

Daniel Augusto P. Silva
Júlio França

NAS ORIGENS DO ROMANCE E DO GÓTICO NO BRASIL: O TERROR RADCLIFFEANO EM TEIXEIRA E SOUSA*

RESUMO

Tomando como pontos de partida (i) as imbricações entre o nascimento do romance moderno e a literatura gótica e (ii) a extensiva recepção da obra de Ann Radcliffe (1764-1823) no Brasil, o artigo analisa as convenções góticas que se fazem presentes nos romances *O filho do pescador* (1843) e *Tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta* (1847), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861). O foco da análise recairá sobre a estratégia narrativa conhecida como “sobrenatural explicado”, tradicionalmente associado à **escritora inglesa**.

Palavras-chave: Romance; Gótico; Teixeira e Sousa.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

AT THE ORIGINS OF THE NOVEL AND THE GOTHIC IN BRAZIL: TEIXEIRA E SOUSA AND THE RADCLIFFIAN TERROR

Abstract:

Building on (i) the tight connections between the origins of modern novel and Gothic Literature, and (ii) the wide-ranging reception of Ann Radcliffe's (1764-1823) works in Brazil, this article aims to explore the Gothic conventions in the novels *O filho do pescador* (1843) and *Tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta* (1847), by Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861). We will specially focus on the "supernatural explained plot", a narrative device extensively used by Ann Radcliffe.

Keywords: Novel; Gothic; Teixeira e Sousa.

EN LOS ORÍGENES DE LA NOVELA Y DEL GÓTICO EN BRASIL: EL TERROR RADCLIFFEANO EN TEIXEIRA E SOUSA

Resumen:

Fijando como puntos de partida (i) las interrelaciones entre el nacimiento de la novela moderna y la literatura gótica y (ii) la extensiva recepción de la obra de Ann Radcliffe (1764-1823) en Brasil, el artículo analiza las convenciones góticas que se presentan en las novelas *O filho do pescador* (1843) y *Tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta* (1847), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861). El foco del análisis recaerá sobre la estrategia narrativa conocida como "sobrenatural explicado", tradicionalmente asociado a la escritora inglesa.

Palabras clave: Novela; Gótico; Teixeira e Sousa.

1. GÓTICO E ROMANCE

Em *The Literature of Terror*, obra central para a retomada do crescente interesse pela literatura gótica nos estudos literários contemporâneos, David Punter redimensionou o papel dessa poética – até então tomada como um episódio longínquo da história literária inglesa –, ao defender que a sua origem “não pode ser separada da origem do próprio romance”¹ (PUNTER, 1996, p. 20). De fato, o nascimento do romance moderno e o surgimento do gótico estão profundamente imbricados, e foram frutos de um mesmo conjunto de transformações ocorridas na Inglaterra do século XVIII.

Em um período marcado por mudanças nos meios de circulação, divulgação e acesso às obras literárias, a literatura gótica e o gênero romance foram objetos de desconfiança por parte da crítica literária coetânea². Os romances – fossem góticos, sentimentais ou históricos –, tinham grande apelo entre o público leitor da época. Por sua prosa “fácil, prolixa, espontânea” (WATT, 2010, p. 60) e por sua característica comum de estimular o prazer e as emoções do leitor, eram tratados como formas inferiores e antípodas da “alta arte”, supostamente ocupada com temas moralmente mais elevados. De modo geral, pode-se afirmar que o romance setecentista promovia um rompimento com a estética clássica e com o pensamento iluminista ao investir em aspectos emocionais do ser humano. Nas palavras de Leslie Fiedler (1960, p. xxxiv):

No sentimentalismo, a Era da Razão se dissolve numa orgia de lágrimas; sensibilidade, sedução e suicídio assombam a arte desta época mesmo antes dos fantasmas e dos cemitérios tomarem conta da cena – estranhas imagens de trevas a inaugurar uma era de libertação do medo.

Reconhecidas as muitas e profundas semelhanças entre os romances góticos, sentimentais e históricos no Setecentos, deve-se então observar alguns pontos divergentes. As diferenças manifestavam-se já na própria terminologia empregada para nomear essas novas formas literárias. Muitas vezes entendido de forma até pejorativa, o termo *romance*, em inglês, estava asso-

ciado a produções ligadas às novelas medievais de cavalaria, em que o maravilhoso e o sobrenatural eram destacados; já o termo *novel* dizia respeito aos textos de autores como Fielding e Richardson, cujas narrativas empregavam técnicas realistas e abordavam situações e temas mais prosaicos (cf. WATT, 2010). Clara Reeve, uma das primeiras e mais importantes escritoras do gótico do XVIII, distingue ambos os termos em *The progress of romance, through Times, Countries, and Manners* (1785):

O “Romance” é uma fábula heroica que trata de personagens e coisas fabulosas. – O “Novel”, por outro lado, é um retrato da vida e condutas reais, e dos tempos em que foi escrito. O “Romance” possui uma linguagem grandiosa e elevada, descreve o que nunca aconteceu ou aquilo que é improvável de acontecer. – O “Novel” aborda tais coisas de maneira familiar, como algo que passa todos os dias diante de nossos olhos, e que pode acontecer a nossos amigos ou a nós mesmos; e a perfeição desse gênero é representar cada cena de uma maneira tão simples e natural que as faz parecer bastante prováveis, como se nos enganasse, dentro de sua persuasão (pelo menos enquanto estamos lendo), de que tudo é real, sendo ainda capaz de nos afetar pelas alegrias ou angústias das personagens das histórias como se fossem as nossas. (REEVE apud BOTTING, 1996, p. 29-30)

A questão terminológica entre *romance* e *novel* encarnava a polêmica entre poéticas fundadas na representação realista e aquelas que investiam na imaginação criativa. Tal disputa pela hegemonia do gosto estético setecentista está presente em *O Castelo de Otranto* (1764), romance considerado pela tradição como fundador da literatura gótica. Nele, Horace Walpole pretendia ter mesclado duas formas de romance: a “antiga” – fantasiosa, cujas origens remontam ao romance de cavalaria – e a “moderna” – então preocupada com a representação “realista”. O escritor acreditava ter reconciliado as duas formas nas ações das personagens, que agiam de acordo com as leis da probabilidade em situa-

ções, porém, extraordinárias, como declara no prefácio à segunda edição de sua obra:

[*O Castelo de Otranto*] [f]oi uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. (WALPOLE, 1996, p. 19)

A crítica de Walpole a uma adesão extrema à vida comum e sua defesa do imaginário na ficção funcionariam quase como uma exortação aos escritores do que viria a ser conhecida como literatura gótica. Ann Radcliffe, Clara Reeve, Sophia Lee e Matthew Lewis, entre tantos outros autores góticos, envidaram esforços para questionar a fatura realista e encontrar um caminho alternativo para a prosa de ficção, combinando elementos realistas e fantasiosos em suas narrativas (cf. PUNTER, 1996, p. 76).

