



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LAURO LUIS SOUZA DE HENRIQUE

RASTROS GÓTICOS EM *O URAGUAI*, *O TRONCO DO IPÊ* E *D. NARCISA DE VILLAR* NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

FLORIANÓPOLIS

2023

LAURO LUIS SOUZA DE HENRIQUE

RASTROS GÓTICOS EM *O URAGUAI*, *O TRONCO DO IPÊ* E *D. NARCISA DE VILLAR* NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Dr. Daniel Serravalle de Sá

FLORIANÓPOLIS

2023

Henrique, Lauro Luis Souza De
RASTROS GÓTICOS EM O URAGUAI, O TRONCO DO IPÊ E D. NARCISA DE
VILLAR NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA / Lauro Luis Souza
De Henrique ; orientador, Daniel Serravalle de Sá, 2023.
192 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em
Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Gótico . 3. História. 4. Identidade
Cultural. I. Sá, Daniel Serravalle de . II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

LAURO LUIS SOUZA DE HENRIQUE

**RASTROS GÓTICOS EM *O URAGUAI*, *O TRONCO DO IPÊ* E *D. NARCISA DE VILLAR*
NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 14 de setembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Rosana Cássia dos Santos, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Gladir da Silva Cabral, Dr.
Universidade do Extremo Sul Catarinense

Profa. Luciana Moura Colucci de Camargo, Dra.
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Professor Dr. Daniel Serravalle de Sá
Orientador

Florianópolis, 2023

AGRADECIMENTOS

Deixo, primeiramente, o agradecimento a Deus e toda a espiritualidade que me rodeia ajudando na tomada de decisões e no momento de enfrentar os problemas.

Agradeço aos meus pais e irmão por me motivarem com palavras gentis e muito carinho, mesmo que em muitos momentos eu possivelmente não estava tão carinhoso e paciente.

Entre meus vários mentores, trago três nomes importantes em minha formação: professor Gladir, professora Rosana e finalmente professor Daniel, que me ajudou muito na construção deste trabalho. Obrigado a todos!

Por fim, agradeço a minha companheira Karla pelo apoio incondicional, pelas constantes palavras sábias, pelo sorriso reconfortante e pela alma explosiva que faz as coisas acontecerem.

RESUMO

O presente trabalho busca identificar elementos góticos dentro da literatura brasileira e como eles dialogam com a formação da identidade nacional. Partindo de um conceito que se origina na crítica literária de língua inglesa e que foi incorporado no repertório da crítica brasileira por meio de numerosas pesquisas, as quais identificaram traços góticos na formação literária do País, em distintos autores nacionais. Esse diálogo intercultural de formas, discursos e imagens literárias relacionados ao gótico se manifesta de modo sutil, mas bastante pertinente em textos brasileiros de diferentes períodos históricos, muitas vezes alicerçados em representações de violência e de segregação. Mais particularmente, interessa a este trabalho investigar como indígenas, negros e mulheres são representados na literatura brasileira, com frequência, por meio de um discurso gótico de colonização e dominação. Buscar-se aqui um diálogo transnacional e transcultural com o gótico britânico, apontando vestígios de elementos góticos já no Arcadismo brasileiro seguindo até o Romantismo, com ênfase para os seguintes escritores e suas obras: Basílio da Gama com *O Uruguai* (1769), José de Alencar com *O Tronco do Ipê* (1871) e Ana Luísa de Azevedo Castro com *D. Narcisa De Villar* (1859). Esta pesquisa tem o objetivo de debater e explicar de que forma o gótico aparece como elemento de realce espelhado na matrix britânica, tendo as singularidades brasileiras. Desse modo, criar-se-á um diálogo entre os pesquisadores e teóricos do gótico como: Daniel Serravalle de Sá (2010), Renata Wasserman (1994), Tabish Khair (2009), Antonio Candido (2017) entre outros, almejando exemplificar a transnacionalidade do gótico como um discurso que dá voz aos excluídos, aos traumas, às violências do processo de construção de identidade nacional.

Palavras-chave: Gótico; Literatura Brasileira; História; Identidade Nacional.

ABSTRACT

This work seeks to identify Gothic elements within Brazilian literature and how they dialogue with the formation of national identity. Starting from a concept that originates in English literary criticism and that was incorporated into the repertoire of Brazilian criticism by means numerous researches, which identified Gothic traits in the literary formation of the Country, in different national authors. This intercultural dialogue of forms, discourses and literary images related to the Gothic manifested itself in a subtle but, very pertinent way in Brazilian texts from different historical periods, often based on the representation of violence and segregation. More particularly, this work is interested in investigating how indigenous peoples, black people and women are often represented in Brazilian literature by means of a Gothic discourse of colonization and domination. This research seeks a transnational and transcultural dialogue with British Gothic, pointing out traces of Gothic elements already in Brazilian Arcadism, leading up to Romanticism, with emphasis on the following writers and their works: Basílio da Gama with *O Uruguai* (1769), José de Alencar with *O Tronco do Ipê* (1871) and Ana Luísa de Azevedo Castro with *D. Narcisa De Villar* (1859). Such research aims to discuss and explain how the Gothic appears as a mirrored enhancement element in the British matrix, with Brazilian singularities. In this way, a dialogue will be created between Gothic researchers and theorists such as: Daniel Serravalle de Sá (2010), Renata Wasserman (1994), Tabish Khair (2009), Antonio Candido (2017) among others, aiming to exemplify the transnationality of the Gothic as a discourse that gives voice to the excluded, to the traumas, to the violence in the process of building a national identity.

Keywords: Gothic; Brazilian Literature; History; Nacional Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro <i>Lobisomem: um tratado sobre casos de licantropia</i> , de Sabine Baring-Gould	32
Figura 2 - Castelo gótico idealizado por Humphry Repton	52
Figura 3 - Ilustração de <i>The Monk, a romance</i>	64
Figura 4 - Cartaz do filme <i>Drácula</i> , de Francis Ford Coppola	68
Figura 5 - O sombra, de 1931	69
Figura 6 - Nave USSCSS Nostromo do filme <i>Alien</i> , de 1979	71
Figura 7 - Pintura da destruição da Casa de Mariz, por Domenico de Angelis	79
Figura 8 - Capa da revista com as histórias do Dr. Spektro, de 1977	85
Figura 9 - Capa do livro <i>O tronco do ipê</i> , de 1957.....	141

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CONCEITUANDO O GÓTICO	27
2.1 SOBRE A PALAVRA GÓTICO	28
2.2 O CAMINHO DO GÓTICO	30
2.3 O SUBLIME	41
2.4 TRÊS ROMANCISTAS ESSENCIAIS	46
2.4.1 Horace Walpole	50
2.4.2 Ann Radcliffe	58
2.4.3 Matthew “O Monge” Lewis	61
2.5 O DISCURSO GÓTICO NAS PRODUÇÕES POSTERIORES	66
2.6 O GÓTICO NO BRASIL	72
3 REVERBERAÇÕES GÓTICAS E “INDIANISMO” EM O “URAGUAI”, DE JOSÉ BASÍLIO DA GAMA	88
3.1 BASÍLIO DA GAMA E O <i>URAGUAI</i> : FORMA E CONTEXTO HISTÓRICO.....	91
3.2 SOBRE O ÍNDIO NA TRADIÇÃO LITERÁRIA ESTADUNIDENSE E BRASILEIRA	103
3.3 IMAGENS GÓTICAS, O SOBRENATURAL E O VILÃO GÓTICO DENTRO DE O <i>URAGUAI</i>	109
3.3.1 A imagem gótica	110
3.3.2 O sobrenatural	113
3.3.3 O Vilão gótico dentro de <i>O Uruguai</i>	117
4 REVERBERAÇÕES GÓTICAS E “O NEGRO” EM O TRONCO DO IPÊ, DE JOSÉ DE ALENCAR	124
4.1 JOSÉ DE ALENCAR E O TRONCO DO IPÊ: FORMA E CONTEXTO HISTÓRICO	126
4.2 SOBRE O NEGRO COMO ELEMENTO GÓTICO NA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DE ALENCAR.....	135
4.3 A IMAGEM GÓTICA, O SOBRENATURAL E O VILÃO GÓTICO DENTRO DE O TRONCO DO IPÊ.....	141
4.3.1 A imagem gótica: o negro e a natureza	142
4.3.2 O sobrenatural: o Outro como aquele que alerta dos perigos	147

4.3.3 O vilão gótico: a alienação por dinheiro	151
5 REVERBERAÇÕES GÓTICAS E O “AMOR PROIBIDO” EM <i>D. NARCISA VILLAR</i>, DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO.....	155
5.1 ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO, FORMA E CONTEXTO HISTÓRICO..	157
5.2 O CASAMENTO COMO PRISÃO GÓTICA.....	164
5.3 A IMAGEM GÓTICA, O SOBRENATURAL E O VILÃO GÓTICO EM <i>D. NARCISA DE VILLAR</i> , DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO	168
5.3.1 A paisagem Gótica: fugindo para Ilha do Mel.....	169
5.3.2 O Sobrenatural: quando os animais alertam do perigo.....	171
5.3.3 A “órfã” D. Narcisa e seus irmãos vilanescos: D. Martim, D. Luís, D. José	175
6 CONCLUSÃO	181
REFERÊNCIAS.....	185

1 INTRODUÇÃO

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. – Ailton Krenak

A citação acima foi retirada do livro *Ideias Para Adiar o Fim Do Mundo*, do autor Ailton Krenak (2019, p.11), uma das principais vozes da cultura indígena e que constantemente ressalta em suas falas as formas de dominação ocidental e os massacres e dores vividos pelos povos originais ao longo da história pelas mãos dos colonizadores, algo muito presente na crítica tecida aqui.

