002, p. 181).

Além disso, essas obras também demonstram como o escritor repaginou a relação entre personagem, espaço e contexto. Já na visão de Punter e Byron (2004), os contos de Poe deixam o leitor em dúvida quanto à confiabilidade das percepções espaciais das personagens, uma vez que elas apresentam indícios de perturbações psicológicas que podem distorcer suas perspectivas.

Além das considerações levantadas por Savoy (2002) e Punter e Byron (2004) sobre a escrita de Poe, outras questões podem ser enumeradas: a) sua escrita ultrapassou as fronteiras da América e teve um reconhecimento quase imediato na Europa ao ser traduzido por Charles Baudelaire; b) o escritor mesmo sob influência de outros nomes, como Hoffmann, foi capaz de introduzir novos

⁴¹ Em livre tradução minha: "Toda escrita gótica procura induzir em seu leitor um efeito particular dentro do espectro do horror: o objetivo de Brown é a surpresa abrupta; o de Hawthorne pode ser chamado de o sombrio fim da esperança; já a característica emocional basilar de Poe é uma precisa claustrofobia. A configuração espacial é crucial no alcance dessa dolorosa sensação de aprisionamento, enquanto as casas assombradas de Hawthorne admitiam escapatória, os caixões e tumbas de Poe ressoam como um fim – mas, os motivos arquitetônicos na escrita de Poe também funcionam como um equivalente simbólico para personagens afligidas por desejos impossíveis que insistem em uma realização grotesca. Melancólicas e obsessivas, as personagens de Poe entregam suas defesas na ordem simbólica convencional e deslizam inexoravelmente em direção ao Real caótico e abjeto. O poder dessas escolhas sobre a resposta afetiva do leitor é extraordinária [...] Esse 'efeito de Poe' surge menos dos temas de suas histórias do que seu interesse em detalhar o processo em que o sujeito é compelido a prosseguir com a verdade que é culturalmente prescrita; nós seguimos lendo, orientados em direção a um conhecimento que é tanto fascinação quanto medo. De fato, uma qualidade impressionante da ficção de Poe é o estreitamento progressivo do terreno seguro entre o fascínio e o medo. Essa zona é bastante reduzida no decorrer da história, espremendo o leitor entre respostas conflitantes que, no final, colapsam umas nas outras em um momento de reconhecimento horrível. Parece que o interesse de Poe na prisão narrativa foi gerado por sua própria suspensão entre culturas e seus valores políticos" (SAVOY, 2002, p. 181).

elementos estilísticos e temáticos em suas criações; e c) o contexto sócio-histórico de Poe concedeu-lhe novos horizontes de criação: os avanços no estudo da psicologia humana e as pseudociências da época em maior ou menor grau impactaram a produção do escritor; e d) as produções de Poe eram de fácil acesso, pois ele publicou suas primeiras composições em jornais de grande circulação.

Por fim, um último momento da escrita gótica do século XIX chama a atenção novamente para a Europa: as narrativas góticas sobre vampiros, produzidas especialmente por autores irlandeses e ingleses. No que concerne ao contexto irlandês, o país também possui lendas folclóricas e um passado marcado por lutas violentas e invasões territoriais. Entretanto, foi com uma lenda que já assustava o território europeu que a escrita desses autores foi consolidada: as histórias sobre vampiro.

De acordo com Alexander Meireles da Silva (2010a), pesquisador brasileiro dedicado aos estudos sobre o fantástico, a lenda do vampiro é encontrada em todos os continentes do globo terrestre e, na Europa, os primeiros registros são pertencentes à cultura eslava. Segundo Silva (2010a), a Europa ocidental deve a sua construção da imagem vampírica especialmente às crenças da cultura cristã: nesse contexto, qualquer filiação resultante de incestos ou de relações extraconjugais era considerada maldita e deveria ser aniquilada antes que o bebê se transfigurasse em um ser ansioso por sangue. Outros casos como vítimas de suicídios ou de mortes violentas, criminosos e assassinos também eram vistos como potenciais mortos-vivos (SILVA, 2010a, p. 13). Sobre as possíveis causas de surgimento de um vampiro, Silva destaca: “como ponto em comum entre eles estão o desvio e a subversão às normas sociais da comunidade e ao ciclo natural da vida, o que seria um motivador para a ocorrência do sobrenatural” (SILVA, 2010a, p. 13).

Dessa forma, o estudioso aponta algumas lendas criadas pelas mais diversas culturas a fim de evitar ou detectar um vampiro, tais como o alho:

Nos países da Eslávia do Sul (Iugoslávia), por exemplo, ele era empregado não apenas como profilaxia, mas também como modo de se detectar um vampiro. Foi Bram Stoker quem introduziu o alho na literatura de vampiros por meio de *Drácula* como meio eficaz contra vampiros. Na verdade, o uso do alho está relacionado ao forte cheiro emitido pela planta, o que ajudava a encobrir o odor de putrefação do cadáver enquanto as práticas funerárias eram realizadas. Com o tempo seu poder passou a ser vinculado como meio de evitar a presença do sobrenatural (SILVA, 2010a, p. 15).

No âmbito literário, Silva (2010a) demonstra que o vampírico já despontava na poesia germânica do século XVIII e poemas narrativos como “O vampiro” (1748), de Henrich A. Ossenfelder, “Lenore” (1774) de Gottfried A. Bürger, “A noiva de Corinto” (1797), de Goethe, exploravam figuras que caçavam pessoas para roubar-lhes o sangue⁴².

No contexto de língua inglesa, a primeira narrativa a explorar essa figura foi o conto “O vampiro” (1819), de John Polidori⁴³. A produção é resultante da famosa reunião entre Lord Byron, Mary Shelley (na época ainda com o sobrenome Godwin), Percy Bysshe Shelley e o próprio John Polidori para criarem histórias de terror. No conto, o jovem Aubrey é atormentado pelo misterioso e libertino Lord Ruthven. Durante uma viagem à Grécia, Aubrey testemunha a morte de mulheres e associa o ocorrido à lenda local sobre vampiros e à presença do lorde. O jovem entra em um estado de paranoia e definha fisicamente e mentalmente após desconfiar de Ruthven. Ao final, Aubrey morre do coração após saber que sua irmã casar-se-ia com Ruthven, enquanto ela morre devido a um ataque vampiresco do lorde.

De acordo com Punter e Byron (2004), o conto de Polidori marca uma mudança de uma abordagem folclórica do vampiro para estabelecer uma nova forma de narrá-lo, na qual a sexualidade ganha destaque. Para os pesquisadores, Lord Ruthven é “above all a catalyst for the repressed tendencies within those he meets, and his victims’ downfall is to a great degree attributable to human weakness”⁴⁴ (PUNTER; BYRON, 2004, p.157). Dessa forma, “O vampiro”, de Polidori, legou aos escritos posteriores uma ambientação contemporânea do vampiro, como a figuração monstruosa sexualidade e da sedução predatória.

Próximo ao fim do século XIX, a literatura de vampiros em língua inglesa reforçou a temática da sexualidade devido às transformações sociais da época:

a literatura de vampiros [...] durante a era vitoriana se desenvolveu sob a sombra das transformações sociais decorrentes da segunda revolução industrial, da expansão do império britânico, do impacto de novas teorias sobre a evolução do homem e da constituição do inconsciente humano, de assassinos em série [...] e do rígido código moral da sociedade vitoriana concernente ao sexo e ao papel da mulher (SILVA, 2010a, p. 29)

⁴² Tais escritos estão disponíveis em: COSTA, Bruno (org). *Contos Clássicos de Vampiro*. Trad. de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

⁴³ Conto também disponível em: COSTA, Bruno (org). *Contos Clássicos de Vampiro*. Trad. de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

⁴⁴ Em livre tradução minha: “Acima de tudo um catalisador para as tendências reprimidas daqueles que ele encontra; e a queda de suas vítimas é em grande parte atribuída à fraqueza humana” (BYRON; PUNTER, 2004, p. 157).

É nesse contexto que surge a publicação de *Carmilla* (1872), do irlandês Joseph Sheridan Le Fanu. O romance é narrado em primeira pessoa pela vítima da vampira, a jovem Laura, órfã de mãe, a qual se subentende ser de linhagem nobre. Laura, desde criança, é assombrada pela figura de uma moça de longos cabelos negros que lhe morde o pescoço sempre à noite. Já adolescente, ela e seu pai prestam socorro à misteriosa Carmilla, que, por sua vez, dizia ser nobre e habitante do oeste. Nesse sentido, percebe-se que narrativa de Le Fanu mantém-se em contato com as primeiras narrativas góticas ao remontar ao tempo passado e ao cenário dos antigos castelos.

Ao longo da narrativa, o enfraquecimento físico de Laura possui um forte tom sexual, pois a personagem, quando é predada, apesar do medo, sente fascínio e um estranho tipo de prazer. Mesmo que na narrativa exista a dúvida sobre a real identidade do ser, o predador é sempre do sexo feminino, o que sugere uma atração homossexual entre as personagens.

Alisson Milbank (2002), pesquisadora do gótico, destaca as seguintes qualidades da narrativa de Le Fanu:

In his celebrated tale “Carmilla” of 1872, Le Fanu’s female vampire imitates Preskett’s Clara Crofton, who preys on other girls, but it also offers a covertly Darwinian critique of vampirism as a negative transcendence. This female vampire uses developmental language to argue that the natural maturation for a girl is to death: [...]. [...] Thus in “Carmilla” the vampire ceases to represent the predatory and deenergizing past and instead stands for a natural but sinister progress toward lifelessness. “Carmilla” is a self-reflexive work in which Le Fanu questions, through the vampire’s fascination for the living girl, the dangerous tendencies of his own Swedenborgian privileging of the supernatural real. Ultimately, he suggests, a supposedly supernatural real leads to a disparagement of the earthly and an inability to sustain the Gothic heroine’s role in a metaphysical Gothic universe [...].⁴⁵ (MILBANK, 2002, p. 163).

⁴⁵ Em livre tradução minha: “Em sua celebrada história “Carmilla” de 1872, a vampira de Le Fanu imita a de Clara Crofton Preskett, quem preda outras garotas, mas que também oferece uma crítica darwinista sobre o vampirismo ser uma transcendência negativa. Esta vampira usa de uma linguagem desenvolvida para argumentar que a maturação natural de uma menina é a morte: [...]. [...] Assim, em “Carmilla”, a vampira deixa de representar o passado predatório e desenraizante e como alternativa representa um progresso natural, mas sinistro, em direção à falta de vida. “Carmilla” é um trabalho autorreflexivo no qual Le Fanu questiona, através do fascínio da vampira pela menina viva, as perigosas tendências de seu próprio privilégio de Swedenborg em relação ao sobrenatural-real. Enfim, ele sugere que um real supostamente sobrenatural leva a um menosprezo do mundano e a uma incapacidade de sustentar o papel da heroína em um universo gótico metafísico [...].” (MILBANK, 2002, p. 163).

Além das considerações de Milbank (2002), observa-se que, nesse contexto, o masculino é representado como a salvação da inocente Laura quando um velho general e o pai da protagonista descobrem que Carmilla, na verdade, é Mirllarca, a condessa de Karnsten, e cortam-lhe a cabeça enquanto ela repousava em sua tumba. Carmilla/Millarca e Laura eram descendentes de uma mesma linhagem e, logo, parentes, fato que configura a sua relação como incestuosa e profana. Sobre a questão da homossexualidade em *Carmilla*, Alexander Meireles da Silva argumenta que:

[...] é mais uma subversão do papel social feminino dentro do patriarcado. Mais do que pelo ataque à maternidade [...] é pelo seu homossexualismo⁴⁶ que Carmilla é mais perigosa, porque ataca também a função do homem como o centro do universo feminino. Nessa interpretação, ela não ameaça apenas uma geração de novos membros da sociedade, ela ameaça principalmente o status dessa sociedade alicerçada sobre a ideologia masculina heterossexual, que defende o espaço da realização feminina como intrinsecamente ligado ao homem (SILVA, 2010b, p. 31).

Além das questões levantadas pelo pesquisador, percebe-se que, na narrativa, o desfecho apresenta um tipo de punição para a vampira. Ainda, a vampira sendo uma figura pertencente ao passado e a um espaço estranho (o oeste), pode ser considerada uma síntese da “barbárie” que amedrontava e assombrava o presente.

Vinte e cinco anos após a publicação de *Carmilla*, Bram Stoker lança *Dracula*, romance que iria consolidar a figura do vampiro na literatura. *Dracula* apresenta como primeira inovação a própria organização da narrativa: cartas, transcrições de gravações, diários, recortes de jornais e supostas entrevistas compõem a história. Para Luckhurst (2011), esse recurso auxilia a narrativa a se tornar crível para o leitor, pois cria um efeito de veracidade. Fred Botting (1996) considera que tais elementos oferecem um aspecto moderno ao texto de Stoker. Além disso, no romance, passado e presente convivem de forma ambivalente. Ao mesmo tempo em que se mencionam inovações tecnológicas da época, como câmeras fotográficas e viagens de trem; castelos, lendas, superstições e um conde também fazem parte da narrativa.

⁴⁶ Foi mantido o termo utilizado pelo autor, porém, neste trabalho, prefere-se o termo “homossexualidade”.

De forma mais desenvolvida do que em *Carmilla*, é possível observar que *Dracula* retoma a questão do castelo como cenário da narrativa. Nesse caso, o espaço do castelo pode ser relacionado a alguns sentidos metafóricos. Sua posição é no topo de um precipício, o que pode ser interpretado como um indício de perigo. Tal localização metaforicamente remete a uma ideia de fronteira: um local que está entre o real e o sobrenatural, o seguro e o inseguro, o passado e o presente, assim como está entre a terra e o mar. O castelo do conde também remete ao labirinto, pois é cheio de portas e passagens entre as quais Jonathan Harker se perde e experimenta o fascínio e o medo.

O efeito provocado pelo castelo é o responsável por Jonathan reconhecer sua situação de prisioneiro, informação implicitamente concedida ao leitor através de “pistas”, tais como os moradores dos arredores advertirem a personagem sobre poucas pessoas saírem com vida do local, as janelas possuírem grades e o controle que o Conde possui sobre os passos de Jonathan dentro do lugar. De acordo com Botting (1996), ao invés de apresentar uma heroína sendo aprisionada em um castelo, como se fez no gótico clássico, *Dracula* apresenta Jonathan sendo injuriado pelo vilão.

Botting (1996) também compreende a figura do conde através das metáforas e simbolismos que ela carrega. Para o autor, a figura de Drácula é uma inversão e, simbolicamente, a personagem é como *o espelho e a sombra da masculinidade vitoriana* (BOTTING, 1996). Assim, tem de ser aniquilado, pois ameaça os valores culturais através de sua sexualidade perversa. Ainda, na visão de Botting (1996), a personagem transcende limites geralmente intransponíveis: Drácula retorna do passado e desestabiliza o presente, sua existência entre a vida e a morte causa estranhamento e, ao cruzar as fronteiras do Leste e do Oeste, o conde também questiona o nacional/estrangeiro, e as noções de civilização/barbárie.

Dracula tornou-se um dos mais bem-sucedidos romances da ficção gótica. Para Luckhurst (2011, p. XXXI), *Dracula* sempre retornará através de “another adaptation, another sequel”⁴⁷. Com efeito, o romance de Stoker legou um vasto imaginário sobre vampiros que se desdobra em diversos filmes, séries televisivas, diversas narrativas literárias, jogos de RPG, entre outros, os quais tendem a render sucesso de público e bons lucros.

⁴⁷ Em livre tradução minha: “outra adaptação, outra sequência” (LUCKHURST, 2011, p. XXXI).

Por fim, a partir da apreciação desses diferentes escritos, é possível perceber que o gótico, mesmo que visto negativamente pela crítica literária em seu surgimento, consolidou-se através dos séculos como expoente do medo, do obscuro e do macabro. Além disso, essa tradição literária acompanhou as transformações sociais, apresentando uma visão crítica da sociedade e revigorando seus aspectos a partir de pequenas mudanças formais e modalizações temáticas.

Dessa forma, o gótico se reinventa de tempos em tempos e volta a assombrar a literatura: castelos e casas mal-assombradas; vampiros, vilões criminosos, duplos e seres horripilantes; e os medos mais profundos da psique humana ganham novas roupagens através dos textos, revigorando essa tradição. Para melhor compreender como esses elementos são recuperados, de algum modo, também pela prosa queirosiana, é necessário, antes, retomar os conceitos de *paródia* e *tipo*, assuntos que se encontram no próximo capítulo.

3 ELEMENTOS CONVENCIONAIS DO GÓTICO

3.1 O CONCEITO DE *TOPOI*

No início da discussão aqui empreendida, foram apresentadas as considerações de Steve Bruhm (2012) sobre como o gótico é importante para a cultura contemporânea; retornando de tempos em tempos em diferentes manifestações midiáticas e culturais, mas conservando aspectos tradicionais, como o trauma. Também foram retomadas as diferentes características do gótico, sumarizadas por Stevens (2000), e as suas principais convenções formais e temáticas, sublinhadas por Júlio França (2017). Partindo desse quadro, é possível pensar um espaço discursivo próprio ao gótico, o qual é consultado e incorporado por novos textos, mesmo mediante pequenas alterações, capazes de atualizá-lo. Esse processo de diálogo e modalização pode ser aproximado aos mecanismos da paródia.

Linda Hutcheon, importante estudiosa dos estudos literários e da pós-modernidade, em *Uma teoria da paródia* (1985), argumenta que o conceito de paródia, costumeiramente associado a uma imitação cômica pela ironia, na verdade, transcende essa ideia. Segundo a autora, se a etimologia da palavra for analisada com maior cuidado, o conceito de paródia pode ser compreendido da seguinte forma:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e ficam-se por aí. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado em apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Dessa forma, paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. [...] No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. É um segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas [...] (HUTCHEON, 1985, p. 47-8).

Nesse sentido, para Hutcheon (1985), a paródia é um processo pelo qual um texto transcontextualiza outro:

Mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe,

por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que o incorpora [...] (HUTCHEON, 1985, p. 48, grifos da autora).

Hutcheon (1985) também destaca o papel do receptor ou do *descodificador*, como a estudiosa sugere, para a compreensão da paródia. Semelhante à metáfora, a paródia necessita que o descodificador “construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano com conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo” (HUTCHEON, 1985, p. 50). Portanto, para Hutcheon (1985), a paródia, por mais que implique na incorporação de elementos de textos prévios, exige a superação e a individualização entre os materiais: a paródia pode ser vista, então, como um tipo de relação entre os textos, na qual elementos de um primeiro escrito são reutilizados com determinadas alterações e distinção crítica pelo segundo.

Consequentemente, a paródia entre os textos góticos sugere não uma simples inversão irônica, mas, sim, uma relação de intimidade entre os escritos, no qual o segundo incorpora do primeiro determinados elementos, dando-lhes novos sentidos, usos e significados e proporcionando uma gradativa renovação. Dessa forma, é possível assumir a existência e o mapeamento de elementos convencionais e característicos do gótico em textos que não necessariamente são entendidos como ligados à sua tradição principal. Para compreender como Eça de Queirós pode ter dialogado com essa tradição, esta tese, então, parte do pressuposto de que essa estética adentra o texto eciano através dos *topoi*, os quais influenciam, principalmente, na construção das personagens, enredo e espaço.

E. R. Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Latina* (2013), compreende os *topoi* como “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109). A ideia vem da palavra grega *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*⁴⁸) comuns (*koinoi*); no latim a expressão foi adaptada para *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* desempenhavam um papel retórico e eram “argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações” (CURTIUS, 2013, p. 108). Com o passar do tempo, os *topoi* chegaram à poesia e, finalmente, beneficiaram

⁴⁸ Neste trabalho, para referir-se ao termo no singular será utilizada a grafia *tópos* conforme o *Dicionário de termos literários* (2004) de Massaud Moisés.

poesia e prosa através de uma *permuta constante* (CURTIUS, 2013, p. 123) entre os discursos.

Para Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987), na atualidade, a noção de lugares-comuns foi desviada da sua concepção clássica quando era compreendido como peça integrante da retórica. Os lugares-comuns eram “as fontes onde o raciocínio tem origem” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 267) e, portanto, eram formas fixas repetidas nos mais diferentes contextos. No contexto atual, para os autores, a aplicação dos *topoi*, tal qual se fazia na antiguidade clássica, seria considerada uma falta de originalidade por parte do locutor/autor. Por outro lado, naquele período histórico, a utilização desses mecanismos retóricos eram prova de domínio do conhecimento dos artifícios de comunicação, pois era através deles que a audiência/receptor era convencida da validade das ideias defendidas num discurso. Cabe, assim, retomar as etapas do processo retórico: *inventio* (encontrar os argumentos), *dispositivo* (ordená-los) e *elocutio* (pô-los em palavras). Nesse contexto, os *topoi* eram associados ao primeiro nível, o do *inventio*, pois funcionavam como premissas a partir das quais era possível iniciar o raciocínio.

Segundo os autores:

o movimento dos lugares-comuns produz, no seu vaivém, um conjunto de *tópoi*. É, todavia, desnecessário enxergar a continuidade entre a nota tópica e a precedente. [...] Depois com o declínio da eloquência o funcionamento alternativo (paradigmático) do lugar-comum é privado da sensação de um género oratório activo. Os lugares já não têm, então, o papel de favorecer um discurso que procede por inclusão ou por rejeição. Constroem uma trama faustosa. A *inventio* cede, em importância, à *elocutio*, à ‘actividade elocutória’. O que permanece é um armazém de cenários que duplicam, em segundo plano, o dos tropos (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 270).

Dessa forma, dois lugares-comuns delimitaram-se: de um lado a tópica imaginária (a das *imagos*) e, de outro, a tópica da tradição filosófica. Quanto à primeira, os autores a classificam como uma memória, mais precisamente uma “memória confusionária” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 272), enquanto a outra é “um aparelho de pensamento” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 272) mais rígido. Ambas deram origem a um sistema que atualmente ainda ocorre e que é impossível de ser individualizado, pois “depende completamente da consciência de quem o ouve e dele se percebe como tal” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273). Assim, as tentativas de definição do lugar-comum ocorrem por *intuição* e depende da sensibilidade do receptor em relação à linguagem do locutor. Para Barthes e Bouttes

(1987), o lugar-comum na atualidade pode ser uma locução, uma frase, uma proposição, um tema ou um desenvolvimento, isto é, um tema pensado dentro de uma forma. Portanto, “o que conta é a evidencia do *já (mil vezes) ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores).

Umberto Eco associa o *tópos* a um *módulo imaginativo* (ECO, [19--], p. 232), uma figura “evocada pela lembrança [que] substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava” (ECO, [19--], p. 232, grifo do autor). Portanto, para Eco [19--], os tipos e as personagens tipificadas são de fácil reconhecimento por parte do leitor, pois suas imagens são como uma fórmula imaginária repetida em diferentes obras. Além disso, Eco destaca que:

[...] o recurso tópico só é pleno e operante se estabelecer uma *identificação* com a mesma emoção ou disposição conceitual que o artista realmente pretendia comunicar. Nesse recurso, revive-se a obra justamente porque, naquele momento, a forma assumida pelo sistema das solicitações emotivas [...] suscita a forma de nossa emoção, com ela coincide; instantaneamente, de um lado se confirma a emoção compartilhada de um dia por força de uma persuasividade do discurso estético e, do outro, nossa emoção presente recebe uma ordem, uma definição, uma qualificação, um valor pelo fato de recanalizarmos para dentro de uma fórmula proposta pelo artista (ECO, [19--], p. 210).

Os *topoi* associam-se ao tema e aos motivos, pois, como unidades estereotipadas e recorrentes em um ou mais textos, tornam-se capazes de definir áreas semânticas determinantes, ou seja, o próprio tipo (SEGRE, 1999, p. 397). Os *topoi* tornam-se uma estereotipação recorrente, um *pattern*, uma espécie de clichê, uma característica, um elemento reconhecível numa rede de textos, apesar de estarem abertos a pequenas modificações quando passam de um meio para outro.

Nos estudos da ficção gótica, algumas pesquisas têm adotado a noção de motivo ou *tópos* para mapear os desdobramentos do gótico. Por exemplo, no Brasil, Daniel Serravalle de Sá, com o estudo *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani* (2010), apresentado primeiramente na forma de dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo em 2006⁴⁹ e publicado posteriormente como livro,

⁴⁹ Cabe ressaltar que Sandra G. Vasconcelos, orientadora do trabalho de Sá, também possui algumas publicações relativas ao gótico. Em seu livro *Dez lições sobre o romance inglês* (2002),

propõe estudar os motivos góticos desdobrados no romance alencariano. Nesse sentido, a ênfase da análise recai sobre o sublime e a configuração dos espaços naturais, como a floresta; a casa de Mariz em diálogo com o castelo gótico e a personagem Loredano como um vilão gótico. De acordo com o autor, durante a escrita do trabalho, ele era o único a utilizar o termo “gótico tropical” (SÁ, 2010, p. 32). Com o decorrer do tempo, pesquisadores de outras regiões, em especial as tropicais, também adotaram o termo, o que demonstra a importância do estudo cunhado por Sá.

Um exemplo mais recente é a dissertação de mestrado *O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista* (2017), defendida por Marina Faria Sena na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que verifica como algumas narrativas naturalistas brasileiras do século XIX, como as de Aluísio de Azevedo, Rodolfo Teófilo e Adolfo Caminha, dialogam com a tradição literária do gótico. Sena (2017) parte do pressuposto de que tais romances apresentam uma estética “gótico-naturalista”, formando uma poética híbrida, já que carregam elementos de ambas as tradições literárias. Nesse sentido, a autora analisa as narrativas buscando os principais *topoi* e outros aspectos recorrentes dessa poética.

A presente pesquisa também pretende estudar os *topoi* do gótico a partir da análise das instâncias narrativas personagem, enredo/ações e espaço, os quais serão delimitados nas próximas subunidades. Para tal, retomar-se-ão alguns *topoi* mais significativos observados através dos principais clássicos e teoria do gótico, tais como o das personagens monstruosas, do duplo, do espaço topofóbico, da perseguição e paranoia.

Não que esses *topoi*, como França (2017) também pontua, sejam uma exclusividade da literatura gótica: *Loci horribiles* e personagens monstruosas podem ser encontradas na literatura clássica, por exemplo. Por outro lado, ao serem trabalhadas em “conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir [...] medo e suas variantes, esses três aspectos [personagem monstruosa, *loci horribiles* e tempo fantasmagórico] podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica” (FRANÇA, 2017, p. 25).

mencionado anteriormente, há um capítulo sobre o assunto. No artigo, *Sentidos do demoníaco em José de Alencar*, a autora também levanta algumas considerações sobre o gótico (ver: VASCONCELOS, S. G. T. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, jan/jun. 2012. p. 271-292).

3.2 ESPAÇO: OS *LOCI HORRIBILES*

Como visto na apresentação de parte da tradição narrativa gótica, o espaço apresenta grande importância para o desenvolvimento das suas histórias. Júlio França enfatiza que “a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam o caráter e as ações que as personagens lá vivem” (FRANÇA, 2017, p. 24). Seus principais espaços, os quais foram identificados genericamente pelo pesquisador como *locus horribilis*, entram em constante relação com as personagens e suas perspectivas, suscitando nelas reações, sensações e/ou motivando ações. Esse conceito, como visto anteriormente, não é uma exclusividade das ficções góticas. Os *loci horribiles* foram também muito discutidos nos estudos de retórica clássica como uma oposição aos *loci amoenus*. Porém, tais espaços ganharam novas facetas e configurações através do gótico, desdobrando-se em casas mal-assombradas, castelos, laboratórios, cemitérios, florestas, etc.

Como destacado por Fred Botting, o castelo é o espaço predominante das narrativas góticas do século XVIII, as quais lhe conferem um sentido específico:

The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices—abbeys, churches and graveyards especially— that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear. Architecture, particularly medieval in form (although historical accuracy was not a prime concern), signalled the spatial and temporal separation of the past and its values from those of the present. The pleasures of horror and terror came from the reappearance of figures long gone⁵⁰ (BOTTING, 1996, p. 3).

Ou seja, a presença dos castelos servia para representar o passado (o feudalismo), a barbárie e o pensamento supersticioso, características que podem ser percebidas no cenário da primeira narrativa gótica *The Castle of Otranto*, cujo título já sugere a importância desse espaço. Punter e Byron (2004), por sua vez, destacam que, na narrativa de Horace Walpole, o castelo não apenas serve para

⁵⁰ Em livre tradução minha: “O maior *locus* dos enredos góticos, o castelo, era obscuramente predominante no início da ficção gótica. Decadente, sombrio e cheio de passagens secretas, o castelo era relacionado a outros espaços medievais – especialmente abadias, igrejas, cemitérios – que, na maioria das vezes em ruínas, volta-se para um passado feudal associado à barbárie, à superstição e ao medo. A arquitetura, especialmente em sua forma medieval (embora uma precisão histórica não fosse a principal preocupação) sinalizava uma separação espaço-temporal do passado e seus valores daqueles do presente. Os prazeres do horror e do terror vinham do ressurgimento de figuras já desaparecidas” (BOTTING, 1996, p. 3).

contextualizar a história: o constructo é quase uma personagem presente de forma direta ou indireta em boa parte das ações. Além das considerações dos autores, destaca-se que tal cenário, nessa narrativa, também é marcado por uma maldição, elemento que aparecerá em outras narrativas góticas e será associado a outros tipos de lugares. Em *Otranto*, uma lenda afirmava que os senhores do castelo deixariam de possuí-lo caso se tornassem ambiciosos em demasia. O castelo também parece ser assombrado: depois da morte de Conrad, algumas personagens afirmam ver seu vulto, como Manfred e Isabella.

A partir da importância do castelo nas narrativas góticas, Punter e Byron concluem que o cenário resulta em um efeito singular: a distorção da percepção de mundo:

If there is such a thing as a general topography of the Gothic, then its central motif is the castle. [...]
 [...] A common feature of many Gothic castles is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made; they act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only previously apprehended in dream⁵¹ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 259-260).

Já em *The Castle of Otranto*, as personagens se revelam afetadas negativamente pelo espaço, vivenciando a desestabilização emocional, medo e desespero, como acontece na cena em que Isabella tenta fugir:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. [...]
 [...] Words cannot paint the horror of the Princess's situation. Alone in so dismal a place, her mind imprinted with all the terrible events of the day, hopeless of escaping [...].⁵² (WALPOLE, 2001, p.26-7).

⁵¹ Em livre tradução minha: "Se existe um exemplo geral da topografia gótica, seu motivo central é o castelo. [...]. [...] Uma característica comum de muitos castelos góticos é que eles parecem distorcer a percepção, a fim de causar uma fratura entre o que é natural e o que é feito pelo homem, os castelos agem como lentes pouco confiáveis através das quais se pode ver a história e pelo outro lado podem emergir terrores previamente vividos em sonho" (PUNTER; BYRON, 2004, p. 259-260).

⁵² "A parte subterrânea do castelo era toda escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abriria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quanto, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror; mas,

O lugar é descrito como labiríntico, horrivelmente silencioso e escuro, com portas que rangiam e ruídos estranhos. Tais elementos amedrontam a personagem, que se sente perseguida, e criam uma atmosfera de tensão sobre o decorrer da cena.

No século XIX, o castelo ainda persiste como um espaço possível das narrativas góticas, como no conto “O castelo mal-assombrado” [19--], de Hoffmann:

Agora, estava sozinho na alta, vasta sala. A neve já não tombava mais, a tempestade não rugia, e o disco da lua brilhava através das grandes janelas arqueadas, iluminando magicamente todos os sombrios recantos da curiosa construção, nos quais não penetra a claridade da vela e da lareira.

Como se vê muitas vezes nos velhos castelos, as muralhas e o teto da sala tinham decorações à moda antiga, com pinturas fantásticas e arabescos dourados. [...] Entre os murais, colocaram retratos em tamanho natural dos antigos barões, com traje de caça. Toda a decoração, de tonalidade sombria, dada pelo tempo, realçava ainda mais o lugar branco e desnudo, entre as duas portas. [...]

Quem não sabe quantas emoções se despertam pela estrada em local pitoresco, mesmo para as almas mais frias? Quem não teve um sentimento desconhecido, em meio a um vale rodeado por rochedos, ou entre as umbrosas paredes de certa igreja? Agora imaginem: eu tinha vinte anos, o álcool do ponche excitara meus pensamentos [...]

Bem no momento em que o fantasma de Jerônimo entra na sala [...]. Levanto-me espantado. O livro cai de minhas mãos não acontece mais nada e tenho vergonha de meu medo infantil. Deve ter sido o vento. Não é nada, menos que nada. [...]

De repente, avançaram lentamente – passos medidos – pela sala. Suspiravam e gemiam. Esses suspiros e gemidos exprimiam dor profunda (HOFFMANN, [19--], p. 103-4).

Na cena, o narrador-personagem sente-se desconfortável em relação ao ambiente em que está, um espaço obscuro e antigo, e a atmosfera sombria é agravada pelo fato de ser noite, pela má iluminação e pelo álcool. Mesmo que a personagem tente explicar o fato ocorrido, a presença do fantasma de Jerônimo, entretanto, a narração detalhada dos passos e dos gemidos põem em dúvida a própria explicação dada. Logo, ao longo da experiência de leitura, o suspense proporciona ao receptor uma sensação de ansiedade semelhante à experiência vivenciada pela personagem. Além disso, na narrativa de Hoffmann, o lugar adquire uma conotação antiquada e ultrapassada, simbolicamente, uma representação da

ainda assim temia, acima de tudo, a voz irada de Manfredo ordenando seus criados perseguirem-na.[...]

[...] Palavras não podem descrever o horror da situação em que se encontrava a Princesa. Sozinha em um local tão sinistro, sua mente ainda aprisionada por todos os terríveis acontecimentos do dia, sem condições de escapar [...] (WALPOLE, 1996, p. 39-40, tradução de Alberto Alexandre Martins).

queda da importância da aristocracia na sociedade, que, na narrativa, é figurada na imagem dos fantasmas.

A ficção posterior ao século XVIII preferiu espaços diferentes aos dos castelos, dando ênfase à casa, como apresentado por Botting:

In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialization, urbanization, shifts in sexual and domestic organization, and scientific discovery⁵³ (BOTTING, 1996, p.3).

Além disso, é possível pensar que a própria ascensão do gótico estadunidense propiciou a troca do castelo pela figura da casa, uma vez que a jovem nação, diferentemente da Europa, não passou pelo feudalismo e, conseqüentemente, não possuía muitas construções desse tipo como no velho mundo. Nesse contexto, a casa assombrada e/ou amaldiçoada parecia, então, fazer mais sentido do que o antigo castelo. Ao comentar a narrativa *The House of Seven Gables* (1851), de Nathaniel Hawthorne, Botting (1996) observa como o domicílio familiar, a casa, ganham o mesmo papel de destaque que os castelos/mansões possuíam até então. Nesse contexto, para o crítico, a casa é obscura, grotescamente adornada e um repositório de fantasmas. Botting (1996) também destaca a questão da maldição: a personagem Maule amaldiçoa Pyncheon, que falece.

Sendo assim, a casa propiciava um espaço no qual as superstições locais e/ou o conflito familiar, como em outros romances de Hawthorne ou em alguns contos de Poe, tinham um papel de destaque. Para isso, observa-se que a configuração da imagem da casa herdou do *tópos do castelo* a decoração e a arquitetura sombria, a motivação fantasmagórica e a superstição/maldição.

No conto “The Fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe, a casa da família Usher desperta no narrador-personagem o medo e o estranhamento:

[...] I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodeled and inverted images of

⁵³ Em livre tradução minha: “Na ficção posterior, o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga tanto como construção quanto como linhagem familiar, essa se tornou o local onde medos e ansiedades retornavam-se no presente. Tais ansiedades variaram de acordo com diversas mudanças: mudanças políticas, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica, além das descobertas científicas” (BOTTING, 1996, p.3).

the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows. [...]. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity—an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued⁵⁴ (POE, 1994, p. 77-8)

A casa, de modo semelhante ao castelo nas narrativas do gótico clássico, exerce sobre a personagem uma sensação de tensão, que se expande para a atmosfera geral do conto. Já a fachada da casa indicia acontecimentos ruins e um possível desfecho trágico à família Usher, como o próprio título sinaliza para o leitor. No ensaio “Uma reinterpretação de ‘A queda da casa de Usher’” (2001), de Leo Spitzer, o qual foi traduzido para o português por José Eduardo Oliva de Mattos, Spitzer argumenta que o contato com esse conto concede ao leitor uma experiência de medo, uma vez que seu enredo está ambientado em uma atmosfera de terror.

Para esse autor, Poe daria novos contornos à questão da ambientação ao explorar uma relação estreita entre personagem e espaço, e de realmente construir uma atmosfera mediante o uso de *termos atmosféricos* (SPITZER, 2001, p. 116), os quais retomam um campo semântico negativo, como através dos motivos da tempestade, da neblina e da noite. Além dos pontos destacados pela argumentação de Spitzer (2001), a perspectiva assustada do narrador-personagem sobre a casa também é responsável pela atmosfera de terror do conto, pois, como visto no excerto anteriormente mencionado, a imaginação da personagem agrega qualidades sombrias ao espaço, também contribuindo para a expectativa negativa do leitor.

Outros temas abordados no conto, associados à casa, são o conflito familiar e a maldição. O narrador-personagem percebe uma relação obsessiva e estranha entre Roderick Usher e a irmã Madeline, que se encontra gravemente doente. Os dois passaram anos convivendo um com outro aprisionados na casa e ao se referir à irmã, Roderick chora apaixonadamente: “[Roderick] had overspread the emaciated

⁵⁴ “[...] dirigi as rédeas do meu cavalo para a beira escarpada de um pequeno lago lúgubre e negro reluzindo placidamente nas proximidades da residência, e baixei os olhos – mas com um temor ainda mais intenso do que antes – para as imagens remodeladas e invertidas do capim pardacento, dos fantasmagóricos troncos de árvore, das janelas vagas semelhantes a olhos. [...]. A tal ponto estimulava a imaginação que cheguei realmente a crer que por todo o entorno da mansão e do domínio pairava uma atmosfera peculiar a eles próprios e suas redondezas – atmosfera que não guardava afinidade com o ar do céu, mas que tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta do lago silente – um vapor místico, pesado, letárgico, francamente discernível e plúmbeo” (POE, 2012, p. 222-3, tradução de Cássio de Arantes Leite).

fingers through which trickled many passionate tears”⁵⁵ (POE, 1994, 82). Ou seja, a relação entre os dois remete ao incesto, pois o convívio entre Roderick e Madeline é doentio e possessivo. Nos termos de Spitzer (2001), os irmãos se encontram em uma situação impossível de concretizar o amor sentido devido ao laço consanguíneo.

Quanto à maldição/profecia, o narrador-personagem adverte que a família Usher, apesar de antiga, era marcada por casamentos entre os familiares e pela morte prematura de seus entes: “[...] in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain”⁵⁶ (POE, 1994, p. 77-8). Nesse sentido, fica sugerido que um dos problemas que ronda a família são os relacionamentos entre parentes, carregados de interditos sociais e religiosos e representados como problemáticos, como também acontece em outras narrativas góticas, como em *The Castle of Otranto*, de Walpole.

A casa torna-se, então, uma forma de espelhamento da condição familiar, pois a mansão era o maior bem hereditário dos Usher, símbolo de seu poder e símbolo de uma suposta resistência à passagem do tempo. Nessa relação, se a família se encontra em perigo, a casa também é afetada, e vice-versa. Enquanto a família estava doente e assombrada pela maldição, a casa era arruinada por um dano estrutural (assim como a estrutura hereditária dos Usher era afetada, no caso, pelos casamentos consanguíneos), como exemplifica o excerto: “[there was] a barely perceptible fissure, which, extent from the roof of a building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn”⁵⁷ (POE, 1994, p. 79).

Edgar Allan Poe também é o responsável pelo ensaio “Philosophy of Furniture”, publicado pela primeira vez em 1840, no qual demonstra admiração pela decoração interna inglesa, em oposição à ornamentação norte-americana. Na perspectiva de Poe, os cômodos ingleses se distinguem porque herdaram o estilo dos tempos aristocráticos. Os objetos que chamam a atenção de Poe são, entre outros, a tapeçaria (um resquício do medieval), os espelhos, o piso e a iluminação

⁵⁵ “[Roderick havia espalhado o rosto] pelos dedos amaciados, entre os quais escorriam muitas lágrimas apaixonadas” (POE, 2012, p. 227, tradução de Cássio de Arantes Leite).

⁵⁶ “em outras palavras, que a família inteira derivava de uma linha direta de descendência e desse modo se perpetuara, com variações muito insignificantes e efêmeras” (POE, 2012, p. 223, trad de Cássio de Arantes Leite).

⁵⁷ “[havia] uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um zigue-zague, até se perder nas soturnas águas do lago” (POE, 2012, p. 224, tradução de Cássio de Arantes Leite).

adequada. Mesmo que de forma inconsciente, Poe apresenta elementos essenciais para a configuração de um ambiente que sugere o gótico, pois o autor prioriza elementos sugestivos de uma ambientação enigmática e soturna. Nesse sentido, a decoração ideal para o escritor remete ao erudito e ao bastante adornado:

Diminutive paintings give that *spotty* look to a room [...]. The frames are broad but not deep, and richly carved, without being *dulled* or fillagreed. They have the whole lustre of burnished gold. They lie flat on the walls, and do not hang off with cords. The designs themselves are often seen to better advantage in this latter position, but the general appearance of the chamber is injured. But one mirror — and this not a very large one — is visible. [...] There is a pianoforte (rose-wood, also,) without cover, and thrown open. An octagonal table, formed altogether of the richest gold-threaded marble, is placed near one of the sofas. This is also without cover — the drapery of the curtains has been thought sufficient. Four large and gorgeous Sèvres vases, in which bloom a profusion of sweet and vivid flowers, occupy the slightly rounded angles of the room⁵⁸ (POE, 1902, p. 107).

Para o escritor, no ambiente, a iluminação deve ser a mínima possível, pois em excesso remete ao mau gosto, ao ridículo e à loucura. Dessa forma, Poe demonstra como a arquitetura interna e o mobiliário são elementos importantes na configuração de um ambiente, os quais são fundamentais para gerar no leitor determinados efeitos como o de medo e/ou tensão.

Diante de tal argumentação, a crítica tem considerado o ensaio de Poe como “uma poética do espaço gótico” (CAMARGO; BORGES FILHO, 2009, p. 705), pois o escritor além de resgatar dele a valorização dos espaços interiores e do mobiliário, os coloca como parte essencial da composição espacial. Embasando-se nessa visão, Luciana Colucci (2018) compreende que o *locus horribiles* remete à topofobia (sensação de medo causada por um espaço) por uma combinação de elementos que vão desde a arquitetura externa das edificações até a parte interna (móvel, decoração, ornamentos, etc.): “É dessa simbiose entre externo e interno que a evocação do medo é suscitada” (COLUCCI, 2018, p. 107). Por isso, ao longo das

⁵⁸ Em livre tradução minha: “Pequenas pinturas dão um aspecto desigual à sala [...]. As molduras são largas, porém não são profundas, e são ricamente esculpidas sem serem carregadas ou preenchidas. Possuem aquele brilho de ouro polido. Ficam recostadas na parede e não presas por cordas. Os *designs* são geralmente melhores vistos numa posição lateral, mas a aparência geral do cômodo é prejudicada. Mas, um espelho não muito grande é visível. [...] Há um piano (madeira rosada também), sem capa e aberto. Uma mesa octogonal, formada com o mais rico mármore e fios de ouro, é posta perto de um dos sofás. Esse também está descoberto, o drapeado de uma das cortinas é suficiente. Quatro grandes e lindos vasos Sèvres, nos quais florescem muitas flores doces e vivas, ocupam os cantos levemente arredondados da sala” (POE, 1902, p. 107).

análises, o presente trabalho pretende levar em conta os aspectos mobiliários somados à arquitetura externa dos espaços.

Portanto, é possível perceber que o *locus horribilis* do gótico, mesmo passando por transformações, manteve determinadas características ao longo do tempo. A ambientação sombria, a motivação fantasmagórica e a maldição/profecia são alguns de seus traços recorrentes. O espaço dialoga diretamente com a perspectiva afetada das personagens e com as ações que nele se desenrolam. Mais do que isso, como argumentado por Botting (2014), os cenários/espaços do gótico se colocam à margem da visão social, os castelos e abadias comuns às narrativas do século XVIII são “located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror [...]”⁵⁹ (BOTTING, 2014, p. 4). Dessa forma, para o autor, as narrativas góticas “transfer these institutions to zones outside a rational culture in which they [...] exist”⁶⁰ (BOTTING, 2014, p. 4).

Ainda de acordo com Botting (2014), as casas, símbolos da família, do *status* social e da propriedade, mantêm uma significação ambivalente, semelhante à do castelo, pois unem “home and prison, protection and fear, old buildings in gothic fiction are never secure or free from shadows”⁶¹ (BOTTING, 2014, p. 4). Em suma, o castelo e a casa no gótico são espaços que questionam a sensação de segurança e a racionalidade das instituições que ali habitam. Assim, são pensados nos mínimos detalhes arquitetônicos e decorativos para evocarem atmosferas horrendas, o suspense e o medo, não somente nas personagens, mas também no leitor que acompanha a história.

3.3 AS PERSONAGENS

3.3.1 Monstros e personagens monstruosas

A figura do monstro é uma das mais populares na literatura e na cultura ocidental e não é uma exclusividade das narrativas góticas. Os bestiários medievais são exemplos de obras que catalogavam e apresentavam monstros supostamente

⁵⁹ Em livre tradução minha: “São localizadas em áreas isoladas, locais para além da razão, lei e autoridades civilizatórias, onde não há proteção do terror [...]” (BOTTING, 2014, p. 4).

⁶⁰ Em livre tradução minha: “Transferem essas instituições para zonas fora da cultura racional na qual elas [...] existem” (BOTTING, 2014, p. 4).

⁶¹ Em livre tradução minha: “lar e prisão, proteção e medo, as velhas construções na ficção gótica nunca são seguras ou livres das sombras” (BOTTING, 2014, p. 4).

reais tais como mandrágoras, unicórnios e dragões. De acordo com Jeffrey Cohen, estudioso dos monstros e da monstruosidade, esse ser é uma resultante cultural:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar.

O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura (COHEN, 2000, p. 26-7).

Para o autor, a corporeidade do monstro é “um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’” (COHEN, 2000, p. 27). Nesse sentido, o monstro revela, a partir de sua existência, um território metafórico pelo qual é perigoso circular, pois existe um risco de um reconhecimento de que o indivíduo é tão monstruoso quanto o próprio ser dado como monstro (COHEN, 2000, p. 40-1). O monstro é, então, como um espelho no qual o próprio ser humano projeta e reconhece suas debilidades, fragilidades e imoralidades.

Por sua vez, a literatura gótica, como um espaço heterotópico que denuncia questões individuais e sociais não compreendidas/superadas como a barbárie e os tabus morais, encontrou no monstro e na monstruosidade uma configuração possível para suas personagens. Para Botting (2014), a monstruosidade e a transgressão proporcionam uma discussão sobre alteridade nas narrativas góticas:

Transgressors move beyond norms and regulations, thereby challenging their value, authority and permanence. Monsters combine negative features that oppose (and define) norms, conventions and values; they suggest an excess or absence beyond those structures and bear the weight of projections and emotions (revulsion, horror, disgust) that result. Monsters such as vampires, talking bodies, or ghosts are thus constructions indicating how cultures need to invent or imagine others in order to maintain limits⁶² (BOTTING, 2014, p. 10).