David Stevens (2012, p. 24) sublinha essa contribuição do gótico como sua mais importante influência sobre a literatura do Setecentos, “dando sabor e magia – romance, na verdade – a uma forma literária que poderia, caso contrário, ter se tornado marginalizada por sua própria insistência em tratar o realismo social como a mais elevada literatura”.

Essa estratégia textual foi particularmente bem-sucedida em Ann Radcliffe, que se tornaria uma das mais produtivas e populares autoras de seu tempo. Ao fazer uso recorrente de recursos narrativos que buscavam explicar racionalmente eventos e personagens aparentemente sobrenaturais, a autora de *Os Mistérios de Udolpho* (1794) deu forma não apenas ao que entendemos fundamentalmente como romance gótico setecentista, mas como romance setecentista *tout court*, uma vez que as narrativas de Radcliffe consolidam uma série de temáticas e estruturas diegéticas características do romance moderno.

O objetivo deste artigo é demonstrar que os procedimentos romanescos góticos não ficaram restritos apenas ao contexto literário britânico; pelo contrário, as narrativas góticas foram exportadas sobretudo no século XIX para diversos países, dentre eles o Brasil. A fim de analisar a influência dessa literatura e, em especial, de Ann Radcliffe nas origens do romance brasileiro, tomamos a obra de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861) como estudo de caso. Partimos da hipótese de que o gótico desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento da prosa de ficção brasileira, não apenas contribuindo com ambientações mórbidas e macabras, mas, sobretudo, com técnicas literárias largamente empregadas, por nossos escritores, com o intuito de gerar efeitos de recepção como o medo, o horror e a repulsa.

2. A RECEPÇÃO DO GÓTICO E DE ANN RADCLIFFE NO BRASIL

Se tomarmos como ponto de partida a crítica e a historiografia literária nacionais, podemos ser levados a crer que a ficção gótica, tão presente no desenvolvimento de literaturas como a britânica e a norte-americana, não teria tido muita repercussão nas letras brasileiras. Com a tendência de valorizar obras de cunho mais realista e de crítica social explícita, os estudos literários no Brasil deram pouquíssima atenção às narrativas ligadas à tradição gótica. Esse tipo de abordagem promoveu uma espécie de “sequestro do Gótico no Brasil” (cf. FRANÇA, 2017, p. 11), ao solapar diversos textos que revelavam um lado da ficção brasileira relacionado a poéticas negativas, tais como o horror, o grotesco e o sublime terrível.

Estudos mais recentes têm demonstrado, no entanto, que o gótico se fez bem mais presente no desenvolvimento da literatura nacional que o imaginado. É possível encontrar aspectos ou mesmo obras essencialmente góticas em distintos períodos: nas origens do romance brasileiro, com José de Alencar (cf. SÁ, 2010); em narrativas de autores do Romantismo, como Álvares de Azevedo (cf. FRANÇA, 2017), Fagundes Varela (cf. BELLAS, 2015) e Franklin Távora (cf. TARRAN, 2017); no Naturalismo brasileiro (cf. MENDES, 2014; SENA,

2017); em obras do Regionalismo (cf. CASTRO, 2017); na literatura da *Belle Époque* (cf. SILVA, 2014); no trabalho de escritoras como Ana Luísa de Azevedo Castro Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida (cf. SANTOS, 2017); em outros autores do século XX como Cornélio Penna (cf. SANTOS, 2012), Lúcio Cardoso (cf. BARROS, 2016) e Guimarães Rosa (cf. MACHADO, 2009).

Ao tomarmos as primeiras décadas de produção de romances no Brasil, o caso de José de Alencar é particularmente significativo para se analisar a recepção e a produção da ficção gótica. Aspectos dessa poética já foram identificados em mais de uma de suas obras, tais como *O Guarani* (1857), *As minas de prata* (1865), *O tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872) (cf. SÁ, 2010; SENA, 2015; SANTOS, 2016; VASCONCELOS, 2016). Essa relação é justificada pela presença de uma série de elementos típicos da ficção gótica na estrutura narrativa dos textos, que vão desde a criação de inúmeros *loci horribiles*, isto é, de espaços descritos como maus, sujos e inóspitos, até a figuração de personagens com aspectos monstruosos, apresentados como violentos, ameaçadores e moralmente transgressivos. Além disso, os estudos críticos identificam semelhanças entre as tramas e os vilões dessas obras com os de romances góticos clássicos, sobretudo com os de Ann Radcliffe. Outro dado que contribuiu para o entendimento do gótico na obra de Alencar foi o próprio relato do escritor sobre sua formação como leitor e autor de romances. Em *Como e por que sou romancista* (1873), o literato apresenta não apenas as razões pelas quais decidiu escrever, mas, sobretudo, seus modelos ficcionais e suas leituras ao longo da vida. Ao indicar quais narrativas faziam parte de sua biblioteca, ainda quando bastante jovem, ele lista romances góticos como *The Children Of The Abbey* (1796) [*Amanda e Oscar*], da britânica Regina Maria Roche. A própria construção romanesca do gótico, repleta de mistérios, terrores e ambientações mórbidas, é apontada como um de seus modelos para a escrita de romances:

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-*

Clair das Ilhas, *Celestina* e outros de que já não me recordo. (...)

Nessa época tinha eu dois moldes para o romance.

Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou n'alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa. (ALENCAR, 1893, p. 21-26)

Essas informações fornecidas por Alencar nos dão indícios da circulação e da aceitação do público-leitor de obras góticas ao longo das primeiras décadas do século XIX. Em seus estudos sobre a recepção no país de romances ingleses durante o Oitocentos, Sandra Vasconcelos (2002a, s.p.) destaca a entrada de diversos tipos de narrativas, entre as quais as góticas: “Há, entre as obras que chegaram ao Brasil, representantes de todos os tipos de romance correntes na Inglaterra no século XVIII. Temos, por exemplo, o romance doméstico e sentimental de um Richardson, o gótico de Walpole e Ann Radcliffe (...)”. No inventário de livros que estavam disponíveis em bibliotecas, editoras e gabinete de leitura nacionais, a autora destaca ainda outros romances góticos como *Vathek* (1786), de William Beckford; *The Recess* (1783), de Sophia Lee; e *O Monge* (1796), de Matthew Lewis. Essas edições podiam ser encontradas tanto em inglês quanto em traduções francesas ou em versões em língua portuguesa – nesse último caso, normalmente a partir de traduções francesas.