Os processos de colonização territorial e cultural realizados no ocidente são estudados de diversas maneiras pela teoria literária e crítica cultural. Apesar do caráter ficcional que envolve os estudos da literatura, se aceitamos que há uma ligação entre literatura e sociedade, a força da representação espelha um grau de veracidade nas muitas passagens que se encontram registradas pelas mãos dos autores. Diante disso, uma crítica de cunho social e cultural que vem ganhando destaque no Brasil a partir dos do início dos anos 2000 são os Estudos Góticos. Parte-se, então, dessa área de conhecimentos e dos seus conceitos específicos com os quais trabalha, como citou Krenak, com ideias de “luz” e “escuridão”. Nesse caso, como será visto a seguir, o gótico faz uso da “escuridão” para realçar a “luz”.

Na visão dos pesquisadores e críticos do gótico, citando Fred Botting (1996) e Punter e Byron (2004), o gótico literário se manifesta nos cantos obscuros do Século da Luzes, abordando de forma ficcional assuntos que o racionalismo e o cientificismo do Iluminismo preferem evitar. Essa crítica ou desconfiança com os ideais iluministas aparece na literatura na forma de cenas ou momentos de terror e assombro, os quais surgem na narrativa para descentrar o sujeito de suas certezas psicológicas ou físicas. Em distintos momentos históricos, esse uso do gótico assume uma força de representação de classes marginalizadas – o “Outro”, que é o diferente, ou o não europeu – que vai assumir características negativas para fortalecer a “pureza” do Europeu, automaticamente gerando uma forte repressão social.

Na literatura, o termo gótico emerge, primeiramente, na cultura inglesa (leia-se britânica) como resposta a uma sociedade desnorteada diante da emergente revolução industrial, das guerras e das disputas políticas do século XVIII, tornando-se uma forte ferramenta de representação de angústias de uma sociedade descrente com o futuro capitalista e desconfiada do passado feudal. Tem-se como marco na literatura gótica a obra *O Castelo de Otranto*, publicada em 1764, por Horace Walpole, a qual tem como ambientação castelos medievais, personagens comuns, fantasmas e vilões usurpadores. Em seu contexto, a “maquinaria”¹ gótica que esse romance mobiliza contém uma importante crítica de representação de classes que será adotada posteriormente por vários escritores em inúmeros países. No plano estético, a ficção gótica contestou a supremacia dos ideais clássicos, oportunizando uma nova experiência formal, a qual foi de encontro à visão iluminista e neoclássica com imagens literárias que evocavam sonhos, devaneios, loucura, tiranias, violências – elementos que o Iluminismo quis obliterar.

O romance gótico, ao chegar ao Brasil, via processos de globalização (VASCONCELOS, 2007), moldou-se ao contexto brasileiro, trazendo suas peculiaridades e questões que deram origem à problemática que move esta tese: Como se deu a transnacionalidade e aclimação do gótico no Brasil? O que se propôs neste trabalho foi observar seus traços em certas obras, especificamente em *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama; *O tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar, e *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro.

Esses textos nacionais foram escolhidos partindo do critério de que o gótico, sendo uma forma narrativa originária da Europa, se manifesta no Brasil por meio de escritores que leram ou entraram em contato direto ou indireto com alguma obra com traços góticos. Os autores mencionados foram selecionados pelo fato de dialogarem com contextos de exploração e alienação social, que são características do gótico, bem como por serem obras pouco exploradas dentro da crítica literária por novas perspectivas. Como visto pela pesquisa dos autores como Renata Wasserman (1994), Sandra Guardini Vasconcelos (2002) e Daniel Serravalle de Sá (2010) , por exemplo, este elemento gótico manifestou-se de diferentes modos e conforme a especificidade

¹ A expressão utilizada pelo próprio Walpole em seu prefácio ao livro tem sido interpretada pela crítica como uma alusão ao emergente capitalismo industrial do século XVIII.

cultural de cada país. No caso da relação colonizador *versus* colonizado, as imagens nascem deste embate violento e aterrador. As obras selecionadas encaixam-se na ideia daquilo que se chama aqui de rastros góticos, pois, em sua estrutura, observam-se aspectos essenciais do imaginário gótico no qual citam-se: o vilão, o contexto histórico, o efeito do sublime, dentre outros elementos a serem discutidos que acentuam a representação do Outro de modo trágico.

A questão do Outro é fundamental dentro desta construção crítica, visto que esta representação suscita questionamentos sobre os processos de formação identitária, os quais, de acordo com Stuart Hall (2006), colaboram para mudanças importantes acerca do entendimento e do respeito às inúmeras culturas: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p.13). Este choque de identidade é acentuado conforme se trava contato com o diferente, lembrando que as narrativas literárias atuam para este fim devido a sua transnacionalidade. Apesar de tal obra estar ligada à pós-modernidade, sua aplicação se estende a períodos históricos anteriores visto que as tensões não são apenas internas e subjetivas, mas externas e culturais envolvendo uma série de fatores de representação.

As relações entre as temáticas do Outro, do gótico literário e de como o projeto cartesiano-iluminista impactou contextos nacionais e coloniais ao redor do mundo são sintetizadas por Leela Ghandi, que afirma:

[...] o sujeito cartesiano onisciente e autossuficiente nega violentamente a alteridade/outridade material e histórica em seu desejo narcísico de sempre ver o mundo em sua própria autoimagem. Essa visão antropocêntrica de mundo é, em última análise, deficiente por conta de sua indiferença para com a diferença, e conseqüentemente recusa em acomodar o que não é humano. (GANDHI, 1996, p. 30 *apud* MARKENDORF; SÁ; DROZDOWSKA, 2023, p.7).

Ghandi aponta que o projeto cartesiano-iluminismo, ao se acreditar detentor da razão onipotente, gera seu próprio antagonista e o gótico literário, em contrapartida, enfatiza tais contradições por meio de uma tematização das entidades monstruosas, sobrenaturais e dos marginalizados social e culturalmente. Em seu livro

*Gothic*²(1996), Fred Botting associa o gótico ao excesso (de palavras, de ideias, de emoções), explicando como os cenários pseudomedievais e as atmosferas misteriosas e perturbadoras dos romances góticos corroboram para evocar sentimentos de angústia e terror na sociedade britânica, que na época se via às voltas com os temores provocados pelo crescente capitalismo industrial, pela Independência Estadunidense (1775), pela Revolução Francesa (1789) e pelas insurgências nas suas colônias ao redor do mundo, como destaca o excerto a seguir:

Gótico significa uma escrita de excesso. Aparece na terrível obscuridade que assustou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Assombra os êxtases desesperadores do idealismo Romântico e do individualismo e dualidades estranhas do realismo e decadência vitoriana. As atmosferas góticas – sombrias e misteriosas – repetidamente assinalaram o retorno perturbador de passados aos presentes e evocaram emoções de terror e risos.³ (BOTTING, 2005, p. 9).

A literatura britânica produzida na virada do século XVIII, representada por romancistas como: Horace Walpole, William Beckford, Matthew Lewis, Charlotte Ducre, Sophia Lee, dentre outros escritores que posteriormente vieram a ser associados com o gótico ficcional, rodou mundo e serviu de modelo para muitos escritores. No Brasil não foi diferente, muitos desses escritores, “clássicos” (canônicos) hoje dentro da crítica, foram leitura fundamental para a formação literária do país. Um pesquisador que fez um levantamento inicial da presença do gótico no Brasil foi Mauricio Cesar Menon (2007), que diagnosticou vários textos com possíveis traços góticos em sua pesquisa intitulada *Figurações do gótico e seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Em sua tese, Menon discute muitas obras que poderiam conter aspectos góticos, oferecendo um ponto de partida para outras pesquisas futuras.

Outro estudo essencial para esta pesquisa foi o realizado por Daniel Serravalle de Sá (2006), que discute a aclimação de formas góticas ao Brasil ou o

² Haja vista que o estudo do Gótico ainda estar em expansão no Brasil, muitas obras encontram-se em idiomas estrangeiros, então, todas as citações traduzidas foram realizadas pelo autor desta pesquisa.

³ No original: “Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres —gloomy and mysterious — have repeatedly signaled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter.” Doravante todas as traduções são minhas, a não ser que indicado o contrário.

“Gótico Tropical”, com suas próprias singularidades no contato com a cultura nacional. Em muitos sentidos, o gótico é uma das primeiras literaturas de massa da história mundial, estando ligado ao início da industrialização, à ascensão do capitalismo e da burguesia, os quais impactaram no início de um mercado literário, com repercussão na popularização da leitura e da escrita e no desenvolvimento de gráficas e editoras, aspectos discutidos nas pesquisas de Sandra Guardini Vasconcelos referente à chegada de obras literárias estrangeiras no Brasil e sua circulação.

Apesar de ter sido uma literatura globalmente popular e influente, os aspectos mais “excessivos” do gótico tornaram-no um fenômeno de duração curta, logo sucedido pelo romance histórico de Walter Scott, e depois pelo romance realista de Dickens. Somente nas últimas quatro décadas, pesquisadores como David Punter (1980), Fred Botting (1990), Tabish Khair (2009) dentre outros têm resgatado os romances góticos sob perspectivas críticas que valorizam o gótico ficcional como um repositório de ansiedades históricas, precursores da psicanálise, como um vetor de discussões sobre opressão de gênero, de classe, de etnia, como crítica ao imperialismo, entre outras abordagens.