O surgimento de um monstro, na visão do autor, também é o indício da falha dos sistemas sociais e das instituições: “Monsters come to reflect upon monstrosity

⁶² Em livre tradução minha: “Transgressores, movem-se para além das normas e regulações, portanto desafiam seus valores, autoridade e estabilidade. Monstros combinam características negativas que se opõem a normas (bem como as definem), convenções e valores. Eles sugerem um excesso ou falta para além dessas estruturas e suportam o peso de projeções e emoções resultantes (repulsa, horror, aversão). Monstros, como vampiros, zumbis ou fantasmas, são, portanto, construções que indicam a forma com que as culturas precisam inventar ou imaginar outros seres a fim de manter limites” (BOTTING, 2014, p. 10).

of social or familial institutions that constructed them [...]”⁶³ (BOTTING, 2014, p. 172). Assim, para o autor, tal figura possui a função social e reguladora de distinguir valores positivos de práticas tidas como negativas e imorais.

O monstro também possibilita a discussão sobre aspectos da psique humana. Como visto, a partir das colocações de Jerald E. Hogle (2002, p. 10), é possível compreender que tal figura no gótico concretiza, entre outras funções, os medos pessoais das personagens. Por exemplo, segundo dito anteriormente, em *Frankenstein*, a criatura projeta as fobias de Victor, em especial o que tange aos problemas do criador em relação à figura maternal: “It is woman whom he [Victor] has avoided most in his onanistic creation because it is the ultimate uncontrollability of the life-giving female that most crystallizes all of his many fears and abjections”⁶⁴ (HOGLE, 2002, p. 10).

Ao entrar em contato com o monstro, Victor permite ao leitor reconhecer na personagem a própria monstruosidade dela, já que ela burlou os códigos científicos, naturais, religiosos e sociais para concluir a experiência. Nesse contexto, Victor abandona a criatura, não somente pela *hybris* cometida ao criá-la, mas também devido à culpa e ao remorso, sentimentos também relacionados a um desejo frustrado, pois a assumpção do papel da figura materna e do feminino foram alcançados de forma ilegítima.

No caso da criatura, além da sua concepção antinatural e efeitos de medo causados na psique de Victor, seu aspecto corporal também reforça o seu caráter monstruoso. O ser é feito de restos de cadáveres emendados, os quais lhe tornaram horripilante, como visto no excerto:

It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.
[...] Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriences only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shriveled? complexion and straight black lips. [...]

⁶³ Em livre tradução minha: “Monstros surgem para refletir sobre a monstruosidade social ou familiar, sobre as instituições que os criaram” (BOTTING, 2014, p. 172).

⁶⁴ Em livre tradução minha: “É a mulher a quem ele mais evitou na sua criação onanista, porque é a capacidade incontrolável da mulher em dar à luz que mais cristaliza muitos medos e repugnâncias da personagem” (HOGLE, 2002, p. 10).

Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then, but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived⁶⁵ (SHELLEY, 1999, p. 45-6).

A sua caracterização é feita de modo a causar repulsa e proporcionar o medo, tanto na personagem quanto no leitor: sua pele é amarela, seu olho é esbranquiçado e seus lábios são negros. Para Cohen, o corpo do monstro é, muitas vezes, arquitetado para recusar as regras naturais e causar uma crise nas categorias pré-estabelecidas; logo, ele tende a escapar às conceptualizações existentes, causando desconforto (COHEN, 2000, p. 30).

Mesmo assim, o corpo disforme e feio da criatura não supera a monstruosidade de Victor. O cientista atinge o patamar de monstro através da infração dos códigos éticos e naturais, colocando a sua vontade pessoal e o homem acima de tudo e de todos. Victor comete uma *hybris* científica a qual expõe as debilidades morais dele e, se por um lado, a personagem é incapaz de demonstrar sentimentos, a criatura, por outro, é humanizada através da expressão de seus sentimentos.

Sobre a monstruosidade do cientista, Punter e Byron (2004) comentam:

Although the creature may be physically repellent, he is initially far more natural and humane than the creator who rejects him, the villagers who stone him, and the ungrateful father who shoots him. Set oppositions between the human and the monstrous are further disturbed by demonstrations of the corruption of social institutions, including the law and the church. [...] The question of the monstrous is also problematized by the way in which it is repeatedly suggested to be little more than a discursive effect. Frankenstein, an unreliable narrator at best, repeatedly misreads such things as the creature's gesture towards him at the moment of

⁶⁵ “Era já quase uma da madrugada; a chuva batia tristemente nas janelas; e minha vela estava quase consumida quando, ao lusco-fusco da luz bruxuleante prestes a extinguir-se, vi abrir-se o baço olho amarelo da criatura. Ela respirava com dificuldade, e em um movimento convulsivo agitava seus membros.

[...] Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram corridos de um negro lustroso; seus dentes alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos. [...]

Oh! Nenhum mortal seria capaz de suportar o horror daquele rosto. Uma múmia revivida não seria tão horrorosa quanto aquele destroço. Eu contemplara meu trabalho antes de terminar; ele era feio porém, quando aqueles músculos e articulações passaram a se mover, ele se tornou uma coisa que nem Dante poderia ter concebido” (SHELLEY, 2017, p.63-4, tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis).

animation, and the creature's words regarding his wedding night [...]”⁶⁶ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 200).

Assim, é possível pensar que em *Frankenstein* a criatura reflete uma humanidade que Victor não possui desenvolvida: o ser deseja uma companhia feminina (a noiva) e, dessa forma, demonstra uma empatia ao feminino e sentimentos como solidão e carência, problemas que Victor tende a inibir ou reprimir: “This is particularly notable in the scene when he destroys the female he is creating to be the mate of the creature. Contrasting markedly with his creator’s evident reluctance to settle his ‘union’ with Elizabeth, the creature’s desire for companionship is one of his most human qualities”⁶⁷ (PUNTER; BYRON, 2004 p. 201). A monstruosidade no gótico também transparece em protagonistas e vilões monstruosos. Menos dependente da caracterização física, a monstruosidade nesses casos revela-se em aspectos da personalidade, do caráter e das ações das personagens, geralmente nobres ou sacerdotes católicos.

Em *The Castle of Otranto*, por exemplo, Manfred se torna monstruoso à medida que adota a tirania para manter o poder e age de forma desmedida em relação à Isabella, causando-lhe medo e pânico. Já em *The Monk*, Ambrosio se deixa influenciar por Matilda, que, na verdade, é um demônio enviado para tentá-lo, cometendo assassinatos, um estupro, incesto e envolvendo-se com magia negra. O sacerdote representado em *The Italian* por Padre Eschedoni, semelhante a Ambrosio, comete crimes, como assassinatos, a fim de satisfazer seus desejos de ambição e luxúria. Portanto, no caso das personagens humanas monstruosas, é possível perceber que elas configuram, através de seus atos transgressivos, desejos reprimidos e negados pelas convenções e normas sociais. Em correlação com isso, acabaram por ser uma forma de crítica social para o gótico: ao representar nobres e

⁶⁶ Em livre tradução minha: “Embora a criatura possa ser fisicamente repulsiva, ela é inicialmente muito mais natural e humana do que o criador que a rejeita, os aldeões que o apedrejam e o pai ingrato que a injuria. A configuração de oposições entre o humano e o monstruoso são ainda mais abaladas por demonstrações da corrupção das instituições sociais, incluindo a lei e a igreja. [...] A questão da monstruosidade também é problematizada à medida que é repetidamente sugerida ser mais do que um efeito discursivo. Frankenstein, um narrador não confiável, interpreta erroneamente informações como o gesto da criatura em relação a ele no momento da animação e as palavras da criatura a respeito de sua noite de núpcias [...]” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 200).

⁶⁷ Em livre tradução minha: “É particularmente notável na cena em que ele destrói a fêmea que ele está criando para ser companheira da criatura. Contrastando marcadamente com a evidente relutância de seu criador em resolver sua “união” com Elizabeth, o desejo de companhia da criatura é uma de suas qualidades mais humanas” (PUNTER; BYRON, 2004 p. 201).

sacerdotes monstruosos, a literatura gótica criticou a debilidade moral dos sistemas sociais representados por eles.

Já o monstro na roupagem de vampiro, como exemplificam as personagens Carmilla e Drácula, possui um sentido metafórico mais amplo, ligado à ideia de mal e de destruição. Cohen (2000) destaca o potencial de destruição e perturbação de uma ordem que a chegada do vampiro causa, como destacado no excerto de *Drácula* “vem dos mortos,/ Vem de volta para anunciar a todos vocês” (STOKER, sd. *apud.* COHEN, 2000, p. 28). Isto é, o vampiro é como um anúncio de morte para o contexto onde ele chega. Tanto em *Carmilla* quanto em *Dracula*, percebe-se que o vampiro é um estranho à terra atacada, que deve ser banido para que o equilíbrio seja restaurado.

O vampiro está intrinsecamente relacionado à sexualidade, como percebido nas duas narrativas, uma vez que esse tipo de monstro *seduz* suas vítimas, drena-lhes o sangue, as forças vitais e pode causar a morte delas. Drácula e Carmilla também são representantes de uma sexualidade *transgressiva*, pois remetem diversas vezes à homossexualidade, a qual era mal compreendida ou ainda condenada no contexto britânico do século XIX. O vampiro, como mencionado anteriormente, relaciona-se ao meio católico-cristão, as próprias formas de exterminá-lo, muitas vezes, remetem a crucifixos e outros elementos religiosos. Nesse sentido, a representação de vampiros também pode estar ligada a uma crença religiosa, especialmente como visto em *Dracula*, em que a morte do Conde é carregada de elementos cristãos.

Dessa forma, o monstro no gótico difere de outras representações dessa figura por se tornar um elemento essencial para o efeito do medo em tais narrativas, bem como promove a reflexão sobre os desejos reprimidos e certas configurações sociais perigosas. Assumindo diferentes significados, como expresso por Botting (2014), um monstro pode ser tanto *sombriamente atrativo* quanto um *elemento desafiador da ordem social*. Em suma, como argumentado por Cohen (2000), o monstro auxilia no reconhecimento e na problematização de desejos reprimidos, de fraquezas e desmedidas do próprio ser humano.

3.3.2 Duplos (Doppelgänger)

Chamados originalmente de *dopellgänger*, tais figuras dialogam com os pensamentos e desejos reprimidos pelo inconsciente e, portanto, ganharam atenção de estudos psicanalíticos, como os desenvolvidos por Otto Rank em *O duplo: um estudo psicanalítico* (2013). Rank (2013) abre sua discussão comentando o enredo de *O estudante de Praga*, roteirizado por Hans Heins Ewers, no qual o estudante Balduin vê a sua imagem sair do espelho, ganhar vida e passar a aterrorizá-lo em diferentes situações. A partir dessa história, o psicanalista explica: “fica patente que a vida do duplo está intimamente ligada à vida da própria pessoa” (RANK, 2013, p. 32), que pode cair em sensações paranoicas e em um medo de si mesmo. O duplo é também um *resíduo do motivo do espelho* (RANK, 2013, p. 33) e pode ser visto como “uma imagem idêntica desprendida do Eu e tornada independente (sombra, reflexo, retrato)” (RANK, 2013, p. 37-8).

Após analisar diferentes narrativas, especialmente as literárias, Rank conclui:

Sempre se trata de uma mesma imagem idêntica do protagonista, até nos mínimos, traços como nome, voz e indumentária, que ‘como se roubado do espelho’ (Hoffmann), geralmente aparece para o protagonista em um espelho. Esse duplo sempre lhe atrapalha a vida [...] que pode acabar em suicídio como morte planejada para o perseguidor incômodo. Em uma porção de casos, isso se confunde com uma autêntica mania de perseguição, ou mesmo é substituído por ela, que então é representada como um consumado sistema delirante paranoico (RANK, 2013, p. 60).

Em especial, na literatura, as narrativas de Edgar Allan Poe são povoadas por duplos e espelhamentos. No conto “William Wilson”, o duplo é um dos alicerces da construção do enredo. Ainda criança, William encontra na escola outra pessoa com seu mesmo nome e aparência física e, desde então, o outro William passa a persegui-lo, cometendo maldades que o primeiro seria incapaz de cometer. Entretanto, a real existência física do segundo William é questionada pela narrativa, como fica exposto na última cena:

So it appeared, I say, but was not. It was my enemy — it was Wilson, who then stood before me in the pangs of death. His mask and coat lay upon the floor. In his dress and in his face there was nothing which was not my own! It was Wilson; but now it was my own voice I heard, as he said: “I have lost. Yet from now on you are also dead — dead to the World, dead to Heaven, dead to Hope! In me you lived — and, in my death — see by this face, which

is your own, how wholly, how completely, you have killed — yourself!”⁶⁸
(POE, 1994, p. 116-7).

Ou seja, o segundo William pode ter sido apenas uma paranoia, uma projeção e uma criação mental do primeiro. O próprio título faz um jogo linguístico com a questão: o nome William, se separado, forma a frase *Will I am* (Will eu sou), um William real, e, por sua vez, Wilson, tem o mesmo som da frase *Will's son* (filho de Will), a qual pode ser associada à criação mental de William. No conto, é possível pensar que o duplo dialoga com a mania de perseguição e com os desejos reprimidos por William, pois o segundo é agressivo.

Em *O homem da areia*, de Hoffmann, o vilão Coppola se desdobra em três versões: o Homem da areia, monstro assassino do pai de Nathaniel (o protagonista), Coppola, o óptico, e Coppelius, o advogado. Nessa narrativa, aparentemente, as três figuras parecem não possuir uma relação explícita, porém, Briggs (2012) pontua que uma série de associações imagéticas e verbais ao longo do conto interligam as três personagens. Ainda, as relações entre Coppola/Coppelius/Homem da areia, na psicanálise, configuram o que Freud (2010) chamou de *o inquietante*⁶⁹ (*Das Unheimliche*): “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é muito conhecido, bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Assim, os sentimentos experimentados pela personagem Nathaniel quando vislumbra os três é o elemento que interliga tais duplos, como visto na passagem:

- Coppelius! Satanás amaldiçoado! Você matou meu pai! – Solucei até perder os sentidos. [...]
Agora, se lhe digo [Clara] que o vendedor de barômetros era o infame Coppelius, ele não poderá me impedir de interpretar esta odienta aparição como presságio de acontecimentos funestos. Usava outras roupas, mas as feições de Coppelius estão impressas indelevelmente em minha memória. Daí sei que não estou enganado. Aliás, ele trocou de nome. [...] diz aqui ser o mecânico [...] Giuseppe Coppola (HOFFMANN, 2014, p. 28-30).

⁶⁸ “Assim me aparecia, afirmei, mas não. Era meu antagonista – era Wilson, que então se punha de pé diante de mim, sofrendo as agonias da morte. Sua máscara e a capa jaziam onde ele as jogara, sobre o piso. Não havia sequer um fio sobre o seu traje – sequer uma linha em todos os marcados e singulares contornos de seu rosto que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, os meus próprios!

Era Wilson; porém não falava mais num sussurro, e eu poderia ter imaginado que era eu mesmo quem falava quando disse:

“Venceste, e me rendo. E contudo, daqui por diante também estás morto – morto para o Mundo, para o Céu e para a esperança! Em mim existias – e em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria, quão absolutamente assassinaste a ti mesmo” (POE, 2012, p. 47, Tradução de Cássio de Arantes Leite, grifos do autor).

⁶⁹ A tradução do termo em alemão para o português não é precisa. Alguns textos trazem a expressão como “o estranho” e, no caso da versão consultada, “o inquietante”.

Mesmo assim, a ligação entre as personagens é um elemento ambíguo na narrativa, pois não existe uma afirmação direta de que Coppola/Coppelius/Homem da areia sejam o mesmo indivíduo. Dessa forma, o conto se mostra favorável a interpretações múltiplas, como pontuado por Briggs:

One key element in the story, in Freud's view, is the use of various doubles [...]. When the hero Nathaniel thinks he understands the strange connections between the various threatening figures in the narrative, he is also clearly undergoing some kind of nervous illness, and the story ends with his suicide. The reader cannot tell whether everything happened as he experienced it, or whether he was suffering from paranoiac delusions – indeed, both could be true at the same time⁷⁰ (BRIGGS, 2012, p. 178).

Em outras narrativas, a questão do duplo é trabalhada de forma mais sutil, como por exemplo na já mencionada “The Fall of the House of Usher”, de Poe, centrado no trágico fim dos irmãos Roderick e Madeline Usher. Nesse conto, Roderick tem em Madeline seu duplo. Apesar da diferença de gênero, ela possui uma perturbadora semelhança física com o irmão, como percebido pelo narrador: “A striking similitude between the brother and sister now first arrested my attention; and Usher, divining, perhaps, my thoughts, murmured out some few words from which I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them”⁷¹ (POE, 1994, p. 88-9). Além disso, a obsessão de Roderick pela irmã torna-se uma paranoia persecutória à medida que o jovem Usher crê que ela pode afetá-lo. Para Spitzer (2001, p. 112), *a incapacidade de concretizar o amor leva Usher a tentar matar a irmã*, pois ele crê que está fadado a morrer, como fica sugerido na narrativa: “I shall perish, said he, ‘I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future [...]”⁷² (POE, 1994, p. 82). Nesse

⁷⁰ Em livre tradução minha: “Um elemento chave na história, na visão de Freud, é o uso de vários duplos [...]. Quando o herói Nathaniel pensa que ele entendeu as estranhas conexões entre as várias figuras ameaçadoras na narrativa, ele também cai claramente em alguma doença dos nervos, e a história termina com o suicídio dele. O leitor não consegue distinguir se tudo ocorreu como ele experienciou, ou se ele estava sofrendo com delírios paranoicos – de fato, ao mesmo tempo, ambos podem ser verdade (BRIGGS, 2012, p. 178).

⁷¹ “Uma semelhança espantosa entre o irmão e a irmã agora era o que inicialmente chamava minha atenção; e Usher, adivinhando, talvez meus pensamentos, murmurou algumas palavras pelas quais fiquei sabendo que a falecida e ele eram gêmeos, e que as afinidades de uma natureza dificilmente inteligível haviam sempre existido entre ambos” (POE, 2012, p. 233-4, tradução de Cássio de Arantes Leite).

⁷² “Perecerei”, disse-me, “estou *fadado* a perecer nesta deplorável loucura. Desse modo, e de nenhum outro, conhecerei a minha ruína. Temo os eventos do futuro [...]” (POE, 2012, p. 226-7, tradução de Cássio de Arantes Leite).

contexto, a relação de Roderick com Madeline suscita a ideia de Rank (2013) sobre o duplo, muitas vezes, apresentar-se através da mania de perseguição e da paranoia sentidas por um indivíduo sobre algum ser/pessoa.

A questão do duplo exemplifica um denso trabalho que o gótico empenha sobre o terreno psicológico humano, uma vez que é fruto e concretização dos mais profundos medos do indivíduo. Em suma, é possível observar que a configuração dessa personagem pode ser trabalhada de diferentes formas: o “outro”, o duplo, pode ganhar materialidade e existência concretas, ou pode apenas manifestar-se como uma projeção mental; pode ainda resultar da simples obsessão paranoica de uma personagem sobre outra, fazendo com que sentimentos de medo extremo e sensação de perseguição ganhem forma na narrativa.

3.4 OUTROS TOPOI RECORRENTES: A PERSEGUIÇÃO E A PARANOIA

De acordo com Punter e Byron (2004), as narrativas góticas abrem espaço para a representação histórica do poder e para as relações que o envolvem, seja através da representação de personagens que detém um poder sócio-econômico ou, como percebido no gótico contemporâneo, através da exposição de grandes instituições que assombram os protagonistas (PUNTER; BYRON, 2004, p. 273-4). Assim, para os autores, uma vez que a personagem se encontra diante de uma entidade burocrática, seitas conspiratórias ligadas aos governos ou pessoa mais forte do que ela, a qual lhe representa a possibilidade de perigo e causa-lhe extremo medo, uma mania de perseguição pode se apresentar na narrativa.

Se a ficção gótica contemporânea apresenta a perseguição através de relações sutis do mundo capitalista, o gótico clássico assumiu uma representação física da perseguição: geralmente o vilão assediava o/a protagonista numa espécie de “caçada”. Em *The Castle of Otranto*, num excerto que vale ser retomado, quando Isabella tenta fugir do castelo, a personagem incorpora a sensação de perseguição:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped and listened to hear if she was followed. In

one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled; she concluded it was Manfred. Every suggestion that horror could inspire rushed into her mind. She condemned her rash flight, which had thus exposed her to his rage in a place where her cries were not likely to draw anybody to her assistance⁷³ (WALPOLE, 2001, p.26).

Na cena, a personagem crê ter ouvido passos e visto uma sombra, a qual ela associa a Manfred. A hipótese de o vilão estar no local, causa-lhe a sensação da perseguição, que é acompanhada de medo irracional e sintomas físicos de ansiedade (exemplificados através do tremor e da sensação de sangue congelado). Ainda, mesmo que não se confirme que seja Manfred quem a persegue, observa-se que a cena apresenta o feminino como alvo de uma possível dominação masculina.

Segundo Punter e Byron (2004), numa discussão em diálogo com as ideias apresentadas por Williams (1995), o gótico de autoria masculina tende a representar o feminino como alvo dos desejos do homem, uma vez que a mulher era percebida como mais frágil e passível de ser subjugada:

In such texts women characters tend to be objectified victims, their bodies, like the Gothic structures, representations of the barriers between inside and outside that are to be broached by the transgressive male. Like the protagonist himself, the male Gothic text, both in its subject matter and in its narrative conventions, is usually considered to be particularly transgressive: violence, especially sexual violence, is dealt with openly and often in lingering and lascivious detail⁷⁴ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 278).

Nesse contexto, as personagens masculinas tendiam a ser punidas tragicamente ao final numa medida compatível com seus atos transgressores

⁷³ “A parte subterrânea do castelo era toda escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abriria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quanto, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror; mas, ainda assim temia, acima de tudo, a voz irada de Manfredo ordenando seus criados perseguirem-na. Ela pisava tão levemente quanto sua impaciência o permitia, ainda assim, com frequência estancava para ouvir se estava sendo seguida. Num desses momentos, acreditou ter ouvido um suspiro. O sangue gelou; com certeza era Manfredo. Todos os pavores que o horror poderia sugerir subiram à sua mente. Condenou-se pela fuga apressada, que a havia exposto à fúria de Manfredo num lugar onde seus gritos provavelmente não atrairiam ninguém em seu auxílio” (WALPOLE, 1996, p. 39-40, tradução de Alberto Alexandre Martins).

⁷⁴ Em livre tradução minha: “Nesses textos as personagens femininas tendem a ser vítimas objetificadas, seus corpos, como as estruturas góticas, são representações de barreiras entre o externo e o interno que são rompidas pelo masculino transgressor. Como o protagonista, o texto gótico de autoria masculina, em seu assunto e convenções são particularmente transgressivos: a violência, especialmente a sexual, é abordada abertamente e às vezes em seu detalhe mais lascivo” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 278).

durante o desenrolar da narrativa. Por sua vez, Fred Botting (2014) considera as relações entre a jovem heroína e o vilão como uma síntese das noções de poder e de perseguição:

[...] beyond law, reason or social restraint [the villain] gives free reign to cruel, selfish desires and ambitions and violent moods and intentions. His object, the body or wealth of the heroine, registers danger in a series of frights and flights. Prey to imagined as well as actual dangers, quick to lose rational control and give away [...] heroines enjoy an unusual, if daunting, degree of independence, often drawn by misunderstanding and curiosity into situations that lead to a sense of powerlessness and persecution. Her vulnerability and his violence play out the lawlessness and insecurity manifested in settings and landscapes⁷⁵ (BOTTING, 2014, p.4-5).

Em decorrência da perseguição, muitas vezes a paranoia é ativada nas narrativas. Conforme verbete do *Dicionário de psicanálise* (1998), assinado por E. Roudinesco e M. Plon, a paranoia é um tipo de delírio que se relaciona com a interpretação dos fatos e que pode incluir ideias persecutórias. Na perspectiva de Punter (2012), a paranoia é um elemento comum ao estranho freudiano e ao gótico:

Instead, though, I would like to mention a final passage from Freud which seems to me to have to do with the uncanny, with the Gothic, with poetry and with history, innocuous and quotidian as it may seem: “One may wander about in a dark, strange room, looking for the door or the electric switch, and collide time after time with the same piece of furniture” (Freud, 1953–74, 237). But what is at stake here? A sense, at the very least, of a kind of impersonal patterning, as if there is some pattern to events which is already laid down, some pattern according to which the people have already fled the cathedral city, or as if the winter trees wave their arms according to some predestined movement. We here touch, of course, on the terrain of paranoia; we touch on the sense that there are voices which come from a machine – the psychiatric term is “thought-broadcasting,” although it may need to be altered soon in view of new technological developments – and paranoia, déjà vu and the uncanny are, as I have suggested, bound up together⁷⁶ (PUNTER, 2012, p, 263).

⁷⁵ Em livre tradução minha: “[...] acima da lei, da razão ou das restrições sociais, [o vilão] dá início a desejos cruéis e egoístas, a ambições e a intenções violentas. O objeto dele, o corpo ou o bem-estar da heroína, passa por uma série de sustos e fugas. Presa aos perigos reais e imaginários, rápida em perder o controle racional e desistir [...] as heroínas vivenciam um incomum, senão duvidoso, grau de independência, muitas vezes atraídas pelo incompreendido e pela curiosidade em situações que levam a uma sensação de impotência e perseguição. A vulnerabilidade dela e a violência dele demonstram a falta de regras e a insegurança manifestadas em cenários e paisagens” (BOTTING, 2014, p. 4-5).

⁷⁶ Em livre tradução minha: “Em vez disso, porém, gostaria de mencionar uma passagem final de Freud que me parece ter a ver com o estranho, com o gótico, com a poesia e com a história, inócua e cotidiana como sugerido: ‘Alguém em um quarto escuro e estranho, procurando a porta ou o interruptor, colide, com o tempo, com a mesma peça da mobília’ (Freud, 1953-74, p. 237). Mas o que está em jogo aqui? Um sentido, no mínimo, de uma espécie de padrão impessoal, como se houvesse algum padrão nos eventos já estabelecidos, algum padrão segundo o qual as pessoas já fugiram de uma catedral, ou como quando as árvores acenassem seus braços de acordo com algum movimento

A partir das considerações do pesquisador, é possível compreender que a paranoia surge com uma percepção distorcida do meio: por exemplo, vislumbrar uma árvore e crer que os galhos balançam como braços em um movimento calculado – o que gera apreensão/medo. O autor indiretamente também expõe a presença de alucinações auditivas na paranoia, tais como acreditar que um objeto emite uma mensagem que só uma pessoa pode ouvir, nomeadas de *thought-broadcasting*.

Para Julia Briggs (2012), Edgar Allan Poe povoou suas narrativas com sentimentos paranoicos. Segundo a autora, Poe “dramatized the inexplicable human urge to hurt oneself or others, the desire to throw oneself off a precipice or to torture or kill another living creature – monsters that sleep at the heart of reason. His stories revealed that the ultimate horrors lie not without but within”⁷⁷ (BRIGGS, 2012, p. 179).

A partir de tais considerações, por exemplo, no conto “Black Cat”, pode-se observar como a paranoia se concretiza à medida que o protagonista acredita que seu primeiro gato, Pluto, retornou à vida para fazer-lhe mal. No conto mencionado anteriormente, “The Fall of the House of Usher”, Roderick, quando presume que irá morrer, também se revela paranoico:

“I shall perish,” said he, “I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect—in terror. In this unnerved, in this pitiable, condition I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR.”⁷⁸ (POE, 1994, p. 82).

predestinado. Nós aqui tocamos, é claro, no terreno da paranoia; tocamos no sentido de que há vozes que vêm de uma máquina - o termo psiquiátrico é “*thought-broadcasting*”, embora possa precisar ser alterado logo em vista de novos desenvolvimentos tecnológicos – assim, paranoia, *déjà vu* e o estranho são ligados juntos como sugeri” (PUNTER, 2012, p. 263).

⁷⁷ Em livre tradução minha: “dramatizou a inexplicável vontade humana de injuriar uns aos outros, o desejo de jogar alguém de um precipício ou de torturar ou de matar outro ser vivo – monstros que habitam o coração da razão” (BRIGGS, 2012, p. 179).

⁷⁸ “Perecerei” disse-me, ‘estou *fadado* a perecer nesta deplorável loucura. Desse modo, e de nenhum outro, conhecerei minha ruína. Temo os eventos do futuro não em si mesmos, mas em seus resultados. Estremeço ao pensamento de qualquer incidente, mesmo o mais trivial que possa influenciar essa intolerável agitação de minha alma. Não abomino de fato o perigo, a não ser por absoluto efeito – o terror. Nessa condição perturbada – lamentável – sinto que chegará mais cedo ou mais tarde o momento em que deverei abandonar vida e razão simultaneamente, numa luta com este sinistro fantasma, o Medo” (POE, 2012, p. 226-7, tradução de Cássio de Arantes Leite).

Na fala, a personagem destaca o papel do medo na paranoia desenvolvida. O sentimento adquire proporções totalmente irracionais e muda o curso das ações sobre as personagens. Ainda, pode se destacar o papel da culpa: tanto em “Black Cat” quanto em “The Fall of the House of Usher”, as personagens praticam ações causadoras desse sentimento. No primeiro, o narrador-personagem matou Pluto enquanto estava alcoolizado, e depois disso sentiu-se culpado pela violência cometida. No outro exemplo, Roderick sente-se culpado por planejar a morte de sua própria irmã.

Nesse sentido, a paranoia e a perseguição, assim como o duplo, resultam no gótico da exploração da psicologia humana e suas conturbações. Tais estados demonstram como o medo pode se desdobrar nas mais variadas formas nessa ficção, sejam elas decorrentes de uma situação de perigo real, por exemplo, quando a personagem enfrenta um monstro, ou ainda resultantes mais da fragilidade/perturbação emocional e psicológica da personagem afetada. Além disso, a paranoia e a perseguição, como observado, também podem servir para a ficção gótica contemplar a complexidade das relações de classe e de gênero.

4 TOPOI GÓTICOS EM O CRIME DO PADRE AMARO

Considerado o romance que consagrou Eça de Queirós entre a crítica e o público da época, *O crime do Padre Amaro* (1875) é centrado no envolvimento amoroso de Amaro, um padre recém-chegado a Leiria, e Amélia, jovem beata crescida no convívio do clero. *O crime do Padre Amaro* possui três versões publicadas: a primeira de 1875, outra de 1876 e uma terceira de 1880. Maria Luísa Nunes (1976), pesquisadora que se dedicou a compará-las, enfatiza: “uma leitura das três versões d’*O crime do Padre Amaro* revela mais propriamente três romances diferentes acerca das mesmas pessoas do que o reescrever a mesma obra. Há nas três versões publicadas mudanças de enredo, de caracterização e de intensidade do tema e da crítica social” (NUNES, 1976, p. 20). Nesta tese, analisa-se a última versão⁷⁹.

Ao comunicar atos profanos, uma sexualidade transgressiva, assassinato e morte, *O crime do Padre Amaro*⁸⁰ recorre a alguns *topoi* góticos para configurar principalmente personagens e espaços. É possível pensar que o campo semântico negativo e sombrio do gótico seja convocado pelo realismo com a finalidade de intensificar a tensão narrativa, bem como ampliar o escopo das experiências humanas representadas, especialmente aquelas que tocam o monstruoso e o criminoso. Além do mais, o assunto motivador do enredo – as transgressões

⁷⁹ Para a autora, na última versão, duas questões distinguem o enredo das publicações anteriores. Segundo Nunes (1976), nas narrativas de 1875 e de 1876, Amaro chega em Leiria sexualmente inexperiente, enquanto, na publicação final, é revelado que o padre já havia se envolvido com outra mulher antes de Amélia, a jovem pastora Joana Vaqueira. Na terceira versão, uma personagem é incluída: o Abade Ferrão. Diferente de Amaro, o abade representa a parte “saudável” do clero e funciona como um contraponto moral ao protagonista. Ainda, a grande diferença entre esta versão e aquelas, encontra-se na decisão do sacerdote sobre o destino do seu filho com Amélia. Nas primeiras versões, a decisão de matar a criança resulta de um pensamento “animal e instintivo” (NUNES, 1976, p. 27), enquanto, na última, Amaro decide pela morte do bebê de maneira mais racional e premeditada. Assim, na última versão “está presente uma crítica de costumes e os sentimentos e as paixões dos protagonistas são mais analisados racionalmente pelo autor do que vividas intuitivamente [pelas personagens]. Amaro aparece mais calculista e com mais sangue frio” (NUNES, 1976, p. 27). Por outro lado, destaca-se que, ao longo da terceira versão, a irracionalidade de Amaro não é uma nuance completamente descartada na narrativa e é aludida em momentos específicos, por exemplo, em sua juventude e em alguns momentos do relacionamento com Amélia, como será apresentado. Para Nunes (1976), a decisão de Amaro de matar o próprio filho justifica o título escolhido para o romance. No entanto, é possível relacionar o crime atribuído ao protagonista também com outros delitos graves cometidos por ele, como o rompimento dos votos celibatários, a sedução da beata e, indiretamente, a participação na morte de Amélia. Uma vez que a narrativa não apresenta um “julgamento” direto sobre Amaro, a decisão sobre isso fica a cargo do leitor.

⁸⁰ Ao longo das análises, perceber-se-á que o romance é permeado por diferentes prolepses, muitas vezes relacionadas à sensação de mau agouro. Nesse sentido, o próprio título é um tipo de prolepse, pois antecipa ao leitor o conteúdo transgressivo da narrativa.

cometidas por uma figura sacerdotal católica – põe, por si só, essa obra queirosiana em diálogo com narrativas góticas do século XVIII, como *The Italian*, de Ann Radcliffe, e *The Monk*, de Mathew Lewis, mesmo que isso não resulte de uma influência direta dessas obras sobre Eça. Tendo em vista tais considerações, neste capítulo será abordado o aproveitamento dos *topoi* góticos na figuração das personagens e na construção dos espaços de *O crime do Padre Amaro*.

4.1 A MONSTRUOSIDADE DO PADRE AMARO

De acordo com Maria Luísa Nunes (1976), em *O crime do Padre Amaro*, a dinâmica de apresentação da personagem envolve narrações, descrições e autoapresentações (via monólogo, carta, fala, canção, sonho, etc), as quais tendem a revelar como se constituiu a vida delas (ao menos das protagonistas) desde sua infância até a idade adulta, quando o romance começa. Essa organização expõe ao leitor um considerável número de informações sobre o processo de formação individual, moral e psicológico da personagem, além de introduzir as suas tendências comportamentais na história. Com tal preparação, as personagens se tornam deveras *previsíveis* em suas ações, o que, para Nunes (1976), torna a maioria das personagens do romance planas⁸¹. Muitas delas adentram a esfera do caricato: “um exagero grotesco ou ridículo, uma distorção, por exagero, de partes ou características” (NUNES, 1976, p. 41) moldam a sua imagem e o modo de agir.

Diante de tais questões, segundo Nunes (1976), *O crime do Padre Amaro* exemplifica o conceito de *romance dramático*, cunhado por Edwin Muir (1957). Isto é, um tipo de narrativa na qual há uma correspondência entre a ação e a personagem. Nesse contexto, “os traços das personagens determinam a acção e acção muda à medida que as personagens mudam” (NUNES, 1976, p. 44). Por conseguinte, ao longo do romance, a figuração da personagem⁸² revela-se decisiva

⁸¹ Conceito de E.M. Forster que divide as personagens em planas e esféricas. As primeiras são constituídas de uma previsibilidade, em torno de uma qualidade/ideia, enquanto as segundas possuem a “incerteza da vida – a vida de ficção” (NUNES, 1976, p. 41).

⁸² Entende-se como figuração da personagem “uma espécie de apreciação holística” (REIS, 2016, p. 27) da instância, processo no qual estão englobados o estudo “de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da figuração e da discursividade, mesmo que considerada em embrião oficial, como processo e dinâmica constitutiva da personagem” (REIS, 2016, p. 27). Nesse ponto de vista, ainda, a figuração da personagem possui dois eixos estruturantes. O primeiro é o princípio da permutação e está relacionado à *dimensão retórico-ficcional* (REIS, 2016) da personagem. O segundo é o da dupla percepção, uma implicação

para a constituição do enredo. Uma vez que a narrativa se constrói em torno de crimes e transgressões sexuais, morais e religiosas, é necessário que as personagens apresentem caráter duvidoso e aspectos negativos em sua constituição. Assim, entende-se que o *tópos* gótico da personagem monstruosa funciona como uma possível fonte de elementos para a composição de algumas personagens do romance, em especial, Padre Amaro Vieira.

Como mencionado anteriormente, de acordo com Maria João Simões (2005), existe no mundo real uma esfera pertencente ao risível e ao disforme. Para Simões (2005), a fim de comunicar essas vivências, na proposta de parecer verdadeiro e de crítica e análise social, o realismo recorre a uma dimensão grotesca (SIMÕES, 2005, p. 44). Tomando-se uma perspectiva semelhante à de Simões (2005), é plausível dizer que, assim como o grotesco, o gótico pode ser convocado para a composição de uma personagem realista pelo fato de, no mundo real, o monstro ser comumente atrelado a figuras psicopatológicas, culturalmente e socialmente vistas como diferentes e criminosas e/ou transgressivas, as quais são representadas especialmente pela ficção gótica com a finalidade de criticar a excentricidade e o desvio de caráter.

Nesse sentido, a figuração monstruosa de Amaro pode ser considerada um processo resultante da exploração de determinados campos semânticos negativos, num processo que colabora para que as transgressões e os crimes ganhem evidência. Uma “metáfora do mal”, o monstro, como também conceituado no capítulo anterior, implica as noções de crime, pecado e transgressão (JEHA, 2007, p. 19). Quando se diz que uma personagem (como elucidado pelo autor através da personagem Marquesa de Merteuil⁸³) é um monstro, almeja-se “trazer à mente do nosso interlocutor uma ideia de excesso e transgressão que caracteriza o comportamento moral daquela personagem” (JEHA, 2007, p. 19). Nesse sentido, o romance queirosiano vai gradativamente alimentando a imagem de Amaro como um monstro, pois evoca a transgressão, o excesso, o pecado e o crime.

No início da narrativa, o padre é visto da seguinte forma:

para que sejam considerados concomitantemente os procedimentos constitutivos da personagem bem como a apreciação de mundo que ela possui (REIS, 2016).

⁸³ Uma das protagonistas de *Ligações perigosas* de C. de Laclos.

Parecia [à Senhora Joaneira] benfeito; tinha um cabelo muito preto, levemente anelado. O rosto era oval, de pele trigueira e fina, os olhos negros e grandes, com pestanas compridas. O cônego, que não o via desde o seminário, achava-o mais forte, mais viril (QUEIRÓS, 2012, p.31).

A impressão positiva sobre seu físico, entretanto, é desconstruída à medida que a narrativa avança e, por meio de uma analepse que apresenta a infância e a adolescência de Amaro, o leitor entra em contato com um menino de caráter “enredador” e “muito mentiroso” (QUEIRÓS, 2012, p. 37). O seu aspecto físico e suas ações, apresentadas através do sumário do narrador, também colaboram para uma imagem negativa:

No entanto crescia; o seu aspecto era o mesmo, miúdo e amarelado; nunca dava uma boa risada; trazia sempre as mãos nos bolsos. Estava constantemente metido nos quartos das criadas, remexendo as gavetas; bulia nas saias sujas, cheirava os algodões postiços. Era extremamente preguiçoso, e custava de manhã arrancá-lo a uma sonolência doentia em que ficava amolecido, todo embrulhado nos cobertores e abraçado ao travesseiro (QUEIRÓS, 2012, p. 38).

Como visto sobre este *tópos* do gótico, o monstro começa a se revelar por uma aparência física asquerosa, feia e, por vezes, antinatural. No caso, Amaro tem destacado seu aspecto débil, franzino, amarelado e preguiçoso. Tais características relacionam-se com os aspectos grotescos interseccionados ao realismo⁸⁴ levantados por Simões (2005). De acordo com Mikhail Bakhtin (2013), o grotesco é marcado pela *hiperbolização* do objeto, sendo particularmente o corpo e seus atos representados como disformes, extravagantes ou encolhidos. Para isso, as fronteiras da lógica são muitas vezes esmaecidas. No excerto, Amaro é descrito como extremamente preguiçoso, com um aspecto doentio, próximo ao degradado e ao animalesco.

Para Wolfgang Kayser (2013), o grotesco pode estar justaposto ao gótico quando consignar um tom sombrio, sinistro, negativo e estranho a determinado objeto, que perde suas características cômicas (KAYSER, 2013, p. 74). As narrativas de Hofmann e de Poe são exemplares dessa utilização, especialmente ao comunicar, em situações que fogem ao socialmente aceito, como a monstruosidade,

⁸⁴ Em linhas gerais, é também uma das características do naturalismo o diálogo com o grotesco, ao exemplo do percebido nas narrativas de Zola. Entretanto, nesse romance aqui analisado, a nuance está a favor tanto do realismo-naturalismo quanto do gótico, já que serve à monstruosidade da personagem.

o bizarro e o horripilante. Nesse sentido, a caracterização grotesca adentra a esfera semântica do gótico à medida que se une a outras questões suscitadas por este.

No caso do romance analisado, a caracterização grotesca permite essa intersecção com o gótico, por se associar, ao longo da analepse, ao campo do sombrio, como na cena em que Amaro contempla a imagem de Nossa Senhora:

Amaro ficava todo nervoso: sobre o seu catre, alta noite, revolvia-se sem dormir, e, no fundo das suas imaginações e dos seus sonhos, ardia como uma brasa silenciosa o desejo da mulher.

Na sua cela havia uma imagem da Virgem [...] ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava, despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca... Julgava então ver os olhos do Tentador luzir na escuridão do quarto; aspergia a cama de água benta; mas não se atrevia a revelar estes delírios, no confessionário, ao domingo (QUEIRÓS, 2012, p. 43).

Em seu claustro, Amaro vislumbra sensualmente o corpo da imagem e fica subentendido que ele masturba-se ao vislumbrá-la, pois o narrador constata que ele despia-se e a amava, motivado pelo seu *desejo da Mulher* (QUEIRÓS, 2012, p. 43). Além da profanação, o tom sombrio é dado pelas alucinações com o demônio, as quais comunicam a visão paranoica de Amaro, ligada a uma certa consciência ou culpa uma vez que está maculando uma imagem sagrada. Será justamente esse desejo incontrolável pelo corpo feminino, mencionado na cena, que motivará grande parte das transgressões cometidas por ele ao longo da história.

Se os sinais supracitados podem parecer pouco significativos para projetarem um aspecto gótico à personagem, eles ganham mais força quando comparados a outras cenas de profanação incluídas no gótico setecentista, como acontece em *The Monk*, de Mathew Lewis. Em uma determinada passagem desse romance, Ambrosio contempla a amável feminilidade de uma madona:

This [the image] for two years had been the Object of his increasing wonder and adoration. He paused, and gazed upon it with delight.

'What Beauty in that countenance!' He continued after a silence of some minutes; 'How graceful is the turn of that head! What sweetness, yet what majesty in her divine eyes! How softly her cheek reclines upon her hand! [...] Oh! if such a Creature existed, and existed but for me! Were I permitted to twine round my fingers those golden ringlets, and press with my lips the treasures of that snowy bosom! [...]. Fool that I am!⁸⁵ (LEWIS, 2016, p. 32-3).

⁸⁵ "Por dois anos este havia sido o objeto de sua mais crescente veneração. Ele esperou um momento e contemplou o quadro, completamente extasiado.

Ao longo de sua contemplação, o frei capuchinho exalta a beleza de diferentes partes do corpo da santa, dirigindo a ela um olhar lascivo e luxurioso. Nesse caso, o desejo carnal causa um tipo de hesitação na personagem, como visto na indagação “Whither do I suffer my admiration of this picture to hurry me?”⁸⁶ (LEWIS, 2016, p. 33). Mesmo assim, o narrador adverte que já há dois anos Ambrosio “contempla” a santa dessa forma.

Enfim, ao representar esse tipo de comportamento, o romance queirosiano acaba aludindo a um imaginário deixado pelo romance gótico de Lewis. Não é pretendido com o paralelo mencionado constatar uma influência direta do romance *The Monk* sobre a narrativa de Eça de Queirós. Porém, não se pode negar que a cena de *O crime do Padre Amaro* apresenta elementos em comum com a cena da narrativa de Lewis ao se desenvolver na alcova do religioso e o ato de contemplação destacar lascivamente o corpo da santa. Além do mais, essa tendência não é uma característica só do adolescente Amaro, mas também do padre adulto e marcará sobremaneira a sua relação com Amélia. Esse elo carnal, profanador da ascese e do celibato cristão, ocorre efetivamente quando Amaro, dentro da Igreja da Sé, veste Amélia com o manto da Virgem Maria:

Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora [...] Experimentamo-la ontem na imagem. Vai-lhe como um brinco. [...] A ti é que te havia de ficar bem. [...] Ela recuou:
 - Não, credo, que pecado!
 - Tolice! [...]. Não está benzida... É como se viesse da modista.
 - Não, não, dizia ela frouxamente [...].
 Ele então zangou-se. Queria talvez saber melhor do que ele o que era pecado, não? Vinha agora a menina ensinar-lhe o respeito que se deve aos vestuários dos santos?
 - Ora não seja tola. Deixe ver.
 Pôs-lha aos ombros, apertou-lhe sobre o peito o fecho de prata lavrada. E afastou-se para a contemplar toda envolvida no manto, assustada e imóvel, com um sorriso cáldo de gozo devoto.
 - Oh filhinha, que linda que ficas!
 [...] Mirou-se um momento, naquela seda azul-celeste que a envolvia toda, picada do brilho agudo das estrelas, com uma magnificência sideral. Sentia-lhe o peso rico. A santidade que o manto adquirira no contato com os

‘Que beleza este semblante’, ele continuou a refletir depois de alguns minutos, “que graciosa é a forma de sua cabeça! Que doçura e majestade há nestes divinos olhos, e com que suavidade seu rosto reclinava sobre as mãos! [...] Oh! Se existisse uma criatura semelhante, e se existisse apenas para mim! Se eu tivesse permissão para entrelaçar meus dedos nestes cachos dourados e roçar meus lábios no tesouro deste colo tão alvo! [...]. Que tolo que sou!” (LEWIS, 2017, p. 28, tradução de Maria Aparecida Mello Fontes).

⁸⁶ “Para onde me leva a admiração por este retrato?” (LEWIS, 2017, p. 28, tradução de Maria Aparecida Mello Fontes).

ombros da imagem penetrava-a duma voluptuosidade beata. Um fluido mais doce que o ar da terra envolvia-a, fazia-lhe passar no corpo a carícia do éter do Paraíso. Parecia-lhe ser uma santa no andor, ou mais alto, no céu...

Amaro babava-se para ela:

- Oh filhinha, és mais linda que Nossa Senhora! [...]

-Oh, Amaro! Que horror, que pecado (QUEIRÓS, 2012, p. 314-5).

À medida que Amaro veste Amélia com o manto, retoma seu pensamento lascivo em relação à divindade, o qual foi apresentado ao leitor durante a analepse de sua juventude no seminário. Ao longo da ação, também é demonstrado o modo como Amaro manipula a moça a fim de que ela satisfaça o seu desejo, chamando-a de *tola* e argumentado que a peça não está benzida.

Por seu lado, Amélia manifesta diversas vezes que não deseja vestir o manto bem como adverte o padre de que isso é um *pecado*, mas Amaro considera a negação de Amélia uma afronta aos seus conhecimentos sacerdotais e age imperativamente sobre ela, vestindo-lhe com a peça. Ao tentar delimitar o que é pecado ou não, Amaro reforça a ideia de que age se colocando acima das leis religiosas que deveria cumprir. Amélia não é ouvida e pouco tem chance de se expressar contrariamente ou de se defender, pois Amaro controla a situação em seu favor, assim como utiliza do estado fragilizado e amedrontado dela para alcançar o que almeja. A cena tem sua conotação sexual acentuada no momento em que Amaro observa Amélia, já vestida, e sente-se atraído pela “voluptuosidade beata” (QUEIRÓS, 2012, p. 315) que a peça confere à moça. Excitado, considera-lhe então mais “linda que Nossa Senhora” (QUEIRÓS, 2012, p. 315). Na forma de tratar Amélia, ressaltam-se traços da figuração monstruosa de Amaro, tais como a brutalidade e a sexualidade indomada: como que numa perseguição sexual, Amaro encurrala a moça ao longo da cena, deixando-a à mercê de seus desejos profanos.