Entre as obras góticas que mais circularam no país, destacam-se as de Ann Radcliffe – na listagem de Vasconcelos (2002b), há dezessete volumes da escritora, ou a ela atribuídos. Além desses dados, o sistema de buscas do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro traz, ainda, mais informações que corroboram a circulação das narrativas da autora. Há pelo menos onze exemplares de obras associadas à Radcliffe em edições preparadas em Lisboa, em língua portuguesa, sobretudo nos anos de 1837 e 1838, e a maioria pela Tipografia Rollandiana. Com os títulos que receberam

à época de tais publicações, são estas as duas obras mais presentes neste arquivo: *O italiano ou o confessorário dos penitentes negros*, em três volumes; e *Os mistérios do castelo de Udolfo*, em seis volumes.

Os anúncios de livros nos periódicos também constituem fontes importantes para se analisar as práticas de leitura do período, bem como a circulação e a recepção das obras góticas. Na década de 1840, por exemplo, é possível encontrar uma série de artigos nos jornais em que se divulgam narrativas de Radcliffe. A *Folhinha Civil e Eclesiástica* (1849, p. 3-67), em sua edição anual, informa um catálogo de livros em português, no qual estão listados os seguintes romances da autora: *Adelina e Teodora, ou a Abadia de Saint-Clair*, em 4 volumes; *Júlia, ou os Subterrâneos do Castelo de Mazzini*, em 2 volumes³; *Italiano, ou o Confessionário dos Penitentes Negros*, em três volumes; *O Sepulcro*, em cinco volumes. No mesmo período, nas edições dos anos de 1861 (p. 55) e 1862 (p. 56), também encontramos referências a *Mistérios do castelo de Udolfo*, em seis volumes. Essas duas últimas narrativas também foram anunciadas pela *Folhinha de Utilidade Pública* (1849, p. 51-71), que inclui igualmente um romance chamado *O Túmulo. Última novela de Anna Radcliffe*, em 2 volumes, provavelmente o mesmo do antes anunciado como *O Sepulcro*. Tal livro, no entanto, não é de autoria de Radcliffe, mas possivelmente de dois franceses que supostamente teriam traduzido o volume do inglês (cf. VASCONCELOS, 2012b).

Esse falso romance radcliffeano também rendeu um caso bastante significativo da influência da escritora e do imaginário que existia sobre ela no século XIX. No *Museu Universal: Jornal das Famílias Brasileiras*, de 4 de março de 1843, é publicado, na seção de Miscelânea, um texto intitulado “Fantasma viva”. Nele, narra-se a seguinte história: após boatos da morte de Ann Radcliffe, um livreiro de Londres, temendo uma diminuição dos lucros com a impossibilidade de vender novas obras da escritora, decide editar e publicar um falso romance dela sob o título de “*The Grave (O Túmulo): romance póstumo de Anna Radcliffe*” (1843, p. 286). Essa obra teria sido preparada por um jovem literato chamado Roberto Will. Ann Radcliffe, no entanto, estaria ainda viva, com boa saúde, e, ao saber desse

plano, teria decidido invadir a casa do aspirante a escritor e assombrá-lo:

Tendo chegado à cidade por alta noite, tomou as informações necessárias para achar o roubado do seu nome. O Sr. Roberto Will morava, como os jovens literatos de todos os países, no lugar mais excelso da casa, isto é, nas águas-furtadas. Anna Radcliffe subiu ali com toda a cautela, e em breve se achou em um quarto todo coberto de panos pretos, cujas paredes estavam lindamente adornadas com os ossos de defuntos dispostos em forma de cruz, caveiras e ampulhetas; um esquife a um lado, e do outro, sobre uma mesa, se divisava uma foice e um punhal.

– Roberto Will! – disse Anna Radcliffe.

(...) O autor bem queria espantar os seus leitores com a narração de aparições; mas não esperava ver os mortos saírem dos seus túmulos para o virem visitar. Primeiro abriu a boca, depois bateu os dentes como quem treme de frio, e em seguida caiu sobre sua poltrona, imóvel de susto (MUSEU UNIVERSAL, 1843, p. 286).

Cada vez mais assustado pela suposta aparição, Roberto Will acaba por obedecer aos comandos de “Radcliffe-fantasma”, queima o manuscrito do romance e suspende a publicação. Ao ser exigido pelo livreiro sobre a obra, ele justifica o cancelamento ao dizer que “o diabo roubou-mo, Sr. Davies, trazendo pela mão a sombra de Anna Radcliffe, e ambos juntos queimaram o meu manuscrito” (MUSEU UNIVERSAL, 1843, p. 286). Com essa sentença, o texto se encerra, e não há nenhuma indicação de autoria ao final ou de outros dados que indiquem uma possível relação com um acontecimento real. De todo modo, ao transformar a autora em personagem de uma história gótica, a narrativa indica um conhecimento das estruturas típicas do gótico, além de revelar a persistência da figura da escritora no imaginário popular vinte anos após a sua morte verdadeira.

Rictor Norton (1999, p. 205), ao escrever uma biografia de Ann Radcliffe, comenta sobre a mesma anedota,

mas parte de uma versão publicada em Boston no ano de 1852. O autor indica que o texto estaria fazendo referências a fatos acontecidos entre 1809 e 1811, relacionados à publicação do já mencionado romance *O Túmulo*, falsamente atribuída à autora. A partir da análise da história publicada no *Museu Universal*, nove anos antes da mencionada pelo biógrafo, podemos levantar duas hipóteses, sendo a segunda mais provável: i) a anedota foi inicialmente editada em um jornal brasileiro; ii) a história já circulava na imprensa ocidental antes mesmo dos anos 40 e continuou sendo recontada nas décadas seguintes. De todo modo, o que fica patente é a divulgação da ficção gótica e, mais especialmente, a de Radcliffe, em larga escala ao longo do século XIX.

Para compreendermos como as obras de escritores brasileiros se relacionaram com o gótico, para além dos aspectos paratextuais, da circulação de livros e da recepção dos leitores, é preciso analisar as convenções literárias difundidas por esse tipo de literatura. Com esse objetivo, propomos no próximo tópico uma breve análise da estrutura narrativa e poética presente na obra mais célebre de Ann Radcliffe: *Os Mistérios de Udolpho*.