Apesar do gótico ter surgido no século XVIII, os períodos literários posteriores incorporaram elementos da atmosfera sombria característica do discurso gótico, visto que o diferente, o bárbaro, o irracional, já permeia a história da própria palavra gótico, de modo que se torna um erro muito comum associar o gótico a somente a presença de castelos medievais e do sobrenatural, vai-se muito além da presença desses dois mecanismos. Esses elementos são apenas alguns dos aspectos da maquinaria gótica, no Realismo, por exemplo, ele surge na forma de alucinações, delírios, medos ou no cenário opressor, citando como exemplo o conto *A Causa Secreta* (1885), de Machado de Assis, obra brasileira que resgata o sadismo e violência que permeiam a mente do personagem Fortunato, que sente prazer em causar dor. Nesta obra, não se encontra o uso do sobrenatural ou da perseguição opressora, apenas tem-se a alienação de uma sociedade doente, de uma ciência sem ética. Assim, em cada período histórico, escritores farão diferentes usos do discurso gótico para representar medos e angústias sociais.

Nas obras que compõem o *corpus* deste estudo, identificam-se vários dos elementos ligados ao gótico, todavia, tendo um ponto fundamental da construção crítica na representação fragmentada da identidade do Outro que se evidencia nas

imagens colonialistas, seja nos índios de *O Uruguai* (1769) e de *D. Narcisa De Villar* (1859) ou nos negros em *O Tronco do Ipê* (1871).

Como afirma Stuart Hall, hoje não existe apenas um único povo, a identidade é múltipla, formada de uma hibridização constante. Seu estudo colabora para repensar vários momentos históricos de exclusão. Compreender o Outro ajuda a repensar toda uma concepção unitária de povo que veio ao longo dos anos separando/excluindo causando uma forte violência social.

Uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de “um único povo”. A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimentos de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, usar a etnia desta forma “fundacional”. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais. (HALL, 2006, p. 62).

Apesar do foco desta tese não ser discutir diretamente as identidades culturais, é importante realçar que elas contribuíram no questionamento deste processo. Hall (2006) deixa claro que raça é uma categoria discursiva, utilizada para dividir modos de falar, pensar ainda fragilizados, ainda condicionados por características corporais. Deste modo, pensar em identidade nacional é pensar na representação e na costura de traços culturais fragmentados dentro da nação.

Outro ponto fundamental para compreender o uso do discurso gótico nessas narrativas brasileiras são as ideias de Edmund Burke (1757) em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, na qual o autor explicita que o sublime é uma experiência estética ampla, não pertencente somente à literatura, mas que está muito presente nela. Em sua teoria, ao comparar diferentes experiências, trabalhando os sentidos do ser humano, Burke coloca o sublime como uma modalidade ligada ao terror positivo, uma sensação que envolve o indivíduo num sentimento de elevação do espírito, assombramento e confusão. Sua análise consiste em observar as diferenças entre a beleza como causa de um certo tipo de prazer em contraste com o prazer provocado pelo sublime, que não seria necessariamente o feio, mas algo que causa sentimentos de magnificência, espanto e grandiosidade. Apesar de existirem outros autores que abordem o Sublime, como Longino e Kant, optou-se pela teoria Burkeana visto que a maioria dos críticos faz uso

dela em virtude do diálogo constante com os temas do gótico nos aparatos críticos aqui discutidos.

Nesse exemplo, observar um abismo poderia ser um modo de experimentar um horror diante do infinito ou da morte. Cita Burke:

A única diferença entre dor e terror é que as coisas que causam dor operam na mente pela intervenção do corpo, enquanto as coisas que causam terror geralmente afetam os órgãos corporais pelas operações da mente que sugerem o perigo, mas ambos produzem, de forma primária ou secundária, uma tensão, contração ou emoção violenta dos nervos. (BURKE, 2016, p. 123).

Ainda de acordo com Burke, montanhas, maremotos, cachoeiras, trovões são exemplos do Sublime na natureza; sons altos ou imagens não concebíveis (como barulhos de canhões e cenas de guerra) podem causar terror e, desse terror, surge o efeito do Sublime. Os romancistas góticos parecem apropriar-se desse conceito, criando imagens de castelos assombrados, em lugares ermos (e perigosos), ou de monstros terríveis e disformes, como é visto e discutido neste trabalho.

No Brasil, esses pontos ganham força pela representação da natureza tropical e pela representação “monstruosa” da cultura dos índios e dos negros. Diante desse conceito, reflete-se acerca do Sublime como um efeito gerado próximo a um desconforto, no qual o grandioso e o assustador misturam-se deixando o leitor numa espécie de inquietude. Em *O Uruguai* (1769) têm-se as terríveis imagens de pós-guerra repletas de mortos e da desolação da natureza, enquanto em *D. Narcisa De Villar* (1859) e em *O Tronco do Ipê* (1871) há personagens tentando lutar contra a força da natureza em meio a rios misteriosos e ilhas assombradas. As questões de gênero sexual também entram na crítica ao imperialismo e à segregação racial e social.

A pesquisadora Renata Wasserman, em *Exotic Nations* (1994), traz um estudo de obras canônicas da cultura estadunidense, estabelecendo uma forte crítica ao uso representativo dos índios/negros ou da marginalização do Outro na literatura, sendo eles descritos de modo exótico e curioso. Em diálogo entre os romances de James Fenimore Cooper⁴, da literatura norte-americana, e José de Alencar, da

⁴ Autor dos Estados Unidos da importante obra *O Último dos Moicanos* publicada em 1826 que trata da guerra Franco-Índigena, um o conflito ocorrido entre 1754 e 1763 entre os britânicos e os franceses nas suas colônias na América do Norte.

literatura sul-americana, a autora estabelece pontos relevantes na formação da identidade nacional de cada país, demonstrando como os personagens ficcionais indígenas trazem consigo um “misticismo” que, aos olhos do Europeu, é demonizado e temido.

Nas palavras da pesquisadora, Rosseau apresenta em sua teoria do “bom selvagem” um índio idealizado, virando um fetiche aos olhos do europeu, cujo medo e curiosidade são aguçados, sob esse aspecto, penetrando na cultura indígena, criando imagens e histórias de horror, nas quais o índio/negro tem sua identidade estigmatizada. Nesta tese, observa-se que tais características se manifestam igualmente, por exemplo, no poema árcade de Basílio da Gama, *O Uruguai* (1769), discutido no primeiro capítulo desta tese, pois, no poema, a supremacia europeia é representada ficcionalmente pelas mãos dos jesuítas que dominam os índios, colocando-os contra o governo português. Assim, este estudo busca comprovar que, além da presença de traços góticos no Romantismo, o Arcadismo já cultivava esses elementos trazidos do exterior, visto que Basílio da Gama passara parte da sua vida estudando na Europa, onde o primeiro romance autointitulado gótico - *O Castelo de Otranto* (1764) - fora publicado por Horace Walpole.

Em consonância com a pesquisa de Renata Wasserman, buscam-se traços góticos dentro das obras brasileiras mencionadas, fazendo-se uso também do trabalho do crítico Thabish Khair, *The Gothic, Postcolonialism and Otherness* (2009), cujo estudo auxilia na compreensão de como os escritores narram o Outro. O pesquisador sugere que a compreensão do gótico necessita de um olhar apurado para identificar imagens sutis de exclusão na representação e que ela pode ser problematizada de várias maneiras, visto que, muitas vezes, o olhar do escritor é também o olhar do estrangeiro diante do Outro, exigindo, desse modo, muita atenção. Fundamentalmente, essa discussão é relevante para o entendimento dos efeitos da colonização, uma vez que, no Brasil, essencialmente, a escravidão tanto de índios como de negros repercutiu de forma a construir a identidade nacional. No Brasil, deu-se uma miscigenação forçada, somada às disputas entre países pela terra recém-descoberta, o que desencadeou um massacre de inocentes pegos no fogo cruzado, uma violência sem igual. Khair realiza a leitura de obras clássicas, a exemplo de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë, e *O coração das Trevas* (1899),

de Joseph Conrad, apontando como essas obras conseguem realçar o Outro como perigoso, deixando uma abertura para a crítica de representação e de identidade.

Visto que a produção ficcional europeia, historicamente, chega ao Brasil com a vinda da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, quando um sistema literário começou a nascer e influenciar os futuros escritores. A pesquisadora Sandra Guardini Vasconcelos (2006), em seus estudos sobre formação do romance brasileiro, aponta a presença inglesa como sendo muito além de artigos de luxo. Com a abertura dos portos em 28 de janeiro de 1808 por D. João VI, vários comerciantes ingleses chegaram ao Brasil. O bloqueio continental e a pressão napoleônica forçavam os países a distintas mudanças dentro do comércio. Diante disso, a política britânica, representada por Lorde Strangford, convenceu o príncipe regente D. João a realizar um acordo econômico com a Inglaterra; desse modo, de 1808 a 1821, muitos produtos aportaram no Brasil, entre eles, muitos livros, itens que começaram a circular entre a burguesia brasileira, impactando nomes importantes da literatura nacional em formação, como José de Alencar e Ana Luísa de Azevedo Castro, o que será discutido posteriormente.

Apesar do comércio entre os países estar acontecendo, ainda existia um clima de hostilidade entre essa necessidade exclusiva da Inglaterra ter prioridade, oportunizando à França num futuro a se impor e trazer diversos de seus produtos para o país. Estando num processo de ascensão, o romance sofria muitas críticas, grupos de literatos buscavam atacá-lo ferozmente enquanto outros, defendê-lo. A autora cita, ainda, que o gênero romance já ganhava destaque com a publicação de *Pamela*, de Samuel Richardson, em 1740, em virtude de temas e discussões formal e socialmente complexas, pontuando que essa complexidade ou realismo já ganhara contorno nas novelas de cavalaria, essas ligadas ao gótico.