Enquanto Amaro compara Amélia à Virgem Maria, ela compara-o ao próprio Deus: “sentia um vago amor físico pela Igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o Céu, porque não os distinguia bem de Amaro, e pareciam-lhe dependências da sua pessoa. Lia o seu livro de missa pensando nele como no seu Deus particular” (QUEIRÓS, 2012, p. 119). Sua fé inefável pela igreja materializa-se na figura do seu Deus *particular* (QUEIRÓS, 2012, p. 119), designador que também revela a qualidade da influência e a dimensão do poder que ele possui sobre ela.

Se a contaminação do sagrado pelo profano degrada a relação amorosa de Amaro e Amélia e traz alguma marca da narrativa gótica, é a atuação imperativa e manipuladora de Amaro sobre ela, geralmente também narrada e ambientada de forma soturna, que mais remete aos vilões góticos e suas relações com o feminino. Nessa ficção, como demonstrado por Williams (1995) e Punter e Byron (2004), o feminino é geralmente representado como objeto de atos transgressivos e violentos, principalmente na esfera sexual, os quais geralmente são narrados de forma lasciva e explícita. Desse modo, o gótico tende a representar um erotismo violento contra o feminino (WILLIAMS, 1995), num procedimento capaz de refletir a organização patriarcal e os problemas de gênero. Em *O crime do Padre Amaro*, essa violência erótica também faz parte das ações orquestradas pelo padre contra Amélia.

Se nas primeiras investidas o padre sugere não oferecer perigo a Amélia, ao decorrer da relação, revela-se cada vez mais perverso, frio e, por vezes, violento. A primeira cena de beijo entre os dois exemplifica como o padre enreda Amélia na sua conversa:

- Salte, salte!

Ela então fez voz de mimo:

- Ai, tenho medinho! tenho medinho...

- Salte, menina!

- Lá vai! - gritou ela bruscamente.

Saltou, foi cair-lhe sobre o peito com um gritinho. Amaro resvalou, firmou-se - e sentindo entre os braços o corpo dela, apertou-a brutalmente e beijou-a com furor no pescoço.

Amélia desprende-se, ficou diante dele, sufocada, com a face em brasa, compondo na cabeça e em roda do pescoço, com as mãos trêmulas, as pregas da manta de lã.

Amaro disse-lhe:

- Ameliazinha!

Mas ela de repente apanhou os vestidos, correu ao comprido do valado. Amaro, com grandes passadas, seguiu-a atarantado (QUEIRÓS, 2012, p. 117-8).

De acordo com Fred Botting (2014), mencionando anteriormente, na perseguição, muitas vezes, a heroína sucumbe às investidas do vilão devido a sua curiosidade, caindo em situações nas quais ela experimenta sensações de impotência e de perigo. No fragmento supracitado, o padre e a beata encenam uma brincadeira que soa desprezível e infantil. Amélia, de um lado, atraída pelo padre, corresponde ao jogo, mas mostra-se um tanto constrangida com a situação. Amaro, por sua vez, é bastante imperativo, impondo seus desejos a ela. Dessa forma, apesar do “romantismo” da cena, a situação sugere a ambição de Amaro

sobre Amélia, bem como denota a violência de seu desejo, pois age com brutalidade e furor ao beijá-la, característica que será melhor desenvolvida no transcorrer da narrativa.

Ao longo da narração do segundo beijo, a perseguição sexual, além das condições de domínio e controle que são impostas à Amélia, ganha uma atmosfera sombria, criada em torno do leito de morte de uma mulher acamada. O quarto onde a mulher se encontra é assim apresentado pelo narrador:

O quarto da velha era junto à cozinha; e tinha naquele momento uma solenidade lúgubre. [...] e no silêncio, a sua voz erguendo-se nas sílabas latinas mais agudas, dava uma sensação de enterro que enternecia, fazia soluçar as duas senhoras (QUEIRÓS, 2012, p. 196).

Os amantes penetram nesse cenário:

Entraram no quarto da entrevada. Tinha a cabeça virada para a parede; dos seus beijos abertos saía um gemido muito débil e contínuo. Sobre a mesa agora, uma grossa vela benta, de morrão negro, erguia uma luz triste; e ao canto, transida de medo, a Ruça, segundo as recomendações da S. Joaneira, ia rezando a coroa (QUEIRÓS, 2012, p. 198).

O silêncio, as lamúrias, a pouca iluminação e a iminência da morte conferem ao cenário um clima bastante sombrio. Além disso, a aparência da moribunda concede-lhe um aspecto assustador, que é destacado na reação da empregada Ruça. Nesse contexto, Amaro retira Amélia do quarto e a conduz à cozinha. A atmosfera continua pesada, pois “toda a casa estava silenciosa: fora ventava forte” (QUEIRÓS, 2012, p. 198). Além da situação da moribunda, elementos como o silêncio e o clima tempestuoso concedem a tensão necessária para a ambientação lúgubre. Na tese *A configuração do espaço: uma abordagem dos romances queirosianos* (2008), defendida por Raquel Trentin Oliveira na Universidade Federal de Santa Maria, centrada no estudo dos espaços nos romances realistas de Eça de Queirós, tal ambientação é vista como indiciadora de “uma carga semântica negativa que contamina a relação amorosa e sugere seu aspecto doentio e transgressor” (OLIVEIRA, 2008, p. 167).

Já na cozinha, Amaro revela sua habilidade de seduzir e ludibriar Amélia:

Amélia, inclinada para o lume, sentia os olhos do padre Amaro devorá-la silenciosamente. [...]

- Eu então entendi que como íntimo da casa, como pároco, como cristão, como seu amigo, menina Amélia... porque acredite que lhe quero... enfim, entendi que era o meu dever avisá-la! [...]
 - Menina Amélia, é o homem que escreveu esse *Comunicado!* [...] me chamou a mim sedutor! [...] Que lançou veneno nas relações de sua mamã com o cônego! e que a acusou à menina, em bom português, de se deixar seduzir! Diga, quer casar com esse homem? [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 199-200).

O olhar de Amaro é invasivo, denunciando o desejo incontrolável e voraz que nutre por Amélia. Nesse contexto, ele expõe toda uma retórica para convencê-la de que não pode se casar com João Eduardo, uma vez que ele escreveu o Comunicado numa suposta tentativa de manchar a imagem do padre. Para isso, Amaro manipula a percepção da moça sobre os eventos ocorridos e se coloca na posição de *íntimo* e de *amigo* (QUEIRÓS, 2012, p. 200), merecedor de confiança. Já sobre João Eduardo, recai a acusação de perigoso por envenenar as relações que Amélia tem com a fé, com a igreja e com o próprio padre. Ou seja, habilmente, o padre joga com o imaginário católico de Amélia, projetando, inclusive, a culpa que ela sentiria ao se casar com uma pessoa que não respeitasse a igreja.

Na sequência, Amaro continua com sua manipulação psicológica:

Amaro então sentou-se ao pé dela, tocando-lhe quase o vestido com o joelho [...]
 - E depois, minha filha, pensa que um homem assim pode ter bom coração, apreciar a sua virtude, querer-lhe como um marido cristão? [...] muito bom enquanto se tem saúde e se é nova; mas quando chegasse a sua última hora [...] Quem sabe se ele não recusaria que lhe dessem a extrema-unção! Morrer sem sacramentos, morrer como um animal (QUEIRÓS, 2012, p. 201-2)...

Para o leitor, ao falar de João Eduardo, Amaro revela muito mais sobre si, sobre suas nocivas intenções e inclinações morais, do que sobre a má reputação do rival. Nesse contexto, Amélia esboça pouca reação, uma vez que se encontra paralisada e assustada, demonstrando que as palavras do padre já tinham surtido algum efeito.

Aproveitando-se de toda a situação, Amaro a beija:

Passou-lhe o braço sobre o ombro, atraindo-a docemente. Ela tinha as mãos abandonadas no regaço; sem se mover voltou devagar para ele os olhos resplandecentes sob uma névoa de lágrimas; e entreabriu devagar os lábios, pálida, toda desfalecida. Ele estendeu os beijos a tremer - e ficaram imóveis, colados num só beijo, muito longo, profundo, os dentes contra os dentes (QUEIRÓS, 2012, p. 202).

No momento do beijo, Amélia parece hipnotizada por Amaro e responde de forma quase automática aos movimentos do corpo do padre. Mesmo que na cena, num primeiro momento, Amélia tenha se sentido atraída pelo padre, pois ansiava por suas palavras enquanto suas mãos tremiam esperando que ele falasse (QUEIRÓS, 2012, p. 199), observa-se que a beata corresponde às investidas e ao beijo mais em razão da paralisia e do medo causado pelo jogo psicológico. Nesse sentido, a resposta física da beata reforça o poder que Amaro exerce sobre ela. O próprio beijo, semelhante ao primeiro, demonstra-se lascivo e agressivo ao se destacar a dentição uma contra a outra. Todo o esforço retórico, a violência psicológica e mesmo a dominância física com que Amaro enreda Amélia sinalizam seus contornos excessivos e transgressivos, conseqüentemente, indicam uma face monstruosa que vai se acentuando com o decorrer da história. Além disso, o jogo retórico e a manipulação empregada por Amaro dão à cena um tom de perseguição sexual, característica reforçada pelo medo sentido por Amélia.

Por sua vez, a atmosfera tensa e lúgubre que paira sobre o segundo beijo de Amaro e Amélia parece indiciar na narrativa o destino desafortunado da personagem feminina: a morte. Essa questão também é reforçada pela comparação que Amaro faz: imagina Amélia em leito de morte, moribunda e sem receber o sacramento da extrema-unção. Sem saber, Amaro acaba por predizer o que ocorreria com Amélia ao se entregar a ele. De forma ironicamente trágica, é justamente isso que sucederá: Amélia entrevada em uma cama, falecerá sem o mencionado sacramento.

A ambientação sombria e a manipulação também estão presentes ao longo da cena em que Amaro e Amélia têm a sua primeira relação sexual. Em uma noite de céu *tenebroso* (QUEIRÓS, 2012, p. 280) devido à chuva, Amaro se aproveita da situação para que a beata adentre sua casa e diante das “cordas de água que reluziam à luz do candeeiro”, “a negrura do pátio” e o “silêncio” (QUEIRÓS, 2012, p. 281):

Amaro então começou a bater com os pés no chão, a esfregar as mãos, arrepiado.

- Estamos aqui a apanhar alguma, dizia. As lajes estão regeladas. Realmente era melhor esperar em cima na sala de jantar...

-Não, não! Disse ela. [...]

- Por que não? Que pensas tu? É uma pieguice. É enquanto não passa o aguaceiro. Dize...

Ela não respondia, respirando muito forte. Amaro pousou-lhe a mão sobre o ombro, sobre o peito, apertando-lho, acariciando a seda. Toda ela estremeceu. E foi enfim seguindo pela escada, como tonta, com as orelhas a arder, tropeçando a cada degrau na roda do vestido.

-Entra para aí, é o quarto, disse-lhe ao ouvido.

[...] Ele voltou ao quarto com a luz. Amélia lá estava, imóvel, toda pálida. O pároco fechou a porta - e foi para ela, calado, com os dentes cerrados, soprando como um touro (QUEIRÓS, 2012, p.282).

Ainda que o narrador advirta que Amélia encontrava-se insensivelmente atraída (QUEIRÓS, 2012, p. 281) por Amaro, percebe-se sua apreensão e sobressalto. Em diversos momentos, Amaro chama a companheira de “piegas” ou “tola” por não querer acompanhá-lo, mostra-se invasivo ao tocá-la e autoritário em suas afirmações imperativas. Com tais atitudes, controla a situação em favor do seu desejo, levando Amélia ao quarto e confirmando seu poder sobre o corpo feminino. Amaro é comparado pelo narrador a um “touro” no final do excerto supracitado. Para Simões (2005), a comparação do humano ao animal ou ainda o reflexo das características animais sobre o corpo humano é um recurso do grotesco. Simbolicamente, o animal está associado à fúria, à reprodução e à força masculina (CHEVALIER; GHEEBRANDT, 1995, p. 890-1), valores que complementam semanticamente a ação de Amaro. Antes da comparação ser explicitada, Amaro já esfregava as mãos uma contra a outra e os pés no chão semelhante ao animal prestes a um ataque, o que enfatiza o seu comportamento animalesco e imperioso. Ainda, ações como as de “cerrar os dentes” e a respiração bufante retomam a imagética convocada pelo narrador. Enfim, o recurso da animalidade na cena demonstra a falta de controle e de racionalidade do padre, demonstrando seu comportamento impulsivo e agressivo. A comparação com o animal reprodutor complementa o motivo da perseguição sexual e se associa à figuração do monstro, que envolve, conforme Cohen (2000), o rompimento das fronteiras entre o racional e o irracional, o humano e o inumano.

Outra faceta também perpassa a figuração de Amaro, mesmo que de maneira mais sutil: a vampiresca. As cenas de beijo entre Amaro e Amélia muitas vezes suscitam o imaginário vampírico, como acontece exemplarmente nesta:

Amaro então chegou-se por detrás dela, cruzou-lhe os braços sobre o seio, apertou-a toda - e estendendo os lábios por sobre os dela, deu-lhe um beijo mudo, muito longo... Os olhos de Amélia cerravam-se, a cabeça inclinava-se-lhe para trás, pesada de desejo. Os beijos do padre não se desprendiam, ávidos, sorvendo-lhe a alma. A respiração dela apressava-se, os joelhos tremiam-lhe: e com um gemido desfaleceu sobre o ombro do padre, descorada e morta de gozo (QUEIRÓS, 2012, p. 315).

Na passagem, o beijo de Amaro é representado como uma ação que absorve as forças da beata (“os beijos do padre não se desprendiam, ávidos, *sorvendo-lhe* a

alma” [QUEIRÓS, 2012, p. 315]), o que lhe associa a uma espécie de predador. A imagem é reforçada na medida em que Amélia apresenta-se enfraquecida tão logo o padre a solta. Ao drenar as forças de Amélia, a ação praticada por Amaro alude ao *tópos* do monstro vampírico, o que é realçado pela escolha do verbo “sorver” e pela qualificação de Amélia como “descorada e morta”, semelhante à cena de beijo antes mencionada em que ela aparecia como pálida e desfalecida. Tal sugestão semântica fica mais nítida quando, o narrador a partir da perspectiva de Amélia, compara seus sentimentos por Amaro a um tipo de possessão que a enfraquece:

Aquela possessão de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela. Parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma: agora era como uma dependência inerte da sua pessoa. E não lhe ocultava; gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava; queria que ele pensasse por ela e vivesse por ela; descarregara-se nele, com satisfação, daquele fardo da responsabilidade que sempre lhe pesara na vida; os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco, tão naturalmente como se saísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias (QUEIRÓS, 2012, p. 306).

O modo como a personagem imagina Amaro abraçando-a e beijando-a alude ao imaginário vampírico especialmente por reforçar o quanto os beijos do padre arrancam-lhe as forças e predam-lhe a alma. Ainda, a forte atração que ele exerce sobre a beata também remete ao fascínio que o vampiro exerce sobre suas vítimas, como visto na relação desenvolvida por Carmilla e Laura. Ao influenciar o juízo de Amélia, a “possessão” reforça o estado de domínio e de poder que Amaro mantém sobre ela. Em outra passagem, o relacionamento é designado como um “pacto” (QUEIRÓS, 2012, p. 347), selado por um juramento mediante a “hóstia sagrada” (QUEIRÓS, 2012, p. 347), como uma união semelhante ao casamento. A metafórica troca sanguínea mencionada – “como se saísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias” [QUEIRÓS, 2012, p. 306]) – também enfatiza a ideia de pacto e de possessão característica do relacionamento vampírico, reforçando ainda o tom profano da relação.

Outros elementos também colaboram para que se associe esse campo semântico do monstruoso, do profano e do vampírico à figuração de Amaro. Por exemplo, no primeiro beijo do casal, anteriormente analisado, o padre a beija “com furor no pescoço” (QUEIRÓS, 2012, p. 117), local associado à mordida de um vampiro. A sensualidade predatória com que Amaro envolve-se com Amélia alude a

esse imaginário, pois, como mencionado, as principais personagens vampíricas, como Carmilla, são marcadas pela atração sexual que exercem sobre suas vítimas. O desejo pelo sangue de Amélia, apesar de ser sugerido de forma metafórica, também permeia a figuração de Amaro, como observado num momento em que ele contempla a boca da personagem e deseja “morder até ao sangue” (QUEIRÓS, 2012, p. 388).

Ainda Amaro, semelhante às personagens vampíricas, não é originalmente pertencente ao contexto de Leiria. Como visto anteriormente, tanto Carmilla quanto Drácula, são estranhos aos espaços onde atuam e suas presenças significam o perigo e a destruição daqueles a que se aproximam. Vindo de Lisboa, Amaro chega ao local, previamente estável, e traz com a sua presença o desequilíbrio, a decadência e a morte, em especial, para Amélia. Semelhante aos vampiros mencionados, ambigualmente, Amaro também exerce um estranho fascínio em sua “presa”, pois, apesar de causar-lhe um certo grau de temor, também lhe atrai, reforçando seu caráter monstruosamente sedutor.

Enfim, a qualidade da relação que Amaro estabelece com Amélia é passível de ser associada ao vampirismo, pois é como se ele, ao longo da história, drenasse as forças vitais dela. Antes da relação, Amélia é caracterizada como “bonita, forte e muito desejada” (QUEIRÓS, 2012, p. 21); na primeira vez que a vê, a moça apresenta-se-lhe cheia de vitalidade e energia: “uma forte rapariga, alta, bem-feita, com uma manta branca pela cabeça e um ramo de alecrim [...] respirava fortemente [...]. Vinha corada, os seus olhos vivos e negros luziam e saía dela uma sensação de frescura e de prados atravessados” (QUEIRÓS, 2012, p. 34). Bem diferente mostra-se depois de entregar-se inteiramente ao padre: “[apresentava uma] melancolia histérica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidados ao seu corpo” (QUEIRÓS, 2012, p. 372). A deterioração psicológica e física de Amélia, em contraste com o relativo bem-estar de Amaro, evidencia as consequências nefastas da sua sujeição ao amante, que lhe suga as forças, a alegria e a juventude. Ao final, ela morre hirta em uma cama, semelhante às projeções funestas do próprio padre quando a compara com a moribunda entrevada, concretizando metaforicamente o ciclo da “predação vampírica”.

Porém, talvez a marca mais contundente do caráter monstruoso de Amaro esteja no desfecho que dá ao próprio filho. A personagem decide por entregá-lo a

uma *tecedeira de anjos*, mulher conhecida por assassinar crianças nascidas de relacionamentos inconvenientes aos padrões sociais da época, após uma reflexão:

Era bem grave entregá-lo assim a uma ama desconhecida, na aldeia. [...] Algum invejoso, que lhe cobiçasse a paróquia, poderia denunciá-lo ao senhor vigário-geral. Escândalo, sermão, devassa [...]. [...] Ah! se o *fruto* nascesse morto! Que solução natural e perpétua! E para a criança, uma felicidade! Que destino podia ele ter neste duro mundo? Era o *enjeitado*, era o *filho do padre*. [...] E se morresse - era um anjinho que Deus recolhia ao Paraíso... [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 410, grifos do autor)

Num primeiro momento, a personagem esboça certa consciência sobre o que significaria entregar a criança e considera a situação algo *grave*. Apesar da angústia que essa tomada de decisão envolve, ao lembrar de sua própria reputação e das implicações da existência de um filho para sua imagem, Amaro recua e pensa na morte natural do bebê para que enfim decida entregá-lo. Esse raciocínio exemplifica como a psique da personagem tende a uma racionalidade fria e egoísta, pois só consegue pensar em si mesmo, negligenciando a responsabilidade pelos seus atos. Apesar de ceder à vontade de exterminar o filho, ao expor o embate psicológico da personagem, a narrativa humaniza-o, pois demonstra sofrimento e certo medo de ser descoberto.

Dessa forma, Amaro Vieira é figurado como um monstro que é resultante do meio social em que se insere. Conforme percebido nas palavras de Cohen (2000) e Botting (2014), o monstro sempre está atrelado a um momento cultural ou, nos termos de Botting (2014), é um reflexo das instituições que o formaram. Também cabe reforçar a escolha retórica da narrativa para fazer essa construção: ao apresentar a analepse inicial sobre o passado de Amaro (procedimento bastante comum ao realismo-naturalismo), o texto literário incorpora a preocupação de revelar a personagem como uma resultante de determinados processos educacionais e sociais. No caso do padre, ele é fruto tanto de sua criação, que lhe delegou arbitrariamente a vida sacerdotal, quanto do pensamento e dos dogmas católicos aprendidos no seminário. Amaro é, assim, um monstro capaz de refletir o lado obscuro da religiosidade católica da época, cujas rígidas crenças e práticas geravam contradições morais irremediáveis.

No que se refere à figuração da “tecedeira de anjos”, cujo nome é Carlota, percebe-se que sua imagem pode ser associada ao imaginário da bruxa. De acordo com Paola Basso Mena Barreto Gomes Zordan (2005, p. 332, grifo meu), “a figura

das bruxas traduzia-se em *mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos*, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais”. Para a autora, na Idade Média, a bruxa era a mulher que lidava com a cura de doenças e com as *situações-limite da existência* (ZORDAN, 2005, p. 332), como nascimento, acasalamento, geração e morte. Em certos casos, a bruxa também estava associada à ingestão de seus próprios filhos (ZORDAN, 2005, p. 337). O ofício de Carlota permite então a associação com a bruxa, se não bastasse a própria suposição de Amaro: “[...] sem saber por que, supunha-a muito alta, com um carão trigueiro onde dois olhos de bruxa refulgiam” (QUEIRÓS, 2012, p. 411).

Mesmo que a expectativa de Amaro seja abalada ao se deparar com uma mulher de aparência comum, seu assombro não é de todo abandonado pois o marido de Carlota era

[...] medonho, esse, quase anão, com a cabeça embrulhada num lenço e muito enterrada nos ombros, a face de uma amarelidão de cera oleosa e lustrosa; no queixo anelavam-se os pelos raros duma barba negra; e sob as arcadas fundas sem sobrancelhas, vermelhejavam dois olhos raiados de sangue, olhos de insônia e de bebedeira (QUEIRÓS, 2012, p. 412).

Na passagem, a descrição corporal da personagem recorre a uma caracterização grotesca. Para Maria João Simões (2005), o grotesco também se configura através do *encolhimento* (SIMÕES, 2005, p. 46), que, no marido da tecedeira, se expressa pela baixa estatura. Além disso, a cor amarelada e a oleosidade da pele conferem-lhe um aspecto asqueroso e repulsivo. Dessa forma, o grotesco é convocado a fim de sinalizar a problemática em torno dos infanticídios e ressaltar a monstruosidade da ação de Amaro.

Outra personagem que suscita o monstruoso é Totó, filha de Esguelhas e moradora da Casa do Sineiro. Entretanto, sua figuração na narrativa é melhor compreendida se analisada como componente da ambientação e do espaço, o qual serve como esconderijo aos amantes. Sendo assim, seu estudo encontra-se presente na próxima subunidade.

4.2 OS ESPAÇOS MALDITOS DE LEIRIA

De acordo com Ernesto Guerra da Cal (1969), Eça de Queirós recorreu a um uso singular das capacidades estilísticas de composição frasal. Ao estudar a

utilização dos adjetivos, dos advérbios e do estilo indireto livre nas orações, Cal (1969) observa como tais elementos geralmente são utilizados a fim de explorar as impressões e o subjetivismo das personagens nas narrativas ecianias. Sobre o processo de adjetivação, o autor destaca que:

Eça utiliza largamente certos adjetivos que conotam uma impressão emocional e subjetiva [da personagem] [...] É um processo impressionista que já conhecemos: uma vez surpreendida a qualidade dominante do fenômeno, é ela associada gramaticalmente a qualquer elemento da frase, quanto menos habitual melhor. Passa este a ser um recurso da ironia verbal. [...] *Outras vezes obtém o mesmo efeito desviando certos adjetivos do seu sentido geralmente aceito, dando-lhes outro novo, impressionista que acarreta um subjetivismo narrativo, uma ingerência apaixonada do autor [...] ou das personagens [...]* (CAL, 1969, p. 137, grifos meus).

Assim, fica subentendido que através desse processo de adjetivação subjetiva, o ponto de vista do narrador heterodiegético muitas vezes deixa-se afetar pela adoção do campo de visão da personagem, como fica evidenciado também por Raquel Trentin Oliveira, no estudo *Eça de Queirós e o espaço romanesco* (2014):

Com efeito, em grande parte das descrições espaciais de *O crime do Padre Amaro*, de *O Primo Basílio* e de *Os Maias*, o narrador tende a aderir ao ponto de vista das personagens, sem explicar que faz isso. Ao invés de o ponto de vista manter-se coerente com a “autoridade” do narrador que descreve, predomina um ponto de vista restrito à situação limitada de certa personagem. Em geral, o espaço resulta da experiência, do movimento, do olhar das personagens, inseridas na diegese, mesmo que na maior parte das vezes a percepção não seja apresentada explicitamente como delas (OLIVEIRA, 2014, p. 39).

Observa-se que a ficção gótica concede ênfase à relação das personagens com os espaços que habitam ou em que circulam. Castelos, casas, masmorras, torres, laboratórios e igrejas são apresentados como sufocantes, amedrontadores e terríveis, afetando e/ou refletindo as ações e sentimentos da(s) personagem(ns), como argumentado por França (2017).

Em *O crime do Padre Amaro*, alguns cenários possibilitam um diálogo com os *topoi dos loci horribiles*, especialmente com a imagética da casa mal-assombrada, uma vez que são adjetivados, muitas vezes tomando a perspectiva da personagem, de forma a evidenciar seus aspectos lúgubres, sombrios e horripilantes. Isso ocorre especialmente com o Casarão da Ricoça, enquanto a Casa do Sineiro, a Sé, a Casa da Rua das Sousas e, em alguns momentos, a casa da S. Joaneira também são atingidos por uma atmosfera sombria, conectando-se parcialmente e

provisoriamente aos *loci horribiles*. Como demonstrado por Colucci (2018), além da arquitetura externa, os espaços internos também são de grande importância para os efeitos provocados pela ficção gótica. No caso dessa narrativa queirosiana, a descrição de quartos, salas, cozinhas e suas respectivas decorações se sobressai ao de fachadas externas ou grandes construções. Nesse sentido, a análise dos mencionados cenários fica restrita aos seus interiores e ao modo como refletem a perspectiva das personagens e associam-se à ação delas.

Um dos primeiros espaços apresentados na narrativa através dessa ótica é a Casa da Rua das Sousas, segunda residência de Amaro em Leiria, exposta através de uma caracterização decadente:

A casa era na Rua das Sousas, de um andar, muito velha, com a madeira carunchosa: a mobília, como disse o cônego [Dias], "podia passar a veteranos"; algumas litografias desbotadas pendiam lugubrememente de grandes pregos negros; e o imundo major Nunes deixara os vidros quebrados, os soalhos todos escarrados, as paredes riscadas de fósforos, e até sobre um poial da janela duas peúgas quase negras (QUEIRÓS, 2012, p. 125).

A apresentação, guiada pelo ponto de vista de Amaro (como percebido através do designador concedido ao Major Nunes), destaca o péssimo estado de conservação da casa. Por meio da organização e iluminação, a casa evoca uma atmosfera sombria, a qual é reforçada pela decadência de sua decoração. A imagética indicia para o leitor que a casa pode ser cenário para ações questionáveis, hipótese confirmada no decorrer do romance, pois esse é o lugar no qual Amaro e Amélia têm sua primeira relação sexual.

A casa da S. Joaneira também ganha atmosferas que aludem ao gótico em ocasiões específicas, como na noite tenebrosa que emoldurou o beijo do casal, antes referida. Tal atmosfera é alimentada, ainda, num dos primeiros serões compartilhados pelos protagonistas:

Artur [...] cantou lugubrememente:
Adeus, meu anjo! Eu vou partir sem ti!
 Era uma canção dos tempos românticos de 51, o *Adeus!* Dizia uma suprema despedida, [...] que inspirara um amor funesto [...].
 [...] O padre Amaro, ao pé da janela, fumando, contemplava Amélia, enlevado naquela melodia sentimental e mórbida [...]. [...] Artur [...] soltou a última estrofe:
E um dia, enfim, deste viver fatal,
Repousarei na escuridão da campa!
 [...] Fez-se um longo silêncio [...] Com o abajur as cabeças estavam na penumbra [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 68-9, grifos do autor).

Os elementos que compõem o interior do ambiente, a música romântica, a pouca iluminação e o silêncio, concedem ao espaço e à cena uma atmosfera lúgubre e melancólica. Além disso, a canção apresenta um amor desditoso, que acaba por predizer, ainda no início da história, o destino funesto de Amaro e Amélia. Mais especificamente, a letra da canção indicia o desfecho de Amélia, uma vez que ela falece praticamente sozinha em razão de “um viver fatal” (QUEIRÓS, 2012, p. 68). Esse é um recurso recorrente em *Eça*, o qual, ao mesmo tempo que cria expectativas no leitor sobre a progressão dramática, também projeta uma espécie de halo sobrenatural sobre a cadeia dos eventos, como se as personagens não conseguissem ler os sinais e caminhassem inadvertidamente para o seu fim trágico.

Dos espaços pelos quais circula Amélia, chama a atenção sua percepção da Igreja da Sé: “Lá, na velha Sé, muralhas da espessura de côvados separavam da vida humana e natural: tudo era escuridão, melancolia, penitência, faces severas de imagens; [...]; até o sol estava exilado, e toda a luz que havia vinha dos lampadários fúnebres (QUEIRÓS, 2012, p. 397). Longe do ambiente acolhedor que uma beata estaria naturalmente inclinada a ver, a igreja é relacionada ao escuro, ao melancólico, à severidade, à tristeza e à falta de vida, uma semântica que dialoga com as atmosferas dos espaços góticos. A percepção negativa que Amélia possui sobre a Sé também demonstra a relação dela com a religião que, na maioria das vezes, revela-se como algo ameaçador e opressor.

Noutro momento, a sensação de desconforto e apreensão de Amélia ao entrar na igreja é mais diretamente ligada à noção de pecado e culpa:

Fazia-se então pequenina no seu mantelete, e abaixando o guarda-sol sobre o rosto, entrava enfim na Sé, sempre com o pé direito. Mas a mudez da igreja, deserta e adormecida numa luz fosca, amedrontava-a; parecia-lhe sentir, na taciturnidade dos santos e das cruzes, uma repreensão ao seu pecado; imaginava que os olhos de vidro das imagens, as pupilas pintadas dos painéis se fixavam nela, com uma insistência cruel, e percebiam o arfar que ao seu seio dava a esperança do prazer. Às vezes mesmo, atravessada duma superstição, para dissipar o descontentamento dos santos, prometia dar-se nessa manhã toda à Totó, ocupar-se caridosamente só dela, e não se deixar tocar sequer no vestido pelo Sr. padre Amaro. Mas se ao entrar na casa do sineiro o não encontrava, ia logo, sem se deter ao pé da cama da Totó, postar-se à janela da cozinha, vigiando a porta maciça da sacristia, de que ela conhecia uma por uma as chapas negras de ferro (QUEIRÓS, 2012, p. 300).

O interior da Sé era o acesso utilizado pela personagem para chegar à Casa do Sineiro, onde acontecia seu encontro com Amaro. Ao adentrar o lugar com o pé direito, Amélia supersticiosamente tenta afastar de si e de suas ações os maus agouros. No entanto, a nudez, o vazio e a falta de luz do recinto lhe inquietam e lhe causam uma sensação de opressão e medo, como se repercutissem e lhe lembrassem suas faltas morais. Uma vez que Amélia está emocionalmente fragilizada, a percepção que tem dos santos é distorcida e ela crê que as imagens *se fixavam nela* (QUEIRÓS, 2012, p. 300) como se estivessem julgando-a e acusando seu desejo por Amaro. Para tentar um alívio da culpa, Amélia se dispõe a cuidar da acamada Totó, mas não consegue resistir ao seu desejo e entrega-se à tentação. Nesse caso, nota-se que é a consciência e o campo emocional, ambos permeados pela culpa da personagem que determinam e influenciam a percepção sombria e amedrontadora do espaço.

A Casa do Sineiro, assim como o Casarão da Ricoça, a Toca, em *Os Maias*, e o Paraíso, em *O primo Basílio*, funcionam, nos termos de Oliveira (2008, p. 104), como *casas-esconderijos dos amantes*, pois servem para

abrigar os segredos dos amantes, isolá-los da sociedade (do seu grupo ou de quem precisam esconder o caso) e, assim, favorecem a transgressão de convenções sociais. O prosseguimento da relação amorosa é possibilitado pela existência de um lugar que a protege no espaço caso contrário a falta dos amantes não teria onde melhor se desenvolver. Dessa forma, o esconderijo permite a consumação definitiva do erro das personagens, que as levará ao destino fatal, sendo assim crucial para a progressão e o encaminhamento do desfecho das ações (OLIVEIRA, 2008, p. 104).

Além das proposições da autora, pode-se observar que, em *O crime do Padre Amaro*, tanto a Casa do Sineiro quanto o Casarão da Ricoça são configurados através de um ponto de vista melancólico e assombrado, o qual colabora para a construção de uma ambientação negativa e indiciadora da moralidade subversiva das personagens e das consequências funestas de seus atos. Mais do que isso, isoladas dos olhos da sociedade, essas *casas-esconderijos* abrigam atos questionadores da segurança e dos valores institucionais que representam, como visto por Botting (2014) ao comentar as características do espaço gótico.

A Casa do Sineiro⁸⁷ não apresenta uma descrição extensiva de seus cômodos, decoração ou objetos. Contudo, a medonha presença de Totó faz com que o espaço pareça ameaçador para as personagens. A primeira menção à Totó na narrativa é feita pelo narrador:

[o sineiro] tinha uma filha de quinze anos paralítica, desde pequena, das pernas. [...] Era decerto esta desgraça que lhe dava uma tristeza taciturna. Contava-se que a rapariga (cujo nome era Antônia, e que o pai chamava Totó) o torturava com perrices, frenesis, caprichos abomináveis. O doutor Gouveia declarara-a histérica: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava possuída do Demônio. [...] De resto não se sabia a natureza do *endemoinhamento* da paralítica (QUEIRÓS, 2012, p. 287, grifos do autor).

A personagem tem o seu corpo apresentado como disforme devido à paralisia e seu comportamento é caracterizado como histérico e associado ao diabólico. Em determinada passagem, o próprio Amaro declara que "a rapariga saía-lhes um monstro!" (QUEIRÓS, 2012, p. 311). Sobre essa questão, Maria João Simões argumenta que "a deformidade, tanto como sua lubricidade, desenvolvidas por um *voyeurismo* mitigado, transformaram-na [Totó] em um monstro" (SIMÕES, 2005, p. 46, grifo da autora). As atitudes históricas da jovem, tratadas hiperbolicamente, e a acentuação dos seus traços animais – ela uiva como um lobo e é designada como *selvagem e embirrenta* (QUEIRÓS, 2012, p. 301), definem seu perfil grotesco. Contudo, é a associação desses aspectos com o terrível diabólico, alicerçado na ação de ameaçar e amedrontar os amantes, que dá à personagem uma face gótica. A presença de Totó também é a responsável por Amélia ter uma visão negativa sobre casa, como expressa o narrador "[Amélia] Jurava não voltar àquela casa maldita" (QUEIRÓS, 2012, p. 313).

Essa faceta monstruosa de Totó se revela definitivamente na convivência com o casal, amedrontado pela aparência estranha e pelo comportamento extravagante da acamada:

Tinha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo-se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a idéia de que o diabo que habitava a Totó [...]. Amaro quis repreender a Totó, [...]... Mas a paralítica rompeu num choro histérico; depois, de repente, ficou imóvel, hirta, esbugalhando os olhos em

⁸⁷ No catolicismo, os sinos estão relacionados a um anúncio: a missa, o casamento e a morte, cada um com um tipo específico de batida. Ao relacionar esse aspecto ao espaço, uma leitura cabível é a da anunciação da morte devido à semântica empregada na descrição da casa.

alvo, com uma espuma branca na boca. Foi um grande susto; [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 311).

A convulsão sofrida por Totó acentua-lhe os contornos grotescos uma vez que lhe *distorce* o aspecto físico (SIMÕES, 2005, p. 46), causando horror, especialmente em Amélia, as ações de Totó, além do grotesco, também suscitam o *tópos* gótico da perseguição, como desenvolvido mais precisamente nesse entrecho:

Mas sucedia que, quando eles entravam em pontas de pés e mordendo a respiração, os seus passos, por mais sutis, faziam ranger os velhos degraus da escada. E então a voz da Totó saía da alcova, uma voz rouca e áspera, berrando:

- Passa fora, cão⁸⁸! passa fora, cão!

[...] E a criatura uivava de dentro:

- Lá vão os cães! lá vão os cães!

[...] Mas aquela voz de um desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os:

- Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães!

[...]

Amélia caía sobre o catre, quase desmaiada de terror.

[...] em casa, quando se ia aproximando o dia do *rendez-vous*, [Amélia] começava a tremer à idéia daquela voz que lhe atroava sempre nos ouvidos e que sentia em sonhos. E este terror ia-a despertando lentamente do adormecimento de todo o ser, em que caíra nos braços do pároco. Interrogava-se agora: não andaria cometendo um pecado irremissível (QUEIRÓS, 2012, p. 312-3, grifos do autor)?

Na perseguição representada nas narrativas góticas clássicas, o vilão geralmente assedia fisicamente o herói, alçando uma corrida atrás dele ou tentando encurralá-lo num determinado espaço. Na passagem supracitada, por sua vez, a perseguição ocorre de modo verbal, pois Totó, ao repreender os amantes chamando-lhes de cães, causa essa sensação nas personagens, como exemplificado pelo trecho: “Mas aquela voz de um desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, *perseguia-os*” (QUEIRÓS, 2012, p. 312, grifos meus). Nessa fala do narrador, próxima da perspectiva das personagens, Totó é associada novamente ao infernal e ao sombrio.

O conseqüente estado de amedrontamento e horror de Amélia confirma a imagem monstruosa de Totó. Segundo Fred Botting (1996), o horror⁸⁹ vivenciado por

⁸⁸ Ao designar Amaro como cão, a fala de Totó também contribui para a figuração grotesca e animalizada do padre. De acordo com Chevalier e Gheebbrandt (1995), simbolicamente o cão é associado ao impuro e à voracidade sexual, conseqüentemente o designador também complementa a imagética negativa e monstruosa da personagem. Ainda, ao chamar o casal de cães, evidencia-se o tom negativo da relação.

⁸⁹ O autor propõe uma distinção entre o horror e o terror. Na sua visão, apesar dos conceitos serem costumeiramente confundidos, na sensação de terror o sujeito ainda consegue tomar uma iniciativa

uma personagem pode afetar-lhe as percepções, causando-lhe impactos em sua psique. Para o autor, o horror “congela” o ser humano, bloqueia sua mente e paralisa as reações corporais. Botting (1996) associa-o a situações que envolvem a morte, como tocar um cadáver. Para o pesquisador, tais situações favorecem que o homem reconheça a fragilidade da vida, sendo seu corpo afetado fisicamente pelo medo, ficando como congelado. Essa imagética do horror é realçada, por exemplo, nesta passagem: “Ela [Amélia] bem via, quando Totó uivava, uma palidez cobrir o rosto do pároco, como correr-lhe no corpo um calafrio do inferno entrevisto” (QUEIRÓS, 2012, p. 313).

O contexto amedrontador da Casa do Sineiro provoca pesadelos em Amélia e a impressão de ouvir recorrentemente a voz de Totó. Sobretudo, o medo sentido por ela indica seu grau de consciência em relação aos seus atos, à culpa por envolver-se com Amaro: “E este terror ia-a despertando lentamente do adormecimento de todo o ser, em que caíra nos braços do pároco. Interrogava-se agora: não andaria cometendo um pecado irremissível?” (QUEIRÓS, 2012, p. 313). Enfim, é a associação de Totó ao demoníaco e ao infernal que faz Amélia lembrar do castigo divino e da culpa pelos pecados cometidos.

Nesse sentido, Totó tem sua monstruosidade reforçada não somente pela sua caracterização embasada em elementos góticos e grotescos, mas também por sinalizar uma espécie de denúncia, pois a existência de um monstro é relacionada a “um aviso ou um castigo por uma ruptura de um código – por um mal cometido” (JEHA, 2007, p. 22). No caso, é possível compreender que a presença de Totó, ao longo do relacionamento de Amaro e Amélia, indicia a ilegitimidade do amor estabelecido entre os amantes. Assim, ela induz, especialmente, em Amélia uma visão negativa sobre o esconderijo amoroso bem como relaciona a casa a um espaço mal-assombrado.

Além disso, a disposição dos quartos contribui para uma atmosfera obscura sobre a casa e as ações ali vivenciadas:

E subiam a escada, enquanto a parálitica, estendendo o pescoço sofregamente, os seguia, escutando o ranger dos degraus, com os olhos

de fuga (o que pode ser visto como uma consequência positiva do sentimento). De acordo com Botting (1996), o terror ativa a imaginação em um sentido de fazer o sujeito mover-se, colocando-o de um estado passivo para um ativo. Assim, uma vez que Amélia sente-se amedrontada, não se motiva em sair da situação e não usufrui de um possível benefício em razão do sentimento, optou-se pelo conceito de horror, mesmo que o texto eciano mencione a palavra terror.

chamejantes que lágrimas de raiva enevoavam. O quarto, em cima, era muito baixo, sem forro, com um teto de vigas negras sobre que assentavam as telhas. Ao lado da cama pendia a candeia que pusera sobre a parede um penacho negro do fumo [...].

[...] Ele atirava-lhe beijos vorazes pelo pescoço, pelos cabelos; às vezes mordida-lhe a orelha; ela dava um gritinho; e ficavam então muito quedos, escutando, com medo da paralítica embaixo. [...] Amélia ia-se despindo devagar; e com as saias caídas aos pés ficava um momento imóvel, como uma forma branca na escuridão do quarto. Em redor o padre, preparando-se, respirava forte. Ela então persignava-se depressa, e sempre ao subir para o leito dava um suspirozinho triste (QUEIRÓS, 2012, p. 302).

O quarto utilizado por Amaro e Amélia tem seu aspecto decadente sinalizado pelo mau estado de conservação de seus objetos. O narrador também enfatiza a pouca iluminação do cômodo (“vigas e paredes negras e apenas uma candeia iluminando-o” [QUEIRÓS, 2012, p. 302]), o que reforça a atmosfera sombria.

A própria posição do quarto no andar superior da casa também se relaciona com o imaginário deixado pelo gótico. Conforme dito anteriormente, esse tipo de ficção privilegia os cômodos em locais elevados, os quais escondem, dos olhares públicos, infrações e deformidades. Essa observação é pertinente se lembrado que Amélia estava destinada a catequizar Totó, sob orientação do Padre Amaro, e, portanto, esse trabalho dever-se-ia concentrar no térreo da casa. Na medida em que sobem as escadas, Amélia e Amaro dão as costas para as normas e funções sociais e morais que publicamente defendem e dizem incorporar. Oliveira (2008), no mesmo sentido, enfatiza: “a sobreposição [do quarto utilizado pelo casal] ao aposento da doente [Totó] justapõe, ao ato amoroso, o feio, o demoníaco, e sugere seu aspecto sórdido” (OLIVEIRA, 2008, p. 168). O assombro causado por Totó também é reforçado à medida que as personagens explicitam medo, em especial Amélia: “E Amélia ao entrar no quarto sentia vir debaixo uma risadinha seca, ou um ui! prolongado e uivado que a *gelava*... [...] Eles refugiavam-se no quarto [...] Mas aquela voz de um desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos [...]” (QUEIRÓS, 2012, p. 312, grifos meus). Sendo assim, é possível constatar que o aspecto tenebroso de Totó, enfatizado através de sua caracterização grotesca e terrível, concede à casa uma atmosfera pesada e sombria, associando-a à decadência e à morte.

Aliás, a morte se desdobra em diversos momentos dentro da Casa do Sineiro, reforçando o caráter sombrio da ambientação. Isso acontece, por exemplo, em uma cena a qual Amélia tenta ensinar à Totó algumas orações, e o vocabulário que caracteriza o corpo da jovem sugere a imagem de um cadáver em sua cova: “A

cama da Totó era na alcova, ao lado da cozinha; o seu corpinho de tísica quase não fazia saliência enterrado na cova da enxerga, sob os cobertores enxovalhados que ela se entretinha a esfiar” (QUEIRÓS, 2012, p. 301).

Na sequência do enredo, o falecimento de Totó afeta a percepção das personagens, precisamente a de Amaro:

Amaro, apesar da sua repugnância supersticiosa em voltar assim nessa noite, para um fim tão triste, no meio das recordações felizes da sua paixão, foi, para obsequiar o tio Esguelhas; mas impressionava-o aquela morte, coincidindo com a partida de Amélia, e como completando a súbita dispersão de quanto até aí o interessara ou estivera misturado à sua vida. [...] Toda a casa então ficou naquele silêncio, que a vizinhança do vasto edifício da Sé fazia parecer mais soturno; só às vezes um mocho piava debilmente nos contrafortes, ou o grosso bordão batia os quartos. E Amaro, tomado dum indefinido terror, mas preso ali por uma força superior da consciência sobressaltada, ia precipitando as orações... Às vezes o livro caia-lhe sobre os joelhos; e então, imóvel, sentindo por detrás a presença daquele cadáver coberto do lençol, recordava, num contraste amargo, outras horas [...] ele e Amélia subiam rindo para aquele quarto onde agora, sobre a mesma cama, o tio Esguelhas dormitava com soluços mal acalmados (QUEIRÓS, 2012, p. 361-2)...

Com a morte de Totó, o padre enxerga a casa e a Sé de modo *soturno* (QUEIRÓS, 2012, p. 362). O silêncio, a presença do cadáver no local, o pio da ave e o sopro do vento colaboram para uma ambientação sinistra que causa na personagem uma sensação de *terror* (QUEIRÓS, 2012, p. 362). Além disso, a coincidência entre o falecimento de Totó e a partida de Amélia para a Ricoça, com a finalidade de esconder a gravidez, provoca em Amaro um mau pressentimento, assim como no leitor, que é assim estimulado a criar expectativas sobre o possível destino trágico de Amélia. Ela também convive com uma impressão semelhante sobre seu destino, o que reforça as expectativas do receptor: “Vinha-lhe agora, sob a impressão fúnebre que se exalava da casa [da Senhora Joaneira], o pressentimento repetido que morreria de parto: às vezes só, embrulhada no seu xale aos pés da doente, ouvindo-lhe o gemer monótono, enternecia-se sobre a sua própria morte que julgava certa [...]” (QUEIRÓS, 2012, p. 352). Ainda, ao estarem relacionadas à morte, tais impressões evocam, mesmo que sutilmente, as superstições/premonições/maldições que reincidem em diversas narrativas góticas.

O casarão da Ricoça, em que Amélia se refugia para esconder seu mau passo na vida, é apresentado ao leitor especialmente através da perspectiva dela, filtrada pela voz do narrador: “[aquele] sinistro casarão da Ricoça! A única vez que lá fora ao fim da tarde, ficara estarecida de medo! Tudo tão escuro, de um eco tão

côncavo... Tinha a certeza de que lá ia morrer” (QUEIROS, 2012, p. 358). No excerto, é a casa, descrita como sinistra e escura, que parece afetar os sentidos de Amélia, causando-lhe pavor e alimentando seus pressentimentos negativos.