3. CONVENÇÕES GÓTICAS

Glennis Byron e David Punter (2004, p. 185) classificam *Os Mistérios de Udolpho* (1794) como “o clássico exemplo do gênero, *fons et origo* de muito do que veio depois, e talvez ainda seja o romance mais conhecido da primeira onda do gótico do final do século XVIII”. Além da obra ter rendido uma série de pastiches e mesmo paródias ao longo do tempo, essa percepção se deve à intensa e, em geral, bem-sucedida utilização das convenções da ficção gótica por Ann Radcliffe. Entre os elementos que estruturam essa literatura e, mais especificamente, a obra da autora, podemos destacar (cf. PUNTER, 1996; FRANÇA, 2017: i) a criação de *locus horribilis*, espaços ficcionais opressivos e inóspitos; ii) a figuração de personagens com aspectos monstruosos, corporificados sobretudo em vilões aristocratas e sádicos; iii) a percepção do passado como um tempo ameaçador, “fantasmagórico”, que contém segredos perigosos; e iv) a explicação racional de eventos aparentemente sobrenaturais.

Os quatro aspectos são enfatizados em maior ou em menor grau no decorrer da narrativa dos percalços de Emily St Aubert, a protagonista da obra. A trama, desenvolvida em quatro volumes, enfoca-se nos sofrimentos da personagem e nas suas tentativas de expurgar da sensibilidade as superstições e o descontrole emocional, além de seu desejo de se casar com o homem que ama. Ao perder os pais e ficar sob os cuidados de uma tia pouco afetuosa e bastante ambiciosa, a moça precisa se mudar do castelo em que vivia, na França, para seguir os passos de sua nova tutora. Nessa mudança, ela é obrigada a se separar de Valancourt, o rapaz pelo qual estava apaixonada, e a se submeter às ordens do marido de sua tia, Montoni, o vilão da obra. Depois de uma série de acontecimentos que perpassam conspirações e assassinatos, ela é levada a morar no Castelo de Udolpho, na Itália. É nesse momento da história, no segundo volume, que os elementos góticos recebem ainda mais destaque e são utilizados não apenas para expressar a violência das atitudes do antagonista, mas, sobretudo, para abordar os mistérios que envolvem o castelo, considerado mal-assombrado.

Diversos dos *loci horribiles* característicos do gótico são retratados por Ann Radcliffe no romance: igrejas antigas, cemitérios, mansões e castelos labirínticos, repletos de passagens secretas e possivelmente dominados por espectros e entes sobrenaturais. Destacam-se, também, as descrições sublimes da natureza, sobretudo quando se faz referências a grandes desfiladeiros ou à cadeia de montanhas dos Alpes. Nas descrições do assombro das personagens frente a cenários naturais inapreensíveis em sua grandiosidade, fica patente a influência do estudo de Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), obra que funcionou em grande medida como uma fundamentação estético-filosófica para a poética gótica.

Na narrativa radcliffeana, bem como na maior parte da ficção gótica do período, são os castelos os espaços apresentados como mais perigosos e obscuros, principalmente o de Udolpho. É importante lembrar que a residência se encontra na Itália, isto é, em um local estrangeiro para a personagem – e para a maior parte

dos leitores contemporâneos da escritora. Na época, as terras italianas são, ainda, consideradas exóticas e potencialmente perigosas, em razão de conflitos e disputas territoriais. Além disso, a imponência da arquitetura do castelo é, por si só, capaz de gerar um profundo incômodo na protagonista, que, receia ficar sozinha em um lugar tão grande e desconhecido. Ao chegar ao local, Emily é imediatamente impactada por seu aspecto sombrio e hostil:

Emily contemplou o castelo que ela entendeu ser de Montoni com uma apreensão melancólica; pois, embora agora ele estivesse iluminado pelo sol poente, a grandeza gótica de seus traços e seus muros apodrecidos de pedras cinza, o tornavam um objeto sombrio e sublime. (...) Silencioso, sozinho e sublime, ele parecia ser o soberano da cena e desafiar a todos que ousassem invadir o seu reino solitário. Conforme o crepúsculo se aprofundou, os aspectos dele se tornaram mais horríveis na escuridão, e Emily continuou a observar até que apenas as suas torres aglomeradas eram vistas se erguendo sobre os topos das florestas, embaixo de cujas sombras escuras as carruagens começaram a subir logo em seguida. (RADCLIFFE, 2015, p. 215)

O castelo acaba servindo como expressão metonímica de seu proprietário: o vilão Montoni. Se, antes da mudança para lá, a personagem já ostentava comportamentos inflexíveis e rudes, após a entrada em Udolpho suas atitudes se tornam mais violentas. Além de passar considerável parte da obra tentando fazer com que Emily se case com o pretendente que determinara, ao contrário dos desígnios da moça, ele ainda a ameaça com a possibilidade de a trancar em uma das torres do complexo. A própria tia da moça sofre a mesma advertência, quando não aceita assinar documentos que passariam a ele, seu marido, o controle sobre suas terras e posses.

Cruel e caracterizado como alguém capaz de cometer assassinatos, Montoni ainda apostava excessivamente durante as noites de jogos em Veneza, nas quais per-

dia somas consideráveis de dinheiro. Sua nobreza e sua riqueza são, assim, postas em xeque constantemente. O próprio passado da personagem é obscuro, em especial no que diz respeito à aquisição do castelo de Udolpho, cuja antiga dona simplesmente desaparecera logo após rejeitar uma de suas investidas amorosas. Cercado de amigos e de soldados de caráter igualmente duvidosos, Montoni sofre, em uma noite, uma tentativa de envenenamento, o que o deixa fora de si e faz com que ele cace os culpados. Ele acredita, então, que a tentativa havia sido empreendida pela tia de Emily e, por mais que a moça tente controlar a raiva do vilão, nada o demove de vingança:

Depois de aproximadamente meia hora, ele foi para o vestíbulo; Emily observou com horror o seu rosto sombrio e seu lábio trêmulo, e o ouviu pronunciar vingança contra sua tia. (...) Emily ergueu seus olhos calmamente em direção ao céu. “Então, de fato, não há nada que se esperar aqui!”, disse ela. “Quieta!”, exclamou Montoni, “ou você verá que há algo a temer”. (RADCLIFFE, 2015, p. 293)

A percepção de Emily sobre Montoni se torna progressivamente mais negativa, a ponto de ela identificá-lo como detentor da “crueldade de um monstro” (RADCLIFFE, 2015, p. 250). Sentindo-se aterrorizada pela violência e pela instabilidade do homem, bem como pelo aspecto sombrio do castelo, a protagonista se depara com uma outra fonte de medo: o misterioso passado de Udolpho. A presença ameaçadora de acontecimentos pretéritos no presente diegético é justamente uma das características mais típicas do gótico (cf. FRANÇA, 2017). Além de gerar efeitos de suspense e, não raro, de melodrama, os segredos do passado surgem nessas narrativas como potencialmente aterrorizadores. Assim, a construção temporal na ficção gótica ocorre muitas vezes de forma circular, com a reiteração dos mesmos eventos por longos períodos, até que se explicitem os fatos passados.