A literatura gótica começa a despontar no século XVIII com suas convenções sobre o obscuro e o medo. Difundiu-se pelo mundo, demonstrando ser uma forma literária extremamente adaptável e capaz de abordar diferentes tipos de conflitos sociais por meio de suas imagens de terror e mistério. Inicialmente ligado aos cenários medievais e aos contextos de cavalaria, no século XIX, o gótico ficcional passa à representação da alienação social das sociedades europeias, materializada nos medos gerados pela Revolução Industrial e pelos conflitos bélicos.

Sandra Vasconcelos pesquisou a forte presença da literatura norte-americana e europeia na história do país, em particular a britânica. Ela aponta, em seu estudo na formação literária do Brasil, a presença de livros de muitos autores em solo nacional, citando alguns como: René de Chateaubriand, Joseph Conrad, Walter Scott, Lord Byron, Emily Brontë, Mary Shelley, Matthew G. Lewis, Sophia Lee, Clara Reeve e Ann Radcliffe, todos vistos pela crítica como possuidores de traços góticos. Essas obras, seus personagens e enredo atuam com um discurso moralizante, cuja função é expulsar medos e sentimentos angustiantes pertencentes à nação. Fantasmas aparecem como espíritos do passado, uma vingança ainda não realizada, personagens expõem fraquezas e o espaço estrategicamente arquitetado remete a um labirinto onde a tensão torna a leitura estimulante. Em *Dez Lições sobre o romance inglês do Século XVIII* (2002), Vasconcelos discute o gótico e seus ingredientes, com ênfase na relação entre questões de classe, contribuindo para comprovar a valorização tardia do gênero: “Longe de ser uma forma de escapismo, o gótico, cuja permanência nas mais diversas modalidades na literatura dos últimos duzentos anos é inegável, tem a ver com a representação e a estimulação do medo” (VASCONCELOS, 2002, p. 132), algo a ser observado no poema de Basílio da Gama e nos textos de Alencar e Castro, cuja construção identitária é reforçada pela diferença racial, em que negros são tratados como familiares se obedecerem às regras de seus senhores. Assim como os índios devem tornar-se bons cristãos, caso contrário não existiria lugar para eles no “novo mundo”.

Essa leva de romances, muitos vistos como góticos pela crítica, aporta no Brasil trazendo a perspectiva do diferente e do “corruptor”, como cita a autora, influenciando autores canônicos como José de Alencar, que será discutido no quarto capítulo ao analisar a obra *O Tronco do Ipê* (1871). Daniel Serravalle de Sá (2018) defende que o gótico ganhou cada vez mais força ao longo dos anos: “O gótico já foi considerado um gênero exclusivamente anglófono, todavia, mais recentemente, críticos em todo o mundo começaram a localizar suas próprias tradições culturais de terror sobrenatural, horror, mistério e melodrama” (SÁ, 2018, p. 14). Consoante o estudo do autor, o gótico ganha seus próprios contornos, nos quais a alienação e o medo se constroem no meio da exploração social.

Embasado nas pesquisas de Vasconcelos (2002, 2007), Botting (1996) e Wasserman (1994), dentre outros, Sá faz uma análise de *O Guarani* (1857) numa

perspectiva da identidade e na presença do Outro como ferramenta indispensável para a construção da nação. No olhar da obra alencariana, o pesquisador diagnosticou vários elementos que podem ser equiparados ao Sublime Burkeano⁵, desde os penhascos assustadores à floresta perigosa chegando à imagem de horror da morte cometida pelos vilões contra pessoas inocentes. Num olhar para a origem do gótico, o autor destaca que ele tem ligação com o contexto da igreja e da arte medieval surgida no século XVII, mas migrando para a literatura no século XVIII com Walpole. Percebe-se um gótico que se modifica – castelos se transformam em fortificações, labirintos em florestas e monstros terríveis em canibais. Renata Wasserman (1994) traz uma análise da obra de José de Alencar em seu capítulo *Nationality and the “Indian” Novels of José de Alencar*, na qual ela destaca, ainda que de passagem, a presença de um vilão gótico na representação, sendo sua pesquisa uma das que abriu caminhos para novas leituras interligando gótico e identidade nacional.

Outra contribuição para o estudo do gótico no Brasil e que será utilizado neste estudo é a pesquisa da autora Zahidé Lupinacci Muzart (2008). A autora, na mesma esteira metodológica de Vasconcelos, faz um apanhado de uma série de autoras que trouxeram, em virtude da influência e leitura de romances europeus, temática góticas. Vinculada à pesquisa da escrita feminina, Muzart cita Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas, Francisca Senhorinha de Motta Diniz e Ana Luísa de Azevedo Castro como escritoras que trazem elementos clássicos do gênero literário em sua escrita. Na perspectiva de Muzart, é possível visualizar nos textos das autoras temas como machismo, racismo, segregação e violência contra a mulher.

A presente pesquisa optou por selecionar a autora Ana Luísa de Azevedo Castro para discussão deste trabalho, visto que a sua produção literária consegue exprimir um diálogo com as questões esboçadas pelos pesquisadores e pesquisadoras já mencionados, interligando-se com a construção da identidade e da transnacionalidade.

Esse discurso tem oferecido um número considerável de discussões teóricas que são constantemente questionadas e debatidas. Dentre as vastas

⁵ Sublime Burkeano é uma definição apontada ao escritor Edmund Burke cujo tratado escrito em 1757 *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* explora definições dos valores estéticos do conceito de Belo e Sublime.

perspectivas de análise literária, esse conceito vem a ser uma nova maneira de compreender manifestações culturais e, principalmente, de criar um panorama da representação do Outro. O presente estudo busca retomar elementos do conceito de gótico, sua origem e, principalmente, explicar dentro da história e da crítica literária, sua manifestação no Brasil. Dentre os objetivos específicos buscados, têm-se: contextualizar o gótico observando as principais obras e críticas pertinentes ao gênero, averiguar o espaço ficcional em que ele se constrói, compreender a influência europeia dentro dessa constituição e debater o impacto para construção da identidade brasileira a partir do gótico. A metodologia de análise será a bibliográfica, fazendo uso de pesquisas em livros, artigos, materiais históricos, todos com a finalidade de realçar como o gótico veio se manifestando no Brasil histórica e cronologicamente, assumindo uma crítica da representação de poder. O presente trabalho justifica-se porque busca comprovar que existem alguns elementos do discurso gótico na literatura brasileira, tais como o papel europeu como modelo econômico, a miscigenação cultural e a própria geografia local, tudo isso dando características específicas para o gótico que vai se formar no Brasil e modificar-se ao longo do tempo.

A reboque da Revolução Industrial e da ascensão do capitalismo britânico, essas narrativas de natureza transgressora e provocativa se internacionalizaram e, como forma extremamente adaptativa e criativa, o gótico literário ganhou contornos nacionais nos locais onde aportou. Em termos de revisão de literatura, cabe destacar, das distintas pesquisas nacionais, alguns nomes que foram relevantes dentro do estudo do gótico no Brasil. Uma pesquisa importante para disseminação do estudo do gótico como já mencionado é a tese de doutorado de Menon, *Figurações do gótico e seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932* (2007). Em seu estudo, o autor levanta, no período citado, um apanhado de vários textos nacionais com traços ou elementos góticos tais como fantasmas, situações de morte, obscuridade, monstros, vilões usurpadores, segredos misteriosos etc. Deixando claro que o gótico não é um gênero dominante no Brasil, os escritores adotaram apenas alguns elementos dessa maquinaria ou dessa forma discursiva para construir espaços, personagens e enredos de forma mais acentuada. Menon apresenta várias pesquisas explorando possíveis autores que fizeram uso desse aspecto, pontuando diversos escritores, cita-se como exemplo autores como: Coelho Neto, Aluísio de Azevedo e Monteiro Lobato. Em Aluísio de Azevedo, escritor da obra *O Cortiço* (1890), cita-se

uma obra com fortes elementos góticos, *Os Demônios* (1895), cujas ideias de lobisomens e um mundo apocalíptico são exploradas. Nos contos do autor Monteiro Lobato, conhecido por suas histórias infanto-juvenis, muitos desses elementos góticos podem ser encontrados, como no livro *Urupês* (1918), onde a imagem do monstruoso, espaço ameaçador e do preconceito são também arquitetadas.

Desse modo, para a compreensão de suas funções e peculiaridades do gótico no Brasil, é fundamental percorrer a teorização dos autores já mencionados como base de entendimento de suas peculiaridades. Nelas, encontram-se os principais aspectos do gótico e suas variações ao longo dos anos, criando uma chave de leitura para definir certos padrões que se repetem de modo cronológico. E, como será discutido nos Capítulos 1 e 2 sobre a origem do gótico posteriormente, o discurso modificou-se no decorrer das eras, porém, mantendo a crítica ideológica à dominação, muito persistente no embate entre Igreja Católica e Protestante, por exemplo, que foi uma das fagulhas para o surgimento do gótico, como aponta o trecho a seguir:

Em um mundo que, desde o século XVIII, se tornou cada vez mais secular, a ausência de uma estrutura religiosa fixa, bem como a mudança das condições sociais e políticas, fez com que a escrita gótica, e sua recepção, passasse por transformações significativas. (BOTTING, 2005, p. 10).⁶

Esse elemento da Igreja católica torna-se fundamental para a discussão de *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1769), no qual os índios são massacrados em virtude de uma disputa entre europeus pelas terras dos Sete Povos das Missões. Assim, entrar no gótico é buscar conceitos complexos. Fred Botting (2005) postula que na modernidade surgem os subgêneros como terror, histórias de fantasmas, suspense, criminal etc., provenientes do gênero gótico. Pensar romance policial é adentrar também no terreno do gótico, grandes detetives da literatura citando Sherlock Holmes, Philip Marlowe, Hercule Poirot ou até mesmo dos quadrinhos, citando o Batman, lidam com vilões que perseguem, roubam ou enlouqueceram para os padrões e regras sociais – e cuja gênese está nos vilões góticos.