Se, na casa do sineiro, Amélia foi perturbada pela presença de Totó, no Casarão da Ricoça, Dona Josefa é quem assume essa função, na medida em que exige das mulheres que a cercam “penalidades góticas – as letras marcadas na testa com ferro em brasa, os açoutes nas praças públicas, os *in pace* tenebrosos” (QUEIRÓS, 2004, p. 355, grifos do autor). As atitudes da velha carola, que desde o início da narrativa é caracterizada como “temida”, de “contrações nervosas de birra” e “toda saturada de fel” (QUEIRÓS, 2012, p. 63), acentuam o medo da punição divina e o sentimento de culpa em Amélia, que fica em estado de intensa apreensão, quando se vê condenada a morar naquele lugar.

No decorrer da narrativa, o espaço é melhor descrito:

Quando se viu naquele casarão da Ricoça, num quarto regelado, pintado a cor de canário, lugubrememente mobiliado, com uma cama de dossel e duas cadeiras de couro, chorou toda a noite com a cabeça enterrada no travesseiro - torturada por um cão que debaixo das janelas, estranhando sem dúvida as luzes e o movimento na casa, uivou até de madrugada. [...] O seu quarto era na frente; e pelas duas janelas recebia a impressão triste da paisagem que se estendia defronte; uma ondulação monótona de terras estéreis com alguma magra árvore aqui e além, um ar abafado em que parecia errar constantemente a exalação de pauis próximos e de baixas úmidas, e a que nem o sol de Setembro dissipava o tom sezónico (QUEIRÓS, 2012, p. 369).

A descrição do quarto inclui imagens e um campo semântico simbolicamente relacionados à morte (como “lugubrememente” e “regelado”), os quais se ligam à perspectiva melancólica de Amélia. Nesse sentido, a temperatura fria, a cor associada simbolicamente à morte⁹⁰ e a mobília lúgubre criam uma atmosfera pesada e sombria. A interferência do espaço nas emoções de Amélia é tanta que ela desanda a chorar. Os arredores da construção reforçam a atmosfera negativa de seu interior. Para Oliveira (2008), “a aparência do lugar [...] mostra-se coerente com o estado melancólico de Amélia [...]. Desse modo, o espaço não parece ser *antes* da personagem, mas isto sim, consequência da comunhão entre ela e seu meio” (OLIVEIRA, 2008, p. 71, grifos da autora).

⁹⁰ De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995), a cor amarela relaciona-se com o cadavérico, a morte e à decomposição, tornando aquilo que colore muitas vezes asqueroso.

Na sequência da história, o medo que o Casarão da Ricoça desperta em Amélia avança para um estado de paranoia:

Antes de se deitarem, iam trancar todas as portas, num medo constante de ladrões; [...] Ouvia ruídos inexplicáveis: era o soalho do corredor que estalava, sob passadas multiplicadas [...]. Uma vez acordara de repente, a uma voz que dizia, gemendo, por trás da alta barra da cama: - Amélia, prepara-te, o teu fim chegou! [...] Mas na noite seguinte a voz sepulcral voltou quando ela ia adormecer: Amélia, lembra-te dos teus pecados! Prepara-te, Amélia! Deu um grito, desmaiou (QUEIRÓS, 2012, p. 370).

No excerto, são os rangidos da casa e a percepção assombrada sobre a Ricoça, ligada ao sentimento de culpa, que geram em Amélia uma sensação fantasmagórica e paranoica. Nesse sentido, as alucinações auditivas que a beata vivencia reforçam a culpa sentida por ela, pois as vozes a torturam lembrando-lhe seus *pecados*.

Num segundo momento, a paranoia de Amélia desdobra-se em forma de sonhos relacionados ao parto:

As noites eram más, numa turbção de pesadelos. Já não eram as alucinações religiosas: isso cessara numa súbita aplacção de todo o terror devoto [...]. Eram outros medos, sonhos em que o parto se lhe representava de modos monstruosos: ora era um ser medonho que lhe saltava das entranhas, metade mulher e metade cabra; ora era uma cobra infindável que lhe saía de dentro, durante horas, como uma fita de léguas, enrolando-se no quarto em roscas sucessivas que ganhavam a altura do teto; e acordava em tremuras nervosas que a deixavam prostrada (QUEIRÓS, 2012, p. 413).

As imagens presentes no sonho, o ser horrendo e a cobra projetam ideias relacionadas ao demoníaco. A criatura, metade mulher e metade cabra, pode ser associada à figura do próprio demônio, enquanto a imagem da cobra popularmente é utilizada como metáfora para os pecados humanos e a tentação diabólica. Semelhante às alucinações, resultantes da interação com o meio, os sonhos também indicam o remorso de Amélia. Por sua vez, ao se apresentar como monstruoso, a imagem do filho acaba absorvendo todos os tormentos da personagem, amedrontada por seu erro e pela punição da sua própria consciência. Além disso, tais associações acabam por ser mais um indício, algo misterioso, do desfecho trágico de Amélia, já sinalizado em outras situações.

O sentimento de culpa também é fomentado pela decoração da casa por D. Josefa a fim de punir a jovem. Em uma cena, a senhora compra litografias, a morte

do justo e a do pecador, e Amélia, ao vislumbrá-las, projeta a sua própria história nas estampas:

[...] na litografia da *Morte do Pecador* o espetáculo da sua agonia: e estava então certa que tudo seria assim, traço por traço - o seu anjo da guarda fugindo aos soluços; Deus Padre desviando o rosto dela com repugnância; o esqueleto da morte rindo às gargalhadas; e demônios de cores rutilantes, com todo um arsenal de torturas, apoderando-se dela, uns pelas pernas, outros pelos cabelos, arrastando-a com uivos de júbilo para a caverna chamejante toda abalada da tormenta de rugidos que solta a Eterna Dor... E ela podia ver ainda, no fundo dos Céus, a grande balança - com um dos pratos muito alto onde as suas orações não pesavam mais que uma pena de canário, e o outro prato caído, de cordas retesadas, sustentando a enxerga da cama do sineiro e as suas toneladas de pecado (QUEIRÓS, 2012, p. 371, grifos do autor).

A visão distorcida revela o medo que Amélia possui sobre uma possível punição divina aos seus pecados e reforça sua instabilidade psicológica. Ao mesmo tempo, deixa ver o modo como ela avalia seus próprios atos, denominados como *toneladas de pecado* (QUEIRÓS, 2012, p. 371), e o sentido do sofrimento como uma forma de autopunição. O exagerado temor de Amélia também reforça a ideia paranoica anteriormente desenvolvida à medida que o divino se torna algo ameaçador e persecutório na sua visão.

Próximo ao parto de Amélia, o Casarão da Ricoça torna-se “mais lúgubre naqueles dias curtos banhados de água, sobre um céu de tempestade” (QUEIRÓS, 2012, p. 401) numa ambientação coerente com a tensão que o trágico desfecho da beata pede. Essa mesma expectativa é criada, no dia do parto, pela ótica de Amaro quando avista a casa: “Foi então rondar a casa. Estava apagada e muda, como um empastamento mais denso de sombra naquela lúgubre noite de dezembro. Nem uma fenda de luz saía das janelas do quarto de Amélia. No ar muito pesado nenhuma folhagem ramalhava. E a Dionísia não aparecia” (QUEIRÓS, 2012, p. 422).

No decorrer da noite, as ações do padre reforçam o campo semântico convocado pela ambientação:

Aquela demora torturava-o. Podia passar gente e vê-lo rondar na estrada. Mas repugnava-lhe ir ocultar-se no casebre em ruínas ao pé de Carlota. [...] [...] Muito tempo rondou a casa. Mas ela permanecia na mesma escuridão, naquele silêncio que o aterrava. Depois, triste e fatigado, veio voltando para a cidade, quando batiam as dez badaladas na Sé (QUEIRÓS, 2012, p. 423-4).

O padre coloca-se a andar de um lado para o outro no pátio da casa, expressando sua ansiedade sobre o desenrolar da ação. A passagem do tempo, a escuridão e o silêncio também intensificam o clima de tensão e colaboram para a expectativa negativa do leitor sobre o parto de Amélia.

Tal expectativa é reforçada à medida que a narrativa apresenta os acontecimentos do interior da casa pela perspectiva do Abade Ferrão⁹¹, que acompanha o parto de dentro da casa:

Mas, meia hora passou, a luz do candeeiro ia esmorecendo, e o doutor não voltou. Então aquele silêncio da casa, onde só o som dos seus passos sobre o soalho da sala punha uma nota viva, começou a impressionar o velho. Abriu a porta devagarinho, escutou; mas o quarto de Amélia era muito afastado, ao fim da casa, ao pé do terraço; não vinha de lá nem rumor nem luz. Recomeçou o seu passeio solitário na sala, numa tristeza indefinida que o ia invadindo. Desejaria bem ir ver também a doente; mas o seu caráter, o pudor sacerdotal não lhe permitiam aproximar-se sequer duma mulher no leito, em trabalho de parto, a não ser que o perigo reclamasse os sacramentos. Outra hora mais longa, mais fúnebre, passou. Então, em pontas de pés, corando na escuridão daquela audácia, foi até ao meio do corredor: agora, aterrado, sentia no quarto de Amélia um ruído confuso e surdo de pés movendo-se vivamente no soalho, como numa luta. Mas nem um ai, nem um grito. Recolheu à sala, e abrindo o seu Breviário começou a rezar. Sentiu os chinelos da Gertrudes passarem rapidamente, numa carreira. Ouvia uma porta a distância bater. Depois o arrastar no soalho duma bacia de latão (QUEIRÓS, 2012, p. 429-430).

Na cena, especialmente, duas questões chamam a atenção para o gótico: a visão do Abade sobre o ambiente e o suspense sobre o parto. O silêncio e a escuridão da Ricoça denotam uma atmosfera sombria, acionando na personagem do abade e no leitor uma expectativa negativa sobre a ação. Além disso, a imagem da “luz do candeeiro ia esmorecendo” (QUEIRÓS, 2012, p. 429) desperta metaforicamente uma ideia sobre a vida que chegava ao fim. Por sua vez, a ação é narrada de maneira a enfatizar a passagem das horas e a angústia de Ferrão sobre o estado de Amélia.

Enfim é revelado o estado de Amélia: Dr. Gouveia avisa ao abade que a jovem convulsiona e logo a Ricoça torna-se ainda mais sombria:

⁹¹ O Abade Ferrão, de acordo com Nunes (1976), é uma personagem que é inserida no romance somente em sua terceira versão. Diferentemente de Amaro, Ferrão vive sob as leis do celibato e realmente atua como um *patter* em relação aos fiéis. Ele é um contraponto a Amaro, como se fosse um modo de demonstrar ao leitor que nem todos os sacerdotes são como o protagonista. Para com Amélia, ele atua como um confessor enquanto ela já se encontra na Ricoça. Por vezes, ela chega a sentir-se mais aliviada diante de sua presença, entretanto, com o retorno de Amaro ao casarão, a personagem volta a definhar, reforçando a atuação maligna de Amaro sobre Amélia.

Tudo dormia na Ricoça, D. Josefa, os caseiros, a quinta, os campos em redor. Na sala, um relógio de parede, enorme e sinistro, que tinha no mostrador a carranca do sol e em cima sobre o caixilho a figura esculpida em pau de uma coruja pensativa, um móvel de castelo O abade a cada momento ia até ao meio do corredor: era o mesmo rumor de pés numa luta; outras vezes um silêncio tenebroso (QUEIRÓS, 2012, p. 430).

O abade tem a sua percepção do meio influenciada pela má notícia e, consequentemente, o silêncio e a decoração parecem-lhe ainda mais perturbadores. Semelhante à passagem anteriormente analisada, o transcorrer do tempo continua sendo um tormento à personagem. No contexto, o relógio, decorado com uma coruja e uma carranca do sol, é visto como *sinistro* e provindo de um *castelo* (QUEIRÓS, 2012, p. 430). A própria coruja, associada popularmente ao mau agouro e à morte, também adiciona um sinal fúnebre à passagem do tempo. Dessa forma, o abalo emocional do abade e o aspecto *tenebroso* (QUEIRÓS, 2012, p. 430) do espaço funcionam como uma preparação ao leitor, uma espera pelo fim iminente de Amélia.

Por fim, Ferrão reflete sobre a situação da jovem e durante uma oração imagina “a face triste do Senhor ofendido: as dores contorciam o seu corpo miserável: e na escuridão em que ia penetrando, sentia já o hálito ardente da aproximação de Satanás. Temeroso fim do tempo e da carne! - Então rezava fervorosamente por ela” (QUEIRÓS, 2012, p. 430), num pensamento que se aproxima da cena imaginada por Amélia ao observar a litografia da Morte do Pecador. Além disso, a distorção no corpo de Amélia, apresentada tanto no pensamento de Ferrão, quanto pela própria personagem, espelha a morte de Totó e da entrevada (a qual falece na noite do primeiro beijo entre Amaro e a beata), reforçando a ligação do desfecho de Amélia com o *tópos* gótico da duplicidade/espelhamento. Como é perceptível, o pensamento de Ferrão expressa a ideia de que o falecimento da personagem funciona como uma punição divina.

Ao longo do enterro de Amélia, a ambientação também comunica aspectos sombrios, como visto na cena:

Era uma manhã áspera: o céu e os campos estavam afogados numa névoa pardacenta; e caía muito miúda, uma chuva regelada. [...] Ao lado do caminho o vale triste dos Poiais cavava-se, todo pardo na neblina, num grande silêncio; e a voz enorme do vigário, mugindo o Miserere, rolava pela quebrada úmida onde murmuravam os riachos muito cheios. [...] A capela era no alto, num adro de carvalheiras: o sino dobrava: e o enterro sumiu-se para o interior da igreja escura. [...] Sem cessar o sino na capela dobrava desoladamente. A chuva caía mais miúda. E todos calados, no silêncio fusco do cemitério, com passos abafados pela terra mole, iam-se dirigindo

para o canto do muro onde estava cavada de fresco a cova de Amélia, negra e profunda entre a relva úmida. [...] - Amém, disseram todos num murmúrio, que ciciou, se perdeu entre os ciprestes, as ervas, os túmulos e as névoas frias daquele triste dia de Dezembro (QUEIRÓS, 2012, p. 443-5).

A chuva fria, a neblina e o silêncio tornam o caminho até a capela triste e lúgubre, enquanto a igreja é descrita como escura e desoladora, condizendo com uma atmosfera de morte. Apesar de parecer clichê a ambientação sombria para um enterro, diferentemente de outras passagens analisadas, na cena supracitada, a perspectiva adotada é a do narrador. Assim, são as suas percepções melancólicas e o seu desolamento que permitem ao receptor aventar uma apreciação compadecida diante do desfecho de Amélia.

O falecimento de Amélia concretiza, portanto, as “premonições” e “maus pressentimentos” sentidos por Amaro e por ela própria, além dos indícios deixados em algumas cenas, como na do beijo do casal que ocorre durante o falecimento da entrevada e da canção de Artur Corvedo (a qual falava de um amante que morria sozinho)⁹². De certo modo, tais previsões permitem pressupor a presença de um aspecto sobrenatural no texto eciano, ou pelo menos, o aproveitamento de um halo de mistério e tragicidade que, mesmo não sendo tão evidente como nas narrativas góticas tradicionais, acaba por ultrapassar uma lógica positivista. As premonições sinalizam um afastamento do romance da proposta realista-naturalista de privilegiar uma representação de realidade racional e lógico-científica, pois abrem margem para o inexplicável.

A morte da personagem feminina também conclui o ciclo de predação e de perseguição que envolve seu relacionamento com Amaro. Como já apresentado, de acordo com Punter e Byron (2004), as narrativas góticas tradicionais de autoria masculina tendem a representar desfechos que punem as personagens na mesma proporção dos atos que elas comentem ao longo das histórias. Nesse contexto, o corpo da mulher torna-se alvo das mais diversas invasões, assim como um constructo arquitetônico.

Em *O crime do Padre Amaro*, a personagem masculina, no final, sai ileso de uma punição social/legal ou “castigo” divino; enquanto Amélia falece de um modo

⁹² Como mencionado anteriormente, Amaro cogitou que a beata poderia “[...] morrer sem sacramentos, morrer como um animal!” (QUEIRÓS, 2012, p.202). Num segundo momento, no dia em que Totó falece, o padre sente uma sensação ruim sobre esse acontecimento coincidir com a partida de Amélia para a Ricoça, onde ela irá morrer de forma semelhante à acamada. A própria Amélia pressentia que morreria no parto, e do beijo ocorrido na noite da morte de uma senhora entrevada.

horrível, à maneira de uma punição. Assim, a narrativa penaliza somente o lado mais vulnerável da relação amorosa. Como dito na primeira parte do estudo sobre *O crime do Padre Amaro*, o sacerdote é um monstro resultante do sistema em que se insere; Amélia, paralelamente, é uma vítima resultante desse mesmo sistema, pois, ao viver sob uma religiosidade punitiva e um contexto social no qual a mulher é posta a serviço do prazer masculino, ela se torna a presa perfeita. É justamente através dessa organização que uma crítica específica é suscitada: é através dela que se demonstra como os mais privilegiados saem imunes das situações por eles provocadas⁹³.

Como visto através das análises, *O crime do Padre Amaro* está em diálogo com determinados processos narrativos deixados pela ficção gótica. No ensaio “O que é um autor?” (1992), Michel Foucault, que está preocupado com o conceito de *função autor*, aborda, em certa passagem, a importância de alguns autores como inauguradores de uma tradição, que é atualizada por outros autores. Para exemplificar, o filósofo remete à tradição iniciada pelos romances de Ann Radcliffe.

Para Foucault, a autora não escreveu somente sua própria obra, mas também “ela tornou possível os romances de terror do início do século XIX” (FOUCAULT, 1992, p. 59), isso porque tais romances apresentam:

signos característicos, figuras, relações, estruturas, que puderam ser reutilizados por outros. Dizer que Ann Radcliffe fundou o romance de terror quer dizer, enfim: no romance de terror do século XIX, encontrar-se-á, como em Ann Radcliffe, o tema da heroína presa na armadilha de sua própria inocência, a figura do castelo secreto que funciona como uma "contradicção", o personagem do herói negro, maldito, destinado a fazer o mundo expiar o mal que lhe fizeram etc (FOUCAULT, 1992, p. 59).

Então, segundo Foucault (1992), tais características do enredo do romance gótico continuam a se desdobrar através dos textos, de maneira mais ou menos evidente. Ainda que o objetivo principal do filósofo francês seja discutir outras formações discursivas que não a do romance gótico e que Ann Radcliffe seja apenas um exemplo lateral, o estudioso acaba sintetizando três características basilares dessa tendência, as quais ecoam também em *O crime do Padre Amaro*, ainda que de forma sutil. Na narrativa eciana, Amélia está para a heroína enredada

⁹³ No artigo “A presença do gótico e do grotesco em *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós”, de Xênia Matos e Raquel Oliveira, tal questão também fora discutida. Ver: MATOS, Xênia Amaral; OLIVEIRA, Raquel Trentin. A presença do gótico e do grotesco em *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 6, n. 2, p. 164-180, maio-ago. 2017.

em sua própria inocência, o casarão da Ricoça e a casa do Sineiro, enquanto esconderijos dos amantes, funcionam como uma contra-cidade; Amaro pode ser entendido como o herói maldito, que, de forma inconsciente, se vinga da sociedade opressora e limitadora da sua liberdade. É também dessa questão que uma das críticas realistas-naturalistas desenvolvidas no romance emerge: a exposição das consequências e desdobramentos da excessiva ligação que o contexto português do século XIX possuía com o catolicismo.

Por sua vez, Amélia foi condicionada por um contexto rodeado pela religião e pela exagerada convivência com padres que, de certo modo, suprimam a ausência paterna. Jovem, ingênua, sentimental e romântica (como a narração do seu despertar amoroso sugere) a personagem teve sua visão de mundo fortemente moldada pelos valores católicos e, conseqüentemente, tornou-se uma “presa” de fácil manipulação para Amaro. É com um discurso sentimental, por vezes romântico, envolto numa roupagem religiosa, que ele inicia seu processo de sedução de Amélia. Conquistado seu objeto de desejo, essa postura vai sendo progressivamente deixada de lado em favor de uma abordagem cada vez mais autoritária e voraz. Aos poucos, o homem vai assumindo a postura de “dono” da mulher, manipulando-a a seu bel-prazer. Tanto é assim que quando sente a possibilidade da perda de domínio sobre Amélia, no momento em que, já no casarão, ela recebe o fortalecimento espiritual do Abade Ferrão, volta a procurá-la e ela, a cair nos seus enleios, como que para provar uma última vez o seu poder sobre ela.

A noção de *casa-esconderijo* (OLIVEIRA, 2008, p. 104), espaço que possibilita a transgressão das personagens, pode ser relacionada ao conceito foucaultiano de contra-cidade, cenário entendido como propício à atuação do vilão, que burla regras e interditos sociais. Dessa forma, observa-se que a Casa do Sineiro, que se aproxima da imagem da casa mal-assombrada, especialmente pela presença de Totó, dialoga com ambos os conceitos. Esse *locus horribilis* indicia ao leitor o caráter problemático do relacionamento e dos atos sexuais que ali se desenvolvem.

Por sua vez, o Casarão da Ricoça, ao invés de abrigar os atos amorosos de Amaro e Amélia, esconde da sociedade o resultado desse relacionamento, o seu pecado mais grave: a gravidez de Amélia. Sendo assim, o casarão também coloca a personagem numa posição de segregação e de acentuado abandono,

características que reforçam a degradação de Amélia, consequente do seu relacionamento com Amaro. Dessa forma, o Casarão da Ricoça se torna o espaço propício para o fim trágico da personagem feminina, o que é ressaltado por suas características lúgubres. Em suma, a Casa do Sineiro e o Casarão da Ricoça tornam-se os lugares da transgressão das convenções imperantes na cidade. Envolto em uma atmosfera sombria e palco para diferentes transgressões, esses cenários da “contra-cidade” demonstram a fragilidade moral das instituições que os cercam e ordenam a cidade (a família e a igreja), questionando a ideia de proteção e segurança associados a eles.

Assim, a tópica gótica em *O crime do Padre Amaro*, mesmo que não seja dominante, revela uma grande importância para o desenvolvimento da crítica realista-naturalista, pois é principalmente através dela que a monstruosidade de Amaro é desenvolvida e a crítica ao seu crime ganha mais força, até porque o narrador se abstém, na maior parte da narrativa, de condenar moralmente, de modo explícito, o protagonista. Além disso, a tópica gótica também proporciona uma configuração cênica suficientemente sombria para ressaltar o caráter ilícito da relação do padre com a beata e o posterior sofrimento e morte da personagem feminina.

5 TOPOI GÓTICOS EM O PRIMO BASÍLIO

Três anos após o lançamento de *O crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós choca novamente a sociedade portuguesa e brasileira com o lançamento de *O primo Basílio* (1878), centrado na relação extraconjugal da personagem Luísa com Basílio. No Brasil, mais especificamente na imprensa carioca, o romance recebeu críticas mistas. Ao pesquisar as publicações brasileiras contemporâneas ao lançamento da obra, Francisco Maciel Silveira (2019), estudioso de Eça, observa que folhetins, como *O Besouro* (1878), cogitaram a hipótese de um rápido esgotamento da publicação do romance queiroziano, sugerindo positiva receptividade; por outro lado, rapidamente as primeiras críticas surgiram, como a feita na *Revista Ilustrada* (1878), a qual considerou *O primo Basílio* indecente, apesar de seu fundo moral, pois seu conteúdo era escrito de maneira considerada “suja”. É Machado de Assis, no entanto, o crítico mais severo do romance. Observa-se essa síntese de Silveira:

A boa acolhida dada ao romance queiroziano pela *Gazeta de Notícias*, na pena de L, teria quatro dias depois a contradita de *O Cruzeiro*, que, em 16 de abril, estamparia uma crítica assinada por Eleazar, pseudônimo que hoje é segredo de polichinelo: tratava-se de Machado de Assis. O autor de Iaiá Garcia (saído também em 1878) verrumava o *Primo Basílio* e, de passagem, *O Crime do Padre Amaro*, perfilhando a hoste sectária dos “maldizentes” do Realismo. Trânsfuga de um Romantismo que lhe não era inerente, Machado, em sua crítica, não esconde, por outro lado, sua ojeriza às limitações da falsa perspectiva científica do realismo/naturalismo de escola, inculcado por Émile Zola e seguido por Eça de Queiroz (SILVEIRA, 2019, p. 73).

Como indica o pesquisador, os defeitos apontados por Machado de Assis em *O crime do Padre Amaro* e, especialmente, em *O primo Basílio* decorriam “da estreita obediência aos pressupostos técnicos e cientificistas da doutrina realista” (SILVEIRA, 2019, p. 74). Nas palavras do próprio Machado:

Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. [...] Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais para que escondê-los (ASSIS, 1994, n.p.)?

Apesar da polêmica acolhida e do desacordo gerado entre os dois escritores (e muitas vezes ainda “comprado” pelos leitores quase dois séculos depois do

ocorrido), nota-se, em *O primo Basílio*, através da análise de determinadas marcas textuais, *que a fidelidade ao positivismo científico não é assim tão absoluta*. Como no romance anteriormente analisado, *O primo Basílio* também beneficiou-se de um diálogo com o gótico, como será visto adiante, num processo que muitas vezes o afasta do pretenseo científicismo visto por Machado.

Além disso, ao comunicar o adultério através da perspectiva feminina e o conseqüente declínio da unidade familiar, o romance ataca duramente os valores da classe burguesa, como demonstra Lilian Jacoto (2015):

Ora se o alvo da crítica é a classe burguesa, nada mais incisivo que a demonstração de que a família, como unidade básica da coesão social, passava por uma grave crise. Sabemos quanto a novela romântica havia centralizado seu interesse no amor que unia dois seres, elevando-os moralmente contra os interesses materiais e preconceitos de toda ordem. O romance realista subverterá esse quadro: revelará o anacronismo dessa luta num mundo amesquinhado pelo dinheiro e pela soberania das aparências.

Mas, a infidelidade feminina fere as bases de algo ainda mais amplo e antigo – a cultura patriarcal. Viola o sacramento do matrimônio e, por extensão a sacralidade da figura feminina, maculando a castidade da esposa e mãe que a sociedade sempre sustentou (JACOTO, 2015, p. 13).

Mas não somente o realismo centrou-se na corrosão familiar. Ao pensar o *mito*⁹⁴ gótico, Anne Williams (1995) atribui à família patriarcal um protagonismo dentro dessa esfera. Segundo Williams, a ficção gótica (principalmente em seu início) demonstrou que a tirania do “pater família” foi um elemento determinante da autodestruição dessa organização social. Isso ocorre pelo conflito gerado entre os desejos do indivíduo e as regulações impostas pela família, pois essa unidade, em certo grau, regula a vivência do Eu em sociedade (in)validando seus desejos:

[...] the family becomes a conflicted structure, a pressure point in the conflict between these two competing systems of social order. On the one hand, it represents the ancient structure of alliance; on the other, it increasingly creates and nurtures those beings that also confines and encloses. As a manifestation and instrument of culture, it opposes itself, by necessity, to unregulated desires. To be part of culture is not behave “naturally”, but once this distinction exists, and culture has also generated the premise that the civilized self is not static [...], [...] the subversive “other” is very much present, enclosed, contained, waiting to be discovered when the door is opened⁹⁵ (WILLIAMS, 1995, p. 95-6).

⁹⁴ A concepção de “mito gótico” para a autora relaciona-se à noção de enredo ao modo como a tradição gótica faz uso de determinados tipos de espaços que geram conseqüentemente certas ações e sensações. Nesse contexto, a família e sua organização se apresentam associadas a diferentes problemáticas e suscitam variadas críticas sociais.

⁹⁵ Em livre tradução minha: “[...] a família se torna uma estrutura conflitante, um ponto nevrálgico de conflito entre dois sistemas da ordem social. Por um lado, ela representa a antiga estrutura da

Ao adentrar o domínio da família patriarcal, o realismo toca em uma área também explorada pelo gótico. Nesse sentido, é possível que, para abordar os desdobramentos desse núcleo temático, como o adultério feminino, em determinados momentos, a tópica gótica seja acionada. Em *O primo Basílio*, percebemos certa aproximação ao gótico na figuração da personagem Juliana, a empregada da casa, e na relação dela com Luísa; na configuração do relacionamento entre Basílio e Luísa; no desfecho da protagonista, no desenvolvimento de algumas ações e simbologias presentes no enredo. O espaço, mesmo que em menor grau, também é afetado por um diálogo com o gótico: o quarto de Juliana, o Paraíso e o cômodo onde Luísa falece recebem uma ambientação sombria, passível de ser associada aos *loci horribiles*.

5.1 “A IMAGEM DA MORTE”⁹⁶

Em *O Primo Basílio*, a serviçal Juliana pode ser vista como a personagem com maior influência do *tópos* do monstruoso na sua figuração. À medida que a ação transcorre, ela age como um empecilho para o casal Luísa e Basílio e, mais do que isso, é responsável por aterrorizar o cotidiano da mulher de Jorge. Logo na cena inicial, a descrição física da personagem associa-se ao feio e, em certo grau, indica ao leitor o comportamento transgressor que Juliana assumirá:

Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias - mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz (QUEIRÓS, 2015, p. 27-8).

aliança, por outro, a família disparadamente cria e nutre aquelas criaturas que também confina e cerca. Como uma manifestação e instrumento da cultura, opõe-se, por necessidade, aos desejos não regulados. Ser parte da cultura é não agir “naturalmente”, mas uma vez que essa distinção existe e a cultura também gera a premissa de que o Eu civilizado não é estático [...], [...] o subversivo “outro” é muito presente, encarcerado, contido e à espera para ser descoberto quando a porta for aberta” (WILLIAMS, 1995, p. 95-6).

⁹⁶ Frase proferida por Luísa à Juliana. Ver: QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio**. São Paulo: Cia das Letras, 2015, p. 82.

Para Maria João Simões (2005), as características apresentadas denotam o grotesco, na medida em que a expressão física de Juliana remete ao *encolhimento* das feições, também relacionado à *secura* e ao *definhamento corporal*. Como visto anteriormente, Kayser (2013) admite que existe uma esfera do grotesco passível de adentrar o território gótico. Essa intersecção, no caso de Juliana, é acentuada através dos olhos, os quais, além de contrastarem com o seu corpo franzino, são cheios de raios de sangue, encovados e de olhar vigilante, características capazes de ligar a personagem, ainda que de maneira sutil, ao macabro e ao tenebroso.

O espaço ocupado por Juliana na casa também acentua seus aspectos grotescos. Ela habita um quartinho no sótão da casa de Jorge e Luísa, apresentado ao leitor principalmente ao longo de duas descrições: “[...] o quarto no sótão, debaixo das telhas, muito abafado, com um cheiro de tijolo cozido, dava-lhe enjôos, faltas de ar, desde o começo do verão; na véspera até vomitara!” (QUEIRÓS, 2015, p. 72); e:

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandecido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua grande arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio, uma velha pregadeira de cetim amarelo, e, embrulhada num jornal, a cuia de retrós dos domingos. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos - era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreótipo onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento (QUEIRÓS, 2015, p. 83).

O quartinho, feito de tijolo cozido e madeira carunchosa, é extremamente quente e desconfortável, enquanto os objetos que o compõem (escova, litografia, cama, etc.) acentuam seu ar decadente. Insalubre, o quarto causa repugnância em Juliana e sugere ser impróprio para a vivência humana, reforçando a sua ambientação próxima ao habitat de um animal. Tal aspecto relaciona-se com o comportamento da personagem, em geral, pouco racional, impulsivo e raivoso, denotando contornos animalizados. O quartinho pouco remete aos espaços femininos: mesmo que Juliana pertença a uma classe pouco favorecida economicamente, em momento algum o narrador abre espaço para a apresentação de objetos como pentes, espelhos ou vestidos. Mais adiante quando o quarto de Luísa é descrito a penteadeira e seus objetos pessoais são bastante mencionados,

denotando a delicadeza e feminilidade da personagem. A ausência desse aspecto no quarto de Juliana também é um indicativo do quão cerceada é essa característica da empregada. Ainda, ao situar-se no topo da casa, o quarto segrega e esconde a “feiura” de Juliana. Como já mencionado, o gótico tem preferência por espaços marginais, segregados da visão de todos (BOTTING, 2014): como galerias, calabouços e criptas, torres, masmorras e sótãos. No geral, esses lugares abrigam ações transgressivas e/ou monstruosidades. Nesse caso, é como se o quarto, no alto da residência, separasse e escondesse a monstruosidade grotesca de Juliana do mundo, uma vez que ela ocupa uma posição social inferior a Jorge e Luísa, além de se mostrar um tanto avessa à convivência social.

Após apresentar o quarto, o narrador estabelece uma analepse que retorna ao passado de Juliana, pela qual o leitor obtém mais informações sobre o comportamento da personagem. Através da narração, nota-se que vida castigada pela pobreza é o estopim para que ela comece a *azedar-se* (QUEIRÓS, 2015, p. 88). Tal característica desdobra-se em outros comportamentos como *beliscar crianças até machucar a pele* (QUEIRÓS, 2015, p. 89) e deixar as patroas nervosas, causando demissões, escândalos e gritarias (QUEIRÓS, 2015, p. 89). O narrador informa que Juliana “[...] odiou sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril” (QUEIRÓS, 2015, p. 89). O ódio atrela-se principalmente ao desejo que ela tinha de ascender socialmente, desdobrando-se em um sentimento de inveja extrema: “Invejava tudo na casa: as sobremesas que os amos comiam, a roupa branca que vestiam. As noites de *soirée*, de teatro, exasperavam-na. Quando havia passeios projetados, se chovia de repente, que felicidade!” (QUEIRÓS, 2015, p. 90). A gula também marca a caracterização de Juliana e, próximo aos outros sentimentos, relaciona-se com a inveja sobre a vida das patroas: “Nutria o desejo insatisfeito de comer bem, de petiscos, de sobremesas. Nas casas em que servia ao jantar, o seu olho avermelhado seguia avidamente as porções cortadas à mesa [...]” (QUEIRÓS, 2015, p. 90).

Dessa forma, a personalidade de Juliana revela-se negativa e excessiva: a gula, a inveja e o ódio são apresentados como hiperbólicos e acentuam a dimensão grotesca da personagem, trazendo também a ideia do excesso e da transgressão, percebidas por Jeha (2007) nas personagens monstruosas. Ainda, os três comportamentos destacados pelo narrador fazem parte dos Sete Pecados Capitais da Igreja Católica, a raiz dos vícios humanos, reforçando e acentuando a

transgressividade da empregada. Especialmente, a inveja e o ódio se desdobrarão ao longo da convivência de Juliana e sua patroa. De acordo com José Carlos Bruni (1976, p. 73), a relação entre as duas personagens “é uma pré-figura da luta de classes”, o que permite que a “inveja” seja lida como uma espécie de reivindicação por melhores condições de vida e trabalho. Por outro lado, entende-se, também, que o atrito entre Juliana e Luísa está para o campo psicológico como uma resultante desse conflito: a empregada inveja as regalias da vida da patroa e o exercício sexual-amoroso de Luísa em relação a Jorge e Basílio, pois Juliana “[...] nunca tivera um homem, era virgem. Fora sempre feia, ninguém a tentara [...]” (QUEIRÓS, 2015, p. 91). Assim, a empregada também persegue a patroa como uma forma de suprir um desejo inconsciente não concretizado ou recalcado.

A perseguição toma forma após o contato de Luísa com Basílio, ocorrido durante uma viagem de Jorge, quando Juliana chantageia a patroa, roubando-lhe uma carta endereçada ao amante. Em troca do silêncio, a empregada exige da patroa uma quantia em dinheiro e passa a extorquir-lhe roupas, um novo aposento, móveis, acessórios, etc. Quando Juliana começa a fazer exigências atesta à Luísa que “andava amarela, trazia os beiços um pouco arroxeados; tinha dias de uma tristeza negra, ou de uma irritabilidade mórbida; os pés nunca lhe aqueciam. Ah! Precisava muitos cuidados, muitos cuidados!...” (QUEIRÓS, 2015, p. 319), demonstrando uma doença física como um meio de embasar sua chantagem. Após conseguir uma nova decoração e uma cômoda para o quarto dos baús, Juliana exige da patroa suas vestes:

Luísa ia às suas gavetas cheias, cheirosas, e começava melancolicamente a pôr à parte as peças mais usadas. Adorava a sua roupa branca; tinha tudo às dúzias, com lindas marcas, sachês para perfumar; e aquelas dádivas dilaceravam-se com mutilações! Juliana por fim já pedia com segura, com direito:

- Que bonita que é esta camisinha! - dizia simplesmente. - A senhora a quer, não?

- Leve, leve! - dizia Luísa sorrindo, por orgulho, para não se mostrar violentada.

E todas as noites Juliana fechada no seu quarto, encruzada na esteira, inchada de alegria, com o candeeiro sobre uma cadeira, desmarcava roupa, desfazendo as duas letras de Luísa, marcando regaladamente as suas, a linha vermelha, enormes – J. C. T., Juliana Couceiro Tavira!

Mas enfim cessou, porque, como ela dizia, de roupa branca estava como um ovo.

- Agora, se a senhora me quiser ajudar com alguma coisa para sair...

E Luísa começou a vesti-la.

Deu-lhe um vestido roxo de seda, um casaco de casimira preta, com bordados a sutache (QUEIRÓS, 2015, p. 321).

A ambição sobre os vestidos e as camisas “doadas”, objetos pessoais, exprimem como Juliana inveja e gostaria de viver/ser como Luísa. Possuí-los é como, simbolicamente, alcançar um status próximo ao da patroa ou ainda assumir uma parte da existência dela. Assim, à medida que chantageia e obtém benefícios de Luísa, Juliana fica “inchada de alegria” (QUEIRÓS, 2015, p. 321), uma caracterização que contrasta com a apresentação inicial da personagem, antes descrita como seca e sem vida. Apesar de nesse momento a empregada dar indícios de sua doença do coração avançar, é como se Juliana “drenasse” as forças emocionais e a vitalidade da patroa. A ideia é reforçada quando o narrador constata que “no meio daquela prosperidade [de Juliana] - Luísa definhava-se” (QUEIRÓS, 2015, p. 324) e:

Às vezes vinha-lhe uma revolta, torcia os braços, blasfemava, debatia-se na sua desgraça, como nas malhas de uma rede; mas, não encontrando nenhuma solução, recaía numa melancolia áspera - em que o seu gênio se pervertia. Seguia com satisfação a amarelidão crescente das feições de Juliana; tinha esperanças no aneurisma: não rebentaria um dia, o demônio (QUEIRÓS, 2015, p.324)?

Além da drenagem emocional, destacada quando o narrador constata sua “melancolia áspera” (QUEIRÓS, 2015, p. 324), Luísa também corrompe seu “gênio” à medida que é extorquida pela empregada. No início do romance, antes de entrar em atrito com Juliana, a esposa de Jorge é apresentada pelo narrador como muito delicada e romântica; na situação exemplificada, Luísa chega a desejar a morte da serviçal, tal é seu estado de instabilidade emocional. A decadência inclusive moral de Luísa também é reforçada quando, a fim de justificar a quantidade de benefícios dados à Juliana, mente a Jorge, afirmando que se devem à gratidão pelos dias em que a empregada lhe devotou cuidados: “[...] fez-me muita companhia. Até quando estive doente...” (QUEIRÓS, 2015, p. 319).

Sabendo que o segredo da sua traição está nas mãos da empregada, Luísa sente-se acuada e, além de ceder às suas vontades, demonstra medo de Juliana. Através de um sonho, o leitor obtém mais detalhes sobre esse sentimento:

Daí a pouco, quebrada da agitação do dia, adormecera - e sonhava que um estranho pássaro negro lhe entrara no quarto, fazendo uma ventania, com as suas asas pretas de morcego: era Juliana! Corria aterrada ao escritório, gritando: "Jorge!" Mas não via nem livros, nem estante, nem mesa; havia

uma armação reles, de loja de tabaco, e por trás do balcão, Jorge acariciava sobre os joelhos uma bela mulher de formas robustas, [...].

- Fugia então de casa indignada, e, através de sucessos confusos, via-se ao lado de Basílio, numa rua sem fim, onde os palácios tinham fachadas de catedrais, e as carruagens rolavam ricamente com uma pompa de cortejo. Contava soluçando a Basílio a traição de Jorge.

E Basílio, saltitando em volta dela com requieiros de palhaço, repenicava uma viola, e cantava: [...]

[...]

- E tudo se obscurecia de repente nos largos vôos circulares que fazia Juliana com as suas asas de morcego (QUEIRÓS, 2015, p. 292).

Juliana é associada pelo sonho de Luísa a um animal alado, semelhante a um morcego. Claramente, tal imagem reforça o aspecto grotesco da personagem, pois alia o humano e o inumano, resultando no efeito de *ambivalência* (KAYSER, 2013; MEINDL, 2005). O sonho também apresenta traços do grotesco através das formas da mulher com que Jorge conversa, são exageradas remetendo ao hiperbólico e ao sexualizado, enquanto seu encontro com Basílio remete aos cortejos medievais, festas amplamente discutidas por Bakhtin (2013), como manifestações do grotesco.

A associação de Juliana ao morcego, um animal popularmente relacionado à noite, à morte, sugere uma influência do *tópos* vampírico sobre a personagem, de algum modo já indicada pela força destrutiva de Juliana sobre as emoções e valores de Luísa. A justaposição de Juliana à figura dos morcegos confirma esse traço: “Havia um silêncio fatigado; [...]. E Juliana ali estava imóvel até que os tons quentes da tarde empalideciam, e os morcegos começavam a voar” (QUEIRÓS, 2015, p. 100). Em outra situação:

Do céu estrelado caía uma luz difusa; janelas alumiadas sobressaíam ao longe, abertas à noite abafada; vôos de morcegos passavam diante da vidraça.

- A senhora não quer luz? - perguntou à porta a voz fatigada de Juliana.

- Ponha-a no quarto.

Desceu. Bocejava muito; sentia-se quebrada.

- "É trovoada" - pensou.

Foi à sala, sentou-se ao piano, [...].

Foi para o quarto.

Juliana trouxe o rol e a lamparina. Vinha arrastando as chinelas, com um casabeque pelos ombros, encolhida e lúgubre. Aquela figura com um ar de enfermaria irritou Luísa:

- Credo, mulher! Você parece a imagem da morte (QUEIRÓS, 2015, p. 82)!

Na cena pertencente ainda ao início do romance, a entrada de Juliana remete ao fantasmagórico, pois ela se aproxima lentamente de Luísa com ares “lúgubres” e doentios, em um ambiente pouco iluminado. A ambientação desse momento também corrobora a imagética negativa que recai sobre a empregada: a noite

abafada e a visão dos morcegos preparam semanticamente o leitor para receberem tal figuração da personagem. Além disso, Luísa ao dizer “Credo, mulher! Você parece a imagem da morte!” (QUEIRÓS, 2015, p. 82) ironicamente prediz o seu próprio futuro, já que a morte da protagonista também se deve indiretamente às ações e chantagens de Juliana.

Além dos traços vampíricos, a relação entre Juliana/Luísa também alude ao *tópos* do duplo. Otto Rank (2013) defende o *doppelgänger* clássico como o desdobramento do Eu em uma imagem idêntica e desprendida. Por outro lado, em diferentes abordagens do assunto, é admitido que o duplo ocorra quando o Eu se reconhece em outrem, como defendido por Carla Cunha:

Não obstante, é também possível que o *DUPLO* se configure como uma entidade que se formou algures, extrinsecamente a esse “eu”. O *DUPLO* pode ser mais do que uma parte integrante do “eu” e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente da sua interioridade. É possível alguém vir a reconhecer em outrem o seu *DUPLO*. Esse reconhecimento em que dois “eu(s)” se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica, estabelece igualmente o aparecimento do *DUPLO* (*duplo exógeno*), desta vez, aplicado a cada um deles.

Cada “eu” é *DUPLO* do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos. Ambos são o espelho de si-mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem. Mais uma vez, a perspectiva é subjectiva, pois cabe a cada um destes sujeitos assumir que a imagem que lhe é devolvida pelo outro “eu” é semelhante, analogamente desenhada e configurada como a sua. Só o julgamento tridimensional do “eu” poderá efectuar o reconhecimento do outro “eu” enquanto seu *DUPLO*, assistindo-se de novo, a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*) (CUNHA, 2009⁹⁷, n.p., grifos da autora).

No caso de Juliana e Luísa, o *tópos* do duplo é uma variação de sua modalidade clássica, o duplo endógeno, no qual um Eu desdobra-se em dois (CUNHA, 2009), como no conto anteriormente apresentado, “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, no qual, as personagens diferentemente do romance são semelhantes fisicamente. Em *O primo Basílio*, essa tópica ocorre via exogenia, na qual a identificação se dá por oposição, um procedimento que já ocorria em “William Wilson”, uma vez que o protagonista via no outro as características perversas que lhe faltavam. No caso das personagens queirosianas, Juliana observa em Luísa as qualidades e vivências que lhe faltam, resultando na projeção dos sentimentos de

⁹⁷ Uma vez que se trata de uma publicação on-line, a data refere-se à entrada do verbete no *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia. O link para consulta encontra-se nas referências.

inveja, na chantagem e na “vampirização” da patroa. Conseqüentemente, Luísa torna-se a contraparte de Juliana e, apesar de em um primeiro olhar soar como oposta à outra, completa-a pela diferenciação.

Mesmo sendo uma variação da perspectiva defendida por Otto Rank (2013) sobre o duplo, cujo conceito restringe-se a um indivíduo desdobrado em dois, Juliana e Luísa ainda conservam algumas características levantadas pelo psicanalista. De acordo com Rank (2013), é comum, nos casos de duplicidade, que um torne-se um empecilho para a vida do outro, ou ainda, que concretize uma mania de perseguição. Em ambos os casos, a morte do “perseguidor incômodo”, nos termos de Rank (2013), é bastante frequente.

Como visto, ao longo da relação estabelecida com Luísa, Juliana persegue a patroa ao chantageá-la, assim como se torna um obstáculo para que a burguesa aproveite plenamente seu caso com Basílio. Ao mesmo tempo, mais do que uma antagonista, Juliana progressivamente torna-se uma algoz mental para Luísa, pois aterroriza a jovem, manipulando seus medos mais inconscientes. Ainda, se “fica patente que a vida do duplo está intimamente ligada à vida da própria pessoa” (RANK, 2013, p. 32), por mais que o fim de Luísa também seja em decorrência do adultério, é possível perceber uma espécie de conexão entre a morte das personagens: num desdobramento da discussão de Rank, a morte de Luísa sucede-se dias depois da morte de Juliana.

Por fim, a morte da serviçal está envolvida por um clima de suspense/tensão, e pela ambientação sombria e grotesca. Juliana falece no momento em que Sebastião⁹⁸, a pedido de Luísa, toma-lhe a carta escrita por Basílio. Tão logo Sebastião arranca-lhe o escrito a personagem vem a falecer, ficando toda retorcida e rígida, como “um fardo de roupa” (QUEIRÓS, 2015, p. 409), enquanto “uma espuma roxa aparecia-lhe aos cantos da boca” (QUEIRÓS, 2015, p. 409). Nesse momento, os aspectos grotescos tomam conta da narração. Entre eles, a maneira *hiperbólica* com que a boca da personagem se abre. Em seguida, suas formas corporais, as quais indiciam uma convulsão, são *distorcidas* por sua rigidez e um efeito estético de repulsa é suscitado através desse físico horrendo e suas secreções, especificamente espuma roxa (cor que remete ao escatológico) de sua

⁹⁸ Apesar de quase acessória à narrativa, a personagem lembra a função desempenhada por Abade Ferrão em *O crime do Padre Amaro*. Assim como o sacerdote, Sebastião demonstra um lado positivo do masculino ao conceder um suporte emocional e prático à Luísa.

boca, denotando um tom grotesco negativo na cena. A ambivalência, de certa forma, também se faz presente. De acordo com Meindl (2005), o grotesco tende a ser expresso por uma dinâmica de oposição:

The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, glee and gloom⁹⁹ (MEINDEL, 2005, p. 7).