É o que acontece com Emily, que se depara com o caso do estranho desaparecimento da antiga dona do castelo. Perante eventos aparentemente sobrenaturais e

movida por uma inexplicável curiosidade, a protagonista decide investigar os quartos trancados e as alas mais distantes, em busca de indícios que não apenas desfaçam a impressão de que o local seria assombrado por fantasmas, mas também para entender qual o papel de Montoni na história de Udolpho. Em diversos momentos na narrativa, é sugerida a possibilidade de que tenha havido um crime no passado e que, por esse motivo, as vítimas não teriam descansado em paz, mas sim permanecido no castelo para exigir vingança e justiça. As histórias que circulam entre os criados, sobretudo a partir de Annette, a principal aia de Emily, reforçam que há um enigma envolto naquela propriedade. Quando encontra uma pintura escondida sob um véu, a protagonista tenta saber a razão para aquela tentativa de ocultamento, e a resposta aponta exatamente para um mistério:

“Eu não sei qual é a razão, Ma’amselle”, respondeu Annette, “nem nada sobre a pintura, só ouvi que há algo muito assustador nela... e que ela está coberta com o véu preto desde então... e que ninguém olha para ela há muitos anos... e que de alguma forma tem a ver com o proprietário deste castelo antes de *Signor* Montoni tomar posse dele... e...” (RADCLIFFE, 2015, p. 221)

Essa atmosfera enigmática proporciona às personagens a constante sensação de que estariam acompanhadas por fantasmas. Emily tenta reestabelecer sua razão e seu controle emocional, quando acredita ver vultos, espectros ou objetos que se movem sozinhos. O esforço da personagem de educar sua sensibilidade e de fazer triunfar a razão é constante: quando enfrenta situações possivelmente irreais e fantásticas, ela busca imediatamente trazer uma explicação para o fato. A obra de Radcliffe se notabilizou por esse procedimento, que foi então descrito pela crítica como “o sobrenatural explicado” (cf. PUNTER, 1996). Trata-se de um procedimento narrativo diferente de outras obras góticas, inclusive daquela que inaugurou o gênero: a já mencionada *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, nas quais se expressa a compreensão de que o mundo pode ser sim afetado por fenômenos sobrenaturais.

Se podemos perceber em Radcliffe uma considerável influência do racionalismo iluminista, a parcela gótica e terrível dos romances não é de modo algum apaziguada ou diminuída. Ainda que se apresente uma causa racional para aquilo que foi apresentado antes como possivelmente sobrenatural, essa resposta lógica não anula o efeito de terror que as supostas aparições causam nos personagens. Como apontam novamente Glennis Byron e David Punter (2004, p. 186), “o celebrado fato de que Radcliffe no final explica toda a sua aparente maquinaria sobrenatural não remove, de forma alguma, o poder que seus fantasmas têm sobre Emily ou sobre o leitor durante o decorrer do livro”.

De fato, a protagonista de *Os Mistérios de Udolpho*, por mais que tente não crer naquilo que julga ser uma superstição dos criados, passa longos momentos da obra absolutamente apavorada. Sofrendo com vários desmaios e crises de choro, Emily se encontra em um estado psicológico fragilizado. Sozinha em um quarto do castelo, onde uma das portas só é aberta por fora, a personagem tenta lutar contra a ideia de que, em algumas noites, a fechadura possa ser aberta misteriosamente por algum espectro. Em determinado momento, ela ouve barulhos estranhos vindo dessa mesma entrada e observa uma “forma misteriosa” passar pelo aposento:

Enquanto Emily mantinha seus olhos fixos no local, ela viu a porta se mexer e se abrir lentamente, viu alguma coisa entrar no quarto, mas a escuridão extrema a impediu de distinguir o que era. Quase desmaiando de medo, ela ainda teve autocontrole o suficiente para conter o grito que estava escapando de seus lábios e, deixando a cortina cair de sua mão, continuou a observar em silêncio os movimentos da forma misteriosa que ela via. Parecia deslizar ao longo da escuridão remota do aposento e parar; conforme se aproximava da lareira, ela viu o que, com a luz mais forte, parecia ser uma figura humana. Certas lembranças assustaram seu coração naquele momento, e quase subjugarão os restos débeis de seu espírito (...). (RADCLIFFE, 2015, p. 245)

Se, inicialmente, a sugestão da cena é de algum fenômeno sobrenatural, logo se descobre a forma verdadeira daquela figura: tratava-se de um de seus pretendentes, Morano, que invadia o seu quarto para tentar levá-la de Udolpho. A explicação racional em nada diminui os medos de Emily, já que passa a ser confrontada com um outro tipo de perigo, este bem real: o poder dos homens sobre seu destino. As ameaças são, portanto, diversas e bastante presentes no cotidiano da protagonista. Para o leitor, o recurso do “sobrenatural explicado” também é impactante, pois aumenta o suspense da narrativa. Esse procedimento, celebrizado por Radcliffe, foi utilizado em diversas outras obras ao longo do século XIX, e podemos identificá-lo inclusive em narrativas de escritores brasileiros, como é o caso de Teixeira e Sousa.

4. O SOBRENATURAL EXPLICADO NA OBRA DE TEIXEIRA E SOUSA

Teixeira e Sousa detém uma posição ambígua na historiografia da literatura nacional. Considerado por alguns como autor do primeiro romance brasileiro, *O Filho do Pescador* (1843), sua produção literária é, em geral, tomada apenas como uma curiosidade histórica da ficção nacional. É também recorrente uma análise de suas narrativas a partir de dados biográficos, que destacam como suas dificuldades financeiras ao longo da vida poderiam tê-lo levado a escrever simplesmente para sobreviver. Visto sob esses protocolos de leitura, o legado do autor para a literatura brasileira é bastante limitado e de pouco impacto efetivamente literário.

O estudo de sua obra, no entanto, pode nos revelar aspectos bastante importantes do meio literário brasileiro do século XIX, bem como chamar a atenção para a pluralidade de estilos e de poéticas que coexistiam. Além de ser um escritor popular, de obras que receberam sucessivas reedições, Teixeira e Sousa tinha conhecimento das técnicas e dos motivos literários mais recorrentes no seu período. É o que nos indica Hebe Cristina da Silva (2012, p. 127), para quem, nas narrativas do autor, “figuraram tópicos que estiveram presentes na maioria dos textos produzidos em meados do século XIX, atestando o caráter representativo do autor quando se trata de estudar a formação do romance brasileiro”.