⁶ “In a world which, since the eighteenth century, has become increasingly secular, the absence of a fixed religious framework as well as changing social and political conditions has meant that Gothic writing, and its reception, has undergone significant transformations.”

Vistas tais afirmações, faz-se mister lidar com a palavra gótico vista a complexidade de sua abrangência e a delicadeza em conceituar o que é ou não de sua natureza. De ordem psicológica, o sobrenatural, em muitos momentos, como no romance criminal ou suspense, é substituído pelo imaginário da culpa que tortura o cidadão. Os elementos contrastados são mais que supostas representações de castelos e abadias medievais. O retorno para o passado, personagens e imagens melodramáticas ganham forma para fazer uma crítica a um comportamento e tradição cultural que se difundiu para questionar o nascimento de uma era dominada pelo racionalismo. Esse racionalismo, de extrato iluminista e cartesiano, deu suporte ao projeto colonial europeu de levar a ciência e o progresso para os restos do mundo, de modo que essa forma de pensar é marcada por dor e crueldade, situação em que mulheres, crianças, negros, índios, estrangeiros lutam por sua sobrevivência.

Tal concepção torna-se fundamental para a compreensão do gótico visto que os textos analisados tendem a explorar esse elemento fazendo uso de mecanismos que distorcem o racional por meio dos medos humanos. Daniel Serravalle de Sá, ao estudar a obra *O Guarani* (1857), como já mencionado, diagnosticou aspectos que podem ser associados ao conceito de Sublime, desde os penhascos assustadores à floresta perigosa, chegando à imagem de horror do assassinato cometido pelos vilões contra pessoas inocentes. Em sua narrativa surgem pontos importantes como a violência sofrida pelos povos originários para assegurar seu lugar e o modo ambíguo como o europeu idealizava o indígena. Nessa representação, que envolve uma natureza perigosa e um vilão usurpador, o índio Peri é realçado em suas melhores qualidades com a criação de um efeito de empatia; a alteridade permite repensar a formação do país e a importância das inúmeras culturas que o circundam.

A metodologia da pesquisa parte de quatro momentos específicos, primeiramente será discutido sobre o gótico (o Outro, reflexos, principais obras) para facilitar a compreensão de seus conceitos-chave. Em seguida, serão exemplificados os principais trabalhos de pesquisa do gótico contextualizando as obras brasileiras já mencionadas.

A análise proposta apresenta-se nova dentro dos estudos literários visto que nenhuma das obras citadas possui pesquisas detalhadas sobre o gótico. Em *O Uruguai* (1769), tem-se uma obra do Arcadismo cujo elemento gótico é basicamente

eliminado de análises por grande parte da crítica; em *D. Narcisa de Villar* (1859), propõe-se, além de olhar o gótico, resgatar uma obra apagada pela história; e em *O Tronco do Ipê* (1871) resgata-se o gótico por meio das representações do negro e sua cultura.

Primeiramente, para se compreender esses rastros góticos, parte-se da vida de Basílio da Gama que pode ser considerada bastante atribulada. Nascido em Minas Gerais em 1741, ficou órfão cedo, sendo levado a estudar no Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro, onde se interessou pela carreira eclesiástica, partindo para integrar-se à Companhia de Jesus. Em 1759, D. José, influenciado por Marquês de Pombal, começa uma perseguição aos jesuítas, o que obrigou Basílio da Gama a fugir. Na obra *O Uruguai* (1769) é possível identificar alguns traços das vivências do autor, das paisagens góticas à reconstrução da perspectiva indígena no processo de colonização, no qual a voz do índio é representada, ainda que parcialmente, como cheia de sofrimentos.

Outro autor que contribui para entendimento da obra de Basílio da Gama é o pesquisador Tau Golin (2014), que, em seu estudo *A guerra Guaranítica: o levante indígena que desafiou Portugal e Espanha*, debate os horrores vivenciados pelos Sete Povos das Missões liderados pelos padres da Companhia de Jesus. Nessa pesquisa historiográfica, assim como no poema de Basílio da Gama, figuras históricas como Sepé Tiaraju, Gomes Freire e Balda batalham por ideologias distintas, denunciando um doloroso processo de apagamento de memória, luta e supressão de direitos que perduram até a atualidade. Deste modo, Golin servirá como ponte entre realidade e ficção, auxiliando para evidenciar os horrores vivenciados pelos índios numa perspectiva histórica e social. Apesar de escrever um poema ficcional, o autor Basílio da Gama traz um retrato das batalhas e dos personagens, com certa verossimilhança com os protagonistas reais da batalha, visto que o poema tem uma função de se reconciliar com o Marquês de Pombal e enaltecer a nação portuguesa.

Posterior a Basílio da Gama, tem-se José de Alencar, segundo o crítico literário Antonio Candido⁷ (1959), um dos maiores expoentes do Romantismo no

⁷Em *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos* o autor Antonio Candido pontua os principais autores cuja produção vem a refletir ao longo dos anos influenciando os futuros escritores e criando a base da identidade nacional brasileira. Alencar, como citado pelo autor na obra, é fundamental

Brasil, o qual é tomado aqui como profícuo objeto de estudo para buscar o diálogo com o gótico. Nascido em 1829, no Ceará, estudou no Rio de Janeiro em 1838 e, aos 14 anos, foi terminar os estudos em São Paulo formando-se em Direito em 1850. Em sua vasta produção, Alencar montou uma série de retratos da sociedade e da política brasileira. No capítulo destinado a olhar os textos do autor, serão levantados mais dados biográficos, além de como sua formação literária influenciou na sua escrita e construção de elementos góticos dentro de seus livros.

Seu romance *O tronco do Ipê* (1871) narra a história de Mário e Alice: Mário, o personagem central, vive desde criança na fazenda, envolto no mistério da morte de seu pai, sendo que a trama principal envolve o desejo do garoto de descobrir o culpado. Nesse contexto, personagens misteriosos contribuem para a história, como Benedito, um homem negro considerado um bruxo pelos membros da fazenda, que protege e orienta o menino, e é nesse ponto que o gótico brasileiro ganha força, por meio das categorias citadas: a natureza (espaço), o vilão e o sobrenatural.

No desenrolar da história, ficam visíveis alguns pontos marcantes do personagem Benedito e como ele traz consigo representações dos medos e das angústias de uma sociedade em miscigenação. Na natureza furiosa regada pelo efeito do Sublime, Benedito auxilia os heróis da narrativa carregando uma representação mística e sábia, bem como o segredo da vilã que vai tentar separar o órfão Mário da sua amada Alice, simplesmente por dinheiro. Nesta obra ficcional, assim como nas outras analisadas, tem-se o casamento forçado como alicerce de uma sociedade doente, preocupada com o dinheiro e a ascensão burguesa.

Elemento comum em todos os objetos de estudo deste trabalho, ainda que mais sutilmente em *O Uruguai* (1769), o casamento parece ser um dos maiores problemas enfrentados pelas protagonistas femininas, normalmente imposto por uma força opressora, o ato de casar tem função mais de tortura e perseguição do que pela necessidade financeira em si.

No último capítulo, será analisada a obra da autora Ana Luísa de Azevedo Castro, *D. Narcisa De Villar* (1859), em cuja obra a autora, ainda pouco estudada, traz uma história exemplar do gótico brasileiro ao mesclar elementos de José de Alencar

para o entendimento do romantismo e seus principais aspectos, essencialmente na representação dos índios.

e Basílio da Gama. Aqui, o Outro é representado pelos índios que representam o elemento gótico do livro, eles precisam ser expurgados para que se construa um discurso nacional.

A obra narra a história trágica de Narcisa De Villar, uma moça forçada por seus irmãos a se casar com um estranho, tudo em nome do dinheiro. Apaixonada pelo seu amor de infância Leonardo, um índio, filho de sua cuidadora Efigênia, ela enfrenta todos os perigos da natureza brasileira e, principalmente, seus opressores irmãos, que a veem como uma simples moeda de troca. Nesse áspero contexto, o gótico ganha força por meio dos irmãos violentos, da natureza agressiva e das lendas e medos criados na Ilha do Mel, no Estado do Paraná, local onde se constrói o grande misticismo da narrativa e onde ocorre a tragédia final.

Finalmente, no último momento, será explicitada a importância deste olhar crítico sobre a identidade por meio do gótico e os resultados desta perspectiva nos autores Basílio da Gama, José de Alencar e Ana Luísa de Azevedo Castro. Dentro desta discussão, buscou-se revelar o Outro identificado aqui no papel dos negros, dos índios e dos estrangeiros como colaboradores diretos na construção identitária do país, especificamente como formadores de um discurso gótico semelhante ao inglês, mas, ao mesmo tempo, com características próprias do Brasil. Tais obras foram escolhidas justamente por dialogarem com essas concepções de gótico que revelam imagens de exclusão, medo e insegurança pela voz dos personagens e cenas criadas ficcionalmente.

Esta pesquisa justifica-se por responder a vários aspectos de como o gótico literário veio a se manifestar como possibilidade de leitura do processo de escravidão e segregação no Brasil, assim estimulando a continuar as pesquisas sobre o “gótico tropical”, para usar uma expressão de Sá (2010), a fim de buscar mais desses elementos dentro de outros textos e abrir novas possibilidades de análise.