A colisão mencionada por Meindl (2005) ocorre, por num primeiro momento, a comparação do corpo de Juliana com um fardo de roupa – principal item doméstico do seu serviço – remeter a uma ironia e a um tom cômico. Na sequência, essa possibilidade é tensionada pela descrição da rigidez do seu corpo e espuma na boca, aspectos que comunicam o oposto, o repulsivo, numa configuração retórica geradora de efeitos ambivalentes.

Ao final, a animalização também se faz presente na cena:

Lá estava como a deixara, estendida na esteira, com os braços abertos, os dedos retorcidos como garras. A convulsão das pernas arregaçara-lhe as saias, viam-se as suas canelas magras com meias de riscadinho cor-de-rosa e as chinelas de tapete; o candeeiro de petróleo, que Sebastião esquecera ao pé sobre uma cadeira, punha tons lívidos na testa, nas faces rígidas; a boca torcida fazia uma sombra; e os olhos medonhamente abertos, imobilizados na agonia repentina, tinham uma vaga névoa, como cobertos de uma teia de aranha diáfana. Em redor tudo parecia mais imóvel, de um hirto morto. Vagos reflexos de prata reluziam no aparador; e o tique-taque do cuco palpitava sem descontinuar (QUEIRÓS, 2015, p. 410-1).

As mãos da personagem são comparadas a garras, reforçando e retomando a imagética convocada na apresentação inicial da personagem. O *encolhimento*, a *secura* e o *definhamento* (SIMÕES, 2005) também se fazem presentes na morte de Juliana, pois seu corpo é descrito como rígido/imóvel, retorcido e magro, tornando-o ainda mais monstruoso. O espaço se mostra afetado pela presença da defunta, pois o narrador constata que “em redor tudo parecia mais imóvel, de um hirto morto”. Portanto, no contexto, o gótico intersecciona-se com o grotesco através da

⁹⁹ Em livre tradução minha: “O grotesco emerge como uma contradição entre elementos atrativos e repulsivos de aspectos cômicos e trágicos de características horrendas e lúdicas. A ênfase pode ser posicionada tanto no lado luminoso quanto no lado obscuro. Entretanto, isso não parece existir sem determinada colisão entre brincadeira e seriedade, diversão e pavor, alegria e melancolia” (MEINDL, 2005, p. 7).

atmosfera de morte e de palavras que adentram e reforçam esse campo semântico como “sombra”, “vaga névoa” “imóvel” e “de um hirto morto” (QUEIRÓS, 2015, p. 410-1). Além disso, Juliana termina em uma condição semelhante à sua apresentação inicial, como se a predação cometida contra Luísa não tivesse sido suficiente para amenizar ou mudar a sua condição física e existencial.

A monstruosidade de Juliana, semelhantemente à de Amaro, é fruto da sociedade e contexto em que se insere, pois a vivência da exploração servil lhe dotou de ódio e maldade suficientes para tornar a vida da patroa um legítimo martírio. Também como Amaro, ela é apresentada por meio de uma analepse narrativa, que enfatiza o quanto sempre ocupou uma posição subalterna. Encurralada nessa situação, restam-lhe o fel e a revolta, a ponto de se comportar como um monstro a perseguir e castigar Luísa. No contexto de sua morte, o sofrimento corporal da personagem, por mais que seja descrito a fim de dar-lhe contornos animalizados, permite ao leitor sentir um mínimo de piedade frente à condição de Juliana, gerando um efeito, ironicamente, humanizador.

Outra personagem em diálogo com o *tópos* do monstruoso, encarnado primacialmente, por Juliana, é Tia Vitória, inculcadeira e conselheira da empregada durante a chantagem contra Luísa. Mesmo que secundária à trama, Vitória se destaca à medida que é a incentivadora das ações de Juliana. A apresentação da personagem se dá primeiro via descrição do ambiente em que vive:

Era uma velha que fora inculcadeira. Ainda tinha mesmo na cancela, numa placa de metal, com letras negras: "VITÓRIA SOARES, INCULCADEIRA". [...].

Exercia-a numa saleta esteirada, com mosquiteiros de papel pendentes do teto encardido, alumiada por duas tristes janelas de peito. Um vasto sofá ocupava quase a parede do fundo; fora decerto de repes verde, mas o estofado coçado, comido, remendado, tinha agora, sob largas nódoas, uma vaga cor parda; as molas partidas, rangiam com estalidos melancólicos; [...]. [...] Entre as duas janelas havia uma cômoda alta; e em cima, entre um Santo Antônio e um cofre feito de búzios, um macaquinho empalhado, com olhos de vidro, equilibrava-se sobre um galho de árvore. Ao entrar via-se logo, junto da janela fronteira à porta, a uma mesa coberta de oleado, um dorso magro e curvado, e um barretinho de seda com uma borla arrebizada. Era do Sr. Gouveia, o escriturário!

O ar abafado tinha um cheiro complexo, indefinido - em que se sentia a cavaliariça, a graxa e o refogado. Havia sempre gente: grossas matronas de capote e lenço, face gordalhufa e buço; cocheiros com o cabelo acamado, muito lustroso de óleo, e blusa de riscadinho; pesados galegos cor de greda, de passadas retumbantes e formas lorpas; criadinhas de dentro, amareladas, de olheiras, [...] (QUEIRÓS, 2015, p. 225-6).

Ser inculcadeira naquele contexto significava lidar com agiotagem, prostituição, partos, facilitar adultérios, aconselhar o planejamento de trambiques, entre outras ações duvidosas. A descrição da saleta, com sua má iluminação, bolor e mau cheiro corrobora a faceta decadente da atividade exercida ali. O grotesco é percebido no excesso de sujeira, no acúmulo de objetos e na má conservação do espaço, bem como a ambivalência entre o alto e o baixo fica destacada quando um Santo Antônio divide espaço com um macaco empalhado. Incomum, o objeto de taxidermia também reforça a atmosfera estranha do lugar. Assim como a decoração, os “fregueses” são perpassados pelo grotesco. Mulheres roliças, pessoas amareladas, oleosas e mal vestidas completam a degradação do ambiente. Mas, é sobretudo o desempenho suspeito de tia Vitória, remetente à figura de uma bruxa, que determina o halo sombrio desse quadro. Para Zordan (2005), as bruxas eram acusadas de incitar o pecado na população, em especial os de ordem carnal: “Todas as artimanhas atribuídas às bruxas [...] desembocam no ato carnal da junção de corpos e sexos ou na geração que lhe é conseguinte” (ZORDAN, 2005, p. 333). Além das ideias destacadas pela pesquisadora, as bruxas lidariam com conhecimentos ocultos, muitas vezes considerados ilícitos. De forma semelhante às bruxas, Tia Vitória apresenta conhecimentos e práticas malvistas socialmente: “[...] fazia escrever pelo Sr. Gouveia as correspondências amorosas ou domésticas [...] aconselhava colocações, recebia confidências, dirigia intrigas, entendia de partos” (QUEIRÓS, 2015, p. 227). Além disso, como fica sugerido, ela facilita/aconselha adultérios.

A primeira descrição física de Tia Vitória também reforça essa imagética: “com a sua touca de renda negra, um vestido roxo - ia, vinha, cochichava, gesticulava, fazia tilintar dinheiro, tirando a cada momento da algibeira reбуçados de avenca para o catarro” (QUEIRÓS, 2015, p. 226). As cores da roupa da personagem remetem às cores popularmente associadas às bruxas, o preto e o roxo, as quais também são associadas ao luto e à morte. Na cena, Vitória utiliza uma erva para amenizar o “catarro” de forma semelhante às bruxas que tradicionalmente aparecem fazendo uso de chás e remédios naturais para curarem doenças.

Em suma, essa imagética de Tia Vitória análoga às bruxas se reforça à medida que ela incentiva as maldades de Juliana. É ela quem aconselha Juliana a tirar o máximo proveito das suas intrigas com a patroa, a chantageá-la e a extorqui-la, independentemente das implicações morais de seus atos. Portanto, na narrativa,

Vitória é uma motivadora da maldade de Juliana, sem suas ideias e presença, talvez, a empregada não tivesse arquitetado a chantagem/perseguição.

No caso de Basílio, sua figuração também remete, em alguns aspectos, ao *tópos* do monstruoso. Entretanto, para melhor contemplar a personagem é necessário analisá-la em relação ao casamento da protagonista e através de sua relação com ela, aspectos a serem contemplados na próxima subunidade.

5.2 ABRIGADOS EM ESPAÇOS HORRÍVEIS

No início do romance, através de uma analepse permeada pela perspectiva de Luísa, narra-se como ocorreu o casamento dela com Jorge. Além disso, o leitor é informado sobre o passado da protagonista: antes de conhecer seu futuro marido, enamorou-se de Basílio, seu primo, num relacionamento curto e cheio dos arroubos juvenis¹⁰⁰. Ao longo da narração, também é demonstrado indícios de que o matrimônio entre Luísa e Jorge não daria certo. À primeira vista, a jovem não se agradou muito do noivo e no dia de seu casamento um ocorrido chama atenção:

Casaram às oito horas, numa manhã de nevoeiro. Foi necessário acender luz para lhe pôr a coroa e o véu de tule. Todo aquele dia lhe aparecia como enevoadado, sem contornos, à maneira de um sonho antigo - onde destacava a cara balofa e amarelada do padre, e a figura medonha de uma velha, que estendia a mão adunca, com uma sofreguidão colérica, empurrando, rogando pragas, quando, à porta da igreja, Jorge comovido distribuía patacos (QUEIRÓS, 2015, p. 34).

Na cena, uma “medonha” velha (semelhante fisicamente a uma bruxa) pedinte amaldiçoa os noivos na porta da igreja, um gesto que indica ao leitor que o casamento pode não se sair bem, remetendo, aliás, ao *tópos* gótico da maldição. Por sua vez, Luísa parece não compreender a situação já que não associa o ocorrido ao futuro de seu casamento. A aura negativa sobre o matrimônio é reforçada pela aclimatação daquela manhã, pois a neblina parece decompor as imagens. O padre também reforça o tom negativo ao remeter ao grotesco por sua face “balofa e amarelada” (QUEIRÓS, 2015, p. 34).

¹⁰⁰ Apesar de o narrador não conceder mais detalhes sobre como a família recebeu a relação, o envolvimento com um primo, para a época, soa como uma transgressão contra os valores sociais da época, pois está presa à consanguinidade. Nesse sentido, por si só o *affair* com o primo Basílio está relacionado com a deturpação da moral familiar e, em certo grau, com o motivo do incesto.

Outra situação cujo significado parece predizer o destino de Luísa é a peça de teatro chamada *Honra e Paixão*, mencionada durante a primeira cavaqueira pequenas reuniões noturnas oferecidas na casa de Jorge. Ernestinho, autor do drama, pergunta a todos os participantes do encontro qual desfecho deveria dar à sua personagem, Ágata, a adúltera. Nesse sentido, Jorge se pronuncia:

De modo nenhum. Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho! [...]

[...]

[...] Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. [...] Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes (QUEIRÓS, 2015, p. 58)!

Numa ironia trágica, Jorge delimita e prediz o desfecho de sua própria esposa, que, no futuro, realmente irá cometer um adultério e falecerá. Enquanto isso, Luísa mantinha-se “calada; a luz do candeeiro, abatida pelo abajur, dava aos seus cabelos tons de um louro quente, resvalava sobre a sua testa branca como sobre um marfim muito polido” (QUEIRÓS, 2015, p. 59), denotando estar à parte desse tipo de situação e num estado de pureza dentro da família, algo percebido através da comparação com o marfim. Ainda, Sebastião defende a posição de Luísa dizendo: “A senhora D. Luísa diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família: Impurezas do mundo não me roçam/ Nem a fímbria da túnica sequer” (QUEIRÓS, 2015, p. 59).

O procedimento narrativo utilizado nessa cena remete ao Ato III, Cena II de *Hamlet*, de William Shakespeare, no qual é encenado uma peça sobre a morte de um rei a fim de que o protagonista observe a reação de seu tio assassino. Todavia, em *O primo Basílio*, a menção à adúltera no drama de Ernestinho, dentro de um romance sobre o adultério, volta-se muito mais para o leitor do que para as personagens. Nesse procedimento, eles ditam ironicamente o seu próprio desfecho bem como o predizem para o receptor. De certa forma, a cena em questão rompe com a ideia de causalidade, uma das chaves do modo realista de narrar, pois antecipa, como que por coincidência, eventos vindouros.

Após uma viagem de Jorge, (re)surge o primo Basílio recentemente chegado do Brasil. Com sua visita à Luísa, a criadagem fica em alvoroço; Juliana constata: “- É o Basílio! Ora o Basílio! Sai-nos primo à última hora! O *diabo* tem graça!” (QUEIRÓS, 2015, p. 112, grifo meu), numa designação que será repetida por ela em outros momentos do romance. Outra personagem, Sebastião, também adota esse

designador para referir-se a Basílio ao longo do romance. De certa forma, a imagem suscitada por Juliana e por Sebastião sintetiza a figuração de Basílio. A personagem, assim como o diabo, é como um “enviado” para tentar Luísa, revelando-se mentiroso e muito sedutor.

Os primeiros encontros entre Luísa e Basílio ocorridos na casa da jovem, assim como a apresentação do matrimônio da personagem, oferecem sutis indícios sobre o significado negativo da relação que se desencadeará:

- Estás muito bem instalada aqui - disse.
- Não estava mal... A casa era pequena, mas muito cômoda. Pertencia-lhes.
- Ah! Estás perfeitamente! Quem é esta senhora, com uma luneta de ouro? E indicava o retrato por cima do sofá.
- A mãe de meu marido.
- Ah! Vive ainda?
- Morreu (QUEIRÓS, 2015, p. 79).

Na cena, o retrato, funcionando como uma assombrosa presentificação do passado, é como um fantasma entre as personagens, uma lembrança de que as atitudes de Luísa são supervisionadas pela moral familiar, representada através da figura da sogra. Ao “observá-los”, a gravura concede à cena uma atmosfera tensa e indica especialmente para o leitor que o encontro entre eles é censurável.

A ambientação negativa é reforçada também pelo fato de a sala onde o diálogo transcorre ser um espaço sombrio como percebido em uma descrição anteriormente apresentada:

Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito - as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a *Medéia* de Delacroix e a *Mártir* de Delaroche), as encadernações escarlates de dois vastos volumes do Dante de G. Doré e entre as janelas o oval de um espelho [...].
Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco: uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas de um mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina escarlate, corrida em pregas copiosamente quebradas, deixando ver para além céus azulados e redondezas de arvoredos (QUEIRÓS, 2015, p. 37).

Primeiramente, a descrição do retrato reforça o ar fantasmagórico da sogra de Luísa: ela está vestida de preto, os olhos são arregalados e negros e as mãos parecem mortas, que combina com o tom sombrio destacado pelo próprio narrador.

A decoração sofisticada da sala e sua calculada disposição remetem aos elementos comentados por Poe em *Philosophie of Furniture*, à medida que retomam uma organização pensada para transparecer uma simbologia e efeitos sombrios sobre o receptor. Por exemplo na gravura de Medeia, tem-se a representação de uma figura feminina transgressiva que se volta contra o amado e mata os filhos. Na obra de Delaroche, observa-se o afogamento de uma jovem provavelmente morta devido à perseguição aos cristãos. Assim, ambas as imagens parecem comunicar tanto o aspecto transgressivo quanto o futuro de sofrimento e perseguição de Luísa. A comunhão entre a decoração e o retrato dão à sala um carácter negativo e opressor, deixando o leitor apreensivo sobre as ações que ali se sucedem. Dessa forma, ao causar tais efeitos, a sala relaciona-se com a ideia de *locus horribiles*.

Ainda nesse espaço, ao final do encontro, as intenções de Basílio confirmam uma consciência sobre seus atos: “E eu, pedaço de asno, que estava quase decidido a não a vir ver! Está de apetite! Está muito melhor! E sozinha em casa; aborrecidinha talvez!... [...] - A ela! - exclamou com apetite. - A ela, como São Tiago, aos mouros!” (QUEIRÓS, 2015, p. 80). Nesse sentido, a personagem investe sobre Luísa de forma calculada e manipuladora para que ela ceda aos seus desejos, demonstrando a frieza e, de certa forma, a crueldade de suas ações, pois ele age a fim de satisfazer seus próprios impulsos. Entram em jogo, então, o carácter sedutor e manipulador de Basílio:

Mas Basílio, com um movimento brusco, passou-lhe o braço sobre os ombros, prendeu-lhe a cabeça, e beijou-a na testa, nos olhos, nos cabelos, vorazmente. Ela soltou-se a tremer, escarlate.

— Perdoa-me — exclamou ele logo, com um ímpeto apaixonado. — Perdoa-me. Foi sem pensar. Mas é porque te adoro, Luísa!

Tomou-lhe as mãos com domínio, quase com direito.

— Não. Hás de ouvir. Desde o primeiro dia que te tornei a ver estou doido por ti, como dantes, a mesma coisa. Nunca deixei de me morrer por ti. [...].

Luísa escutava-o imóvel, a cabeça baixa, o olhar esquecido; aquela voz quente e forte, de que recebia o bafo amoroso, dominava-a, vencida-a; as mãos de Basílio penetravam com o seu calor febril a substância das suas; e, tomada de uma lassidão, sentia-se como adormecer (QUEIRÓS, 2015, p. 122-3).

Basílio age de forma invasiva e persuasiva, uma vez que agarra Luísa “quase com direito”, conforme diz o narrador, e a beija, ao mesmo tempo suas falas demonstram uma tentativa de ludibriá-la. Por sua vez, Luísa fica como hipnotizada pela sedução exercida pelo primo, o que demonstra o poder que ele exerce sobre a

personagem: primeiro ele a deixa imóvel, depois conecta-se corporalmente com ela, agarrando sua mão, para, enfim, “invadi-la” com uma energia extremamente sensual. “Vencida” pela lábia de Basílio e pelo próprio desejo, ela se torna uma presa fácil nas mãos do perigoso sedutor.

Mais do que isso, Basílio parece dominar as forças de Luísa que se sente “muito perturbada” (QUEIRÓS, 2015, p. 142) diante da presença dele. Tal sensação assume um aspecto físico, pois ela se sente afetada pelos seus gestos, como o canto:

[...] e pediu-lhe que cantasse alguma coisa, porque já temia as palavras, tanto como os silêncios! Basílio cantou a *Medjé*, a melodia de Gounod, tão sensual e perturbadora. Aquelas notas quentes passavam-lhe na alma como bafos de uma noite elétrica. E quando Basílio saiu, ficou sentada, quebrada, como depois de um excesso (QUEIRÓS, 2015, p. 142-3).

Ao ficar “quebrada”, a personagem demonstra que o primo, de certa forma, drena-lhe as forças, pois a deixa numa constante tensão, muito relacionada ao desejo sexual emanado por ele. Tal evidencia textual é um dos primeiros indícios de que a figuração de Basílio perpassa uma esfera vampírica, uma imagem construída gradativamente e muito associada ao modo como ele joga com o imaginário sexual de Luísa e os efeitos que isso provoca nela.

Após conquistá-la, mesmo não estando fisicamente com Luísa, Basílio continua a afetando, então no plano mental, o que demonstra o domínio exercido sobre ela:

À meia-noite a casa estava adormecida e apagada. Fora, o céu enegrecera mais; relampejou, e um trovão seco estalou, rolou. Luísa abriu os olhos estremunhada; começara a cair uma chuva grossa e sonora; a trovoada arrastava-se, ao longe. Esteve um momento escutando as goteiras que cantavam sobre o lajedo; a alcova abafava, descobriu-se; o sono tinha fugido, e de costas, o olhar fixo na vaga claridade que vinha de fora da lamparina, seguia o tique-taque do relógio. Espreguiçou-se, e uma certa ideia, uma certa visão foi-se formando no seu cérebro, completando-se tão nítida, quase tão visível, que se revirou na cama devagar, estirou os braços, lançou-os em roda do travesseiro, adiantando os beijos secos - para beijar uns cabelos negros onde reluziam fios brancos (QUEIRÓS, 2015, p. 135).

Nesse momento, Luísa tem a impressão de ver Basílio em sua cama. A cena também é marcada por um suspense ditado por ser noite, pela chuva forte, a escuridão e o abafamento do quarto. Tais aspectos concedem à passagem um ar fantasmagórico, aproximando-a dos processos narrativos da ficção gótica. Dessa

forma, uma aura diabólica paira sobre Basílio à medida que ele emprega a sedução e a mentira para conquistar e manipular Luísa, levando-a ao adultério. No contexto, a criação de uma atmosfera tensa e, por vezes, obscura, auxilia e reforça a construção do diabólico, a qual também é transpassada pelo vampírico, pois ele gradativamente vai consumindo as forças vitais de Luísa. Notadamente, a forma com que Basílio exerce seu poder sobre Luísa lembra o modo como Amaro influencia Amélia, pois ambos manipulam o desejo amoroso-sexual de seus pares. Da mesma maneira, a relação de Basílio e Luísa pode ser relacionada ao motivo gótico da perseguição sexual, também presente n' *O crime do Padre Amaro*.

Assim como no romance anteriormente estudado, *O primo Basílio* indicia através de prolepses o desfecho trágico do relacionamento, reforçando o seu aspecto negativo:

A pena velha escrevia mal; molhou-a mais, e ao sacudi-la, como lhe tremia um pouco a mão, um borrão negro caiu no papel. Ficou toda contrariada; pareceu-lhe aquilo um *mau agouro*. Hesitou um momento - e coçando a cabeça, os cotovelos sobre a mesa, sentia Juliana varrer fora o patamar, cantarolando a *Carta Adorada*. Enfim, impaciente, rasgou a folha muitas vezes em pedacinhos miúdos - e atirou-os para um caixão de pau envernizado com duas argolas de metal, que estava ao canto junto à mesa, onde Jorge deitava os rascunhos velhos e os papéis inúteis; chamavam-lhe "o sarcófago"; Juliana decerto, descuidara-se de o esvaziar no lixo, porque transbordava de papelada (QUEIRÓS, 2015, p. 194, grifos do autor).

Ao escrever uma carta de amor para Basílio, Luísa associa o borrão a um mau pressentimento, num gesto que por si só pode sinalizar para o leitor um futuro desfecho negativo. O "sinal" é reforçado pelo fato de a personagem jogar os restos da carta numa caixa nomeada de sarcófago, o qual semanticamente remete à morte. Ainda, é através dessa caixa que Juliana consegue um meio, a carta, para chantagear a patroa e colocá-la em uma circunstância de submissão. Ao guardar a carta no sarcófago é como se, num nível metafórico, a protagonista assinalasse a sua decadência e morte numa cena igualmente permeada pela ironia, pois a música entoada por Juliana chama-se "Carta adorada", tal qual a carta depositada na caixa se tornará para a serviçal.

O próprio espaço utilizado para consumir sexualmente o adultério também é carregado de indícios negativos. A casa, chamada de Paraíso e apresentada ao longo do primeiro encontro sexual das personagens, contradiz a semântica sublime e positiva atrelada ao seu nome:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança. [...] Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos... Fez-se escarlate, sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos muito abertos, iam-se fixando – [...] na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas da janela, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, [...] e por baixo do caixilho, como sobre a pedra de um túmulo, pendia de um prego de cabeça amarela, uma coroa de perpétuas (QUEIRÓS, 2015, p. 207-8)!

Semelhante à Casa do Sineiro, em *O crime do Padre Amaro*, o Paraíso serve como uma *casa-esconderijo dos amantes* (OLIVEIRA, 2008), afastando dos olhos da sociedade as transgressões morais cometidas pelo casal. No caso do Paraíso, chama a atenção o aspecto grosseiro e repulsivo do local: o cheiro ruim, a má conservação das paredes, o aspecto rústico de seus habitantes, os lençóis encardidos, o pó e as teias de aranha dos objetos. Assim, todas as características apontam para a decadência do espaço e das ações ali sucedidas. Por exemplo, o estado da cama mencionada na cena indicia “um lugar preparado para receber apenas o desfrute sexual” (OLIVEIRA, 2008, p. 170) e “[replica] a vulgaridade que caracteriza o comportamento de Basílio e a sua atração por Luísa” (OLIVEIRA, 2008, p. 170).

A casa também é perpassada por uma simbologia relacionada à morte e à decadência. Os tons de amarelo, simbolicamente associáveis aos cadáveres e ao fim da vida (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1998), são constantemente destacados pelo narrador. A coroa de flores na parede, disposta como se uma pedra tumular a segurasse, reforça essa atmosfera fúnebre. O Paraíso revela-se, enfim, como um ambiente macabro, “que sugere o aspecto sórdido do amor ilegítimo e alimenta a projeção de um futuro de infelicidades” (OLIVEIRA, 2008, p. 170). Dessa forma, ao também remeter ao funesto e ao infortúnio, existe uma intersecção entre o grotesco e o gótico na caracterização do Paraíso.

Além de situado num espaço horrendo, o primeiro encontro sexual de Basílio e Luísa também é marcado pela “violência inesperada da natureza” (OLIVEIRA, 2008, p. 156). Pouco antes de relacionarem-se, uma chuva torrencial inicia-se: “O céu pusera-se a enegrecer; já a espaços grossas gotas de chuva se esmagavam

nas pedras da rua; e um tom crepuscular fazia o quarto mais melancólico” (QUEIRÓS, 2015, p. 208). Como visto na argumentação de Spitzer (2001), a ambientação sombria também costuma incluir a menção a *termos atmosféricos* (SPITZER, 2001) pertencentes ao campo semântico da chuva, da noite e da neblina. O tom funesto do clima afeta diretamente o quarto, pois, segundo constatado pelo narrador, o crepúsculo tornava o quarto mais melancólico. O próprio fim do dia pode ser compreendido como uma metáfora da decadência moral que ali suceder-se-ia. A tempestade e o crepúsculo, assim, parecem indicar para o receptor o caráter negativo da ação: a consumação carnal do adultério. Esse jogo narrativo é intensificado pelo decorrer da cena:

Basílio tomou-lhe as mãos, e atraindo-a, sentando-se na cama:

[...]

Mas de repente, uma forte pancada de chuva fustigou os vidros. E imediatamente bateram à porta, com pressa.

[...]

A voz cheia de ss explicou que esquecera um cobertor na varanda que estava a secar. [...]

- Eu lhe pagarei o cobertor, deixe-me! - berrou Basílio.

- Dá-lhe o cobertor...

- Que a leve o diabo!

E Luísa, sentindo um arrepio de frio nos seus ombros nus, abandonava-se com uma vaga resignação, entre os joelhos de Basílio - vendo constantemente voltada para si a face alvar do piloto. Assim um iate que aparelhou nobremente para uma viagem romanesca vai encalhar, ao partir, nos lodaçais do rio baixo; e o mestre aventureiro, que sonhava com os incensos e os almíscares das florestas aromáticas, imóvel sobre o seu tombadilho, tapa o nariz aos cheiros dos esgotos (QUEIRÓS, 2015, p. 209).

Prestes a consumir o ato sexual, o casal é interrompido enquanto a terrível chuva intensifica-se, como se esses sinais representassem uma última oportunidade de retrocesso. Fica sugerido que Luísa pressente o “aviso”, pois se arrepiava enquanto a ação transcorre; mesmo assim, ignora a advertência ao não impedir o prosseguimento da ação. Já Basílio, ao rogar “Que a leve o diabo” (QUEIRÓS, 2015, p. 209), também impacta a sensação negativa de Luísa bem como, ironicamente, roga e prediz o desfecho da amante, a qual, no futuro da história, será abandonada ao descaso, como que numa atualização da expressão “que a leve o diabo”. A última advertência parte do próprio narrador e, nesse caso, volta-se para o leitor. Ao comparar o desenrolar da ação com um iate, o narrador revela um desfecho de desgraças, uma vez que relata o encalho sobre o lodaçal – que contraria a ideia de uma viagem romanesca e venturosa como Luísa sonhava– e o

azar da tripulação cuja imobilidade não permite uma atitude para modificar os rumos da viagem.

Maria João Simões considera a ligação entre o realismo e o grotesco como *perigosa* porque “ela põe em causa essa pretendida distância (...) de um narrador que não se imiscui do narrado” (SIMÕES, 2005, p. 49). De forma semelhante, o narrador, quando indicia o futuro das personagens, rompe com o seu suposto distanciamento da história narrada e, mais do que isso, alinha-se com um processo que, apesar de não ser exclusivo da ficção gótica, está próximo dessa tradição à medida que é perpassado por um tom sombrio, indicado e reforçado por momentos anteriores na cena. O enfraquecimento do princípio da causa e consequência, uma ordem natural e racional da ação, por indícios/pistas/sensações de agouro abrem uma pequena brecha para que uma ordem *sobrenatural*, inexplicável e incompreendida pela razão, atue sobre uma esfera supostamente dominada pela lógica realista e positivista.

À medida que Luísa é chantageada por Juliana, Basílio sente-se acuado com a situação e progressivamente abandona a amante, reforçando a ideia de que a sua aproximação era motivada meramente pela atração carnal. Ele tenta ludibriar Luísa dizendo que possui o dinheiro para pagar a chantagem de Juliana, como observado na fala “Está claro que o dinheiro tenho-o eu! [...] - Não muito, estou mesmo um pouco atrapalhado, mas enfim... - Hesitou, disse: - se a criatura quiser duzentos mil réis, dão-se!” (QUEIRÓS, 2015, p. 270); e depois decide fugir da cidade, avisando Luísa por telegrama e isentando-se de qualquer responsabilidade com o destino dela. Portanto, tais características da personagem e seus desdobramentos, somados à aura diabólica aproximam Basílio do *tópos* do monstruoso. Além disso, semelhante a Amaro, Basílio também é estranho ao contexto e, vindo do Brasil, traz a desarmonia e a decadência ao ambiente familiar burguês e, principalmente, o declínio moral, mental e físico da personagem feminina. Luísa, semelhante à Amélia, arca praticamente com todas as consequências por ter cedido à tentação, adentrando num extenso ciclo de sofrimento, o qual culmina em sua morte.

Associados à “tortura” proporcionada pela pressão de Juliana e pelo descaso de Basílio, a protagonista vivencia momentos de sofrimento psicológico e culpa. Como Amélia, Luísa, através de sonhos e de pensamentos paranoicos, dá vazão aos sentimentos de medo devido à transgressão cometida. Apesar de a narração da

mea culpa não ser uma característica exclusiva do gótico (ou do realismo), alguns outros elementos favorecem essa conexão.

Num desses momentos, Luísa tortura-se devido à quantia de dinheiro requerida por Juliana:

Que noite para Luísa! A cada momento acordava num sobressalto, abria os olhos na penumbra do quarto, e caía-lhe logo na alma, como uma punhalada, aquele cuidado pungente: que havia de fazer? Como havia de arranjar dinheiro? Seiscentos mil réis! [...].

A noite estava quente, e na sua inquietação a roupa escorregara; apenas lhe restava o lençol sobre o corpo. Às vezes a fadiga readormecia-a de um sono superficial, cortados de sonhos muito vivos. Via montões de libras reluzirem vagamente, maços de notas agitarem-se brandamente no ar. [...] Ou então era alguém que entrava na sala, curvava-se respeitosamente, e começava a tirar do chapéu, a deixar-lhe cair no regaço libras, moedas de cinco mil réis, peças, muitas, profusamente; não conhecia o homem; [...] . Seria o diabo? Que lhe importava? Estava rica, estava salva! Punha-se a chamar, a gritar por Juliana, a correr atrás dela, por um corredor que não findava, e que começava a estreitar-se, a estreitar-se, até que era como uma fenda por onde ela se arrastava de esguelha, respirando mal, e apertando sempre contra si o montão de libras que lhe punha frialdades de metal sobre a pele nua do peito. Acordava assustada; e o contraste da sua miséria real com aquelas riquezas do sonho, era como um acréscimo de amargura. Quem lhe poderia valer? - Sebastião! Sebastião era rico, era bom. [...]

Não, estava perdida. Restava-lhe ir para um convento (QUEIRÓS, 2015, p. 283-4).

Na cena, percebe-se uma atmosfera sombria somada a um clima de medo sentido pela personagem frente à crise em que se encontra. Tais aspectos são suscitados progressivamente na narração. Em primeiro lugar, há a menção à noite abafada e desconfortável. O desconforto climático, aliado à inquietação da personagem, revela ao leitor uma atmosfera tensa, preparando-o para os “sonhos” que a personagem teria. Em um sono superficial, os “sonhos vivos” de Luísa parecem assumir a forma de alucinações e delírios. Apesar de conseguir o dinheiro em seu “sonho vívido”, o que deveria proporcionar-lhe um conforto psicológico, Luísa não consegue alcançar Juliana e fica presa em meio às moedas. Ao falhar, sente mais ansiedade e medo, aumentando o efeito de tensão da cena. Assim, é justamente a presença do medo, relacionado a um estado alucinatório e a uma atmosfera sombria e de suspense, que dá ao “sonho” seu aspecto gótico. Além disso, o “sonho” é perpassado pelo demoníaco, pois a protagonista associa o homem de vermelho, que lhe fornece dinheiro, ao próprio demônio. Dessa forma, a “providência satânica” soma-se aos elementos já mencionados, acentuando ainda mais o tom sombrio do momento.

O desejo de se recolher em um convento, sinal capaz de demonstrar o temor e a culpa frente à situação, um motivo também de enredos góticos, revela muito sobre o imaginário da protagonista. Luísa era uma ávida leitora e teve grande parte de seu pensamento cunhado pela literatura. Se a sua visão de mundo idealizado é afetada por suas leituras românticas, sua concepção de punição parece vir da literatura gótica e do romance histórico, próximo a essa vertente ficcional, como visto em uma analepse sobre sua juventude: “Em solteira, aos dezoito anos entusiasmar-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias [...]” (QUEIRÓS, 2015, p. 30). Apesar de esse processo não estar relacionado diretamente com os *topoi* góticos mencionados anteriormente, o desenvolvimento da percepção de mundo de Luísa revela a importância e a influência das imagens deixadas pela ficção gótica para o romance¹⁰¹.

O pensamento sobre a reclusão num convento ressurgiu em outros momentos:

Que faria ele [Jorge], se soubesse [do adultério]? Matá-la-ia? Lembravam-lhe as suas palavras muito sérias, naquela noite, quando Ernestinho contara o final do seu drama... Metê-la-ia numa carruagem, levá-la-ia a um convento? E via a grossa portaria fechar-se com um ruído funerário de ferrolhos, olhos lúgubres estudá-la curiosamente...

O seu terror irraciocinado fizera-lhe mesmo perder a ideia nítida de seu marido; imaginava um outro Jorge sanguinário e vingativo, esquecendo o seu caráter bom (QUEIRÓS, 2015, p. 297).

Nesse caso, a passagem revela o tormento psicológico vivenciado pela personagem que, ao imaginar como seria sua chegada ao convento, indica, mais uma vez, o impacto da ficção gótica sobre sua percepção de mundo. Além disso, o

¹⁰¹ No romance, escrito juntamente com Ramalho Ortigão, *O mistério da estrada de Sintra*, anterior a *O primo Basílio*, o motivo do adultério é o causador de um assassinato. Na narrativa, brevemente comentada pela crítica como influenciado pelo gótico devido à presença do investigativo, da narrativa moldura, dos múltiplos narradores, entre outros, tem na mandante do crime um ponto de contato com a personagem Luísa. Nomeada como Condessa W..., a mulher, após articular a morte do amante, por diversas vezes confessa o medo de terminar louca e o desejo de se retirar para um convento, algo concretizado no final da narrativa. A.M.C. acompanha a condessa no dia em que ela se fecha no claustro e descreve o exterior do convento como “misterioso e lúgubre” (QUEIRÓS, [19--], p. 295), enquanto sobre o seu interior ele constata: “Dentro tudo é sepulcro. A morte é simplesmente a mudança de cubículo” (QUEIRÓS, [19--], p. 295), denotando uma proximidade do espaço com os *loci horribiles* além de indicar que o desfecho é como a morte da personagem. *O primo Basílio*, ao repetir uma construção previamente explorada, reforça o interesse do autor pelo imaginário deixado pela ficção gótica, bem como demarca que essa tendência estendeu-se, em diferentes graus, por toda a produção de Eça e não fica restrita ao início de sua carreira.

medo e o terror experienciados por ela, os quais aumentarão progressivamente no decorrer da história, acentuam um tom funesto e terrífico sobre a narração. O medo também é o elemento que faz Luísa sucumbir frente às chantagens de Juliana, demonstrando a importância do sentimento e do aspecto psicológico das personagens para o curso da narrativa.

Os pesadelos, infiltrados de medo, terror e culpa, retornam à narrativa como um desdobramento da peça teatral apresentada no início da história:

Luísa adormeceu tarde, e durante toda a noite um sonho inquieto agitou-a. - Estava num teatro imenso, dourado como uma igreja. [...]
Ela estava no palco; era atriz; debutava no drama de Ernestinho; [...]. [...]
Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam; toda desfalecida, [...]
Subitamente, porém, todo o teatro teve um "ah!" de espanto. Fez-se um silêncio ansioso e trágico [...]. Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge, Jorge que se adiantava, vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão; e a lâmina reluzia - menos que os olhos dele! Aproximou-se da rampa e curvando-se, disse com uma voz graciosa: [...]
Caminhou então para ela com passos marmóreos que faziam oscilar o tablado; agarrou-lhe os cabelos, [...]; ergueu de um modo clássico o punhal; fez a pontaria ao seio esquerdo; [...], cravou-lhe o ferro! [...]
Ela deitara-se, expirante, sob o carvalho que se parecia com Sebastião; [...]. [...]
Ela via no entanto com terror o seu sangue sair da ferida, vermelho e forte, correr, alastrar-se, fazendo poças aqui, ribeirinhos tortuosos além. [...]
[...]
Sentiu que ia morrer (QUEIRÓS, 2015, p. 313-5)!

Semelhante à Amélia, Luísa projeta seus pensamentos paranoicos através de sonhos. A peça de Ernestinho, mencionada no início do romance e encenada no sonho, reforça o terror da personagem em ser descoberta e punida pelo marido devido ao adultério. Além disso, as imagens ganham contornos grotescos à medida que a violência da cena é hiperbólica e motivadora de horror na personagem. O momento também esmaece a fronteira entre o real e o imaginário: por exemplo, de um modo grotesco, a árvore do espaço adquire traços humanoides semelhantes ao de Sebastião. Mesmo que nas vivências oníricas seja aceita a profusão de situações e imagens impossíveis, esse sonho, aliado a outros momentos, como o da carta depositada no sarcófago, reforça para o leitor a expectativa sobre um fim trágico para a personagem, pois revela como Luísa enxerga o próprio desfecho.

Outra situação relacionada ao sofrimento de Luísa, cuja narração é perpassada pelo grotesco e é relacionada aos indícios do trágico fim dela, é o encontro com a personagem Castro numa tentativa de conseguir o dinheiro para sanar suas dívidas com Juliana, mantendo relações sexuais com o homem. Castro é

descrito da seguinte forma: “Sobre o seu ventrezinho redondo, que a perna curta fazia parecer quase pançudo, o medalhão do relógio pousava com opulência. Trazia na mão um chicote [...]. A pele tinha um rubor próspero; o bigode farto terminava em pontas agudas [...].” (QUEIRÓS, 2015, p. 368). A corporeidade do homem remete ao hiperbólico, devido a suas formas avantajadas, e ao encolhimento, pois há uma assimetria entre o tamanho de suas pernas e de seu corpo. Ao tentar beijá-la, Castro ganha contornos animalizados e é descrito como portador de um desejo “brutal que dava-lhe uma respiração de touro” (QUEIRÓS, 2015, p. 372), fazendo com que o narrador classifique os ocorridos como de uma “luxúria bestial” (QUEIRÓS, 2015, p. 372). Apavorada, Luísa recua da falha tentativa de conseguir o dinheiro, toma o chicote do homem e o atinge diversas vezes, numa atitude que gera um efeito cômico. Somado à imagética de Castro e do contexto da ação, esse resultado também se relaciona com o campo do grotesco, que para Bakhtin (2013) tem no riso e na comicidade uma de suas principais características.

Porém, o tom cômico esvai-se quando Luísa deixa um candeeiro ser derrubado no chão enquanto se debatia com o homem, associando o fato ao mau agouro: “Luísa veio encontrá-la [Leopoldina] diante da nódoa escura [de azeite], com os braços cruzados, como se visse, toda pálida, catástrofes avizinham-se. - Que agouro, Santo Deus!” (QUEIRÓS, 2015, p. 373). Desse modo, a cena assume novamente um tom sombrio e reforça as prolepses anteriormente analisadas.

Além das prolepses/indícios, os espelhamentos também tomam forma à medida que a narrativa avança. Por exemplo, na noite em que Juliana falece, a protagonista vai ao teatro enquanto Sebastião recupera as cartas. A peça encenada é uma adaptação do *Fausto* e, ao longo da apresentação, observa-se uma identificação de Luísa com os eventos e personagens dramatizados:

A portinha verde do jardim abriu-se, e Margarida entrou devagar, desfolhando o malmequer da legenda, caracterizada de virgem, com as duas longas tranças louras. Cismava, falava só, amava: a doce criatura sente em volta de si o ar pesado, e queria bem que sua mãe voltasse!
Os olhos de Luísa encheram-se então de melancolia, com a saudosa balada do rei de Tule [...]. (QUEIRÓS, 2015, p. 399).

No trágico enredo de *Fausto*, Margarida sofre diferentes punições para que sua pureza salve Fausto de seu pacto com Mefistófeles, o demônio. Na cena apresentada, de certa forma, Luísa fica atraída por Margarida, que lhe desperta um

saudosismo através da música entoada. Essa atração repete-se em outros passos da peça, os quais se assemelham a momentos que ela dividiu com Basílio:

Tinha escurecido; uma faixa de luz elétrica enchia o jardim de um vago luar azulado, onde os maciços arredondados se recortam a pastas escuras; e Fausto e Margarida enlaçados, quase desfalecidos soltavam de um modo expirante o seu dueto: uma sensualidade delicada e moderna [...]. Mas o coração de Luísa batia precipitadamente; vira-se de repente sentada no divã, na sua sala, ainda tomada dos soluços do adultério, e Basílio, com o charuto ao canto da boca, batia distraído no piano aquela ária - "Al pallido chiarore dei astri d'oro". Dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! - e subitamente, como longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião, vieram escurecer-lhe a alma (QUEIRÓS, 2015, p. 400-1).

A cena sensual entre Fausto e Margarida motiva em Luísa o medo de ser descoberta e mentalmente ela simula a própria derrocada. Dessa forma, nota-se um espelhamento entre a peça encenada e a situação vivida por Luísa: em *Fausto*, Margarida é vítima dos planos de um homem seduzido pelo diabo, assim como Luísa deixou-se seduzir e enredar por Basílio. Ainda, as outras peças apresentadas ao longo do romance, sejam elas o texto de Ernestinho, *Honra e Paixão*, ou o sonho teatral de Luísa, repetem esse mecanismo de espelhamento, enxertando outras pequenas narrativas no enredo principal, bem como antecipando o destino trágico da protagonista. Assim, tendo em vista o conteúdo sombrio e grotesco, como o do sonho, e as prolepses apresentadas, a narrativa constrói uma proximidade com os enredos das narrativas góticas.

Na sequência, a relação de duplicidade entre Luísa e Juliana é reforçada através da morte da empregada, pois Luísa é psicologicamente afetada por isso e, ao chegar em casa, é impedida de dormir no domicílio, pois o cadáver permanecia lá. Nesse contexto, Luísa constata: “Vê se me queres torturar mais e fazer-me mais doente, Jorge!” (QUEIRÓS, 2015, p. 415), fala que indica o início de um estado paranoico, o qual culmina em uma mania de perseguição. Tais processos mentais, de acordo com Rank (2013), fazem parte da relação entre o Eu e o duplo e, para o psicanalista, não raro, a morte de um implica no extermínio do outro. Além disso, a presença do corpo na casa adquire um caráter fantasmagórico e assombroso, causando desconforto em Luísa: “Sonhei toda a noite com ela - disse Luísa. - Que tinha ressuscitado... Que horror!” (QUEIRÓS, 2014, p. 417), quem também é afetada por uma estranha febre: “passou a noite às voltas, com febre” (QUEIRÓS, 2014, p. 417).

A morte da empregada também antecede a descoberta da traição e Jorge, após um tempo, resolve pedir satisfações à esposa, mesmo ela estando com a saúde debilitada; Luísa, então, cai em agonia:

Abriu-a devagar, viu a letra de Basílio, num relance adivinhou-a. Fixou Jorge um momento de um modo desvairado, estendeu os braços sem poder falar, levou as mãos à cabeça com um gesto ansioso como se se sentisse ferida, e oscilando, com um grito rouco, caiu sobre os joelhos, ficou estirada no tapete.

[...]

Ao ouvir a voz dele desmaiou outra vez. Movimentos convulsivos sacudiam-lhe o corpo. Sebastião correu a buscar Julião.

Luísa parecia adormecida agora, imóvel, branca como cera, as mãos pousadas sobre a colcha; e duas lágrimas corriam-lhe devagar pelas faces (QUEIRÓS, 2014, p. 440).

Semelhante à Juliana, a personagem também convulsiona. O seu corpo, meio pelo qual Luísa experimentou os prazeres da traição, sofre com as consequências desse ato e permite ao leitor entender o adoecimento como uma espécie de punição. Mais do que isso, o autoflagelo de Luísa também resulta das experiências de vida da personagem¹⁰². Sendo fruto de uma sociedade burguesa e machista, soa condizente a personagem se autocastigar psicologicamente e cair em doença, devido à culpa pela transgressão cometida. Nesse contexto de sofrimento, a ansiedade, o medo e a tensão vivenciados preparam o leitor para o tom sombrio que se firmará na sequência.

Nas horas seguintes, “caía uma chuva miudinha, enevoadada; a alcova tinha uma luz lúgubre” (QUEIRÓS, 2015, p. 442), emoldurando a “morte da personagem, [e] sugerindo pesar e tristeza” (OLIVEIRA, 2008, p. 157) ao leitor. Quando o narrador se aproxima das ações transcorridas no quarto onde está Luísa, confirma-se a sugestão feita pela atmosfera climática, pois ela encontra-se em agonia:

Luísa agitava-se no leito, apertando as mãos na cabeça, torturada pela dor crescente, cheia de sede.

[...] Acendeu [Julião] um fósforo, aproximou-lho do rosto; e aquela luz fez-lhe dar um grito como se um ferro frio lhe trespassasse a cabeça. Os olhos dilatados tinham um reluzir metálico. Conservava-se muito quieta, porque o gesto mais lento lhe dava na nuca dores penetrantes que a dilaceravam. [...]

¹⁰² Cabe ressaltar que nesse ponto da narrativa há uma troca de designadores em relação à Luísa. Inicialmente, a protagonista era associada à “brancura tenra e láctea das louras” (QUEIRÓS, 2015, p. 23), após Jorge revelar a carta, ela e seu corpo são relacionados à cera e ao “gesso sujo” (QUEIRÓS, 2015, p. 442). Essa mudança na maneira de designá-la também indica a decadência e a perda de valor moral da personagem, reforçando seu corpo como um meio de punição pelo adultério cometido.

Fora caía o crepúsculo úmido. Andavam em bicos de pés, com cuidado; e mesmo tiraram o relógio da parede para afastar o tique-taque monótono. Ela começava agora a murmurar sons cansados, e a voltar-se com movimentos bruscos que lhe arrancavam gritos; ou imóvel gemia de um modo contínuo e angustioso. Tinham-lhe envolvido as pernas num longo sinapismo; mas não o sentia. Pelas nove horas começou a delirar; a língua tornara-se-lhe branca e dura, como de gesso sujo (QUEIRÓS, 2015, p, 442).