As convenções do gótico fazem parte essencial dos *topoi* presentes nos romances do autor. A percepção do lado macabro de suas narrativas remonta aos primeiros trabalhos historiográficos de nossa literatura. Ainda em 1863, Ferdinand Wolf (1955, p. 349) escrevia que Teixeira e Sousa teria “inclinações [que] o arrastam para a pintura do sombrio e do terrível, para as catástrofes trágicas”, a tal ponto que poderíamos comparar suas obras “às dos romancistas ingleses”. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, em 1873, em seu *Resumo da História Literária*, também identificara a semelhança de alguns trabalhos do autor com obras de cunho gótico, em especial as de Radcliffe. O analista indica ainda uma influência direta, ao comentar as leituras empreendidas pelo escritor:

Tinha porém Teixeira e Sousa decidida paixão pelo maravilhoso, e deixaram-lhe fundas impressões no ânimo a assídua leitura dos romances de Ana de Radcliffe, de pavorosa memória. Aprazia-se com os devaneios de Byron e de Victor Hugo e mostrava particular devoção pela inverossimilhança de V. d'Alencourt e de Frederico Soulié. (PINHEIRO, 2007, p. 420)

Em sua tese sobre o gótico na literatura brasileira, Maurício Menon (2007) também faz um detalhado estudo sobre a identificação crítica dos elementos típicos da ficção gótica na obra de Teixeira e Sousa. Além da referência a trabalhos que chegam até mesmo a usar o termo “gótico” para qualificar narrativas do autor brasileiro, como, por exemplo, Tânia Rebelo Costa, em sua *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*, Menon (2007, p. 95) chama a atenção para a presença em *O Filho do Pescador* de “assassinatos e revelações; descrições de alguns ambientes góticos; mistério a ser resolvido ao final da obra”. Além desses bem observados aspectos, destacaremos a seguir a utilização do autor do procedimento do “sobrenatural explicado”, que aproximam seus romances da ficção gótica radcliffiana.

É possível identificar esse recurso estilístico em *O Filho do Pescador* (1843), o primeiro romance de Teixeira e Sousa. Trata-se de uma trama repleta de fugas, assas-

sinatos, declarações melodramáticas, reviravoltas surpreendentes e, possivelmente, um incesto. O enredo se desenvolve a partir da história de Augusto e Laura: ele, rapaz honrado, filho de pescador, que se casa com a moça; ela, uma *femme fatale* adúltera, que planeja formas de matar o marido com a ajuda de seus amantes. Após a tentativa de assassinar Augusto, Laura tem relações sexuais com Marcos – que a havia auxiliado a matar Florindo, um de seus outros amantes. Enquanto o casal adúlterino troca carícias, eles escutam um barulho na janela:

Havia quase uma hora que durava essa escandalosa cena de envenenados carinhos, quando os dois amantes ouviram bem distintamente um arranhar sobre a janela... (...) Laura explica a Marcos que aquele arranhar era o sinal que Florindo lhe dava quando lhe vinha falar, e que só ele sabia aquela senha. Marcos era um homem tão resoluto que não fugia sem ver de quê; imediatamente avança para janela e, enquanto Laura, ocultando-se por trás dele, observa receosa, Marcos abre-a e um e outro mui clara e distintamente viram Florindo recostado nela!... Eu deixo a cada um que pondere o susto que tal vista causar podia! Era um horror! Laura solta um grito de espanto e de pavor; Marcos recua espavorido, e fecha rapidamente a janela, enquanto sua amante se escondia em um canto da alcova! (SOUSA, 1859, p. 115-116)

O acontecimento causa horror nas personagens, que estavam certos da morte do homem. A primeira sugestão para Laura e Marcos é que se trata de uma aparição sobrenatural, vinda em busca de vingança. A impressão e o susto são logo desfeitos, quando se descobre que Florindo não havia sucumbido de fato: “ele caiu, mas não [foi] morto; pôde ainda levantar-se e caminhar; e sentindo-se traído buscou a casa” (SOUSA, 1859, p. 119). Ao destacar primeiro as consequências e apenas depois explicitar as causas das situações, Teixeira e Sousa consegue criar uma ambientação de suspense e de mistério no romance, efeitos de recepção bastante típicos nas narrativas góticas.

O manejo de técnicas de suspense características do gótico setecentista por Teixeira e Sousa também se revela na construção de espaços narrativos obscuros, dominados por vultos desconhecidos. É importante destacar que a descrição dessas cenas tende a conferir ao acontecimento a sugestão de um caráter sobrenatural. Não basta, portanto, ser obscuro: é preciso também ter a aparência de um fato excepcional, que rompa com as expectativas de realidade. A combinação de *locus horribilis* e do sobrenatural explicado ocorre, por exemplo, em uma passagem do capítulo VI, na apresentação de um acontecimento no convento de Santo Antônio. Tudo acontece à noite, na lúgubre atmosfera do templo, quando surge um vulto, sozinho, em meio aos túmulos:

É noite. O templo está deserto e os altares em trevas; apenas solitária a lâmpada lançava de amortecida luz um pálido clarão, como o da única chama da luz da agonia: era essa a lâmpada que só ardia contra o altar-mor, em frente do sacrossanto sacrário. Que solidão! As portas da igreja estavam fechadas; ermo todo o espaço do templo... Silêncio, tudo era silêncio!... Nenhum vivo perturbava a tranquilidade dos túmulos, nenhum interrompia o misterioso divagar das sombras... nenhum... oh, não... não; que a despeito do horror que no alto da noite inspiram os lugares sagrados, todavia um vulto embrulhado em seu capote permanecia silencioso e pensativamente recostado sobre um altar. (SOUSA, 1859, p. 79)

Ao comentar que “nenhum vivo perturbava a tranquilidade dos túmulos” e, em seguida, apontar a presença do vulto, o narrador abre espaço para uma possível compreensão de que aquela situação continha, em algum grau, uma origem fantástica. Ao longo da narrativa, no entanto, a explicação para o fato é revelada: tratava-se de Augusto, que sobrevivera à tentativa de homicídio preparada por Laura.