2 CONCEITUANDO O GÓTICO

O discurso gótico, como será discutido ao longo da pesquisa, trabalha com as narrativas de “escuridão”, textos que exploram diferentes medos que representam a quebra da racionalidade e da moralidade. Ainda que os sentimentos referentes ao medo mudem conforme o contexto, o discurso gótico está relacionado ao excesso, contemplando distintos gêneros, pois ele consegue evidenciar questões sociais ligadas a diferentes tipos de violência.

Para compreender o conceito de gótico, discutir-se-á sobre os principais elementos deste discurso. Primeiramente, aborda-se um pouco sobre a origem da palavra e sua conotação ligada à obscuridade. Após tal entendimento, parte-se para a crítica de Botting (1996), Punter e Byron (2004) a fim de entender os principais elementos do gótico bem como o conceito de Sublime. Finalmente, chega-se aos escritores mais influentes: Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis e sua influência tanto na crítica quanto para outros escritores.

Dentre os inúmeros autores aqui destacados, o escritor Horace Walpole é trazido em muitos momentos, visto que sua obra *O Castelo de Otranto* (1764) é fundamental para o entendimento do gótico: sua influência perpassa questões ligadas à arquitetura e literatura. Trar-se-ão, também, reflexões sobre estes efeitos dentro de outras obras como cinema, revistas, quadrinhos, etc., com o intuito de compreender melhor como o discurso pode dialogar com distintas áreas e possivelmente abrir para novos estudos dentro do gênero na literatura brasileira.

Como será apresentado a seguir, o discurso gótico perpassa muitos períodos históricos e aos poucos vai ganhando suas singularidades que, conforme os estudos, trazem uma forte crítica social ligada à exploração e aos maiores medos humanos. Serão mencionados alguns aspectos relacionados a filmes e outras artes para facilitar o entendimento, mas a pesquisa ater-se-á principalmente ao gênero literário visto que a ideia é identificar como este discurso ganhou contornos por onde aportou até chegar às terras brasileiras.

Ao entrar no discurso do gótico no Brasil, será discutido o contorno que o discurso ganhou aqui, denominado de Gótico Tropical pela crítica de Daniel Serravalle de Sá (2006), em que a especificidade maior é o diálogo com as representações grandiosas e sinistras das terras brasileiras em contraste com a violência e

segregação racial dos povos aqui presentes. Parte-se agora para compreender as origens da palavra gótico.

2.1 SOBRE A PALAVRA GÓTICO

Jean Delisle e Judith Woodsworth, na sua obra *Os Tradutores na História* (1995), uma pesquisa sobre a importância dos tradutores e influência histórica, conseguem extrair vários dados agregados à palavra gótico, corroborando para compreender como ela é associada ao perigo. A origem da palavra gótico é “pós-romana” (século VIII e IX), usada para designar povos nômades (vistos como bárbaros), supostos descendentes dos godos que, ao invadir territórios romanos, acabaram por se hibridizar na cultura romana. Assim, a etimologia da palavra reflete algo depreciativo, os povos citados eram vistos como selvagens que, em virtude de guerras e batalhas, fundiram sua cultura às dominadas. O estudo chega a uma concepção de que o termo ganha contornos do terrível e do diferente, ou seja, o bárbaro assume o caráter do Outro como aquele que não se enquadra na cultura dominante.

As pesquisas de Delisle e Woodsworth (1995) afirmam que o padre Ulfila foi o criador do alfabeto gótico, exemplificando a relação deste elemento com o cristianismo e o bárbaro. Ulfila, aproximadamente em 311, na Romênia, foi descendente de cristãos por parte materna, tendo sido levado como prisioneiro da Capadócia pelos godos, povos bárbaros que saquearam Roma e que viviam na bacia do rio Vístula. Vivendo entre os cristãos, aos poucos, estuda a Bíblia e é consagrado bispo por um líder religioso da época chamado Eusébio. Conforme avança a perseguição dos cristãos, ele, que naquele momento cuidava de uma comunidade de prisioneiros, foge para Necrópolis (hoje Trnovo, na Bulgária) e lá, percebendo a necessidade de ter a língua dos godos registrada, e não somente oral, cria o alfabeto gótico por meio das letras gregas e latinas e algumas runas dos alfabetos germânico e escandinavo.

Com a ajuda de um grupo de colaboradores, Ulfila decidiu traduzir a Bíblia: uma tarefa monumental, que o ocupou durante os quarenta anos em que foi bispo. Sensível à natureza agressiva dos godos, deixou de traduzir o Livro dos Reis, temeroso de que as numerosas descrições de batalhas pudessem

despertar sua paixão pela guerra. Ulfila sabia que seus compatriotas se inclinavam demasiadamente para o combate e a pilhagem. (DELISLE; WOODSWORTH, 1995, p. 21).

O trecho acima aponta a origem de conceitos que permeiam a palavra gótico e como ela futuramente vai conectar-se à literatura. O próprio alfabeto e sua história têm relação com a construção do significado de “sombrio e perigoso” que circunda a palavra: o alfabeto foi construído por meio de runas e outras letras, deste modo, a presença do bélico, da religião, do Outro circunda sua criação. Ao observar a citação é possível questionar a força da descrição das batalhas e como isso poderia impactar no imaginário dos povos vista a escolha de Ulfila de cortar a tradução de parte da obra devido ao medo de incentivar a violência.

Um dos aspectos fundamentais ao gótico é a concepção de diferente, seja no estrangeiro, no iletrado, no outro racial, na cultura ou na visão do mundo, o que pode ser perigoso, de modo que não é incomum nas obras de teor fantástico, terror ou sobrenatural deparar-se com runas, escritas indecifráveis ou seres inomináveis. Deste modo, a ideia da palavra construída em meio ao bárbaro torna-se um estímulo para refletir sobre o Outro, pensar numa linguagem desconhecida ou diferente da vista como pura, entendendo pura como a do dominador, já gera o estranhamento que resulta na exclusão. Não muito longe, ver-se-ão, em textos góticos, leituras intraduzíveis, símbolos associados ao demoníaco e o medo de maldições associadas a línguas vistas como malignas. Não sendo incomum na história, têm-se livros sendo queimados ou proibidos por serem vistos como pecaminosos ou perigosos.

Previamente associada à arquitetura e à arte medieval, a palavra gótico possui uma origem complexa e cheia de carga histórica e semântica que a tornam ligada ao bárbaro/diferente. Isso colaborou no uso do termo para a criação de textos que conversam com o sobrenatural e obscuro, com críticas sobre a exploração do Outro, com o problema da cultura dominante, ancorado no discurso racional-cartesiano. Os monstros, as figuras sinistras e vários dos elementos ligados ao medo são o combustível do discurso gótico.

Dessa forma, o gótico explora elementos que causam medo, ansiedade, trazendo o sobrenatural como auxílio na quebra e crítica do racional. Além desse aspecto, os personagens ganham contornos do obscuro, do misterioso e, para fortalecê-los ainda mais no processo de representação, os cenários são repletos de

perigos como cavernas, florestas, castelos e cemitérios. Tais ambientes tornam-se os locais mais adequados para construir este elemento do medo, pois trazem o excesso com suas imagens Sublimes.

2.2 O CAMINHO DO GÓTICO

A escrita desses textos góticos vem, nas palavras do estudioso do gótico Fred Botting, carregada de excesso, emoções e medos, sendo levados ao limite por meio de criações nas quais poder e desejo produzem imagens de solidão e morte. Característica importante deste discurso é o fato de os elementos serem vastos para construção do gótico vindo a aumentar ainda mais no século XIX.

Na ficção gótica, certas características tradicionais fornecem as principais personificações e evocações de ansiedades culturais. Narrativas tortuosas e fragmentadas relatando incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições que ameaçam a vida predominam no século XVIII. Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas do mal, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos povoam as paisagens góticas como figuras sugestivas de ameaças imaginárias e realistas. Essa lista cresceu, no século XIX, com o acréscimo de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo significante da duplicidade e da natureza maligna. As paisagens góticas são desoladas, alienantes e cheias de ameaças. No século XVIII, eram locais selvagens e montanhosos. Mais tarde, a cidade moderna combinou os componentes naturais e arquitetônicos da grandiosidade e selvageria gótica, suas ruas escuras e labirínticas sugerindo a violência e a ameaça do castelo gótico e da floresta. (BOTTING, 2005, p. 2).⁸

O trecho acima relança alguns tópicos que suscitam discussões dentro do gótico como a quantidade de evocações para a construção do discurso que vão aumentando conforme o tempo. No século XVIII, os espectros, monstros, aristocratas, monges e freiras, citados pelo autor como elementos góticos, recebem mais alguns representantes na chegada do século XIX, como os cientistas, maridos e criminosos. Esse dado reflete a adaptação e presença na atualidade do uso do gótico,

⁸ No original: "In Gothic fiction certain stock features provide the principal embodiments and evocations of cultural anxieties. Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature. Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest."