Retomando as considerações de Botting (1996), o horror pode ser uma sensação capaz de paralisar as reações de defesa de uma personagem diante de uma situação de risco. Luísa, ao ser confrontada por Jorge, vivencia justamente uma paralisia e é incapaz de dialogar, caindo em prantos e tendo no adoecimento a sua única “resposta”. Os murmúrios, angústias e dores são como um reflexo corporal do medo. Nesse sentido, o horror e o medo, assim como a iminência da morte, concedem ao momento do “castigo” um tom sombrio e próximo à tópica gótica, a qual é reforçada pelo enlouquecimento da personagem.

Diante de tais considerações, observa-se que esse desfecho está relacionado a uma consequência da sua transgressão sexual, o que é reforçado pelo conteúdo de suas alucinações:

[...] começava a respirar ansiosamente, vinham-lhe expressões torturadas de terror, queria enterrar-se nos travesseiros e nos colchões, fugindo a aspectos pavorosos; punha-se então a apertar a cabeça freneticamente, pedia que lhe abrissem, que a tinha cheia de pedras, que tivessem piedade dela! — e fios de lágrimas corriam-lhe pelo rosto. [...]. [...] de repente ela desesperava-se, gritava pela carta, maldizia Juliana — ou então dizia palavras de amor, enumerava somas de dinheiro... Jorge temia que aquele delírio revelasse tudo a Julião, às criadas; tinha um suor à raiz dos cabelos — e quando ela, um momento, julgando-se no Paraíso — e nas exaltações do adultério, chamou Basílio, pediu champanhe, teve palavras libertinas, Jorge fugiu da alcova alucinado, foi para a sala às escuras, atirou-se para o divã a soluçar, arrepelou-se, blasfemou (QUEIRÓS, 2015, p. 443).

De certa forma, ao retornarem para atormentá-la mentalmente, os eventos divididos com Juliana e Basílio são como fantasmas que aterrorizam a protagonista e deixam a cena mais tensa. O horror sentido por Luísa ao ser atormentada pelo passado através das alucinações é um traço forte da esfera gótica do romance.

Além de afetar a mente, o horror vivido também deteriora o corpo e a beleza de Luísa. Julião decide por cortar-lhe o cabelo, pois os fios supostamente impediam a ação medicinal da água. Enquanto isso, Jorge demonstra uma preocupação quase tola com a aparência da esposa: “O cabelo não! Não! Isso não, pelo amor de Deus! Ela não está em perigo. Para quê?” (QUEIRÓS, 2015, p. 444). Os cabelos da

personagem nesse contexto sintetizam a sua boa aparência física e seu poder de sedução, pois o seu belo tom loiro é enfatizado desde as primeiras linhas do romance. Simbolicamente, o cabelo também está relacionado ao Eu e à personalidade (CHEVALIER; GHEEBRANDT, 1995); e ao ser raspado, é como se anulasse parte da individualidade de Luísa, demonstrando que ela esvaía-se lentamente. Essa ideia é reforçada à medida que o estado físico dela é revelado ao leitor:

Mas o seu olhar injetado tinha um aspecto selvagem: as pupilas pareciam apenas um ponto negro. [...] Mas ela gemia, ele erguia os olhos sobressaltado; e não lhe parecia a mesma; afigurava-se-lhe que se ia dissipando, desaparecendo naquele ar de febre que enchia a alcova, no silêncio mórbido da noite, e no cheiro da mostarda. Um soluço sacudia-o, e recaía na sua imobilidade. Joana, em cima, rezava. As velas, com uma chama alta e direita, extinguíam-se. (QUEIRÓS, 2015, p. 444).

A personagem adquire um cenho animalizado e o próprio narrador constata que Luísa já não parecia a mesma pessoa para Jorge. Nesse contexto, a descrição da protagonista lembra em diversos aspectos a figuração de Juliana, principalmente pela deformação grotesca do seu corpo; além de o quarto adquirir um cheiro forte como o sótão da vilã. Ao espelhar as condições enfrentadas por Juliana, o desfecho da protagonista reforça a ideia de que elas consumavam uma relação de duplicidade, a qual culmina na morte de Luísa. Ademais, a cena é permeada por imagens que denunciam a aproximação da morte: a chama da vela esvaindo e o silêncio mórbido são indícios que tornam a cena ainda mais próxima aos procedimentos do gótico, semelhante também à narração do parto de Amélia n' *O crime do Padre Amaro*.

No momento final de Luísa, a relação com a morte de Juliana também ganha evidência: “Luísa morria: os seus braços tão bonitos, que ela costumava acariciar diante do espelho, estavam já paralisados; os seus olhos, a que a paixão dera chamuscas e a voluptuosidade lágrimas, embaciavam-se como sob a camada ligeira de uma pulverização muito fina” (QUEIRÓS, 2015, p. 450). O corpo de Luísa fica disforme devido à imobilidade, semelhantemente ao que acontece com a face hirta da empregada já morta; ainda o seu olhar aparece encoberto por uma névoa, assim como o de Juliana: “[...] as faces rígidas; a boca torcida fazia uma sombra; e os olhos medonhamente abertos, imobilizados [...]; tinham uma vaga névoa [...]” (QUEIRÓS, 2015, p. 410). Ademais, a ambientação atmosférica reflete a tristeza do

momento, ressaltando o tom fúnebre: “O crepúsculo triste descia; parecia trazer um silêncio funerário” (QUEIRÓS, 2015, p. 450). É interessante ressaltar, por fim, o quanto o narrador valoriza narrativamente os detalhes mórbidos e sombrios das cenas de adoecimento e morte de Luísa.

Após alguns dias de seu falecimento, Basílio retorna a Lisboa e recebe a notícia da morte da prima, reagindo com a seguinte conclusão: “Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres, mas [...] não tinha espírito, não tinha *toilette*... [...] Era um trambolho!” (QUEIRÓS, 2015, p. 463). Essa afirmação confirma absolutamente o perfil maléfico do vilão, numa afirmação a qual reforça o seu comportamento monstruoso em relação à protagonista. Ao pensar dessa forma, ele demonstra ao leitor o seu caráter enredador e perverso, abstendo-se totalmente de sua responsabilidade sobre o desfecho trágico de sua amante e não sugerindo nenhum resquício de afeto, muito menos de culpa. Semelhante ao diabo, o primo trouxe à vida de Luísa decadência, doença e morte.

Essa imagética é reforçada pela sedução exercida sobre Luísa e pelas mentiras utilizadas por ele a fim de ludibriá-la. Por outro lado, ao se retomar os termos foucaultianos, é Juliana quem mais parece retomar o posto de “herói maldito”, ou no caso, uma anti-heroína maldita. Como apresentado anteriormente, para Foucault (1992), a literatura de terror do século XIX é marcada pelo herói negro e maldito, o qual tenta castigar o mundo a fim de vingar os males sofridos por ele. Juliana adquire seu aspecto monstruoso justamente pela tentativa de vingar todas as explorações cometidas pelas patroas. No caso de sua relação com Luísa, a vingança também adquire um aspecto psicologizante à medida que a serviçal é privada de realização amorosa e sexual, expressando, através da inveja sobre a outra, um modo de alcançar esse impulso não realizado. De certa forma, semelhante à Totó, Juliana torna-se um assombroso obstáculo ao casal, mais especificamente à Luísa. Apesar das diferenças, Juliana torna-se a contraparte, o duplo da patroa, numa construção selada através dos desfechos que espelham, em parte, os processos vividos por uma ao longo da morte da outra, os quais são descritos com pormenores capazes de valorizar os detalhes mórbidos e grotescos de suas mortes. Interessante, inclusive pensar, que o fim de Amélia também se aproxima do fim de Totó, ainda que a relação entre as duas seja menos explorada por Eça.

Nesse contexto, a configuração dos espaços também é feita através da tópica gótica. A casa da família, a residência de Jorge e Luísa, assim como o castelo gótico, revela-se um espaço “repleto de tempo” (BAKHTIN, 2014) através da fantasmagórica fotografia da sogra, a qual assiste aos encontros da nora com o primo. Ainda, a decoração da saleta remete às questões deixadas por Poe em *Philosophy of Furniture*, pois, assim como visto no ensaio, cada móvel e decoração é arquitetado e disposto a fim de criar um ambiente sombrio. A casa familiar, pensada para ser um espaço onde a vida se propaga através dos filhos, torna-se um lugar de morte e de infertilidade. Além disso, também oculta no sótão a monstruosidade de Juliana, contradizendo a ideia de ser um espaço harmonioso e luminoso, ao mesmo tempo simbolizando as contradições de classe que o lugar da família burguesa abriga.

O Paraíso, semelhante às outras *casa-esconderijo dos amantes* (OLIVEIRA, 2008, p. 104), abriga todas as ações que não podem ser performadas diante dos olhos da sociedade. Esse *locus horribilis*, através de sua ambientação gótica e grotesca, indicia ao leitor o caráter transgressor do romance de Luísa e Basílio. Nesse contexto, especialmente Luísa é afetada por emoções adversas e alguma “premonição” do trágico. Dessa forma, o espaço, por sua organização sombria e estranha, antecipa a tragédia e desempenha um papel fundamental na narrativa.

Se, por um lado, o desfecho de *O primo Basílio* aparentemente agradou a sociedade portuguesa da época por ter castigado e aniquilado a mulher adúltera; por outro, semelhante ao ocorrido em *O crime do Padre Amaro*, ao penalizar somente o lado feminino, de certa forma, o romance critica o modo como a sociedade tolerava as transgressões cometidas pelos homens e fazia recair seus preconceitos todos sobre a mulher. Basílio envolvia-se com diferentes mulheres, e até mesmo Jorge tem um caso extraconjugal sugerido, porém isso era socialmente aceito, ainda mais para homens bem-sucedidos financeiramente. Assim, Luísa se torna, semelhante à Amélia, a heroína penalizada pela sua falta de malícia. Ambas caem em um discurso sentimental e romântico, o qual, para Luísa, significava a chance de viver uma aventura sem maiores consequências, como ela mesma pensava: “não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita” (QUEIRÓS, 2015, p. 191). Luísa torna-se uma presa fácil tanto para Basílio quanto para Juliana e é manipulada de diferentes formas pelos dois.

Por fim, ela paga com a própria sanidade e vida um erro que não cometeu sozinha ao mesmo tempo em que é vítima de sua própria culpa e autoaviltamento. Esse sentimento muito resulta do contexto social em que Luísa está inserida. Sem a prerrogativa de viver sua própria liberdade a personagem é oprimida pela moral familiar burguesa (muito bem metaforizada no retrato da sogra que a “observa”), geradora da culpa e de parte do sofrimento da personagem. Além disso, Luísa também é vítima do machismo inerente à época, pois aos homens sempre foi aceito o adultério, enquanto às mulheres sempre foi legado o lar, os filhos e a obediência, cabendo a morte àquelas que ousassem escapar disso.

6 TOPOI GÓTICOS N' OS MAIAS

Considerada a obra prima de Eça de Queirós, *Os Maias* foi lançado em 1888 e está centrado na história de três gerações da família Maia (avô, pai e filho), dando ênfase à narração do incesto cometido entre os irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda. A princípio, o motivo do incesto não é uma exclusividade desse romance: Eça já o havia explorado, sob outra configuração, n' *O primo Basílio* e, como mencionado por Reis e Cunha (2017), na narrativa publicada postumamente *A tragédia da Rua das Flores* (1980), esboçada anteriormente a *Os Maias*, na qual a situação se passa entre mãe e filho.

Na *Introdução à leitura d'Os Maias* (1978), Carlos Reis demonstra como, ao longo do romance, fica sugerida uma crise com os princípios naturalistas. No final de sua carreira (entre 1880 até o final da década de 1890), Eça vinha progressivamente se tornando um escritor “eclético [...] aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado em qualquer corrente literária específica” (REIS, 1978, p. 12). Para o crítico, nesse contexto, ora o romance rejeita determinados aspectos naturalistas, ora acolhe-os. Mais do que isso, a concepção d' *Os Maias* coincidiu com a “progressiva degradação” (REIS, 1978, p. 20) da estética naturalista¹⁰³.

Reis (1978) pontua que a ação d' *Os Maias* está aberta ao desenvolvimento do trágico e quatro são as características que propiciam esse efeito: “as características temáticas da intriga, o papel do destino como sua força motriz, a função dos presságios e o próprio desenrolar da ação” (REIS, 1978, p. 83). Para o autor, os presságios correspondem a indícios, considerados formalmente como “unidades narrativas [...] [as quais] acabam por se projectar quando os factos renunciados se concretizam” (REIS, 1978, p. 85). Alguns enquadram-se no que ele chama de “presságios funestos” (REIS, 1978, p. 87) e ocorrem quando os indícios assumem o simbolismo do agouro. Nessa esfera, é possível suscitar a hipótese de uma interferência dos *topoi* góticos, pois, além de promoverem uma antecipação dos

¹⁰³ Isabel Pires de Lima (1987), mesmo seguindo outro percurso de leitura, também interpreta *Os Maias* como um romance distanciado do naturalismo. Ao pensar a ambiguidade e a opacidade da narrativa, a autora percebe que “[...] não significa de maneira nenhuma, que estamos perante um romance naturalista. O que também não estamos com certeza é perante um romance alheio a uma óptica naturalista. Uma tal óptica, ao impregnar o romance enquanto projecto, insinua-se naturalmente em alguns aspectos ligados à concepção, caracterização e apresentação de certas personagens, às motivações que explicam certos comportamentos ou ao modo como certas idiosincrasias individuais ou ráticas são perspectivadas pelo narrador” (LIMA, 1987, p. 173).

eventos vindouros (o que por si só enfraquece a lógica da causa e efeito presente nos enredos realistas), também recorrem a um campo semântico relacionado ao sombrio e terrífico em sua composição.

Aliás, os chamados *presságios funestos* (REIS, 1978) não são uma exclusividade d’*Os Maias*. Em *O crime do Padre Amaro* e em *O primo Basílio* esses elementos, como analisado anteriormente, também marcavam presença na constituição do enredo. Todavia, nem sempre atuavam relacionados à organização do trágico, retomando determinadas características dos moldes aristotélicos, como n’*Os Maias*. Sendo assim, é possível pensar que, no último caso, os presságios funestos também são resultantes de um amadurecimento do escritor, uma característica lapidada com o tempo e aprimorada a ponto de agora também dialogar com a retórica da tragédia¹⁰⁴.

Na complexa tessitura d’*Os Maias*, também há uma faceta derivada do grotesco. Segundo Ofélia Paiva Monteiro [19--], essa aura permeia o efeito trágico construído ao longo do romance. Assim, o incesto ganha, através desse recurso, um tom *tragicômico* (MONTEIRO, [19--], p. 245), localizado entre “o trivial e o enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda e fatal, revelador das potências obscuras ou malignas que se ocultam sob a fachada do quotidiano mais vulgar” (MONTEIRO, [19--], p. 245). Nesse jogo, diferentes imagens e símbolos ganham “formulações paradoxais [...] [as quais] instauram n’*Os Maias* um denso halo conativo” (MONTEIRO, [19--], p. 245). De acordo com a autora, nesse contexto, o caráter monstruoso e a dimensão sacral e trágica, apesar de serem carregados de um simbolismo, são camuflados então “pela instauração simultânea da viabilidade

¹⁰⁴ A influência da tragédia n’*Os Maias* é alvo de diferentes interpretações. Por exemplo, Maria Manoel Lisboa (2000) reconhece a presença desse aspecto no romance, porém o afasta dos moldes clássicos uma vez que a catarse não se faz presente. Na dissertação de mestrado, defendida na USP, *Antes morgânico do que incestuoso: processo social e forma literária n’Os Maias* (2016) de Danilo Silvério, o autor defende a ideia de que “a matriz de Eça remete ao folhetinesco (...). O que se apresenta, afinal, são episódios da vida romântica (subtítulo da obra), um folhetim” (SILVERIO, 2016, p. 125). Por outro lado, cabe reconhecer que, assim como o gótico, a tragédia está diluída ao longo do texto na forma de *topoi*. Sendo assim, não há a necessidade de retomar piamente todas as normas aristotélicas sobre a tragédia clássica, bem como torna-se possível a retomada de elementos isolados. Além disso, mesmo que se tome uma leitura alinhada à estética melodramática, na qual tais elementos parecem distantes da tragédia, deve-se relembrar que o melodrama parodia, no sentido discutido por Hutcheon (1985), diversos pormenores da tragédia clássica, sendo uma tradição ficcional e teatral, em certa medida próxima da tragédia e do trágico. Também se ressalta a ironia contida no subtítulo “episódios da vida romântica”. A palavra episódio sugere uma imagem de fragmentação e de ações isoladas, ao longo d’*Os Maias* o desenrolar do incesto pouco lembra um episódio, pois é a resultante de ações arquitetadas ao longo do tempo, nas quais as personagens afetadas nem sempre têm participação.

de uma leitura cortical que os reduza à mera produção de verossimilhança” (MONTEIRO, [19--], p. 245).

Conforme apresentado por Kayser (2013), existe uma intersecção entre o grotesco e o gótico quando o primeiro assume um tom obscuro, como observado nos contos de Poe e Hoffmann. N’*Os Maias*, o grotesco associa-se aos indícios funestos, à representação de espaços horrendos (como no caso da Toca, também analisada por Monteiro [19—]), e da própria esfera do monstruoso, e assim ao campo do gótico.

Aproveitando essas leituras da crítica, é justificável a hipótese de que exista n’*Os Maias* uma esfera que cabe aos *topoi* góticos, associados ao grotesco e ao trágico, atravessando a configuração das personagens, do espaço-tempo e do enredo. Sendo assim, o presente capítulo investiga os desdobramentos do gótico nesse romance, dando ênfase principalmente ao gótico na narração do incesto e na configuração dos espaços.

Assim como em *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, o motivo que atravessa *Os Maias* relaciona-o a um imaginário deixado pelo gótico. O incesto entre irmãos foi, por exemplo, explorado em *The Monk*, de Matthew Lewis. Nesse romance, o frei Ambrosio persegue e estupra a jovem Antonia, que, no final, é revelada sua irmã. No conto “The Fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe, o incesto é um motivo tratado de forma sutil, sendo percebido tanto pela menção às doenças que a família enfrentava devido aos casamentos entre parentes, quanto pela convivência doentia de Roderick com Madeline, sua irmã gêmea. Ainda, em “The Fall of the House of Usher”, a simbólica relação entre a imagem da casa e a imagem da família é explorada assim como, no romance eciano, mantém-se uma terrível conexão entre a família da Maia e o Ramalhete.

Ainda, dos três romances analisados, talvez *Os Maias* seja o mais híbrido de todos tanto no nível de enredo (multiplicidade de histórias paralelas comportadas e avanços e recuos no tempo) quanto de vertentes influenciadoras (realismo, melodrama, tragédia, grotesco, etc.). Mesmo assim, a obra resguarda um tipo de coesão, como esclarecido por Jacinto Prado Coelho, importante pesquisador de Eça: “nas suas três partes fundamentais¹⁰⁵, o romance está organizado, como se vê: “um caso individual (a paixão de Carlos pela irmã); e a acção, que é a parte central,

¹⁰⁵ O autor nomeia as três partes da seguinte forma: introdução, preparação (narrativas em torno da família da Maia) e epílogo.

constitui mais de quatro quintos do texto” (COELHO, 1976, p. 170). Numa linha semelhante de pensamento, Ofélia Paiva Monteiro observa que o incesto n’*Os Maias* “se urde desde o início, como uma efectiva ‘meta’ do texto, como uma estratégia discursiva apostada” (MONTEIRO, [19--], p.244). Isto é, desde as primeiras páginas, a narrativa prepara estratégias e um campo semântico que confluem para o desenvolvimento desse motivo.

Coelho (1976, p.169-70) esquematiza a *arquitetura do romance* da seguinte forma:

- 1- Introdução: início da ação, apresentação do Ramalhete e de Afonso;
- 2- Preparação: juventude de Afonso, vida de Pedro (seus casos amorosos e suicídio), infância de Carlos, a vida estudantil de Carlos e sua viagem;
- 3- Ação: envolvimento de Carlos e Maria Eduarda;
- 4- Epílogo: viagem de Carlos e Ega, e retorno a Lisboa anos depois dos ocorridos.

Entre a apresentação de Afonso até a primeira viagem de Carlos Eduardo, ocorre uma analepse pela qual se apresentam os acontecimentos na “preparação”. O tempo da narrativa só é restabelecido no outono de 1875, quando Afonso retorna de Santa Olávia e vai para o Ramalhete, em Lisboa, esperar o neto, dando início ao período da “ação”. Ao fim desse momento até o início do “epílogo”, a narrativa avança 10 anos e chega ao ano de 1887. Entre idas e vindas temporais, *Os Maias* constitui um efeito singular: toda a narrativa do incesto é emoldurada por digressões. Além disso, ações paralelas à história principal auxiliam esse efeito ocasionado pelo trabalho com o tempo. Isto é, determinadas ações, que “(pre)enchem”¹⁰⁶ a narrativa, acabam emoldurando o incesto. Formalmente, as narrativas molduras constituem uma marca da ficção gótica, pois, em muitos casos, auxiliavam na criação do suspense e sofisticavam a elaboração do enredo por trazerem a ele uma variedade de pontos de vista e diferentes versões sobre um mesmo caso.

N’*Os Maias*, nitidamente, os emolduramentos temporais atuam sobre a complexidade da narrativa, contudo, em especial, no caso da apresentação das ações anteriores ao nascimento de Carlos, evidenciam como o passado agirá de forma a assombrar o presente, pois o jovem Maia arcará com as consequências de

¹⁰⁶ De acordo com Franco Moretti, enchimentos são: “os episódios em que não acontece grande coisa e dos quais, terminada a leitura, mal nos lembramos” (MORETTI, 2003, p. 3). Em outras palavras, ações ocorridas entre as bifurcações, as quais são “um (possível) desdobramento da trama; não assim o enchimento, que é aquilo que acontece entre uma mudança e outra” (MORETTI, 2003, p. 6).

problemas mal resolvidos no seio de sua família. Nesse sentido, fica evidente a relação fantasmagórica do passado com o presente, uma das características basilares do gótico.

Já as diferentes versões sobre Maria Eduarda ajudam a projetar um tom de mistério sobre a personagem. Apesar de Maria contar sua própria versão, o leitor jamais saberá toda a verdade sobre ela, inclusive porque o narrador não oferece fortes evidências sobre a personalidade dela ou informações seguras sobre seu passado, o que intensifica essa aura misteriosa. Por conseguinte, o efeito de moldura criado pelas diferentes versões sobre Maria Eduarda tem seu aspecto gótico reforçado justamente pelo tom misterioso que a personagem assume.

Em suma, o tempo em *Os Maias* relaciona-se com o gótico de uma forma mais acentuada do que nas outras duas narrativas analisadas. David Stevens (2000) enfatiza o apreço da ficção gótica pelo passado: ao geralmente ambientar as histórias em momentos anteriores ao de seu desenvolvimento, o gótico causa um estranhamento no leitor através do efeito de distanciamento e falta de familiaridade. Por sua vez, Júlio França (2017) compreende o passado como uma presença fantasmagórica nos enredos góticos, pois os fatos anteriores voltam-se contra o herói. Ele é “vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados” (FRANÇA, 2017, p. 25). Carlos Eduardo e Maria Eduarda vivem a tragédia do incesto devido às más decisões tomadas por seus pais e avô, os quais esconderam deles a verdade sobre o relacionamento entre Pedro e Maria. Cabe ressaltar que, em *O crime do Padre Amaro* e em *O primo Basílio*, o passado também possui um tom fantasmagórico. Apesar de em ambas as narrativas, os protagonistas terem profunda responsabilidade sobre seus desfechos, as escolhas da juventude de Amaro e a paixão juvenil vivida por Luísa assombram os presentes dos protagonistas de cada romance. Contudo, é n’*Os Maias* que o narrador dispende maior atenção ao passado, a fim de enfatizar antecedentes que, conforme percebido por Monteiro ([19--]), preparam a narrativa para a exposição do incesto.

Diante de tais informações, adentra-se na análise dos fatos ocorridos anteriores ao nascimento de Carlos Eduardo e Maria Eduarda para compreender como o incesto é configurado desde as primeiras linhas do romance.

6.1 A PRIMEIRA TRAGÉDIA: O RELACIONAMENTO ENTRE PEDRO E MARIA

Os *Maias* é aberto com uma longa descrição da mansão chamada Ramalhete, a qual será melhor explorada na subunidade sobre o estudo do espaço no romance. Vilaça, o administrador e conselheiro da família, adverte Afonso de que havia “uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” (QUEIRÓS, 2014, p. 9). Essa afirmação, por si só, imprime ao casarão uma atmosfera mal-assombrada e estende sobre a história uma perspectiva de mau-agouro.

Afonso é apresentado como o *patriarca* (QUEIRÓS, 2014, p. 13) da família, um homem austero, preso às tradições e a pensamentos conservadores. A personagem sugere resquícios aristocráticos em seus atos e costumes, em plena comunhão com o espaço do Ramalhete, mansão finamente requintada e decorada nos moldes clássicos. Já Pedro é figurado com ares de dandismo: um *bon vivant* com severas “crises de melancolia negra” (QUEIRÓS, 2014, p. 21). Fisicamente, “era em tudo um fraco [...] mudo, murcho, amarelo, com olheiras fundas e já velho” (QUEIRÓS, 2014, p. 21). Ao perder a mãe, entrou em “exagerada e mórbida” (QUEIRÓS, 2014, p. 22) crise, que só findou quando encontrou um “amor à Romeu” (QUEIRÓS, 2014, p. 22), a jovem Maria Monforte. Pela sua apresentação, observa-se que, em diferentes detalhes, o narrador esboça indícios de que Pedro possui tendências exageradas e depressivas, as quais são confirmadas quando ele comete o suicídio.

Em relação aos avanços sociais, tecnológicos e de costumes do século XIX, a família da Maia soa deslocada. Essa característica obsoleta fica evidente através do designador do Ramalhete: um *museu* (QUEIRÓS, 2014, p. 10). Uma vez que a casa é uma imagem metonímica da família, sua designação denota a estagnação dos Maias no tempo. Apesar de Pedro e Carlos diferirem do pensamento de Afonso, ambos também carregam consigo nuances dessa paralisia, algo que pode ser percebido, por exemplo, através da relação das personagens com o mundo do trabalho – aspecto em franco desenvolvimento na época – pois, para eles, a atividade laboral é quase algo acessório¹⁰⁷.

¹⁰⁷ De acordo com Danilo Silvério (2016), existe um conflito ideológico na família da Maia. Há uma predileção ao pensamento burguês-liberal, característica incorporada principalmente através do discurso de Afonso, na educação delegada a Carlos Eduardo (a qual é à inglesa e pautada no liberalismo) e em parte do comportamento do jovem, enquanto impera um *lifestyle* calcado nos

Um desdobramento claro desse comportamento é o de Afonso em relação à Maria Monforte. Figurada em torno de um halo misterioso e da beleza física, a jovem capta a atenção de Pedro, que busca por mais informações sobre ela, apesar de pouco descobrir sobre seu passado, conforme Alencar sugere: “Isso [...] são mistérios que jamais pode Lisboa astuta devassar” (QUEIRÓS, 2014, p. 25). Porém, uma informação é concedida: a família Monforte, originária dos Açores, alcançou fortuna com o tráfico negreiro do continente africano para o Brasil, Havana e Nova Orleans. Maria Monforte é automaticamente denominada pelo restante da família da Maia e pela sociedade lisboeta como “negreira” e o narrador constata: “Em todo o caso quando Lisboa descobriu aquela lenda de sangue e negros, o entusiasmo pela Monforte calhou. Que diabo! Juno tinha sangue assassino” (QUEIRÓS, 2014, p. 25).

Assim, a receptividade de Afonso ao caso de Pedro com Maria foi a pior possível, negando categoricamente a aproximação do filho àquela estranha. Nesse sentido, é como se, na perspectiva do patriarca, Maria carregasse consigo algo impuro, como se ela contaminasse tudo ao seu redor, quase como uma maldição. Mais do que isso, o posicionamento do patriarca revela o conflito entre seu pretensão pensamento liberal inglês e a prática: ao desejá-la longe da família, o patriarca revela seu apego às tradições, numa tentativa de manter a “pureza” de sua classe social. Ainda, o comportamento preconceituoso, ao mesmo tempo irônico, fica evidente à medida que ele rechaça a jovem devido à atividade da família: tanto os lucros do tráfico negreiro quanto a exploração dos escravizados construíram a riqueza de Portugal bem como as fortunas das grandes famílias portuguesas. Portanto, em certa medida, os Maias também se beneficiaram de um cruel sistema, benefício não reconhecido por Afonso ao negar a relação do filho com Maria Monforte.

Mesmo assim, da união entre Pedro e Maria nascem Maria Eduarda e Carlos Eduardo, nome escolhido devido às leituras que a mãe fez sobre o último dos Stuart, “[...] [num] tal nome [que] parecia-lhe conter todo um destino de amores e de façanhas” (QUEIRÓS, 2014, p. 36). A escolha desse nome em específico está

moldes aristocráticos portugueses. Carlos representa esse conflito, pois “ao ser educado à inglesa, incorpora hipoteticamente a etiqueta aristocrática, que há de lhe assegurar a manutenção dos privilégios [...]. O curioso é que Carlos embora perfeitamente adaptado aos novos tempos, ao menos em tese, nem dependerá de seu ofício [...] para custear sua vida de luxo” (SILVÉRIO, 2016, p. 39).

alinhado com a esfera dos terríveis indícios sobre o incesto. De acordo com Reis (1978): “é fácil de perceber a feição premonitória desta escolha; para além de aludir directamente ao destino, tal escolha incide ainda sobre um nome marcado pelo estigma da extinção de uma família: [...] Carlos Eduardo Stuart, o último dos Stuarts” (REIS, 1978, p. 84).

A visão negativa sobre Maria Monforte é confirmada quando ela abandona Pedro para fugir com a filha para a Itália com seu amante. Pedro volta à casa do pai, durante “uma sombria tarde de dezembro, de grande chuva” (QUEIRÓS, 2014, p. 41) com Carlos Eduardo nos braços. Num primeiro instante, o clima pesado e obscuro parece apenas preparar o leitor para a cena em que Pedro revela a Afonso o abandono. Num segundo instante, oferece o enquadramento sombrio necessário para o que vem a seguir: o suicídio de Pedro. Dependente de uma ambientação climática, a cena pode ser lida à luz de Spitzer (2001) para quem os termos atmosféricos, ao retomarem um campo semântico negativo, perpassam a construção de cenas sombrias e tensas. No desenrolar dessa ação, o clima e o espaço tornam-se ainda mais melancólicos à medida que Pedro conta ao pai o desfecho do seu casamento.

Num momento, Pedro olha a janela e mira a quinta “tão triste sob a chuva” (QUEIRÓS, 2014, p. 43). Já Afonso, na sala de jantar “ficou envolvido pouco a pouco naquele melancólico crepúsculo de Dezembro” (QUEIRÓS, 2014, p. 44). As personagens, então, tornam-se progressivamente mais desassossegadas e a casa mais opressiva:

Já inquieto, subiu ao quarto do filho; estava tudo escuro, tão húmido e frio como se a chuva caísse dentro. Um arrepio confrangeu o velho, e quando chamou, a voz de Pedro veio do negro da janela; estava lá, com a vidraça aberta, sentado fora na varanda, voltado para a noite brava, para o sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, toda a invernia agreste.

Pedro, no entanto, como sonâmbulo, voltara para a varanda, com a cabeça à chuva, atraído por aquela treva da quinta que se cavava em baixo com um rumor de mar bravo (QUEIRÓS, 2014, p. 44).

O quarto de Pedro parece a Afonso escuro e úmido, numa caracterização sugestiva de desconforto. As palavras utilizadas pelo narrador para descrever o cômodo ativam uma semântica relacionada aos *loci horribiles*, bem como continuam preparando o leitor para alguma ação negativa. O comportamento de reclusão/afastamento de Pedro sinaliza a dor pela perda da esposa, e a forma

hiperbólica com que a personagem se manifesta, especificamente entregando-se à tempestade, permite ao leitor prever a possibilidade de uma atitude drástica e funesta. Afonso, ao arrepiar-se, destaca ainda mais o tom terrífico da cena, acentuado à medida que Pedro desfigura-se “como sonâmbulo” (QUEIRÓS, 2014, p. 44).

Nesse contexto, o clima e a casa comungam um ar desolador, capaz de anunciar imagens de morte:

Muito tempo só os passos lentos do velho, ao comprido das altas estantes, quebraram o silêncio em que toda a sala ia adormecendo. Uma brasa morria no fogão. A noite parecia mais áspera. Eram de repente vergastadas de água contra as vidraças, trazidas numa rajada, que longamente, num clamor teimoso, faziam escoar um dilúvio dos telhados; depois havia uma calma tenebrosa, com uma sussurração distante de vento fugindo entre ramagens; nesse silêncio as goteiras punham um pranto lento; e logo uma corda de vendaval corria mais furiosa, envolvia a casa num bater de janelas, redemoinhava, partia com silvos desolados (QUEIRÓS, 2014, p. 45).

O findar das brasas é narrado como algo morrendo e, assim como na cena de *O crime do Padre Amaro* em que Amélia falece, o fim da luz caracteriza e proclama a morte. Ao assolar violentamente a casa, é como se a chuva trouxesse com ela prenúncios de algo terrível a seus habitantes. Semelhante ao outro romance, o clima intensifica-se proporcionalmente à aproximação da morte de Pedro e o vento soa como um pranto, palavra também utilizada em outros contextos de falecimento e dor. Internamente, a casa apresenta-se mais silenciosa e carregada de tensão, como se à espera de um evento tenebroso, sensação percebida especialmente por Afonso: “No seu quarto, ao lado da livraria, Afonso não pode sossegar, numa opressão, uma inquietação que a cada momento o fazia erguer sobre o travesseiro, escutar: agora, no silêncio da casa e do vento que calmara, ressoavam por cima, lentos e contínuos, os passos de Pedro” (QUEIRÓS, 2014, p. 46).

Até que, finalmente, Pedro suicida-se:

A madrugada clareava, Afonso ia adormecendo – quando de repente um tiro atroou a casa. Precipitou-se do leito, despido e gritando: um criado acudia também com uma lanterna. Do quarto de Pedro, ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue que se ensopava no tapete, Afonso encontrou o seu filho morto, apertando uma pistola na mão (QUEIRÓS, 2014, p. 46).

Narrada pela perspectiva de Afonso, a cena revela poucos detalhes sobre o modo como Pedro manipulou os preparos para o suicídio (como decidiu ou a forma

como conseguiu a arma, por exemplo), tampouco são dadas informações diretamente expressivas de sua psique, pois todos os dados lançados ao leitor são refletidos por seu comportamento e linguagem corporal sob a ótica do pai. Mesmo assim, o horror pode ser ativado pela descrição atenta do estado de Pedro: o cheiro de pólvora, o corpo no chão, a enorme poça de sangue. Ainda o efeito é acentuado justamente por seguir a perspectiva paterna, pois conclama a intensidade do sentimento da perda de um filho por um pai.

De acordo com Carlos Reis (1978), a cena acaba por concretizar um dos indícios funestos já lançados na narrativa. Num determinado momento em que Afonso enxerga Maria e Pedro, uma sombrinha vermelha chama-lhe a atenção: “aquela sombrinha escarlate que agora se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo - como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas” (QUEIRÓS, 2014, p. 28). Reis atribui uma “evidente função de agouro” (REIS, 1978, p. 86) à cor da sombrinha, pois o objeto antecipa a forma com que o sangue de Pedro será derramado. Além disso, o crítico compreende o sangue visto por Afonso como “também o da consanguinidade incestuosa que há-de unir Carlos e Maria Eduarda” (REIS, 1978, p. 86), isto é, uma forma sutil de proclamar o mau presságio.

Dessa forma, o suicídio de Pedro da Maia é narrado a partir da retomada de *topoi* góticos, em especial na composição atmosférica, que contribui para o suspense ao longo da narração. A figuração ultrarromântica de Pedro também incorpora traços passíveis de associação ao gótico, pois ele é descrito como melancólico e depressivo, personalidade inclinada assim a tal desfecho. Já a figuração sombria de Maria Monforte relaciona-se mais a sua função no seio daquela família: como um elemento estranho ao meio, semelhante a Amaro e Basílio, traz destruição a uma unidade que se encontrava em relativa paz. A “impureza” dos Monforte, “amaldiçoada” pela visão alheia devido aos condenáveis negócios de sua família, assim, contamina seus descendentes, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, e abre um prelúdio de infortúnio sobre eles, também indiciado pelo desfecho trágico do pai.

Tais “presságios funestos” (REIS, 1978, p. 87), se adiantam o terrível destino de Pedro, também adiantam o desfecho da descendência dele, possuindo, portanto, uma dupla função. Como visto por Reis (1978), os presságios relacionam-se diretamente com o efeito trágico. Ao mesmo tempo, são preparados por um diálogo

com o gótico e suas imagens simbolicamente funestas. Stevens (2000), ao demarcar as características textuais do gótico, elenca o gosto dessa ficção por imagens altamente metafóricas e simbólicas, as quais representam a morte, o crime, o sobrenatural, etc. Dessa forma, justifica-se a aproximação, para além do trágico, entre os presságios e o gótico. Em suma, o suicídio de Pedro da Maia prepara uma atmosfera propícia para o fatídico desenrolar da ação, conduzindo o leitor para o pior e emoldurando o futuro.

6.2 ESTRATÉGIA DISCURSIVA APOSTADA¹⁰⁸: O INCESTO

Conforme apresentado, a configuração do incesto é carregada de indícios, os quais guiam o leitor para uma sensação negativa sobre os fatos. Tais pistas também atravessam a figuração das personagens, em especial, a de Maria Eduarda, cujas características remetem diretamente às apresentadas por sua mãe, Maria Monforte. Recém-chegada a Lisboa, acompanhada de sua filha, Rosa, governanta Madame Sara, cão de companhia, Niniche, e “esposo”, Castro Gomes, Maria Eduarda tem seu primeiro contato direto com Carlos Eduardo durante uma consulta médica. Porém, antes de saber seu nome, ele a avista no Hotel Central: “uma senhora alta, loura, com um meio véu [...] e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnção ebúrnea. [...] afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar” (QUEIRÓS, 2014, p. 129). Nesse momento, o narrador adere à perspectiva de Carlos Eduardo, que confere a Maria uma imagem quase sublime, com ares divinos e equiparável a materiais nobres, como o ébano.

A descrição remete diretamente à primeira apresentação de Maria Monforte, feita através do olhar de Pedro:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos louros, de um ouro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnção de mármore: e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia - pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa imortal e superior à terra (QUEIRÓS, 2014, p. 23).

¹⁰⁸ Referência à ideia cunhada por Monteiro [19--] em “A poética do grotesco e a coesão estrutural d’*Os Maias*”.

Nessa percepção, fica em evidência a comparação ao superior/divino, remetendo às deusas da antiguidade clássica, seus cabelos louros em contraste com o chapéu negro e sua cor clara, são características capazes de arrebatá-lo os sentimentos e a atenção de Pedro para ela. Na apresentação de Maria Eduarda, sua alvura e cabelos cor de ouro também são destacados pela escuridão de um véu no cabelo tal qual o de sua mãe.

A similitude entre as duas pode ser compreendida como um indício voltado para o leitor (já que Carlos Eduardo pouco conviveu com a mãe e não poderia diretamente fazer tal associação), o qual, através da comparação entre as informações, pode relacionar uma com a outra. Através disso, ativa-se no leitor uma expectativa de que a narrativa pudesse desenvolver alguma situação em torno dessa semelhança, apesar de ainda não se cogitar explicitamente o incesto.

A alusão feita à imagem materna também revela sutilmente a influência do *tópos* gótico do duplo/espelhamento. Como apresentado por Rank (2013), o duplo possui alguns desdobramentos característicos. Para ele, um deles vem do motivo do espelho: pode ser uma imagem que se desprende e ganha vida, um reflexo, um retrato, os quais são “essenciais, tipicamente repetitivos” (RANK, 2013, p. 84) no imaginário do duplo. Nesse caso, o reflexo não se dá diretamente num objeto, mas linguisticamente na narrativa via alusão direta à imagem previamente mencionada, numa espécie de variação daquele *tópos*. A relação com o gótico, no caso das Marias vem, assim, pela conjunção com outros elementos semânticos singulares e pela conotação destrutiva e sombria que a semelhança ganhará com o desenvolvimento do incesto.

Durante a consulta, quando, de fato, ocorre o primeiro contato direto entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda, o jovem percebe a semelhança entre os seus nomes: “Era a primeira vez que Carlos ouvia o nome dela; e pareceu-lhe perfeito, condizendo bem com a sua beleza serena. Maria Eduarda, Carlos Eduardo... Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe se não pressagiava a concordância dos seus destinos!” (QUEIRÓS, 2014, p. 274). A afirmação torna-se um dos mais claros indícios dos laços fraternos anunciados na narrativa, bem como logra um efeito de ironia trágica. Na sequência, ele reconhece alguma familiaridade no olhar de Maria Eduarda e na gestualidade dela: “Por um jeito familiar cruzava às vezes, ao falar, as mãos sobre os joelhos. E através da manga justa de sarja, terminando num punho

branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor dos seus braços” (QUEIRÓS, 2014, p. 275).

Incapaz de compreender os sinais, Carlos Eduardo deixa-se levar pelos impulsos sexuais-amorosos e envolve-se com Maria, tal qual o pai envolveu-se com a Monforte no passado. Além de servirem como indícios, tais apontamentos também estabelecem uma ligação entre Carlos e Maria que remete ao *tópos* do duplo. Para Rank (2013), na literatura, como por exemplo em *O duplo* (1846), de Dostoievsky¹⁰⁹, é comum encontrar a representação de irmãos gêmeos como um sendo o duplo do outro, mais especificamente, como um sendo a contraparte do outro. No caso d’*Os Maias*, mesmo não sendo gêmeos, Carlos Eduardo e Maria Eduarda apresentam-se como um sendo a contraparte do outro (o feminino vs. o masculino, a beleza divina vs. o mundano, o passional vs. o carnal, etc.) além de, em torno de Maria Eduarda, criar-se uma obsessão que surte em Carlos “as ideias típicas de megalomania e supervalorização sexual do próprio eu” (RANK, 2013, p. 125), aludindo ao duplo. Nesse sentido, tal *tópos* progressivamente alia-se ao gótico à medida que se intersecciona com o grotesco, com o monstruoso e com o cumprimento da “maldição” sobre a família.

Nesse contexto, então, outros indicadores do horrível desfecho são desenvolvidos. Por exemplo, a constante presença da cadelinha Niniche entre os amantes pode ser entendida como uma sutil presença do grotesco, pois o animal contrasta com a pretensa aura divina que paira entre Carlos e Maria. Desde a primeira cena entre os irmãos, o animal marca presença e, ao vê-lo, Carlos fica intrigado com o nome: “[...] achava lindo este nome de Niniche. E era curioso, tinha tido também uma galguinha italiana que se chamava Niniche...” (QUEIRÓS, 2014, p. 276). A coincidência entre os nomes revela uma similitude entre os passados das personagens, novamente um sinal de que há alguma relação entre os dois, que Carlos é incapaz de interpretar. A constante presença de Niniche entre eles também sugere o lado animalesco/selvagem que o relacionamento sexual entre irmãos assume, algo reforçado pela futura escolha da casa chamada Toca para abrigar os amantes, um espaço a ser melhor contemplado na unidade referente aos estudos dos *loci horribiles* no romance.

¹⁰⁹ Especificamente nessa obra, as personagens se passam como gêmeas.

Além disso, quando Carlos propõe à Maria a ideia de morarem juntos, ela é afetada por uma estranha angústia:

- Há uma coisa que eu lhe queria dizer!...

Carlos estava já ajoelhado aos seus pés.

- [...] É que um amor como o nosso não pode viver nas condições em que vivem outros amores vulgares... É que desde que eu lhe digo que a amo, é como se lhe pedisse para ser minha esposa diante de Deus...

Ela recuava o rosto, olhando-o angustiosamente, e como se não compreendesse. [...]

- Sempre que pensava em si, era já com esta esperança de uma existência toda nossa, longe daqui, longe de todos, tendo quebrado todos os laços presentes, pondo a nossa paixão acima de todas as ficções humanas, indo ser felizes para algum canto do mundo, solitariamente e para sempre... Levamos Rosa, está claro, sei que não se pode separar dela... E assim viveríamos sós, todos três, num encanto!

- Meu Deus! Fugirmos? murmurou ela, assombrada.

Carlos erguera-se.

- E que podemos fazer? Que outra coisa podemos nós fazer, digna do nosso amor?

Maria não respondeu, imóvel, a face erguida para ele, branca de cera. E pouco a pouco uma ideia parecia surgir nela, inesperada e perturbadora, revolvendo todo o seu ser. Os seus olhos alargavam-se, ansiosos e refulgentes (QUEIRÓS, 2014, p. 321).

Por diversos momentos, Maria Eduarda é descrita como “assombrada” e “ansiosa”, afetada por ideias perturbadoras. Apesar de, num primeiro momento, tais qualificativos refletirem sua emoção diante da proposta de Carlos, é como se seus sentimentos adivinhassem que algo pior e negativo poderia ocorrer, caso ela aceitasse viver juntamente de Carlos. Por sua vez, o leitor pode associar esse mal-estar ao fato de Maria Eduarda ser “casada” com Castro Gomes e, mais tarde, ao fato de ela rezear a reprovação de Carlos diante da descoberta de não ser oficialmente casada, contudo, as sensações também podem ser lidas como um presságio de algo pior¹¹⁰. Dessa forma, na cena, o tom gótico, por mais sutil que seja, se faz presente através dos indícios negativos pressentidos mas superados por Maria, os quais, para além da ironia trágica, aludem ao terrível futuro dos amantes.

Já Carlos, ao expor seus pensamentos de que a relação está acima dos ideais humanos e o modo como ele deseja vivê-la, por mais que resulte de uma idealização, também exemplifica seus traços obsessivos diante de Maria Eduarda, os quais apontam para o desenvolvimento do duplo. O espelhamento também se faz

¹¹⁰ A hipótese é sustentada pelo fato de o narrador também trocar o seu designador em relação à Maria Eduarda: nesse momento, ela é associada à brancura da cera, material comum, o oposto do mármore e do marfim, objetos aos quais ela é associada. Assim, ao se envolver em tal situação, é como se a personagem se rebaixasse, reforçando a leitura de que algo pior está se desenvolvendo.

presente no diálogo: Carlos diz que Maria não pode se separar da filha, refletindo a situação ocorrida no passado quando sua mãe não se separou da menina, bem como repete a imagem da fuga da mulher casada com seu amante. Assim, ao interseccionar-se com os maus presságios, o duplo e o espelhamento também se relacionam aos traços góticos presentes na cena.

Se até esse momento, o gótico se presentifica em detalhes, na consumação do incesto, uma atmosfera sombria e tensa é criada em torno da ação:

O céu, mole e abafado, não tinha uma estrela; e sobre o mar lampejava a espaços, mudamente, a lividez de um relâmpago. Caminhando com inúteis cautelas rente do muro Carlos sentia, nesta proximidade de uma posse tão desejada, uma melancolia, cerrada de ansiedade, que vagamente o acobardava. Abriu quase a tremer o portão: e mal dera alguns passos estacou, ouvindo ao fundo Niniche ladrar furiosamente. Mas tudo emudeceu; e da janela do canto, sobre o jardim, surgiu uma claridade que o sossegou. Foi encontrar Maria, com um roupão de rendas, junto da porta envidraçada, sufocando quase entre os braços Niniche que ainda rosnava. Estava toda medrosa, numa impaciência de o sentir ao seu lado: e não quis recolher logo: um momento ficaram ali, sentados nos degraus, com Niniche que aquietara e lambia Carlos. Tudo em redor era como uma infinita mancha de tinta; só lá em baixo, perdida e mortiça, surdida da treva alguma luzinha vacilando no alto dum mastro. Maria, conchegada a Carlos, refugiada nele, deu um longo suspiro: e os seus olhos mergulhavam inquietos naquela mudez negra, onde os arbustos familiares do jardim, toda a quinta, parecia perder a realidade, sumida, diluída na sombra (QUEIRÓS, 2014, p. 356-7).