Em *As Tardes de um Pintor ou As intrigas de um Jesuíta* (1847), encontramos tais procedimentos de maneira

ainda mais recorrente. Como em *Os Mistérios de Udolpho*, o romance aborda os problemas gerados pelas tentativas de se instituir um casamento forçado. Os protagonistas, Juliano e Clara, estão apaixonados e querem ter uma vida de casal, mas o vilão da obra, Padre Roberto, busca de todas as formas separar os dois – e até mesmo matar o rapaz. Com o objetivo de se tornar o marido da moça, o jesuíta chega a contratar os serviços de capangas. Ao longo da literatura gótica, não é difícil encontrar vilões que estejam ligados a instituições religiosas. Em *O italiano* (1797), de Ann Radcliffe, por exemplo, é apresentada uma história em que a maldade é encarnada pela figura de Padre Schedoni. Em *O Monge* (1796), de Matthew Lewis, Ambrósio, inicialmente descrito como exemplo de virtude, é progressivamente tentado, e comete diversas transgressões sexuais e dois assassinatos. Na literatura brasileira, semelhante descrição de figura religiosa é verificável em *O Guarani* (1857), de José de Alencar,

Extensas passagens da narrativa revelam o uso do recurso do sobrenatural explicado, sobretudo nos momentos em que estão sendo realizados os planos vis do padre para matar o rapaz. No décimo capítulo, por exemplo, lemos que, em uma noite, após ter declarado seu amor para Clara, Juliano pega a estrada para voltar à sua própria casa. Se, antes, na residência da moça, a natureza era descrita de modo positivo e apaziguador, conforme ele se afasta do local, o ambiente se torna um *locus horribilis*. Ao observar uma cadeia de montanhas no horizonte, Juliano tem a impressão de que elas são malignas:

Assim escuros ou pardacentos coroando em renque os cimos das serranias, diríeis ser uma caterva de demônios, que silenciosos meditavam sobre uma grande empresa contra o gênero humano! Ou que era um enxame de feiticeiros que, congregados, aí presidiam o nascer da lua cheia de um sábado, para com seus sortilégios e encantamentos preparem um grande e misterioso amuleto! Ou que eram malfazejos duendes que do fio das montanhas espreitavam o passar do passageiro com silenciosa malignidade, para dessas alturas se

arremessarem ao prado sobre o pacífico viajante! Metia pois medo. (SOUSA, 1973, p. 100)

Aterrorizado, Juliano prossegue em seu caminho até o momento em que se depara com uma forma grotesca, fantasmagórica, a qual parece sair da terra e em seguida entrar em autocombustão:

Então a outro som produzido pelas cadeias começa a erguer-se da terra, no mesmo lugar onde brilharam as chamas, um vulto pequeno, cuja forma fora impossível determinar, atenta a espessidão das trevas: não se via mais que dois grandes olhos, se assim se pode chamar a dois orifícios cheios de fogo, e uma enorme boca sempre inflamada, que a favor dessa claridade viva e deslumbrante deixava ver duas ordens medonhas de grandes e esverdeados dentes! Esse fantasma informe e medonho foi gradualmente se elevando, e uma vez por outra fazendo retinir o som de suas cadeias. Juliano, pasmo diante deste fenômeno extraordinário, estava aterrado, mas não podia resolver-se a fugir. Era medonho de ver-se! (...) Quando principiou o estremecimento da árvore, começou também a arder o fantasma! (SOUSA, 1973, p. 102-103).

Enquanto observa o ser disforme e bizarro, Juliano escuta trotes de cavalos ao seu redor. A situação se torna mais aterrorizadora quando o rapaz percebe pelo menos três vultos com roupas negras, sendo que o primeiro deles sobe em uma das árvores parecendo mais “um demônio que um homem” (SOUSA, 1973, p. 103). O segundo vulto avança em Juliano, até que o terceiro surge e os afasta. Para completar a ambientação, os dois primeiros espectros fogem e se escutam tiros após a partida. O vulto que ficara ao lado de Juliano se revela: era Justo, um homem pobre a que Juliano dera esmolas anteriormente e que, por isso, decidira salvar o rapaz. Ele promete, então, explicar tudo o que ocorrera e revelar as razões para o que teria sido uma tentativa de assassinato.

O capítulo seguinte se intitula “Explicações do capítulo antecedente” (SOUSA, 1973, p. 107). É nesse

momento em que os eventos aparentemente sobrenaturais receberão uma justificativa lógica. Por meio de um *flashback*, o leitor é informado de que Padre Roberto havia contratado os serviços de Ligeiro, um de seus capangas, para matar Juliano. O cúmplice, por sua vez, entrou em contato com alguns ciganos da cidade a fim de pedir ajuda na tarefa. O grupo, então, decide criar um fantasma artificial, isto é, uma maquinaria que criasse a impressão, para o rapaz, de um ente sobrenatural. O engenho é descrito minuciosamente para o leitor⁴:

Com efeito, Ligeiro partiu a arranjar o seu fantasma. Comprados os preparativos, arranjou-o deste modo: tomou uma cabeça, abriu-a pela parte superior, introduzindo-lhe uma fina tábuca de alto a baixo, dividiu o vão da cabaça em dois; num rasgou dois olhos e abriu uma enorme boca e com casca de melancia fingiu os dentes. Neste espaço havia um lugar adaptado para pôr uma luz. Noutro espaço introduziu alguns pregos e pedaços de folhas de flandres, que, atados todos à extremidade de uma corda, que por um furo saindo fora do vão da cabaça, era levada a outra extremidade onde se quisesse: agitada esta corda, os pregos e pedaços de folhas batidos uns contra os outros, e de encontro às paredes interiores da cabaça produziam assim um som argentino, oco e ao mesmo tempo medonho! Ligeiro comprou umas 12 varas de pano branco e tomando uma extremidade delas a prendeu à parte inferior da cabaça, isto é, à parte fina dela; a cabaça devia estar presa a uma corda pela qual a seu tempo devia o fantasma ser puxado (SOUSA, 1973, p. 116).

Essa estratégia narrativa é empregada ainda em outros momentos da obra: primeiro, expõe-se um evento aparentemente sobrenatural; em seguida, explica-se tudo em detalhes. No capítulo 37, por exemplo, um frade, que desempenhava funções na mesma instituição religiosa que Padre Roberto, recebe a visita do que parece ser um fantasma, capaz de causar uma luminosidade estranha e apagar velas. O religioso passa a

acreditar, então, que “falara com a alma de um morto” (SOUSA, 1973, p. 373).