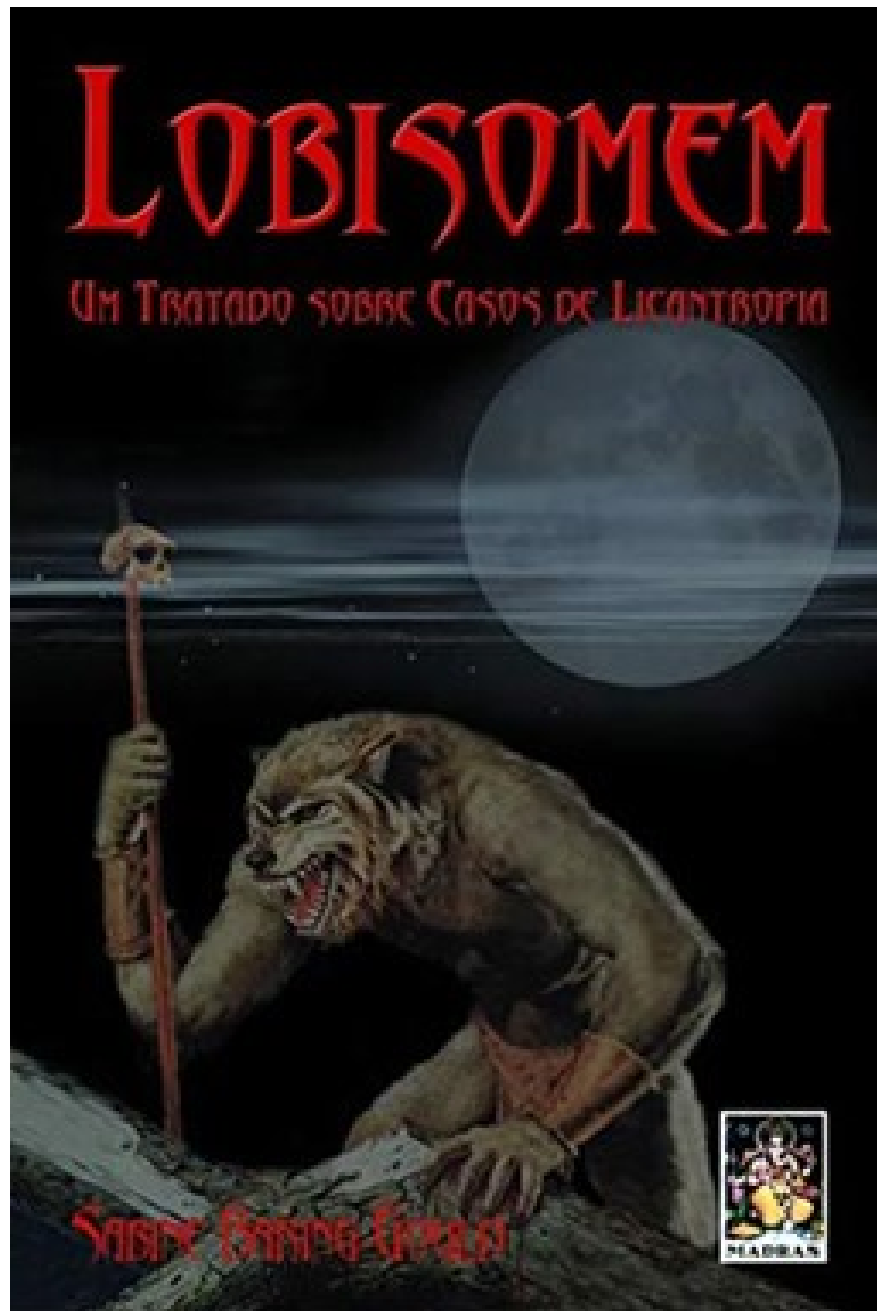
personagens opressores que antes eram de fora e agora habitam dentro do próprio lar.

De acordo com o autor, a presença desses elementos colabora para maximizar a experiência do gótico, porém, erroneamente confunde-se a apresentação do monstro, do fantasma, do bandido, demônio etc. como um diagnóstico do “selo” de gótico. Na verdade, o gótico é um discurso que busca trazer vários dos elementos do sobrenatural, do monstruoso, do obscuro, para construir uma crítica sobre problemas sociais de exclusão, medo, representação e moralidade. As ameaças citadas pelo autor, que são os cientistas loucos ou os criminosos, realçam a loucura da sociedade diante das mudanças e a dificuldade em lidar com elas. Estudar o discurso gótico é, acima de tudo, compreender que as criaturas e monstros sobrenaturais estão ali para realçar os erros humanos. Refletindo, por exemplo, sobre a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, primeiramente publicada em 1818 com o subtítulo de *O Moderno Prometeu*, pode-se retirar a ideia de homem e monstro. Frankenstein, muito associado ao monstro, é o nome do criador da criatura que permanece sem nome ao longo da narrativa. Assim como na mitologia em que Prometeu roubou o fogo de Zeus e o deu à humanidade sendo punido por isso, Frankenstein é punido de forma brutal - por criar e abandonar esta criatura - ao brincar de Deus.

As criaturas que surgiram ao longo dos anos, como os lobisomens, vampiros e demônios, por exemplo, atuam nesta mesma perspectiva de análise. É possível ler vários textos que fazem uso desse elemento pela perspectiva do gótico, por exemplo, analisar historicamente a figura do lobisomem, é refletir sobre homem (racional) misturado ao lobo (irracional). Tal construção atua numa maneira de questionar o lado mais destrutivo e animalesco da humanidade abrindo novas perspectiva para repensar a essência do ser humano por meio da literatura.

A imagem a seguir é a capa do livro *Lobisomem* (2003), um tratado sobre casos de Licantropia do autor Sabine Baring-Gould. O autor faz um estudo de toda a origem da criatura e já na capa tem-se a figura mais tradicional criada pelo imaginário do lobisomem: um monstro com a mistura homem e lobo, feições assustadoras, garras, dentre outros elementos monstruosos que fogem do racional.

Figura 1 - Capa do livro *Lobisomem: um tratado sobre casos de licantropia*, de Sabine Baring-Gould



Fonte: BARING-GOULD, 2003.

Um olhar para a história da criatura pesquisada pelo autor Baring-Gould (2003) revela sua origem antiga, aproximadamente em 8 d.C., ao se ter registro de Ovídio acerca do rei Lycaon, como mostra o trecho a seguir:

Mas a história mais impressionante entre os antigos é aquela relatada por Ovídio em sua obra *Metamorfoses*, que fala sobre Lycaon, rei de Arcádia, que um dia entretendo Júpiter, colocou diante dele um bolo de carne humana para provar sua onisciência, quando o deus o transformou em um lobo. (BARING-GOULD, 2003, p.18).

Uma das primeiras explicações do autor sobre a licantropia aparece na mitologia grega, especificamente na história de Lycaon, rei da Arcádia. Ao servir os órgãos de seu próprio filho para Zeus, o monarca foi amaldiçoado e transformado em lobo. Surgem muitas outras histórias, inclusive dos bárbaros que faziam uso de peles de lobo para ganhar força e ferocidade nas batalhas. Sob esse aspecto, o lobisomem não é uma criatura que é maligna, e sim o homem que é portador do mal, normalmente envolvendo toda uma ideia de um homem/mulher que foi amaldiçoado por causa de alguma atitude cruel que gerou uma punição pela sua falta de humanidade.

Assim trabalha a ideia do gótico, distante de contemplar somente ideias de crueldade, traz concepções críticas de entendimento do eu e do Outro. Os personagens que estão dentro do discurso gótico são constantemente testados e levados ao limite, realçando suas imperfeições.

O lobisomem atua como apenas um exemplo de como este elemento do obscuro já vem ganhando contornos desde épocas antigas. Oscilando entre o ceticismo, o sobrenatural e a incerteza, o gótico atua para repensar esses modos de ver o lado mais cheio de violência e preconceitos do mundo. Comumente, associa-se o gótico à escuridão, ao medo, a monstros, à alienação e, como será discutido ao longo desta tese, a uma visão distorcida do “outro” que também pode ser uma visão distorcida de si mesmo.

Com o despontar do transporte como reflexo das revoluções, o contato com os “novos mundos” propiciou uma hibridização cultural muito forte. Esse contato com o Outro teve efeitos diversos, dentre eles, os textos góticos exprimindo o preconceito e o medo. Conforme Botting (1996), no século XVIII, com o Iluminismo, quando o predomínio do pensamento estava no exercício da razão e no cientificismo, os filósofos iluministas argumentavam que, para a humanidade progredir, era necessário extirpar as crenças supersticiosas da Idade Média (teocêntrica) e estabelecer novos valores sustentados pela centralidade no homem (antropocêntrico) e, para isso, a separação Estado/Igreja católica era fundamental.

Diante disso, parece surgir o interesse por ideias antigas advindas das baladas da Idade Média, uma forte reação possivelmente a algumas dessas concepções filosóficas dando origem ao *Graveyard School of Poets*, uma vertente poética representada por nomes como Thomas Grey e Edward Young. Os poetas começam a trazer esse elemento do obscuro em seus momentos de divagação e reflexão, vida e morte, beleza e feiura, saúde e doença, ou seja, constantes antíteses resgatam as dualidades humanas. Novamente, o discurso ganha força por construir-se por meio das incertezas, das obscuridades e medo do diferente.