Em primeira instância, a atmosfera climática aponta para uma tensão sobre o desenvolvimento da ação. Carlos, mesmo ansioso diante da proximidade da posse tão desejada, sente-se melancólico, demonstrando certa contrariedade, o que pode ser visto como mais um dos presságios negativos ignorados pelas personagens. Apesar de num primeiro momento ser relacionada ao clima, a fúria de Niniche soa deslocada a um encontro amoroso. Novamente, a presença do animal assemelha-se a um indício para o leitor de que há um halo primitivo/selvagem naquele meio. Diante do escuro, do silêncio e da tensão, e especialmente da presença de Carlos, Maria sente-se como hipnotizada e sua percepção do meio torna-se distorcida como uma mancha.

Ela propõe a Carlos que fujam para a Itália (noutro espelhamento da mãe), pois assim “Escusávamos de ter estes segredos, estes sustos!” (QUEIRÓS, 2014, p. 357). Carlos tenta argumentar, alegando a ela que ambos estavam seguros, enquanto Maria responde “Tu tens Santa Olávia, tens teu avô, tens os teus amigos... Eu não tenho ninguém!” (QUEIRÓS, 2014, p. 357), já estarecida por um mau

presságio: “Os olhos de Maria perdiam-se outra vez na escuridão como recebendo dela o presságio de um futuro, onde tudo seria confuso e escuro também” (QUEIRÓS, 2014, p. 357). Desde a proposta de fuga, Maria demonstra consciência sobre os perigos da relação dos dois (um aparente adultério), enquanto Carlos ignora o discurso da amante e tenta acalmá-la. Mais do que isso, a atmosfera obscura do instante parece afetar a percepção da personagem feminina, fazendo com que ela pressinta um futuro angustiante. Maria Eduarda prediz o seu próprio destino remetendo obviamente aos “presságios funestos” (REIS, 1978, p. 87) e ao desfecho trágico do casal. Essa “intuição” resulta da interação de Maria com o momento tenso/sombrio e do sentimento de medo que isso lhe causa, remetendo, mais uma vez, ao gótico.

Contudo, a presença e as falas do jovem parecem amenizar as sensações ruins da personagem e ela fica “aninhada no peito de Carlos, como desfalecida” (QUEIRÓS, 2014, p. 357). Apesar disso, a atmosfera e o clima tensos intensificam-se:

Um largo brilho de relâmpago alumiu o rio. Maria teve medo, entraram na alcova. Os molhos de velas de duas serpentinas, batendo os damascos e os cetins amarelos, embebiavam o ar tépido, onde errava um perfume, numa refulgência ardente de sacrário: e as bretanhas, as rendas do leito já aberto punham uma casta alvura de neve fresca nesse luxo amoroso e cor de chama. Fora, para os lados do mar, um trovão rolou lento e surdo. Mas Maria já o não ouviu, caída nos braços de Carlos. Nunca o desejara, nunca o adorara tanto! Os seus beijos ansiosos pareciam tender mais longe que a carne, trespassa-lo, querer sorver-lhe a vontade e a alma: - e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe apareceu realmente como a Deusa que ele sempre imaginara, que o arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro (QUEIRÓS, 2014, p. 357-8).

O recinto é carregado de símbolos, os quais denotam a morte e o profano: a cor amarela é associada ao cadavérico (CHEVALIER, GHEEBRANT, 1995) e o perfume de sacrário soa inapropriado para um espaço onde consumir-se-ia um ato sexual. À medida que os amantes aproximam-se da cama, a tempestade intensifica-se, como uma advertência do meio para a ação a ser realizada, o incesto. O léxico escolhido pelo narrador revela a ansiedade de Carlos e sua ânsia de, através dos beijos, sorver a alma de Maria Eduarda. De acordo com Deilille (1984), existe uma dimensão satânica e vampírica no beijo de Carlos, nítida influência das leituras “romântico-fantásticas oitocentistas” (DEILILLE, 1984, p. 302). Além disso, observa-se que a esfera vampírica da cena é iniciada um pouco antes do beijo em si:

seduzida, Maria sente-se desfalecida sobre seu peito e, desde então, é literalmente conduzida por ele não mais respondendo por si. O *tópos* gótico do vampírico é conseqüentemente consumado pela vontade da personagem em *sorver-lhe a alma*, retomando os termos do narrador, através do beijo e é acentuado pela atmosfera sombria e tensa que envolve o casal.

Além disso, nesse caso, o vampírico está sutilmente entrelaçado ao duplo, pois ao desejar tomar algo de Maria, Carlos remete à busca constante que o Eu tem por seu duplo a fim de completar-se, e à obsessão sexual que o Eu desenvolve sobre aquele. A cena da consumação sexual do incesto também lembra a primeira relação sexual entre Amaro e Amélia em *O crime do Padre Amaro*. Em ambas, o clima chuvoso e a dominação masculina são elementos presentes.

Por sua vez, o *tópos* da narrativa moldura se faz presente em outras duas ações: a revelação do passado de Maria Eduarda e, na sequência, do parentesco entre os amantes. No que tange ao passado da personagem, quatro diferentes versões são apresentadas na narrativa, uma de Castro Gomes, outra dela mesma, uma de Guimarães e uma de sua própria mãe através de uma carta. A versão do marido revela que Maria não era sua esposa legítima, de quem então ele retira o seu emprestado sobrenome, sobrando a ela apenas o seu nome “verdadeiro”, Madame Mac-Gren. Ele ainda revela a Carlos que Rosa não era sua filha, além de reforçar “[Maria Eduarda] era uma mulher que eu pagava” (QUEIRÓS, 2014, p. 376), quase como se ela fosse uma prostituta.

Mesmo enraivecido, Carlos Eduardo pede a jovem em casamento, abrindo chance para que Maria conte-lhe o seu passado. Ela diz a Carlos ter nascido em Viena e ter sido educada na França. Na vida adulta, diz ter se casado com Mac-Gren, um irlandês e verdadeiro pai de Rosa. Após a morte dele na Revolução Francesa, Maria Eduarda relata finalmente seu encontro e união com Castro Gomes, algo feito devido à fome e falta de condições de sustento. A revelação ocorre quase totalmente através de discurso indireto, mediante o qual o narrador toma a perspectiva da personagem e poucas são as vezes em que Maria Eduarda pronuncia através de sua fala direta a história vivida.

As duas versões, ao invés de esclarecer definitivamente o passado da personagem, concedem-lhe um tom misterioso, além de configurarem duas narrativas molduras para o enredo d’*Os Maias*. Ambas as versões desviam a atenção do leitor dos presságios negativos, bem como abrem espaço para múltiplas

chances de interpretação em relação à verdadeira identidade de Maria Eduarda. Cria-se uma espécie de labirinto semântico sobre a história da personagem¹¹¹. É justamente esse efeito o responsável por mais uma aproximação da narrativa aos procedimentos do gótico. Como apresentado anteriormente, em *Frankenstein*, as múltiplas perspectivas de uma mesma história, além de conceder ao texto uma singular complexidade, doam-lhe um ar misterioso, pois, muitas vezes, as visões contradizem-se, bem como fazem com que o leitor busque caminhos no texto para resolver os mistérios propostos, como se percorresse um labirinto¹¹². N' *Os Maias*, o labirinto desemboca posteriormente na tragédia: a revelação do parentesco e a morte de Afonso. Como as diferentes versões podem desviar a atenção do leitor para a solução desse mistério – Maria reconhecida como neta de Afonso e irmã de Carlos –, o desenrolar da história pode se tornar muito mais impactante do que sem as narrativas molduras. Assim, essa escolha além de atuar sobre a figuração de Maria Eduarda também possui uma importância específica para a criação do clima de suspense, suscitado pela disposição do enredo conforme às diferentes visões (e ignorâncias) oferecidas pelas personagens (Maria, por exemplo, desconhece seu verdadeiro lugar de nascimento e sua paternidade). Aliás, o fato de ela desconhecer a paternidade e ele, a maternidade corrobora o espelhamento.

Por fim, a terceira versão é lançada simultaneamente com a revelação do parentesco entre os amantes. No meio duma rua deserta e escura (QUEIRÓS, 2014, p. 475), o Sr. Guimarães anuncia a Ega o parentesco entre Carlos e Maria, contando-lhe o desfecho de Maria Monforte, cujo destino reservara-lhe “uma série de trapalhadas” (QUEIRÓS, 2014, p. 479). Ao perceber Ega “num [estado de] terror” (QUEIRÓS, 2014, p. 478), Guimarães diz-lhe: “Mas a culpa não teve ela [Maria Eduarda] [...]! Foi a mãe, aquela extraordinária mãe que o Diabo lhe deu!...” (QUEIRÓS, 2014, p. 478). Tal constatação alivia nesse momento a culpa de Maria,

¹¹¹ Isabel Pires de Lima (1987) interpreta a personagem Maria Eduarda através do simbolismo de uma máscara. Para a autora, “a máscara contém em si um poder sugestivo, evocatório e simultaneamente implica um conceito de duplicidade. [...] É com certeza a sugestão de duplicidade contida [...] e no processo de mascaramento que leva o narrador de *Os Maias* a socorrer-se deles para desenvolver uma intriga e descrever uma sociedade presa da ambivalência, onde o parecer se sobrepõe ao ser” (LIMA, 1987, p. 136). Nesse sentido, Ega e Maria Eduarda são na narrativa as personagens que mais se beneficiam dessa construção. Por sua vez, sobre a jovem recaem especialmente duas máscaras: a social devido ao tom secreto de seus amores e outra resultante do desfecho trágico, a qual a faz ser considerada morta aos olhos dos outros personagens. Apesar de seguir uma visão diferente da seguida aqui, a leitura de Lima reforça a ideia de duplicidade implicada na figura de Maria Eduarda.

¹¹² Como espaço físico, o labirinto também é um dos *tópos* do gótico. Um exemplo é o subterrâneo através do qual Isabella se perde em *The Castle of Otranto*.

porém reforça a ideia de maldição sobre Maria Monforte, a qual é designada como impura ao longo de sua figuração, e sobre os filhos.

Cabe ressaltar também o tom sombrio atingido na cena subsequente, em que Ega vai ao Ramalhete para procurar por Carlos:

Tudo estava apagado e mudo. [...] deu alguns passos tímidos no tapete, que pareceram já soar tristemente. Um reflexo do espelho alvejou ao fundo na sombra da alcova. [...] Então a ideia que Carlos estava àquela hora na rua de S. Francisco, dormindo com uma mulher que era sua irmã, atravessou-o com uma cruel nitidez, numa imagem material, tão viva e real, que ele viu-os claramente, de braços enlaçados, e em camisa... Toda a beleza de Maria, todo o requinte de Carlos desapareciam. Ficavam só dois animais, nascidos do mesmo ventre, juntando-se a um canto como cães, sob o impulso bruto do cio!
Correu para o seu quarto, fugindo àquela visão a que o escuro do corredor, mal dissipado pela luz tremula, acentuava mais o relevo (QUEIRÓS, 2014, p. 483-4).

Na casa, uma atmosfera obscura é demarcada pela falta de iluminação ou sons e reforçada pela conturbação psicológica de Ega. Esse estado da personagem recai em uma espécie de alucinação, que projeta Carlos Eduardo envolvendo-se com Maria como cães no cio, verbalizando assim uma imagética convocada sobre o casal em outros momentos por meio de Niniche: a de que a relação possuía uma dimensão animalesca¹¹³. O traço gótico dessa passagem é elaborado pelo *tópos* da alucinação, a qual ativa um sentimento de pavor na personagem, concedendo à visão uma aura fantasmagórica.

Então, o amigo encarrega-se de contar a Carlos a fatídica descoberta, o que se sucede logo após Ega ler a carta deixada por Maria Monforte. No documento, o mistério em torno de Maria Eduarda é (em parte) enfraquecido, além de atestar a paternidade da jovem, expõe o casamento da filha com Mac-Gren. Na “melancolia da escura manhã de chuva” (QUEIRÓS, 2014, p. 494), Ega ruma ao Ramalhete para finalmente revelar o parentesco, numa cena narrada através de elementos relacionados ao suspense e à tensão, e ao gótico, como a descrição dos *termos atmosféricos* (SPITZER, 2001) já indicados no clima da manhã: ao chegar lá “sentindo bater alto o coração, puxou o reposteiro de veludo. Na antecâmara pesava um silêncio; a chuva grossa fustigava a porta envidraçada, por onde se viam as árvores do jardim esfumadas na névoa. Ega levantou o outro reposteiro que tinha

¹¹³ A imagética dos cães como metáfora para o comportamento sexual lascivo também é referida em *O crime do Padre Amaro*, quando Totó chama o padre e Amélia de cães.

bordadas as armas dos Maias” (QUEIRÓS, 2014, p. 495). Nesse momento, tanto o clima mais carregado e o pesado silêncio, quanto o estado físico da personagem retomam o suspense indiciando ao leitor a aproximação de algum acontecimento negativo.

À medida que a notícia é dada a Carlos, que a recebe com grande indignação e incredulidade, a chuva intensifica-se e o reposteiro (uma imagem metonímica da família) balança na parede, aspectos que denotam a tensão do momento. Ao ser questionado por Carlos, Afonso confirma os laços dos netos, ao mesmo tempo em que dá sinais de não passar bem. Ao ser retirado da sala: “[...] a chuva contínua batia nos vidros. Por detrás deles caiu o grande reposteiro com as armas dos Maias” (QUEIRÓS, 2014, p. 499). A queda das armas, dessa forma, assume duas interpretações possíveis e complementares: uma relacionada aos presságios sobre a família e outra metafórica, uma representação de que os Maias haviam institucionalmente terminado ali. No seu valor de mau indício, a queda do reposteiro sinaliza ainda a tragédia que está a se preparar: a morte de Afonso. Dessa forma, o aspecto gótico da cena resulta tanto do suspense (criado através da tensão do momento e pelos termos descritivos do clima), quanto, especialmente, dos indícios de morte deixados ao longo da narração da ação. O ar sombrio é permanente logo após a notícia, quando em torno da mesa “a melancolia flutuava nessa tarde [...] através de uma conversa sobre doenças [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 501), enquanto Afonso “queixava-se de uma forte dor de cabeça que justificava seu ar consumido e *pálido*” (QUEIRÓS, 2014, p. 501, grifos do autor), numa descrição que indica seu aproximado fim. Ainda, a figuração, como que num processo de espelhamento, remete aos momentos anteriores à morte de Pedro: em que também impera um clima tempestuoso e a insistência do narrador em destacar a chuva nos vidros bem como a atmosfera tensa.

Na sequência, Carlos Eduardo vai em busca de Maria Eduarda, movimento determinante para sua figuração monstruosa. Num primeiro momento, Carlos questiona-se:

Decerto era terrível tornar a vê-la naquela sala, quente ainda do seu amor, agora que a sabia sua irmã... Mas porque não? Havia acaso ali dois devotos, possuídos da preocupação do demônio, espavoridos pelo pecado em que se tinham atolado ainda que inconscientemente, ansiosos por irem

esconder no fundo de mosteiros distantes o horror carnal um do outro (QUEIRÓS, 2014, p. 504)¹¹⁴?

A partir desse pensamento, as atitudes de Carlos Eduardo revelam sua displicência moral e o aproximam do *tópos* da personagem monstruosa, o qual é acentuado pelo grotesco e pela atmosfera sombria que enquadra o desenvolvimento das ações. Ainda, Carlos Eduardo alega a descrença na religião para justificar sua atitude e, através dessa articulação vem uma sutil ironia, pois foi justamente para isso que o avô lhe criou.

Ao chegar à Toca, local em que Maria Eduarda ainda se encontra, Carlos Eduardo percebe “pouco a pouco aquela fachada muda donde apenas saía, a um canto, uma claridade lânguida de alcova adormecida, foi-o estranhamente penetrando de inquietação e desconfiança. Era um medo dessa penumbra mole que sentia lá dentro” (QUEIRÓS, 2014, p. 505). A percepção negativa do espaço, um resultado do abalo psicológico da personagem, instiga no leitor a expectativa sobre o que virá a seguir. Ainda, o sentimento de medo reforça a tensão e o tom sombrio do momento.

Dentro da casa, a percepção de Carlos agora é outra e tudo lhe parece estranho. Em primeira instância o ambiente: “sala [...] parecia abandonada por essa noite, com as serpentinas apagadas, o bordado ocioso e enrolado no seu cesto, os livros num frio arranjo ornando a mesa onde o candeeiro espalhava uma luz tênue sob o abajur de renda amarela” (QUEIRÓS, 2014, p. 506). Na descrição, a disposição e a pompa dos objetos associados à pouca iluminação aguçam no leitor um suspense.

Carlos parece estar pisando em uma casa alheia a ele, e é assim também que sente Rosa e Maria Eduarda. Ao encontrar a criança, ela parece-lhe “outra Rosa: e à sua perturbação misturava-se uma saudade pela antiga Rosa, a outra que era filha da Madame Mac-Gren” (QUEIRÓS, 2014, p. 506). Ao ver a semelhança de Rosa e Maria Eduarda, Carlos projeta sobre a menina os gestos que ele tem com Maria:

¹¹⁴ A situação aventada por Carlos (sobre recolher-se num convento após cometer um erro de caráter moral-sexual) alude à tragédia de A. Garrett, *Frei Luis de Souza* (1844) na qual uma viúva, D. Madalena de Vilhena se casa sem saber que o antigo marido ainda vivia. O casal, D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho, que incorre em crime moral, escolhe purgar seus pecados em mosteiros, já a filha nascida da relação morre.

Carlos viu nela de repente toda a graça de Maria, todo o encanto de Maria. E arrebatou-a de novo nos braços, tão violentamente, com beijos tão bruscos no cabelo e nas faces, que Rosa estrebuchou, assustada e com um grito. Soltou-a logo, num receio de não ter sido casto... Depois, muito sério:

- Onde está a mamã?

Rosa coçava o braço, com a testazinha franzida:

- Apre!... Magoaste-me.

Carlos passou-lhe pelos cabelos a mão que ainda tremia.

- Vá, não sejas piegas, a mamã não gosta. Onde está ela?

A pequena, aplacada, já contente, pulava em redor, agarrando nos pulsos de Carlos para que ele saltasse também (QUEIRÓS, 2014, p. 506).

O exagero e a conotação sexual dos gestos de Carlos em relação a uma criança – à sobrinha, na verdade – tornam possíveis sua aproximação ao monstruoso, ainda mais tendo em vista a ambientação sombria da casa. A resposta de Rosa frente a Carlos, seu susto e medo, reforça o aspecto negativo das ações dele, tanto que ele mesmo receia não ter sido casto.

Ao aproximar-se do quarto de Maria Eduarda, a penumbra acentua-se e Carlos parece ainda mais perturbado: “E já todo aquele aroma dela que tão bem conhecia, esparso na sombra tépida, o envolvia, lhe entrava na alma com uma sedução inesperada de carícia nova, que o perturbava estranhamente” (QUEIRÓS, 2014, p. 507), sugerindo que iria ceder aos instintos, mesmo sabendo do laço consanguíneo. Ao encontrar Maria:

Ele tenteava, procurando na brancura da roupa: encontrou um joelho a que percebia a forma e o calor suave, através da seda leve: e ali esqueceu a mão, aberta e frouxa, como morta, num entorpecimento onde toda a vontade e toda a consciência se lhe fundiam, deixando-lhe apenas a sensação daquela pele quente e macia onde a sua palma pousava. Um suspiro, um pequenino suspiro de criança, fugiu dos lábios de Maria, morreu na sombra. Carlos sentiu a quentura de desejo que vinha dela, que o entontecia, terrível como o bafo ardente dum abismo, escancarado na terra a seus pés. Ainda balbuciou: ‘não, não...’ Mas ela estendeu os braços, envolveu-lhe o pescoço, puxando-o para si, num murmúrio que era como a continuação do suspiro, e em que o nome de querido sussurrava e tremia. Sem resistência, como um corpo morto que um sopro impele, ele caiu-lhe sobre o seio. Os seus lábios secos acharam-se colados num beijo aberto que os umedecia. E de repente, Carlos enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numa paixão e num desespero que fez tremer todo o leito (QUEIRÓS, 2014, p. 514).

O corpo de Maria não é visto pela unidade, mas em fragmentos envoltos pela escuridão (um joelho, uma mão, os seios, etc.). A percepção distorcida da corporeidade pode ser associada ao grotesco, pois a deforma, ainda mais se levadas em conta as apresentações anteriores de Maria Eduarda, nas quais seu corpo era descrito como um todo belo e sublime. A própria distorção ainda é

passível de ser interpretada como um efeito da visão confusa de Carlos. Mesmo inicialmente negando, Carlos sucumbe à paixão com voracidade *sugando* e *esmagando* a irmã. Assim, ele concretiza a transgressão sexual com lascívia, impulsividade e displicência moral, características que, nesse momento, acentuam em Carlos sua faceta monstruosa. Cabe ressaltar que esse *tópos* pode ser relacionado ao gótico por ser gerado em concomitância com uma ambientação sombria e com o suspense. Além disso, sutilmente, ao utilizar o verbo “sugar”, o narrador retoma uma sugestão anteriormente projetada pelo texto: a do aspecto vampírico de Carlos. Nessa cena, a alusão faz sentido justamente por se tratar de um momento em que se desenvolve o ato sexual, esfera amplamente aproveitada pelo imaginário vampírico.

Além disso, a decisão de Carlos também é reflexo da criação e das vivências de sua infância e juventude: antes de ingressar no curso de medicina, a personagem sempre tivera uma inclinação pela natureza humana em seu estado mais visceral. Num episódio ainda juvenil, Carlos Eduardo descobre seu gosto pela anatomia num sótão recortando litografias de órgãos humanos¹¹⁵. A inclinação para a anatomia e para a natureza humana em máxima potência parece anteceder a rendição de Carlos aos seus impulsos mais naturais, os quais implicam no incesto, prática que remete ao não civilizado e animalizado.

Nesse estágio, a percepção de Carlos sobre Maria é alterada: uma terrível repugnância em relação à irmã surge nele. O corpo “adorado sempre como mármore ideal” (QUEIRÓS, 2014, p. 514), então lhe parece “forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas belezas copiosas do animal de prazer” (QUEIRÓS, 2014, p. 514), claramente evidenciando um rebaixamento da imagem idealizada de Maria. Seu cabelo é associado a uma “juba” (QUEIRÓS, 2014, p. 514) e seus movimentos aos de uma “fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar...” (QUEIRÓS, 2014, p. 514), causando-lhe “um indizível horror de um nojo físico” (QUEIRÓS, 2014, p. 514). Semelhante ao momento anterior em que Carlos Eduardo a encontra no quarto, uma esfera grotesca é associada à Maria Eduarda. As formas corporais dela são vistas de maneira hiperbólica e remetem a

¹¹⁵ A imagem alude ao *tópos* do cientista maldito, pois além de praticar o ato em segredo num espaço remetente ao gótico, a ação é censurada pelo avô quando ele a descobre. Ainda, a medicina naquele contexto era vista como algo impura, já que lidava com as excreções corporais e doenças, enquanto a profissão do médico não possuía prestígio. Nesse contexto, a prática incestuosa remete a uma espécie de *hybris*, pois sobreleva as vontades do Eu acima de qualquer regra ou norma social.

uma animalização, especialmente no campo sexual, uma nuance previamente explorada tanto pela constante presença de Niniche nos encontros do casal quanto pela associação feita por Ega, a qual aproxima os amantes a cães no cio. Sendo assim, o horror de Carlos coloca o grotesco em diálogo com o gótico. Além disso, nessa cena, o grotesco já não mais qualifica apenas a conturbação mental da personagem, mas também é um meio de expressar ao leitor a aversão de Carlos ao incesto, ou a inibição do desejo.

Algumas horas decorridas após o ato, Carlos, às vésperas de retornar ao Ramalhete, é tomado pelo sentimento de medo: “apoderava-se dele [...] o medo. [...] Era medo do avô, medo do Ega, medo do Vilaça [...] medo de que a cada momento qualquer um deles podia [...] cravar os olhos na sua alma e no seu segredo... Tinha agora certeza de *que eles sabiam tudo*” (QUEIRÓS, 2014, p. 513, grifos do autor). No excerto, o medo é repisado e reflexo da culpa sentida pela personagem pela transgressão cometida. Além de demonstrar alguma consciência moral, o medo ganha contornos paranoicos sugerindo o persecutório, como enfatizado pelo próprio texto ao grifar o momento em que o narrador se aproxima da percepção de Carlos “*eles sabiam tudo*” (QUEIRÓS, 2014, p. 513, grifos do autor). Ao mesmo tempo, a paranoia e perseguição “reumanizam” Carlos Eduardo, pois o trazem novamente ao regramento social capaz de impedir com que ele pratique novamente o incesto.

No outro dia, já no Ramalhete, Carlos Eduardo é acordado às pressas com a notícia de que o avô fora encontrado morto no jardim, onde “morrera solitariamente, [...] naquela tosca mesa de pedra onde deixara pender a cabeça cansada” (QUEIRÓS, 2014, p. 515). A *desgraçada* morte do patriarca, como a própria narrativa a qualifica, pode ser interpretada como o simbólico fim da família da Maia. Ele era quem sustentava moralmente o nome e a tradição dos Maias, e a consumação do incesto fez ruir o cerne da família.

Em *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, de alguma forma os protagonistas das transgressões são punidos com a morte, mais especificamente as personagens femininas. N’*Os Maias*, ao contrário, nem Carlos Eduardo, personagem que chega a cogitar o suicídio, porém não o executa; tampouco Maria, cujo destino é deixar Portugal após saber do incesto, são penalizados com a morte. Apenas Afonso paga com a vida um erro do qual ele aparentemente e superficialmente não participou. Entretanto, ao defender ferrenhamente um matrimônio classista para seu filho, isto é, uma união entre Pedro e uma mulher também aristocrata, e esconder do

neto parte do passado, o patriarca torna-se cúmplice de todo o problema. Dessa forma, o desfecho de Afonso, que já indiciava não estar fisicamente bem após a revelação, em certa medida, carrega um tom de punição: em Afonso residia todo o pensamento conservador, replicado de diferentes formas nos seus descendentes, o qual afastava a família e seus integrantes de dar rumos individualizados a suas vidas.

Nesse contexto, o trágico emerge: na tragédia clássica, o efeito surge a partir do sofrimento de uma personagem com relativa posição moral e social. Impregnado pelo orgulho e por um sentimento de superioridade (passíveis de serem lidos à semelhança da *hybris*), o patriarca nega a união de Pedro e de Maria bem como esconde de Carlos o passado dos pais e o fato de ter uma irmã (atitude próxima à *hamartia*) e, assim, é diretamente afetado pelos desdobramentos trágicos de suas atitudes, culminantes na sua morte, aludindo ao herói trágico¹¹⁶.

Diante disso, o retorno de Maria Eduarda é como o ressurgimento de um fantasma do passado (Maria Monforte) que termina, então, sua destruição, resultante também dos desdobramentos das escolhas de Afonso. O patriarca, ao conceder a Carlos Eduardo uma educação liberal, voltada ao preparo físico e, no futuro, uma faculdade também voltada ao estudo corporal proporciona ao neto o contexto propício para que ele sucumba aos impulsos corporais-sexuais capazes de fazê-lo conscientemente buscar a irmã para o sexo. Portanto, Afonso, aludindo ao herói trágico, sucumbe numa teia que ele pateticamente teceu.

A narrativa gótica clássica do século XVIII representou a aristocracia como uma classe decaída e inadequada aos contextos em que se inseria, colocando-a como moralmente falida e associando a ela personagens vilanescas, como nos romances de Ann Radcliffe nos quais uma personagem de elevada posição desestruturava uma família, pondo a heroína em risco. Mesmo que por caminhos diferentes, *Os Maias*, somado aos outros aspectos sombrios aludidos, também relaciona-se com essa característica do gótico clássico, através da organização da família da Maia e dos posicionamentos tomados por Afonso.

¹¹⁶ A associação justifica-se pois Afonso, como visto anteriormente, ao mesmo tempo em que verbaliza um pensamento burguês-liberal (o qual não se encaixa com o contexto Português da época) desfruta de uma vida luso-aristocrata caracterizada por ideais como: o peso de um nome em detrimento a busca de manter e fomentar a renda e bens familiares; um pensamento moralmente conservador, quase obsoleto; o gosto pelo luxo; e a negação ao trabalho.

Além do mais, o arranjo familiar dos Maias, mais especificamente na relação entre Pedro e seu pai, e seus posicionamentos morais demonstram a corrosão do mito familiar e a insustentabilidade do *paterfamilia*. Conforme arguido por Williams (1985), o gótico possui forte interesse em demonstrar como a família age a fim de castrar e regulamentar os desejos individuais para que o Eu possa viver em sociedade. Assim, através de ações castradoras, emergem conflitos interpessoais, monstruosidades e crimes. Diante disso, o romance eciano aproxima-se dessa problemática explorada pelo gótico, numa ideia reforçada à medida que toda a tragédia também é fruto dessa tentativa falha de regulação.

Na perspectiva anteriormente apresentada de Reis (1978), bem como por Lima (1987), *Os Maias* refletem um afastamento de Eça de Queirós das convenções do naturalismo. Por outro lado, conforme abordado ao longo desse trabalho, pode-se observar que, de modo sutil ou mais explícito, Eça sempre abriu a sua prosa vinculada ao realismo-naturalismo para outras correntes. No caso d'*Os Maias*, levanta-se a hipótese de que a clara abertura ocorreu tanto por um amadurecimento criativo, quanto pelo desgaste das ideologias positivistas e naturalistas – também criticadas ao longo do romance. Portanto, mais do que nas outras duas narrativas aqui estudadas, n'*Os Maias* o espaço assume uma forte relação com o gótico. Para isso, a próxima subunidade centra-se no estudo dos espaços, especialmente da Toca e do Ramalhete, os quais conversam com o gótico ao longo de suas configurações.

6.3 PAREDES FATAIS AOS MAIAS: A TOCA E O RAMALHETE

Se, em *O crime do Padre Amaro*, o Casarão da Ricoça e a Casa do Sineiro apresentaram configurações alusivas às casas mal-assombradas, e n'*O primo Basílio* o espaço também se liga a simbologias do sombrio e do funesto, n'*Os Maias*, pode-se dizer que há, nesse sentido, uma sofisticação nos recursos de ambientação. Nessa narrativa, dois cenários em especial são configurados com um aproveitamento da tópica gótica: a Toca, residência utilizada por Carlos Eduardo e Maria Eduarda para seus encontros, e o Ramalhete, a mansão da família.

A Toca, antiga casa de Craft, é alugada por Carlos Eduardo a fim de abrigar Maria Eduarda, Rosa, Niniche e Miss Sara. Afastada da cidade, a residência funciona como *esconderijo dos amantes* (OLIVEIRA, 2008, p. 104), e, mais do que

isso, sua descrição deve muito aos indícios grotescos ali presentes. Logo ao adentrarem a casa, Maria Eduarda percebe a “escada escura e feia” (QUEIRÓS, 2014, p. 336), reaproveitamento do motivo das escadas já assinalado em *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*. N’*Os Maias*, semelhante aos outros romances aqui analisados, a escada “ao invés de conduzir os amantes à ascensão [...] leva-os à queda” (OLIVEIRA, 2008, p. 172), assumindo um sentido paradoxal.

Ao constatar o exagero em parte da decoração, Maria a considera de gosto “excêntrico, quase exótico” (QUEIRÓS, 2014, p. 336). Na sequência, diz a Carlos que o espaço é “encantador” (QUEIRÓS, 2014, p. 337) e ele completa “É um Paraíso!” (QUEIRÓS, 2014, p. 337). Carlos recomenda ao lugar o nome Toca, “uma divisa de bicho [...]. Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu buraco” (QUEIRÓS, 2014, p. 337). A decoração hiperbólica, a ambivalência dos sentimentos suscitados principalmente em Maria¹¹⁷ e o nome do lugar apontam para uma configuração grotesca. Um tom de perigo também é posto em voga quando Maria Eduarda sugere a pintura do nome Toca em “letras vermelhas sobre o portão” (QUEIRÓS, 2014, p. 337), como se fosse um aviso para não se aproximarem do lugar. No desenrolar da ação, o narrador, através da tomada da perspectiva de Maria Eduarda, expõe o incômodo dela, evidenciando como está afetada por essa sensação.

Ao adentrar o seu futuro quarto, ela se incomoda com seu “luxo estridente e sensual” (QUEIRÓS, 2014, p. 337), evidenciando novamente as características hiperbólicas do espaço. Um dos primeiros objetos visados por Maria Eduarda é a tapeçaria de lã representando “os amores de Vênus e Marte” (QUEIRÓS, 2014, p. 338). Na mitologia greco-latina, esses deuses eram irmãos e, portanto, seus amores, no contexto do romance, podem ser lidos como sinais de incesto. A associação das figuras divinas com as personagens estreita-se também por haver um paralelismo entre a imagem de Maria Eduarda com a Vênus Citereia, o que pode servir de indicativo para o leitor relacionar as pistas deixadas pela narrativa. O modo como o sol adentrava o quarto, para Maria, dava a ele o aspecto do interior “de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho” (QUEIRÓS, 2014, p.

¹¹⁷ No artigo “Perspectiva e efeito grotesco na construção do cenário da toca em *Os Maias*, de Eça de Queirós” Xênia Amaral Matos e Raquel Trentin Oliveira centram-se especificamente numa análise do grotesco na Toca e no modo como esse elemento afeta a personagem Maria Eduarda. Ver: MATOS, Xênia Amaral; OLIVEIRA, Raquel Trentin. Perspectiva e efeito grotesco na construção do cenário da toca em *Os Maias*, de Eça de Queirós. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 7., n. 1., JAN-JUN, 2018, p. 71-87.

338). Assumindo a perspectiva de Maria, o narrador ironicamente destaca uma ironia, pois ela ainda desconhece o real teor profano de sua relação. A cor e a decoração perturbam tanto Maria Eduarda que ela associa o quarto a um espaço “erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia” (QUEIRÓS, 2014, p. 338). Lucrecia Bórgia é historicamente conhecida pela sua vida amorosa e pela acusação de ter cometido um incesto com seu irmão e pai. A percepção de Maria revela-se, assim, uma ironia trágica, uma vez que ela, ao falar do espaço, fala de sua própria condição, sem ter conhecimento do horizonte trágico que sua percepção envolve.

Maria Eduarda assusta-se com

um painel antigo, defumado ressaltando em negro do fundo de todo aquele ouro – onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue, dentro de um prato de cobre. E para maior excentricidade, a um canto, [...] uma enorme coruja empalhada fixava no leito de amor, com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e agourentos (QUEIRÓS, 2014, p. 338).

A imagem do painel é a de São João Batista, personagem bíblico morto por ter reprimido o incesto cometido por Herodes¹¹⁸, o que reforça ainda mais os indícios distribuídos pelo quarto. Nesse contexto, a coruja empalhada, animal associado popularmente ao mau agouro, termina de delimitar o espectro semântico projetado pela pintura. Ao fixar o leito, o animal sugere o caráter funesto e terrível do amor ali consumado.

Maria Eduarda responde a Carlos que acha tudo de “uma beleza fria, e exalando uma indefinida tristeza de um luxo morto” (QUEIRÓS, 2014, p. 339). Ou seja, a personagem consegue filtrar a tensão e a presença de uma atmosfera estranha nos cômodos, mas, naturalmente, não tem noção das implicações de sua conduta nessa rede trágica. Ao fim da cena, ela conhece o “gênio tutelar da casa” (QUEIRÓS, 2014, p. 340):

[...] um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nu, pelado, obeso, de papeira, faceto e banhado de riso, com o ventre ovante, distendido na indigestão de todo o universo – e as perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas de um feto. E este monstro triunfava, enganchado

¹¹⁸ Herodes divorcia-se e casa-se com a esposa de seu irmão Felipe, Herodíades. Como profeta, São João Batista adverte-o sobre a impossibilidade de unir-se à ex-esposa de Felipe, pois, para aquele meio, esse casamento era visto como incestuoso. Sentindo-se contrariado, Herodes aprisiona o profeta e, sob a influência da esposa e de Salomé, filha dela, exige sua decapitação. Ver: Evangelho de São Marcos, Capítulo 6, Versículos 17-29.

sobre um animal fabuloso, de pés humanos que dobrava para terra o pescoço submisso, [...] (QUEIRÓS, 2014, p. 340).

Nitidamente exótico e grotesco, o gênio resume o estranhamento causado por toda a casa bem como simboliza a bestialidade/animalidade que perpassa toda a ambientação. É diante dessa imagem que Carlos Eduardo e Maria Eduarda proferem o seguinte diálogo:

- E pensarmos [...] que gerações inteiras vieram ajoelhar-se diante deste ratão, rezar-lhe, beijar-lhe o umbigo, oferecer-lhe riquezas, morrer por ele...
 - O amor que se tem por um monstro – disse Maria – é mais meritório não é verdade?
 - Por isso não acha talvez meritório o amor que se tem por si... (QUEIRÓS, 2014, p. 340).

Semelhante aos momentos anteriores da cena, o diálogo é atravessado pela ironia trágica, pois também o amor de Maria por Carlos pode ser lido como o amor por um monstro e o relacionamento dos dois como uma aberração da natureza humana. Ao mesmo tempo, essa associação implícita investe mais uma nota da imagética monstruosa da personagem.

Dessa forma, a Toca “traz objetos, cujos sentidos culturalmente estabelecidos, ampliam o significado dos acontecimentos ali representados, muitas vezes explorados pela própria descrição: nas paredes e na decoração [...] pulsa [...] o ato incestuoso e [é] sugerida a transgressão amorosa” (OLIVEIRA, 2008, p. 175). Carregada de *presságios funestos* (REIS, 1978), a casa tem os seus aspectos grotescos próximos ao território do gótico, pois projeta uma expectativa terrível sobre a história. Isto é, devido à apresentação de tantos presságios, a Toca impregna um tom de mistério e fomenta a imaginação do leitor em relação ao relacionamento e ao destino desditoso das personagens.

A caracterização do Ramalhete, por sua vez, permite associá-lo ao castelo gótico amaldiçoado, podendo funcionar como o cronotopo d’Os *Maias*. De acordo com Mikhail Bakhtin (2014), o castelo, principal cenário da ficção gótica, é “repleto de tempo [...] as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de antigos retratos dos ancestrais [...]. As lendas e as tradições revivem pelas recordações dos acontecimentos passados, [em] todos os recantos do castelo”. (BAKHTIN, 2014, p.351-2). Assim o teórico lê o castelo como um cronotopo dos romances góticos ingleses do fim do século XVIII, bem como demarca algumas características que

serão absorvidas por cenários de narrativas posteriores, como as mansões e casas familiares do gótico estadunidense.

Numa das primeiras descrições do Ramalhete, a menção a determinados elementos favorece a associação com o *tópos* espacial legado pelo castelo:

O que surpreendia logo era o pátio, outrora tão lobrego, nu, lajeado de pedregulho - agora resplandecente, com um pavimento quadrilhado de mármore brancos e vermelhos, plantas decorativas, vasos de Quimper, e dois longos bancos feudais que Carlos trouxera de Espanha, trabalhados em talha, solenes como coros de catedral. Em cima, na antecâmara, revestida como uma tenda de estofos do Oriente, todo o rumor de passos morria: e ornavam-na divãs cobertos de tapetes persas, largos pratos mouriscos com reflexos metálicos de cobre, uma harmonia de tons severos, onde destacava, na brancura imaculada do mármore, uma figura de rapariga friorenta, arrepiando-se, rindo, ao meter o pezinho na água. Dai partia um amplo corredor, ornado com as peças ricas de Benfca, arcas góticas, jarrões da Índia, e antigos quadros devotos. As melhores salas do Ramalhete abriam para essa galeria. No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa, de tricorne de plumas e vestido escarlata de caçadora inglesa, sobre um fundo de paisagem enevoada. Uma sala mais pequena, ao lado, onde se fazia música, tinha um ar de século XVIII com seus móveis enramelhetados de ouro, as suas sedas de ramagens brilhantes: duas tapeçarias de Gobelins, desmaiadas, em tons cinzentos, cobriam as paredes de pastores e de arvoredos (QUEIRÓS, 2014, p. 10).

A decoração luxuosa e sofisticada pode ser associada às ideias defendidas por Poe em “Philosophy of Furniture” (1904), pois em diferentes detalhes remete ao bom gosto aristocrático e a um certo culto do passado: a tapeçaria é, por exemplo, herança dos castelos medievais; quadros, esculturas e vasos são capazes de demonstrar conhecimento cultural e poder aquisitivo. As galerias e os salões são adornados com retratos que sinalizam a ancestralidade da família e presentificam o passado, semelhante ao que Bakhtin analisou no castelo. Ademais, o “ar de século XVIII” (QUEIRÓS, 2014, p. 10) percebido em alguns de seus ambientes, reforça ainda mais o aspecto de castelo e o peso histórico que paira sobre o espaço.

Sobre a mansão recai uma lenda “segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” (QUEIRÓS, 2014, p. 9). Conforme analisado anteriormente, o Ramalhete é o cenário do suicídio de Pedro, também da revelação do incesto a Carlos e da morte de Afonso, eventos estes que confirmam aquela maldição. Repleto de *presságios funestos* (REIS, 1978), o Ramalhete pode ser associado, assim, a um vasto imaginário deixado pelo gótico, o *tópos* da maldição, geralmente projetado sobre uma casa ou família. Por exemplo, em *The Castle of*

Otranto, de Walpole, o castelo está marcado por uma lenda sobre a extinção da família mantenedora do local. No conto “The Fall of the House of Usher”, de Poe, a família é amaldiçoada pelos casamentos consanguíneos e a mansão Usher, conseqüentemente, revela-se uma metonímia da condição familiar e sugere a ruína trazida por essas relações através de uma enorme rachadura em sua fachada¹¹⁹; e, em *The House of Seven Glabes*, de Hawthorne, os populares contam que, após sucessivas brigas e mortes em busca do domínio sobre aquela terra, um futuro de infelicidades afetaria a todos os possíveis habitantes da construção.

Na decoração do Ramalhete, observa-se uma capacidade de demarcar as modificações temporais e o peso das diferentes gerações ali abrigadas. A importância do tempo fica sugerida inclusive na fala do narrador, que assemelha a casa a *um museu* (QUEIRÓS, 2014, p. 10). As diferentes modificações causadas no espaço através do transcorrer temporal ganham destaque na sua primeira apresentação, nas primeiras linhas do romance:

[...] o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica que competia a uma edificação do reinado da sr.^a D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo assemelhar-se-ia a um Colégio de Jesuítas. O nome de Ramalhete provinha decerto de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do Escudo de Armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita [...].
Longos anos o Ramalhete permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína. Em 1858 Monsenhor Buccarini, único de Sua Santidade, visitara-o com ideia de instalar lá a Nunciatura [...]. [...] o Ramalhete possuía apenas, ao fundo de um terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vênus Citereia) enegrecendo a um canto na lenta humidade das ramagens silvestres (QUEIRÓS, 2014, p. 7).

Ao abrir *Os Maias*, evidencia-se a importância desempenhada pela mansão na história bem como delimita-se o caráter sinistro do local (o abandono, as paredes severas, o ambiente triste em ruínas), o qual parece ser amenizado após a reforma

¹¹⁹ Analogicamente, a maldição sobre o Ramalhete comunica-se com a rachadura da Mansão Usher, pois ambas advertem o leitor sobre a iminente ruptura familiar. Ainda, o Ramalhete, semelhante à mansão, passa por um processo descritivo humanizador. No conto de Poe, em seu início, o narrador-personagem compara as janelas da Mansão Usher a olhos, “personificando” a casa. No fim da narrativa, quando Carlos fita pela última vez no romance o “sombrio casarão” (QUEIRÓS, 2014, p. 549), o narrador enfatiza, assumindo a perspectiva de Carlos, “a sua fila de janelinhas fechadas” (QUEIRÓS, 2014, p. 560), as quais remetem a olhos de pálpebras cerradas e parecem recusar-se a olhar Carlos Eduardo.

feita por Afonso, Vilaça e Carlos. O aposto “sombrio casarão de paredes severas” (QUEIRÓS, 2014, p. 7), assim como a lenda em torno da edificação segundo a qual aquelas paredes seriam fatais aos Maias, são alguns dos *presságios funestos* (REIS, 1978) que antecipam os terríveis desdobramentos da ação e indicam precisamente o papel desempenhado pelo espaço: abrigar sem piedade o desfecho e a ruína daquelas gerações.

Um tom medieval e aristocrático presentifica-se através da menção às armas da família, um símbolo capaz de comunicar a hereditariedade dos Maias, frisando o espaço social ocupado por eles. O reposteiro também se torna uma metonímia para a família e simboliza a sua decadência na cena em que, após a revelação do incesto, vem ao chão. A própria queda das armas denota um tom sobrenatural como se algo externo e incompreensível aos olhos humanos intervisse no espaço a fim de evidenciar a ruína daquela linhagem. Ainda, a religião católica também está sinalizada na apresentação espacial: além de lembrar uma escola jesuítica, a mansão fora cogitada por um padre como possível instalação de uma Nunciatura. Levando em conta a quantidade de indícios pagãos da casa, como a própria estátua de Vênus, a aura católica dá uma ambivalência ao espaço, evidenciando a presença de forças distintas (cristão vs. pagão, passado vs. presente – em outros momentos, geração antiga vs. a nova) no lugar. Em seu princípio, a mansão também abrigou e foi decorada por objetos de um casal, Afonso e Maria Eduarda Runa, com notórias divergências religiosas e culturais. Enquanto ela era extremamente católica, por vezes “mórbida”, triste e defensora de uma visão de mundo baseada nas experiências culturais portuguesas, Afonso era de temperamento forte e tendia à cultura inglesa. Assim, ainda que futuramente com a reforma Carlos contrate um decorador inglês, a casa também refletia esse conflito através do gosto decorativo à inglesa de Afonso e à inclinação para objetos religiosos e oratórios da condessa.

No excerto, o devastado jardim congrega uma vasta simbologia em seus objetos:

o Ramallete possuía apenas, ao fundo dum terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatazinha seca, um tanque entulhado um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vênus Citereia) enegrecendo a um canto na lenta humidade das ramagens silvestres (QUEIRÓS, 2014, p. 7).

De acordo com Oliveira (2008), o cedro e o cipreste, devido a sua longevidade, fazem menção à vida e à morte e, no transcorrer da narrativa, ao serem constantemente relacionados a dois amigos, parecem indicar o laço fraterno de Carlos e Ega, persistente até o desfecho do romance. Nesse momento, a cascata estagnada alude à infertilidade e à morte, e, mesmo em movimento, também é permeada por um valor negativo, pois semelhante a uma “clepsidra, a água flui gota a gota marcando a passagem inexorável do tempo; [...] ainda, ao ligar-se com o choro, às lágrimas, acentua, melancolicamente, o destino dos Maias” (OLIVEIRA, 2008, p. 151).

Dentre os objetos do lugar, é sobre a estátua de Vênus que se faz um dos mais significativos desdobramentos imagéticos e simbólicos do romance. Deusa greco-latina da paixão e da beleza, de acordo com a mitologia, foi casada com seu próprio irmão, Marte, o deus da guerra. A Citereia, semelhante a um gênio tutelar da casa, sugere o destino incestuoso de seus habitantes, bem como impregna-os com sua tendência a casos amorosos e paixões.