A resolução para mais esse mistério e a resposta sobre a identidade de quem seria aquele espectro ocorre apenas nos capítulos finais do romance. Tratava-se de Juliano, que havia entrado no quarto do frade para pedir punição aos crimes de Padre Roberto. O desfecho da narrativa, no entanto, não apresenta uma justiça completa para os personagens – trata-se, em verdade de um final trágico, já que os amantes não ficam juntos. Clara morre, após ser raptada pelo religioso e descobrir o falecimento de seu próprio pai; Juliano resolve assumir a vida clerical e passa a se chamar frei Juliano de Santa Clara. Ainda mais negativo e tipicamente gótico é o desfecho reservado a Padre Roberto, que, após ter suas faltas descobertas, é emparedado vivo por outros membros da própria Companhia de Jesus. Na literatura gótica, cujos enredos são, muitas vezes, tributários das imemoriais narrativas de vingança, a punição pode ser tão ou mais violenta que os próprios crimes:

Tendo parado a procissão, os que carregavam o esquife o depuseram sobre a terra: depois dois padres tomaram o que estava manietado, deitaram-no sobre o esquife, e todos os padres começaram a rezar sobre ele as orações dos mortos. Findo isto, os dois padres tomaram o que estava amarrado, e, tirando-o da tumba, colocaram-no na abertura da parede, e aí o ligaram a algumas pontas de pedras para isto adaptadas. (SOUSA, 1973, p. 390)

Por meio dos exemplos elencados, podemos observar como a obra de Teixeira e Sousa faz uso de técnicas e procedimentos característicos do gótico literário, o que revela não apenas a circulação dessa literatura no país, como também a atenção do autor à pluralidade de poéticas que existiam no século XIX. Ainda que os romances analisados não possam ser considerados inteiramente góticos, é patente a influência dessa ficção quando se faz necessário causar efeitos de recepção tais quais o suspense, o medo, o terror e a repulsa. Como ocorreu em outras literaturas nacionais, o gótico está enraizado nas próprias origens do romance brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.
- BARROS, Fernando Monteiro de. A alegoria e o fantasma no gótico brasileiro: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. In: *Anais eletrônicos do XV ABRALIC*, 2016, p. 2472-2482.
- BELLAS, João Pedro. 'As ruínas da Glória' e o gótico sublime de Fagundes Varela. In: SILVA, Alexander Meireles da et.al. (Org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, p. 75-81.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd ed. New York: Routledge, 2014.
- BYRON, Glennis; PUNTER, David. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- CASTRO, Hélder Brinate. Medo e Regionalismos. In: FRANÇA, J. (Org.) *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2017.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Urbana-Champaign: Dalkey Archive Press, 1997.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, pp. 11-22.
- FOLHINHA CIVIL E ECLESIASTICA. Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho de Freitas Guimarães & CIA, 1849.
- _____. Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho de Freitas Guimarães & CIA, 1861.
- _____. Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho de Freitas Guimarães & CIA, 1862.
- FOLHINHA DA UTILIDADE PÚBLICA. Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho de Freitas Guimarães & CIA, 1849.
- MACHADO, Luís E. W. O fantástico em O Mistério de Highmore Hall e Tempo e Destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa. In: *Revista Fronteiras*. São Paulo, nº 3, 2009.
- MENDES, Leonardo. Júlio Ribeiro, o Naturalismo e a dessacralização da literatura. In: *Pensares em Revista*, São Gonçalo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 4, jan./jul. 2014, pp. 26-42.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2007.
- MUSEU UNIVERSAL: JORNAL DAS FAMÍLIAS BRASILEIRAS. Fantasma viva. Rio de Janeiro, 4 de março de 1843, nº 36, p. 285-286.
- NORTON, Rictor. *Mistress of Udolpho: the life of Ann Radcliffe*. New York: Leicester University Press, 1999.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Historiografia da Literatura Brasileira: textos inaugurais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Vol. 1. London: Longman, 1996.
- RADCLIFFE, Ann. *Os Mistérios de Udolpho*. Espírito Santo: Editora Pedrazul, 2015. [1794]
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SANTOS, Ana Paula Araujo. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânisa Eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 91f. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2017.
- _____. *Para além do romance sentimental: aspectos do Gótico feminino em Encarnação, de José de Alencar*. Disponível em: <<https://sobreomedo.wordpress.com>> Acesso em: 05 jul. 2017.
- SANTOS, Josalba Fabiana. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira, de Cornélio Penna. In: *Ilha do Desterro*. Nº 62. Jan-Jun, 2012.
- SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- _____. *Segredos e terrores da casa: a espacialidade gótica em As minas de prata, de José de Alencar*. Disponível em: <<https://sobreomedo.wordpress.com/>> Acesso em: 07 jul. 2017.
- SILVA, Alexander Meireles da. Sob o domínio do Rei Peste: a função das doenças e epidemias no Gótico brasileiro da República Velha. In: *Revista SOLETRAS*, v. 1, 2014, p. 125-136.
- SILVA, Hebe Cristina da. *Teixeira e Sousa entre os seus contemporâneos: vida, obra, recepção e textos selecionados*. Cabo Frio: Sec. de Cultura de Cabo Frio, 2012.
- SOUSA, Teixeira e. *As Tardes de um Pintor ou As Intrigas de um Jesuíta*. São Paulo: Editora Trêz, 1973. [1847]
- _____. *O Filho do Pescador: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1859. [1843]
- STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- TARRAN, Fernanda Martínez. *A Trindade Maldita: a narrativa gótica de Franklin Távora*. 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)*. Site Memória de Leitura UNICAMP, 2002a. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>> Acesso em: 07 jul. 2017.

_____. Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX. Site Memória de Leitura UNICAMP, 2002b. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/>> Acesso em: 07 jul. 2017.

_____. Tropical Gothic: José de Alencar and the Foundation of the Brazilian Novel. In: EDWARDS, J.; VASCONCELOS, S.G.; *Tropical gothic in literature and culture: the Americas*. New York: Routledge, 2016.

VIEIRA, Lucas Cartaxo. Um autêntico “romance de calafrio” alemão do século XVIII. In: FLAMMEMBERG, Lorenz. *O necromante*. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2019.

WATT, Ian. *Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário: história da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

NOTAS

- 1 Todos os trechos de obras sem edição em língua portuguesa foram por nós traduzidos.
- 2 É importante ressaltar que a primeira forma do gótico literário é a romanesca – as narrativas curtas, que serão fundamentais para a posterior expansão da poética gótica, viriam a ser dominantes apenas em uma fase subsequente do gênero.
- 3 Os títulos originais das obras são, respectivamente, *The Romance of the Forest* (1791) e *A Sicilian Romance* (1790).
- 4 A descrição detalhada do desmascaramento de charlatães que produzem falsas aparições sobrenaturais é uma característica do Schauerroman (romance de calafrios), a contrapartida alemã do romance gótico, sobretudo da vertente conhecida como Geitererseherroman (romance necromântico) – como *O aparicionista* (1789), de Schiller, e *O necromante* (1792), de Flammenberg (cf. VIEIRA, 2019). É difícil, porém, rastrear as origens desse tropo, uma vez que as literaturas inglesas e alemãs se alimentavam mutuamente no período.

OS AUTORES

Daniel Augusto P. Silva é bacharel e licenciado em Letras (Português/Francês) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na mesma Instituição e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ). É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (Appris, 2017) e membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>

Júlio França é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), seus artigos podem ser lidos no site <https://juliofranca.academia.edu/>. É coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e editor do periódico acadêmico *Abusões*. E-mail: julfranca@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