De acordo com Deilille (1984), n’*Os Maias*, há uma “interpretação do motivo romântico-satânico das estátuas de mármore” (DEILILLE, 1984, p. 302), como resultado das leituras feitas por Eça especialmente das obras de Heine¹²⁰. Para a autora, a imagem pagã de beleza física e paixão representadas pelas estátuas de mármore, projetam-se sobre as personagens Maria Monforte e Maria Eduarda, ativando uma expectativa de um amor idealizado. Porém, especialmente no caso da última, o “amor perfeito, sublime, quase divino [...] se revela efêmero e fatal” (DEILILLE, 1984, p. 303). A autora destaca que, na tradição romântica do século XVIII, as estátuas de mármore tendiam a revelar-se vampíricas ou desempenhar uma função predatória nas obras, como em *Le Sphinx*, de Heine. N’*Os Maias*, para Deilille (1984), Maria Eduarda, diversas vezes associada ao mármore e à Citereia, também carrega a dimensão do vampírico já que seus beijos, por vezes, pareciam *sorver*, como o narrador costuma designar, a alma de Carlos Eduardo.

Nesse sentido, o *tópos* do duplo também configura-se através da estátua. De acordo com Oliveira (2008), as diferentes fases da Vênus associam-se às personagens femininas da narrativa: “primeiramente abandonada, depois

¹²⁰ Esse motivo também marca sutil presença em *O primo Basílio*. No início da narrativa, a alvura de Luísa é comparada ao branco, enquanto no desfecho, é associada ao gesso sujo. Semelhante a’*Os Maias*, o motivo n’*O primo Basílio* também demarca um tipo de ruína da personagem, pois quem parecia virtuosa e idealizada, ao fim, revela-se banal.

esplendorosa, ao fim enferrujada com membros grossos – estão reproduzidas, analogamente, no destino de Maria Eduarda, como se essa fosse um duplo daquela” (OLIVEIRA, 2008, 149-50). Por sua vez, na dissertação *A semiologia dos objetos e a configuração do trágico* (1983), Sueli Flory associa a primeira apresentação de Vênus à Maria Monforte e às posteriores à Maria Eduarda: quando reformada, a estátua pressagia a chegada de uma nova mulher e já abandonada no final simboliza o exílio de Maria Eduarda na França. Nesse sentido, uma vez que essa configuração do duplo está relacionada ao vampírico e ao satânico, como destacado por Deilille (1984), bem como ao desfecho terrível da ação, é percebido uma intersecção com as apresentações que esse *tópos* ganha na ficção gótica¹²¹.

No decorrer da ação, o Ramalhete tem a capacidade de antecipar o desfecho fatal através de sua atmosfera. Por exemplo, no suicídio de Pedro, no quarto dele “estava tudo escuro, tão úmido e frio como se a chuva caísse dentro” (QUEIRÓS, 2014, p. 44). Já após a revelação do incesto, “[...] em torno àquela mesa, sempre alegre, coberta de flores e de luzes, uma melancolia flutuava nessa tarde, através de uma conversa dormiente sobre doenças [...]. [...] Afonso [...] queixara-se de uma forte dor de cabeça [...]” (QUEIRÓS, 2014, p. 501). A melancolia do ambiente, mais do que um reflexo da revelação, associada à conversa e à dor física de Afonso prediz justamente a sua subsequente morte, cuja motivação, segundo se sugere, pode ser atribuída a um aneurisma ocorrido após a revelação do incesto.

O falecimento do patriarca ocorre no jardim do Ramalhete e seu corpo é encontrado embaixo do cedro, confirmando na narrativa a imagem simbólica de morte que a árvore possui. Contrastando com o cadáver, está a beleza da paisagem natural: “Em volta, nas folhas das camélias, nas aleias areadas, refulgia cor de ouro, o sol fino de inverno” (QUEIRÓS, 2014, p. 515); mesmo assim, a menção ao inverno denota a morte, pois a estação metaforicamente está associada à finitude. O tom mórbido também fica por conta da cascata, que na primeira cena estava seca,

¹²¹ Para além das associações à estátua, as personagens Marias espelham-se por três vezes na narrativa: antes da chegada de Maria Monforte, Afonso foi casado com Maria Eduarda Runa, avó de Carlos Eduardo, descrita como “mimosa e um pouco adoentada” (QUEIRÓS, 2014, p. 17). A personagem falece tempos depois de dar luz a Pedro, que cresceu “pequenino e nervoso” (QUEIRÓS, 2014, p. 21) como a mãe. Assim, é como se a primeira Maria concedesse seus aspectos negativos a Pedro e, assim, ditasse o destino de destruição dos Maias continuado pelas outras duas Marias. Cabe também ressaltar o simbolismo de seu sobrenome, Runa, o qual remete ao nome do oráculo utilizado pelos Vikings para profetizar o destino de uma pessoa. Tal leitura reforça a ideia de que nela também há um indício para a queda dos Maias.

agora, apesar de repleta de água, põe-se a expressar um “choro lento” (QUEIRÓS, 2014, p. 515). A imagem do inverno, por fim, estende-se sobre a caracterização de Afonso cuja barba agora lembra “neve” (QUEIRÓS, 2014, p. 515) e o corpo encontra-se “frio” (QUEIRÓS, 2014, p. 515). Embora soe óbvio recorrer às imagens próximas aos *topoi* góticos para compor uma cena de morte, é interessante notar a insistência sobre a imagem da natureza no falecimento de Afonso. Ao longo da narrativa, a personagem tendia a atuar de forma arbitrária, escolhendo como o filho e o neto deveriam ser educados, com quem Pedro poderia relacionar-se ou onde a família deveria habitar. Por outro lado, a natureza é uma força incontornável pelo homem e, portanto, acima dele. Ao falecer num espaço natural, quase idílico, a narrativa faz uma menção de que o homem não consegue superar determinadas hierarquias e organizações, como a morte, o destino e a natureza.

A vigência do sobrenatural no Ramalhete se confirma com o falecimento de Afonso, que acaba concretizando a “maldição”, conforme destacado por Vilaça: “Há três anos, quando o Sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. O Sr. Afonso da Maia riu de agouros e lendas... Pois fatais foram” (QUEIRÓS, 2014, p. 524). Ao desprezar a “lenda”, o patriarca se coloca como superior àquilo que não pode controlar e/ou desprezar, o sobrenatural. Tais evidências contribuem para definir a *hybris* de Afonso, a qual, geralmente, está associada à tragédia grega clássica. Vale lembrar o quanto a ficção gótica também se beneficiou da *hybris* como um motivo. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley, por exemplo, a personagem Victor coloca-se acima da natureza, desafia as suas regras e dá vida à criatura, o que ocasiona diferentes situações de perigo e desdobramentos trágicos. Em suma, nesse contexto, o espaço configura um papel central para a configuração da *hybris* e o efeito trágico suscitado, pois é sobre ele que recai as notas semânticas da maldição e a sugestão de uma ordem sobrenatural que foge ao controle humano e às razões positivistas.

Outra marca da morte no Ramalhete, intrinsecamente ligada ao tempo, é a constante presença dos antepassados já falecidos retratados nas suas paredes, o que se relaciona diretamente com as considerações bakhtinianas sobre o castelo gótico e ao modo como ele condensa diversas camadas temporais. Diferentes gerações, como Maria Eduarda Runa, avó de Carlos, e Pedro da Maia têm suas imagens dispostas nos cômodos da casa e, por vezes, “interagem” com a ação. Tal

“interação” pode ser constatada na cena em que Maria Eduarda visita a mansão e fica admirada com o retrato¹²² de Pedro, seu desconhecido pai:

Depois reparou no retrato de Pedro da Maia: e interessou-se, ficou a contemplar aquela face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos. [...] Após admirar-se? pelo retrato, Maria responde a Carlos: “Sabes tu com quem te pareces às vezes?... É extraordinário, mas é verdade. Pareces-te com minha mãe! Carlos riu, encantado de uma parecença que os aproximava mais, e que o lisonjeava (QUEIRÓS, 2014, p. 367).

Claramente, a cena remete ao estágio do reconhecimento das tragédias clássicas (mesmo que direcionado ao leitor, já que as personagens não compreendem o contexto), por outro lado, há uma dimensão do gótico no desenrolar da ação, ativada pelo aspecto fantasmagórico do retrato de Pedro, que parece observar os filhos com tristeza. A ênfase no olhar de Pedro soa como um indício deixado para o leitor resolver, pois anteriormente, na apresentação de Maria Eduarda, o narrador destacara a negrura e o mistério dos olhos dela, algo retomado, no fragmento supracitado, pela semelhança com o olhar do pai. O fantasmagórico é reforçado ainda pela “parecença” estabelecida por Maria, entre Carlos e a mãe, a qual deixa subentendido o laço sanguíneo ainda desconhecido pelos irmãos e sintetizado na cena através da centralidade da imagem de Pedro. Ao saírem do Ramalhete, um ar desolador toma conta do ambiente: “Na saleta deserta, entre as flores e os restos do jantar, as velas continuavam a arder solitárias, fazendo ressaltar no painel escuro a palidez de Pedro da Maia, e a melancolia dos seus olhos” (QUEIRÓS, 2014, p. 370). Nesse sentido, é como se o pai entristecesse ao observar o relacionamento entre os irmãos e a presença do retrato funciona como uma nítida sinalização ao leitor dos sentidos implicados na cena. Como bem destaca Raquel Trentin Oliveira, “a intromissão do narrador intensifica o efeito de sentido que as sensações daquela noite tomavam [...] sentido para o qual, até aquele momento da narrativa, só o conhecimento do narrador poderia contribuir” (OLIVEIRA, 2008, p. 84), já que as perspectivas parciais de Carlos e Maria, até então privilegiadas pelo narrador, não conseguiriam abarcar esse sentido. Em suma, o foco no olhar de Pedro e as mudanças de clima no ambiente são características que concedem à pintura e ao relato um tom fantasmagórico.

¹²² No que tange o aproveitamento do motivo dos retratos, a cena remete ao momento anteriormente analisado de *O primo Basílio* em que o próprio Basílio nota o retrato da sogra de Luísa na parede da sala da casa dela.

Ao longo da narrativa, o Ramalhete apresenta três estágios de figuração: o abandono inicial, a pomposidade e a retomada do luxo após a reforma e reocupação, o retorno ao estado desolador com a morte de Afonso e a saída de Carlos Eduardo de Portugal. No último momento, o Ramalhete retorna a condições similares à sua primeira fase, aludindo uma ideia cíclica do tempo. No epílogo da história, ao chegar em Lisboa, Carlos primeiramente fica estarecido diante da estagnação da cidade: “nada mudara” (QUEIRÓS, 2014, p. 537) na cidade após quase dez anos de sua partida. Tal contextualização abre caminho para a experiência e os sentimentos causados durante a visita ao Ramalhete. Adentrando o imóvel, o narrador, sob a influência da perspectiva de Carlos, destaca:

Ainda lá se conservavam os bancos feudais de carvalho lavrado, solenes como coro de catedral. Em cima, porém, a antecâmara entristecia, toda despida, sem um móvel, sem um estofado, mostrando a cal lascada dos muros. Tapeçarias orientais que pendiam como numa tenda, pratos mouriscos de reflexos de cobre; a estátua da Friorenta rindo e arrepiando-se na sua nudez de mármore [...]. Depois no amplo corredor, sem tapete, os seus passos soaram como num claustro abandonado. Nos quadros devotos, de um tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa, um ombro, descarnado de eremita, a mancha lívida de uma caveira. Uma friagem regelava (QUEIRÓS, 2014, p. 545).

Os objetos, antes associados à pomposidade, agora emanam um ar desolador e antiquado. A disposição e a caracterização dos ornamentos e a iluminação escassa são milimetricamente dispostos a fim de suscitar o efeito melancólico. A adjetivação e as comparações feitas sobre os objetos, utilizando palavras como *feudal*, *entristecida*, *lascada*, *solenes*, *como de catedral*, *como uma tenda*, etc; filtram o estado antiquado e desgastado do ambiente, o que atualiza sua semelhança ao *museu*. Diante disso, Carlos sente certa angústia e desconsolo, algo que pode ser percebido à medida que o ambiente ganha progressivamente uma caracterização mais soturna, de “claustro abandonado” (QUEIRÓS, 2014, p. 545), ressaltando-se, nos quadros devotos, “a mancha lívida de uma caveira” (QUEIRÓS, 2014, p. 545), e o clima frio. Nesse momento, a ambientação pode ser comparada com os procedimentos utilizados por Hoffmann para a composição cênica no conto “O castelo mal-assombrado”, no qual o lugar adquire uma conotação antiquada e ultrapassada e pode ser associado simbolicamente à queda da aristocracia na sociedade europeia.

Além disso, a própria designação da Vênus também revela uma mudança: nesse estágio, ela é chamada de Friorenta e sua nudez é condenada, isto é, há um rebaixamento dessa figura. Noutra momento, é destacada “a ferrugem verde, de umidade, [...] [cobrindo] os grossos membros da Vênus Citereia” (QUEIRÓS, 2014, p. 546). Tendo em vista o espelhamento/duplicidade entre a estátua e Maria Eduarda, é como se o objeto refletisse as últimas caracterizações recebidas pela personagem, as quais são relacionadas a uma visão grotesca. É interessante notar que a perspectiva adotada é a de Carlos Eduardo. Logo ao perceber Vênus de modo semelhante à “irmã-amante” é como se acentuasse a identificação entre as duas.

A ideia de finitude ganha contornos ainda mais precisos na sequência, quando Carlos e Ega adentram o salão:

No salão nobre os móveis de brocado, cor de musgo, estavam embrulhados, em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia [...]. E no chão a tela de Constable, e encostada à parede, a condessa de Runa erguendo o seu vestido escarlate [...], parecia ia dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão da sua raça...

– Vamos embora – exclamou Ega – Isto está lúgubre!.... (QUEIRÓS, 2014, p. 545).

Os móveis são comparados a cadáveres e aludem diretamente à morte, enquanto à menção ao quadro da Condessa de Runa, avó de Carlos, assemelha-se ao procedimento utilizado na cena em que Maria Eduarda observa o quadro do pai. Em ambos os momentos, os retratos reanimam figuras já falecidas e presentificam assombrosamente as pessoas pertencentes ao passado. Todos esses detalhes da ambientação resultam na atmosfera lúgubre que apavora Ega. Sendo assim, o desconforto sentido pelas personagens e a vontade de sair do lugar associam diretamente a composição do espaço com os *loci horribiles*, pois o Ramalhete adquire um aspecto perturbador, opressor e amedrontador, também ativado pelo aspecto *histórico* de seus objetos, resquícios de momentos ali vividos, que levam as personagens a reconhecerem os desprazeres de suas vidas.

Semelhante ao interior da casa, o jardim externo conserva um ar decrépito:

[...] a curta paisagem do Ramalhete, um pedaço de Tejo e monte, tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e triste: na tira de rio um pacote fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; no alto da colina o moinho parara, transido na larga friagem do ar; e nas janelas das casas à beira da água um

raio de sol morria, lentamente sumido, esvaído na primeira cinza do crepúsculo, como um resto de esperança numa face que se anuvia.

Então, naquela mudez de soledade e de abandono, Ega, com os olhos para o longe, murmurou devagar:

- Mas tu desse casamento não tinhas a menor indicação, a menor suspeita?

- Nenhuma... Soube-o de repente pela carta dela em Sevilha.

E era esta a formidável nova anunciada por Carlos, a nova que ele logo contara de madrugada ao Ega, depois dos primeiros abraços, em Santa Apolônia. Maria Eduarda ia casar (QUEIRÓS, 2014, p. 547).

As imagens que atravessam o fim da tarde denotam uma melancolia e uma sensação de encerramento, a qual prepara o leitor para receber a notícia sobre o novo matrimônio de Maria Eduarda: “Um efeito de conclusão, de absoluto remate. É como se ela morresse, morrendo com ela todo o passado, e agora renascesse sob outra forma. Já não é Maria Eduarda. É Madame de Trelain [nome adotado por Maria], uma senhora francesa. Sob este nome, tudo o que houve fica sumido” (QUEIRÓS, 2014, p. 548).

Sob o desfecho de Maria Eduarda, a qual não tem reconhecido o seu pertencimento aos Maias (pelo menos não da forma como poderia ter sido), também pesa o fim da família e os eventos trágicos que lhe atingiram. Ao assumir uma nova identidade, a personagem alimenta ainda mais o seu tom misterioso e multifacetado. Mesmo assim, é através desse ramo excluído, quase esquecido, que o sangue dos Maias ganha uma continuidade, pois Maria teve até então uma filha, Rosa.

Por fim, à frente do retrato do pai, Pedro da Maia, classificado como de uma face “triste e pálida que o tempo amarelara ainda mais” (QUEIRÓS, 2014, p. 549), Ega conclui: “Falhamos à vida, menino!” (QUEIRÓS, 2014, p. 549). Sendo assim, o pensamento de falha e desencanto soa como resultante da interação das personagens com o espaço terrível, demonstrando a importância da configuração soturna do Ramalhete para significar esse momento¹²³. Ainda, a narração do abandono do Ramalhete pelas personagens, sob a perspectiva de Carlos, reforça o aspecto tenebroso do local:

O quarto escurecia no crepúsculo frio e melancólico de inverno. Carlos pôs também o chapéu: e desceram pelas escadas forradas de veludo cor de cereja, onde ainda pendia, com um ar baço de ferrugem, a panóplia de velhas armas. Depois na rua Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica, com as suas paredes severas, a sua

¹²³ A própria visão de mundo desencantada é considerada por França (2017) como parte integrante do gótico.

fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína (QUEIRÓS, 2014, p. 549).

No fim, a construção retoma a sua aparência inicial e alguns designadores e imagens são novamente mencionados, como *sombrio casarão*, *residência eclesiástica*, *paredes severas* e *ruína* (QUEIRÓS, 2014, p. 549). O retorno a essa caracterização e a retomada de designadores semelhantes ou iguais à primeira descrição, mais do que sintetizarem o desfecho trágico da família, são como a confirmação de “uma força misteriosa sobre a qual as personagens não têm controle” (OLIVEIRA, 2008, p. 147). Isso se dá, pois todas as previsões feitas em torno do Ramallete se consolidaram: Afonso, Pedro e Carlos Eduardo padeceram dentro da mansão e, conseqüentemente, a família foi arruinada dentro de suas paredes.

O Ramallete, como também destacado por Oliveira (2008), sintetiza a ideia de que a história d’Os *Maias* é regida por uma força sobrenatural superior à família ou a qualquer outra personagem. Seja ela a maldição, o tempo ou o destino (ou os três em conjunto), ao longo da história, foi impossível escapar de sua influência. Nesse contexto, a aproximação do espaço e da maldição com a tópica legada pelo gótico vem das imagens, símbolos e atmosferas mencionadas para caracterizar a mansão, os quais conversam com o léxico e com o imaginário utilizado por essa estética ficcional.

Em síntese, o enredo d’Os *Maias* também se inscreve sobre a renovação dos motivos e *topoi* góticos: a decadência da família aristocrática, uma mansão amaldiçoada, duplos, espelhamentos, narrativas molduras, “presságios funestos” são alguns exemplos das intersecções do romance queirosiano com o gótico aqui discutidas. Nesse contexto, os *presságios funestos* (REIS, 1978) são os elementos de maior incidência ao longo da trama e a eles atrelam-se outras imagens e simbologias. Muitas vezes percebidos pelas personagens, contudo mal interpretados ou ignorados por elas (porque, afinal, são antes uma pista ao leitor), esses mecanismos, com força proléptica, afetam principalmente a geração de suspense e de expectativa no leitor. Portanto, o clima tenso e misterioso gerado por esse procedimento é também responsável por conceder à narrativa uma atmosfera próxima a das ficções góticas.

Os indícios pedem ao receptor um posicionamento ativo durante o processo da leitura, de decifração e de confirmação das expectativas criadas ao longo da história. Muitas vezes, tais elementos podem confundi-lo, por exemplo, muitos dos presságios que atravessam o relacionamento de Carlos e de Maria podem ser relacionados apenas à revelação do “adultério” ou mesmo da ilegitimidade do casamento de Maria com Castro Gomes. As diferentes sinalizações e hipóteses tornam a leitura um processo labiríntico. Esse efeito é reforçado pelas narrativas-molduras e múltiplas versões de uma mesma história, presentes no enredo do romance, pois forçam o leitor a ordenar os fatos de forma temporalmente linear ou a tentar uma resolução acerca dos mistérios de uma personagem.

Tais presságios, por fim, evidenciam no romance a existência de forças que as capacidades humanas não conseguem compreender ou controlar. É nessa seara que se inscreve o sobrenatural, desdobrando-se na maldição do Ramalhete, no fatídico retorno de uma figura feminina desestabilizadora e na conjugação de forças que levam ao incesto, aparentemente, premeditado pelo destino desde o início do romance. Ao mesmo tempo em que essas forças, como o próprio sobrenatural, são carregadas de imagens, símbolos e *topoi* associados ao gótico, a representação do descontrole humano sobre essas forças associam *Os Maias* aos processos do realismo. A vida humana é uma experiência incontrolável e imprevisível, apesar da posição social, da idade ou dos planos arquitetados pelas pessoas. Portanto, é a representação da ilusão de controle sobre as vivências, uma das grandes relações do romance com o realismo, o que, de modo irônico, é alcançado formalmente e parcialmente por meio de um diálogo com imagens e processos narrativos legados pelo gótico.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado na introdução desse estudo, o gótico na obra literária de Eça de Queirós, em geral fora apreciado através de notas ou breves comentários. Ernesto Guerra da Cal foi um dos que primeiro destacou o léxico sombrio que atravessa a obra do autor, numa passagem que vale ser retomada novamente. Cal observa em Eça a presença “de palavras típicas do período baixo-romântico”, como “morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc”, “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85) que acompanharia o escritor durante sua extensa carreira.

Um excerto de *O crime do Padre Amaro* basta para lembrar o quanto esse caráter continua atuando nas obras consideradas realistas-naturalistas do autor:

Aquela possessão de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela. Parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma: agora era como uma dependência inerte da sua pessoa. [...] os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco, tão naturalmente como se sáísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias (QUEIRÓS, 2012, p. 306).

Ainda que pertencentes a outro campo que não o destacado por Cal, palavras como “possessão”, “invadir”, “sorver”, “esgotar”, “alma”, “dependência”, “sangue”, “coração” e “veias”, em correlação na passagem, assumem o mesmo caráter sinistro e misterioso destacado pelo estudioso. Por outro lado, cabe o questionamento: a simples existência desse léxico seria capaz de justificar a manifestação de uma dimensão gótica em Eça? Naturalmente, esse é um léxico apropriado a qualquer narrativa que se destine a compor cenas relacionadas a vivências negativas, à morte, à decadência humana, a vícios, a desvios morais. Assim, a simples presença do léxico “baixo-romântico” não parece justificar a caracterização da esfera sombria na obra queirosiana. Defende-se antes, ao longo desse estudo, que tal faceta é evocada quando esse vocabulário é posto a serviço da tópica gótica, desdobrada na figuração da monstruosidade, do vampiresco, do espelhamento das personagens; em casas amaldiçoadas e/ou assombradas; na composição de enredos moldura; na criação de suspense e efeitos de horror/terror.

Certamente, a dimensão gótica aqui analisada em momento algum se sobrepõe, muito menos anula o realismo-naturalismo presente em *O crime do Padre*

Amaro, O primo Basílio e *Os Maias*. Pelo contrário, é posta a seu serviço, ainda que isso soe paradoxal. Maria João Simões (2005), citada anteriormente, considera a relação entre grotesco e realismo perigosa devido ao fato de pôr em dúvida a pretendida distância entre narrador e o objeto narrado presente no realismo. De forma semelhante, ao escolher palavras do léxico sombrio (base semântica para os *topoi* góticos nas três obras analisadas) para designar o objeto apresentado, o narrador indica para o leitor o caráter negativo (ou problemático) das ações, espaços e personagens apresentados; fica patente, então, sua posição impressionada ou subjetiva diante da matéria narrada. Nos três romances estudados, esse impressionismo resulta predominantemente da fusão da perspectiva do narrador com a das personagens, as quais, atemorizadas e/ou atormentadas psicologicamente, têm sua psique apresentada ao leitor através de um léxico que evoca o mistério, o terror, o medo, a paranoia, etc; o que contribui para o tom soturno das narrativas.

Os motivos transversais aos romances, o rompimento do celibato, o adultério e o incesto, mesmo que também relacionados ao realismo, são infiltrados pelo léxico do baixo-romântico e pelos *topoi* góticos. Assim, todos eles remetem à ideia de *excesso e transgressão* defendida por Botting (1996) ao gótico, pois extrapolam as barreiras da estética realista-naturalista e o campo axiológico valorizado por ela, ao representar a corrupção sexual, a traição e o desejo sexual consanguíneo. Principalmente, o excesso e a transgressão relacionam-se com a configuração monstruosa de personagens como Amaro, Juliana e Carlos Eduardo: a repressão dos desejos e pulsões devido a diferentes contextos faz com que as personagens os expressem de forma transgressora e desmedida. Após a satisfação da vontade recalcada, as personagens caem em estados de conturbação psicológica, como culpa, paranoia, perseguição, ou ainda, em definhamento e adoecimento corporal, como acontece com Juliana e Luísa. Sendo assim, modulam-se conforme determinados *topoi* góticos, tradição com amplo interesse nas mazelas da psique (STEVENS, 2000), na expressão do sofrimento humano.

Mais do que isso, a monstruosidade incorporada por tais figuras também é reflexo do próprio contexto social em que elas se inserem: “Monsters come to reflect upon monstrosity of social or familial institutions that constructed them [...]”¹²⁴

¹²⁴ Em livre tradução minha: “Monstros surgem para refletir sobre a monstruosidade social ou familiar, sobre as instituições que os criaram” (BOTTING, 2014, p. 172).

(BOTTING, 2014, p. 172). Tanto o ambiente religioso, quanto o servil ou, ainda, o familiar culturalmente cerceiam os desejos individuais ao mesmo tempo em que, a partir disso, criam monstruosidades, pois “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural [...]” (COHEN, 2000, p. 26). Uma vez que refletem e refratam o contexto português, tais figuras tornam-se um meio de lançar um olhar crítico sobre as problemáticas culturais e sociais ali imperantes. Dessa composição resulta a faceta ambígua dos monstros, que podem atrair tanto a nossa repulsa quanto a nossa piedade; também porque, em geral, o mal implica algum tipo de sofrimento psíquico aos que o praticam, como no caso de Amaro, Juliana e Carlos Eduardo, tornando essas personagens humanizadas e complexas.

Em contrapartida, as personagens femininas, Amélia, Luísa e Maria Eduarda, próximo ao suscitado por Williams (1995), são vítimas de uma sexualidade perversa, por vezes expressa em termos lascivos. Punter e Byron (2004) acrescentam que as narrativas góticas de autoria masculina tendem a apresentarem o corpo da mulher como um espaço a ser violado (semelhante a um castelo a ser dominado). No caso das narrativas ecianas aqui estudadas, essa objetificação do corpo da mulher fica mais explícita quando a narrativa encena a perspectiva de Amaro e de Basílio sobre Amélia e Luísa, respectivamente; e a violação ocorre à medida que as personagens femininas são persuadidas pelos homens a adentrarem em relações destrutivas. Nesse contexto, a descrição por vezes lasciva, característica que rendeu a Eça uma recepção controversa por parte da crítica, comunica o caráter ilícito dos relacionamentos estabelecidos. Ainda, é através de tal representação que se delimita características dos papéis de gênero, nos quais o homem assume uma posição agressora e a mulher um papel de vítima, nos termos foucaultianos, uma vítima enredada em seu próprio condicionamento social/“inocência”.

Outra consequência destrutiva para as mulheres por terem sido ingênuas ao acreditarem nas promessas de seus amantes, ou por terem assumido seus desejos, é o da culpa, que se desdobra na tópica da perseguição e da paranoia, mais especificamente nos casos de Amélia e Luísa. Essa tópica, além de revelar os contornos mais profundos e sombrios de suas psiques, também se atrela e/ou justifica suas mortes ao final dos romances. A paranoia e a perseguição vivenciadas pelas personagens lembram a noção do gótico como uma narrativa do trauma, que afeta e desestrutura a vida dos envolvidos (BRUHM, 2002). Portanto, esse *tópos*

serve à crítica realista-naturalista, na medida em que dimensiona o alcance dos escrúpulos morais e das amarras sociais a que as personagens estão presas a ponto de se autodestruírem, adoecerem psicológica e fisicamente.

Além disso, as personagens acessórias, como a Tecedeira de Anjos, Carlota, d'*O crime do Padre Amaro* bem como a mendiga e Tia Vitória d'*O Primo Basílio*, transpassam o apego de Eça de Queirós sobre imagens tipificadas do contexto português, as quais, nesses romances, ganham contornos acentuadamente góticos e grotescos. Através de suas presenças, elas também enfatizam a capacidade do escritor de adaptar e moldar o imaginário gótico ao seu meio cultural. Além disso, essas figuras populares e excêntricas, valorizadas por Eça, lidam com os tabus, com o lado marginal da sociedade são associadas à superstição, à magia e ao macabro. Ao dar espaço para elas nessas narrativas, o escritor investe em suas figurações pormenorizadas, fazendo com que elas sirvam de adjuvantes, na maioria das vezes, na representação da monstruosidade das personagens protagonistas.

Por sua vez, é notória, nos três romances aqui estudados, a preferência por espaços retirados dos olhares sociais, ou retomando as considerações de Botting (2014) acerca do assunto, propícios para que ocorram situações violentas e moralmente e/ou sexualmente transgressivas. Casas, como a da Ricoça, a do Sineiro, o Paraíso e a Toca, são “located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror [...]”¹²⁵ (BOTTING, 2014, p. 4). A topofobia é, então, suscitada por um trabalho com a descrição dos ambientes internos e a ambientação climática. A decoração tende a ser carregada de simbologias funestas, as quais perturbam principalmente as personagens femininas. O clima atmosférico geralmente é chuvoso/tempestuoso, acompanhando a tensão das situações vivenciadas pelas personagens, ao mesmo tempo que ativam no receptor uma expectativa negativa sobre a ação. Por sua vez, a casa familiar, como a residência de Luísa e o Ramalhete, demonstram que, nem mesmo os espaços de aparente proteção, escapam à lógica da monstruosidade e transgressão, como se não existissem locais totalmente seguros. Eça também aproveita a história da casa, como se ela conservasse vidas passadas que continuam tendo força sobre o presente: assim os retratos da sogra de Luísa e de Pedro nas paredes parecem vigiar seus moradores; n'*Os Maias*, o Ramalhete,

¹²⁵ Em livre tradução minha: “São localizadas em áreas isoladas, locais para além da razão, lei e autoridades civilizatórias, onde não há proteção do terror [...]” (BOTTING, 2014, p. 4).

designado de museu, carrega em suas paredes a maldição e a carga hereditária de diferentes gerações, cujas ações desdobram-se nas vidas daqueles que ainda o habitam.

Dessa forma, sobre essas dimensões também recai a intersecção entre gótico e realismo-naturalismo, pois a pretendida crítica desse estilo está relacionada ao modo como a sombria monstruosidade e os *loci horribiles*, construídos através dos *topoi* góticos, refletem e resultam dos aspectos opressivos daquela sociedade. Ao espelharem o lado negativo, provocando uma reflexão no receptor, essa comunicação entre as estéticas pode ser associada à heterotopia, conceito foucaultiano aplicado ao gótico por Botting (2012). De acordo com o estudioso, a ficção gótica “[not only] transport[s] readers into remote and unreal places, but it is read in a specific place in the present, thereby disturbing a sense of reality along with the aesthetic values supposed to sustain it”¹²⁶ (BOTTING, 2012, p. 19).

Diante disso, o percurso de leitura desses romances de Eça pede do leitor uma perspectiva ativa e crítica, já que o narrador de Eça evita o comentário didático, a avaliação moralista à moda balzaquiana. Ao contrário, deixa indícios, pistas, que exigem a atuação constante do leitor, inclusive um imaginário disposto ao misterioso, ao grotesco e ao gótico, e, assim, à ampliação dos sentidos das narrativas. Por exemplo, o movimento de explorar o flagelo psicológico das personagens Amélia e Luísa raramente apresenta um julgamento por parte do narrador. Pelo contrário, ainda que elas sejam punidas ao fim dos romances com a morte, o leitor tende a se identificar com as heroínas e se apiedar delas em função da narração pormenorizada dos seus tormentos¹²⁷.

Ainda, assumindo a existência da nuance gótica determinadas características dos romances lidas à luz do realismo-naturalismo podem ser aproximadas das heranças do gótico. De modo geral, percebe-se nessas narrativas de Eça de Queirós, uma valorização do feio, do disforme, do doentio e o destaque a cenas de sofrimento e morte, como as de Pedro, de Amélia e de Luísa. Se isso poderia ser lido também sob o viés do naturalismo-realismo, a valorização, na mesma medida, de presságios funestos, de uma simbologia do mau-agouro, dos mistérios, das

¹²⁶ Em livre tradução minha: “Não apenas transporta os leitores para lugares remotos e irrealis, mas é lido em um lugar específico no presente, perturbando, assim, um senso de realidade, juntamente com os valores estéticos que deveriam sustentá-lo” (BOTTING, 2012, p. 19).

superstições e das maldições diz muito da imaginação gótica queirosiana, a escapar da tirania da realidade e de um realismo dogmático.

Em suma, a faceta gótica dos três romances confirma e reforça o interesse eciano por esse aspecto já expresso em sua escrita inicial. Narrativas produzidas anteriormente aos romances, como “O defunto”, “O tesouro”, “A aia”, “Enghelberto”, *Prosas Bárbaras*, *O mistério da estrada de Sintra*, entre outros, conforme visto na introdução, trazem uma clara influência do gótico e já receberam leituras críticas nesse sentido. Assim, ao ter mantido o interesse pelo gótico, reaproveitando e aprimorando motivos, imagens já presentes nas primeiras produções literárias, fica demonstrada que tal inclinação não é uma tendência passageira e superada por Eça, contudo reaparece em suas várias fases produtivas, assumindo diferentes roupagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, F. **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-424.

ASSIS, M. de. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: ASSIS, M. de. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. III, n. p. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/93_ba9e781d3821d32a9cbffc78fbfa5bda> Acesso em: 27 de dezembro de 2019.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Trad. de Aurora F. Bernardi... [et al]. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média**: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARROS, F. M. de. Traços do gótico em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XV, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2017, v.2, p. 1904-1912. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522155948.pdf>. Acesso em: 30 ago.2018.

BARTHES, R.; BOUTTES, J-L. Lugar-comum. In: ROMANO, R (Dir). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Casa da Moeda, 1987, p. 267-77, v. 11.

BONAVENTURA. **The Nightwatches of Bonaventura**. Tradução de G. Gillespie. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: Introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

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

BOTTING, F. **Gothic**. 2. ed. New York: Routledge, 2014.

BOTTING, F. In gothic darkly: heterotopia, history, culture. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the gothic**. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 13-24.

BRIGGS, J. The ghost story. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the gothic**. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 176-185.

BROWN, C. B. **Wieland**. New York: Penguin Books, 1991.

BRUHM, S. The contemporary gothic: why we need it. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 259-276.

BRUNI, J. C. A consciência da opressão: Estudo sobre a personagem Juliana de *O Primo Basílio*. **Perspectivas – Revista de Ciências Sociais**. São Paulo. V. 1. N. 1. 1976, p. 64-74. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/1485/1189>>. Acesso em: 16/09/2019.

CAL, E. G. da. **Língua e estilo em Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.

CAMARGO, L. M.C. de; BORGES FILHO, O. O espaço gótico em “A máscara da morte rubra”. In: VOLOBUEF, K. (Org), **I COLÓQUIO VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA**, 2009. Araraquara, **Anais...** Araraquara: Laboratório Editorial, 2009, p. 705-723. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2015/02/25052015.pdf> Acesso em: 16/01/2019.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CLERY, E. J. The genesis of gothic fiction. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 21-40.

COELHO, J. do P. Para compreensão d’*Os Maias* como um todo orgânico. In: COELHO, J. do P. **Ao contrário de Penélope**. Amadora: Livraria Bertrand, 1976, p. 167-88.

COHEN, J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLUCCI, L. Espaço gótico topofóbico: uma leitura topoanalítica de *The Castle of Otranto* e *The Old English Baron*. In: GAMA-KHALIL, M. M.; SANTOS, J. da S. (Org.). **Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo da ficção**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 103-129.

CORNWELL, N. European gothic. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the gothic**. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 64-74.

COSTA, B. (org). **Contos clássicos de vampiro**. Trad. de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

CUNHA, C. Duplo. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>>. Acesso em: 16/09/2019.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. de Teodoro Cabral (colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: 2013.

DEILILLE, M. M. G. **A recepção literária de H. Heine no romantismo português**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

DOSTOEVSKI, F. **The double**. [S.l]: Dover Publications, 2000.

DOSTOEVSKI, F. The landlady. In: DOSTOEVSKI, F. **Poor Folks and other stories**. Tradução de David McDuff. London: Penguin, 1988. p.131- 214.

ECO. U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, [19--].

FLORY, S. F. V. **A semiologia dos objetos e a configuração do trágico em Os Maias**. 1983. 191f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, História e Psicologia, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1983.

FORSTER, E. M. Aspects of the novel. New York: A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc, 1954.

FOUCAULT, M. Of other spaces. **Diacritics**, v.16, n.1, p. 22-7, 1986.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** [S.l]: Vega, 1992. p. 29-87.

FRANÇA, J. Introdução. In: FRANÇA, J. (Org.). **Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19-35.

FREITAS, S. L. F. de. A literatura gótica em língua portuguesa: *a proposta de uma história*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP, XXVI, 2017, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2017, p. 1562-1569. Disponível em: <<http://www.abraplip.org.br/wp-content/uploads/2015/01/AnaisABRAPLIP2017a.pdf>>._ Acesso em: 30 ago.2018.

FREUD, S. O inquietante. In: _____. **História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

FREUD, S. The 'uncanny' (1919). In: STRACHEY, J. et al. **Standard edition of the complete psychological works**. London: Hogarth Press/Institute of Psycho-Analysis, vol. XVII, 1953-74. p. 217-56.

HAWTHORNE, N. **The house of seven gables**. New York: Aerie, 1988.

HAWTHORNE, N. **The scarlet letter**. New York: Penguin Books, 2009.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia**. Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2010.

HOFFMANN, E. T. A. O castelo mal-assombrado (O morgadio). In: HOFFMANN, E. T. A. **O castelo mal-assombrado**. Tradução de Ary Quintella. São Paulo: Círculo do livro, [19--]. p. 95-150.

HOGLE, J. E. Cronology. In: HOGLE, J. E. (Ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. xvii-xxv.

HOGLE, J. E. Introduction: the gothic in western culture. In: HOGLE, J. E. (Ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 1-20.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: literature of subversion**. London and New York: Methuen, 1981.

JACOTO, L. Introdução. In: QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio**. São Paulo: Penguin Classics/Compania das Letras, 2015, p. 7-18.

JEHA, J. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, J. (org). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.

KAYSER, W. **O grotesco**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KLEIST, H. von. The beggarwoman of Locarno. In: KLEIST, H. von.. **The Marquise of O and other stories**. Tradução de David Luke and Nigel Reeves. Harmondsworth: Penguin, 1978. p. 214-216.

LIMA, I. P. de. **As máscaras do desengano: Para uma abordagem sociológica de Os Maias**, de Eça de Queirós. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

LISBOA, M. M. **Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre Os Maias**. Porto: Campo das Letras, 2000.

LE FANU, J. S. Carmilla. In: LE FANU, J. S. **In a Glass Darkly**. Ireland: Richard Bentley & son, 1872, sp. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/10007/10007-h/10007-h.htm>>. Acesso em: 03 abr.2018.

LE FANU, J. S. **Carmilla: A vampire de Karnstein**. Trad. de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

LUCKHURST, R. Introduction. In: STOKER, B. **Dracula**. New York: Oxford University Press, 2011. p. viii-xxxii.

LEWIS, M. **The monk**. New York: Oxford University Press, 2016.

LEWIS, M. **O monge**. Tradução de Maria Aparecida Mello Fontes. Domingos Martins: Pedrazul Editora, 2017.

MEINDL, D. The Grotesque: Concepts and Illustrations. In: MEINDL, D.; MONTEIRO, O. P.; SIMÕES, M. J.; MARIANO, M. R. **O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 7-21.

MILBANK, A. The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 145-166.

MILES, R. The 1790s: the effulgence of gothic. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 41-62.

MILES, R. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the gothic**. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012, p. 93-109.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12^a ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2004.

MONTEIRO, O. P. A poética do grotesco e a coesão estrutural d'Os *Maias*. In: RIBEIRO, M. A. **História crítica da literatura portuguesa**: realismo e naturalismo. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, [19--]. p. 241-246.

MORETTI, F. O século sério. **Novos Estudos** – CEBRAP, São Paulo. N.º 65, março 2003, p. 3-33.

MUIR, E. **The structure of the novel**. London: The Hogarth Press, 1957.

NUNES, M. L. **As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O crime do Padre Amaro**. Porto: Lello & Irmão, 1976.

OLIVEIRA, R. T. **A configuração do espaço**: uma abordagem dos romances queirosianos. 2008, 203p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/3954>>. Acesso em: 30 ago.2018.

OLIVEIRA, R. T. **Eça de Queirós e o espaço romanesco**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2014.

PESSOA, F. Um jantar muito original. In: SOUSA, M. L. M. **Fernando Pessoa e a literatura de ficção**. Lisboa: Novaera, 1978. p. 99-120.

POE, E. A. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, E. A. Philosophy of Furniture. In: HARRISON, J.A. (Ed.) **The Complete Works of Edgar Allan Poe – Vol. XIV: Essays and Miscellanies**. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902, p. 101-9. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/harrison/jah14e08.htm> Acesso em: 16 de janeiro de 2019.

POE, E. A. **Selected tales**. London: Penguin Books, 1994.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The gothic**. [S.l.]: Blackwell Publishing, 2004.

PUNTER, D. Shape and shadow: on poetry and the uncanny. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the gothic**. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 252-264.

QUEIRÓS, E. de. A academia e a literatura (carta a Mariano Pina). In: QUEIRÓS, E. de. **Notas contemporâneas**. São Paulo: LL Library, 2015. Não Paginado. Disponível para aquisição em: <<https://books.google.com.br/books?id=nxqICgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 3 nov.2018.

QUEIRÓS, E. de. **A ilustre casa de Ramires**. Porto: Lello e Irmão, 1900.

QUEIRÓS, E. de. A propósito do “Mandarim”. Tradução de Dannie Pauluzzi Mancio. In: QUEIRÓS, E. de. **O mandarim**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

QUEIRÓS, E. de. **A relíquia**. Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira, 1887.

QUEIRÓS, E. de. QUEIRÓS, Eça de. **Contos**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

QUEIRÓS, E. de. Positivismo e idealismo. In: QUEIRÓS, E. de. **Notas contemporâneas**. São Paulo: LL Library, 2015. Não Paginado. Disponível para aquisição em: <<https://books.google.com.br/books?id=nxqICgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 3 nov.2018.

QUEIRÓS, E. de. **Prosas bárbaras**. Porto: Lello e Irmão, 1912.

QUEIRÓS, E. de. **O crime do Padre Amaro**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

QUEIRÓS, E. de. **Os Maias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

QUEIRÓS, E. de. **O Mandarim**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

QUEIRÓS, E. de. **Tragédia da rua das flores**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

QUEIRÓS, E. de. **Vidas de santos: São Cristóvão, Santo Onofre e São Frei Gil**. São Paulo: Casa da palavra, 2002.

QUEIRÓS, E. de; ORTIGÃO, R. **O mistério da estrada de Sintra**. Lisboa: Livros do Brasil, [19--].

RADCLIFFE, A. **The Mysteries of Udolpho**. Cambridge/Ontario: In parentheses Publications, 2001. Disponível em: <http://www.yorku.ca/inpar/radcliffe_udolpho.pdf>. Acesso em: 03 abr.2018.

RADCLIFFE, A. **The Italian**. [S.l.]: Blackmask On Line, 2001. Disponível em: <<http://public-library.uk/ebooks/50/37.pdf>>. Acesso em: 03 abr.2018.

RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad de E. L. S. F. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, C. **Introdução à leitura d'Os Maias**. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

REIS, C. **Pessoas de livro**. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

REIS, C; CUNHA, M. do R. Introdução. In: QUEIRÓS, E. de. *Os Maias*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017, p. 17-58.

REIS, J. B. Introdução: na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, E. **Prosas bárbaras**. [S.L.]: LL Library, 2015. Não Paginado. Disponível para aquisição em: <https://books.google.com.br/books?id=tLiBCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_vpt_reviews#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 3 nov.2018.

RIBEIRO, M. A. Introdução. In: RIBEIRO, M. A. **História crítica da literatura portuguesa**: realismo e naturalismo. Lisboa/São Paulo: Verbo, [19--]. p. 7-12.

RYME, J. M. **Varney, the vampyre**. Mineola: Dover Publications, 2015. v. 1.

RYME, J. M. **Varney, the vampyre**. Mineola: Dover Publications, 2015. v. 2.

ROSADO, T. M. V. F. da C. **Camilo e Eça**: o apelo do horror. 2004, 128p. Dissertação (Mestrado em Estudos Românticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22956/1/ulfl028249_tm.pdf>. Acesso em: 30 ago.2018.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, D. S. de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em *O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SAVOY, E. The rise of American gothic. In: HOGLE, J. E. (Ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 167-188.

SEGRE, C. **Introdução à análise do texto literário**. Trad. de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

SENA, M. F. **O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. 2017, 99f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=12612>. Acesso em: 05 out.2018.

SEQUEIRA, M. C. C. B. de. **A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SILVA, A. M. da. Introdução. In: COSTA, B. (org). **Contos clássicos de vampiro**. Trad. de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010a. p.9-41.

SILVA, A. M. da. Introdução. In: LE FANU, S. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. Trad. de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010b. p. 9-36.

SILVEIRA, F. M. Uma sensação nova na imprensa carioca em 1878: *O Primo Basílio*. In: SANTOS, G. L. I.; PAVANELO, L. M.; GARMES, L. (Orgs). **Novas leituras queirosianas**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 69-94.

SILVÉRIO, D. **Antes Morganático que incestuoso: processo social e forma literária n'Os Maias, de Eça de Queirós**. 2016. 136f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SIMÕES, M. J. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: MEINDL, D.; MONTEIRO, O. P.; SIMÕES, M. J.; MARIANO, M. R. **O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005. p. 39-53.

SOUSA, M. L. M. de **O “horror” na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/79-79/file.html>>. Acesso em: 18 out.2018.

SOUSA, M. L. M. **A literatura “negra” ou de “terror” em Portugal**. Lisboa: Novaera, 1978.

SPITZER, L. Tradução de José Eduardo Oliva de Matos. Uma reinterpretação de “A queda da Casa de Usher”. **Revista Magma**. São Paulo, n. 7, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/86845>>. Acesso em: 31 ago.2018

STEVENS, D. **The Gothic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

STOKER, B. **Dracula**. New York: Oxford University Press, 2011.

TOWNSHEND, D. Gothic Shakespeare. In: PUNTER, D. (Ed.). **A New Companion to the Gothic**. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 38-63.

VASCONCELOS, S. G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WALPOLE, H. **The Castle of Otranto**. London: Penguin, 2001.

WALPOLE, H **O castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

WILLIAMS, A. **Art of Darkness: A Poetics of Gothic**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

ZORDAN, P. B. M. B. G. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331, jan. 2005. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007/7827>>. Acesso em: 20 out.2018.

FILMOGRAFIA

DRACULA DE BRAM STOKER. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992.

NOSFERATU. Direção: F.W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Alemanha: Film Arts Guild, 1922.

O ESTUDANTE DE PRAGA. Direção: Stellan Rye, Paul Wegener. Produção: Deutsche Bioscop GmbH. Alemanha: sem distribuidora, 1913.