Conforme os pesquisadores Punter e Byron (2004), o poeta Edward Young (2010), entre 1742 e 1745, publica a obra *Night Thoughts* e nela já é possível vislumbrar vários questionamentos sobre a sociedade. Veja-se:

E maduro: embora a foice, às vezes afiada,
 Apenas nos deixa cicatrizes enquanto colhemos o grão dourado?
 Mais do que o teu bálsamo, Oh Gilead! cura a ferida.
 O choro débil do nascimento e o gemido profundo e sombrio da morte,
 Os tributos são delgados e a natureza paga com baixos impostos
 Para um grande ganho: o ganho de cada um, uma vida!
 Mas, Oh! o último, o anterior transcende,
 A vida morre, comparada; a vida vive além do túmulo.
 E sinto eu, Morte! nenhuma alegria em pensar em ti?
 Morte, a grande conselheira, que o homem inspira
 Com cada pensamento nobre e ação mais justa!
 Morte, a recompensadora, que salva o homem!
 Morte, a recompensadora, quem as coroas resgatadas!
 Morte, que absolve meu nascimento; uma maldição sem ele!
 Morte rica, que realiza todos os meus cuidados,
 Trabalhos, virtudes, esperanças; sem ela uma quimera!
 Morte, de toda dor o período, não de alegria;
 A fonte da alegria, e o sujeito, ainda subsistem ilesos;
 Um, em minha alma; e um, em seu grande Pai;
 Embora os quatro ventos estivessem guerreando por minha poeira.⁹
 (Night Thoughts, by Edward Young, 2010) [tradução livre]

O poema apresenta vários elementos que adentraram nos romances góticos, a questão do túmulo como metáfora da morte, a ideia da noite acentuando

⁹ No original: "And ripe: what though the sickle, sometimes keen, / Just scars us as we reap the golden grain? / More than thy balm, O Gilead! heals the wound./ Birth's feeble cry, and death's deep dismal groan, / Are slender tributes low-tax'd nature pays / For mighty gain: the gain of each, a life! / But O! the last the former so transcends, / Life dies, compared; life lives beyond the grave. / And feel I, Death! no joy from thought of thee? / Death, the great counsellor, who man inspires / With every nobler thought, and fairer deed! / Death, the deliverer, who rescues man! / Death, the rewarder, who the rescued crowns! / Death, that absolves my birth; a curse without it! / Rich death, that realises all my cares, / Toils, virtues, hopes; without it a chimera! / Death, of all pain the period, not of joy; / Joy's source, and subject, still subsist unhurt; / One, in my soul; and one, in her great Sire; / Though the four winds were warring for my dust."

elementos do desconhecido e da incerteza, o fantasmagórico e a forte presença da natureza como aquela que varre os restos da humanidade. Observando a frase “Morte, a grande conselheira, que o homem inspira”, é possível refletir sobre o uso da morte com função de causar comoção, reflexão e medo. A morte está ligada diretamente à vida, ao viver, com uma única certeza: a de que a morte pode chegar a qualquer momento. Na literatura, pode-se encontrar a morte de distintas maneiras, como uma fuga, como prazer, como punição, morte precoce, natural, etc., ou seja, o mistério que a rodeia e seus efeitos catárticos estão dentro de inúmeras narrativas.

Torna-se essencial pensar no gótico dentro dos poemas, pois na análise proposta neste estudo da obra de Basílio da Gama tem-se justamente um poema cuja função era enaltecer os feitos portugueses nas batalhas contra os índios, mas que acaba carregado de imagens de morte.

Na análise dos versos de *O Uruguai* (1769) realizada no Capítulo 3, no momento da abordagem de identificar elementos do gótico dentro do poema pode-se evidenciar vários desses elementos do sobrenatural, do terror e do medo. Em meio a muitas cenas de batalha, a antítese de vida x morte, na qual os índios mostram-se árdus guerreiros sem medo de morrer em batalha, o gótico ganha contorno. Assim como neste poema, conforme Punter e Byron, pensar na obra de Edward Young é refletir sobre o intenso, o exagero e seu limite, que é a linha entre vida e morte.

Para aprender a sabedoria, é necessário percorrer um caminho mais rápido e assustador, que é o caminho não da razão, mas do sentimento intenso; pode-se aprender melhor – ou talvez apenas – os segredos da vida (se realmente se deseja e tem-se força para) a partir da meditação prolongada e absorpta em seu limite extremo: a morte. Aqui vemos, entre outras coisas, um prenúncio da emoção de entrar em reinos tanáticos proibidos que mais tarde se tornariam a província do romance gótico. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 11).¹⁰

Como visto, os poetas vislumbravam esse efeito do uso de obscuridade como uma grande mudança no modo de interagir com o mundo. Povoam, assim, o mundo da poesia, espaços macabros, cemitérios, ruínas, aparições, a noite como

¹⁰ No original: “To learn wisdom, it is necessary to take a quicker and more frightening path, which is the path not of reason but of intense feeling; one can best – or perhaps only – learn the secrets of life (if one really wishes to, and has the strength to) from prolonged and absorbed meditation on its extreme limit: death. Here we see, among other things, a harbinger of the thrill of entering forbidden, thanatic realms which would later become the province of the Gothic novel.”

ambientação, dentre outros. Punter e Byron (2004) postulam uma das obras que influenciou a literatura gótica, o texto de Bishop Hurd.

Muitos dos textos cruciais que enfatizaram esse ponto foram escritos na década de 1760. O mais importante de todos foi *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Bishop Hurd. Hurd era um literato, um amador e antiquário, em vez de um crítico sério, mas resumiu um fluxo de pensamento muito difundido em sua investigação sobre a natureza e o valor do gótico. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 8).¹¹

A visão do passado interligada com tradições e classes sociais presentes na pesquisa de Bishop Hurd auxiliam no momento da construção das obras literárias não somente para repensar os valores medievais da cavalaria, mas das baladas e costumes que circundavam as distintas camadas sociais. Cita Botting sobre Hurd:

Dada a importância das formas clássicas de razão, conhecimento, imitação e moralidade nos julgamentos do século XVIII, Hurd apresenta uma grande transformação da função da crítica. As Cartas de Hurd, no entanto, fazem mais do que interrogar a homogeneidade e consequente exclusividade das hierarquias neoclássicas de gosto: no final do trabalho, essas hierarquias passam por um processo de inversão. (BOTTING, p.33, 2005)¹²

Conforme Botting (2004), o autor cita que a poesia para Hurd deve estar além dos limites de uma ordem, ela deve dar asas à imaginação e ao maravilhoso. Deste modo, pensar na natureza da morte, para os *Graveyard Poets*, é questionar a linha entre a fé e a razão, deste modo, a poesia com elementos góticos é uma constante busca por reflexão, o ser humano deve vivenciar o medo por meio de imagens repletas de excesso.

Como mencionado, o século XVIII foi um período de grandes mudanças históricas: Revolução Industrial, Revolução Francesa, Iluminismo, dentre outras, diante disso, a perspectiva do ser humano em relação a muitas certezas ficou fragmentada. A literatura desenvolveu-se e deu espaço a uma série de obras de cunho

¹¹No original: "Many of the crucial texts which made this point were written in the 1760s. The most important of all was *Letters on Chivalry and Romance* (1762), by Bishop Hurd. Hurd was a *littérateur*, an amateur and an antiquarian rather than a serious critic, but he summarized a very widespread flow of thought in his enquiry into the nature and value of the Gothic."

¹²No original: "Given the importance of classical forms of reason, knowledge, imitation and morality in eighteenth-century judgements, Hurd presents a major transformation of the function of criticism. Hurd's *Letters*, however, do more than interrogate the homogeneity and consequent exclusiveness of neoclassical hierarchies of taste: towards the end of the work these hierarchies undergo a process of inversion."

psicológico intrigante, os distúrbios familiares e a atmosfera de terror cresceram, bem como a mudança hierárquica do poder. A burguesia desponta e os processos de Secularização diminuem a influência da Igreja. A dualidade sobre o certo e o errado acumula-se e a solidão e a dúvida instauram-se no mundo do século XVIII, algo que se perpetua até hoje, o que resultou na criação dos futuros textos góticos.

Neste estudo, optou-se por adentrar no gótico próximo de suas origens, pois lá se encontra a essência e a maneira de como ele migrou para outras artes, início do século XVIII precisamente, contrastando um de seus elementos mais fortes: a representação do Outro como perigoso dentro das obras fundadoras. Visto que o gótico na literatura surge como uma crítica ao iluminismo e ao racionalismo burguês, ao capitalismo, à ruptura com a igreja católica e à crescente fé depositada na ciência crescente, os escritores adotaram o gótico como um modo de repensar o presente por meio do passado fazendo uso de representações cheias de excessos que revelam os infinitos problemas da humanidade.

Um dos elementos primordiais para a recepção do texto e seu discurso gótico é o discurso do herói vs. vilão. O perfil psicológico dos personagens parece influir no leitor de modo misterioso. Enumerar a quantidade de heróis que aparecem na literatura é uma tarefa impossível, dissertar sobre os elementos constituintes do personagem ficcional não é o foco aqui, mas não pode ser ignorado o fato de que os personagens góticos têm certos aspectos essenciais para a construção da narrativa que, ao final, levam a uma reflexão e a um conhecimento mais aprofundado dos sentimentos, pois suas angústias, medos e atitudes são discutidos ao longo do percurso para fugir do mal no processo de caracterização.

Um autor que traz uma definição para ideia deste personagem romanesco que começa a ganhar complexidade é Georg Lukács. Em sua obra *Teoria do Romance*, originalmente publicada em 1916, ele conduz uma análise sobre as mudanças entre a construção do romance e o personagem. Em determinado momento, ele aponta sobre a característica deste novo ser que ganha contornos:

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria

primazia absoluta à indolência e à autossuficiência dessa vida que apodrece em silêncio. Súbito descortina-se então o mundo abandonado por Deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia mais sólido se esfarela como argila seca ao primeiro contato com que está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (LUKÁCS, 2009, p. 92).

Como observado por Lukács, a complexidade deste novo personagem romanesco que veio surgindo vai abrir ainda maior espaço para a presença do demoníaco, automaticamente, quanto maior a complexidade de caracterização, mais forte torna-se a crítica construída.

O texto gótico apresenta vilões com segredos de família, monstros, fantasmas, entre outros, com o engenho de adentrar em questões psicológicas muito mais complexas, dessa forma “limites” ou “fronteiras” são questionadas. Neste processo, normalmente, os vilões são punidos e as mulheres acabam por encontrar seu amor ideal, clássico como as novelas de cavalaria. Na citação abaixo, Botting identifica uma premissa gótica, a do embate entre o bem e o mal, no qual um personagem que assume a capa do herói vai ajudar outro personagem a lidar com uma situação de extremo mal.

Os diferentes movimentos implicados pelo terror e horror caracterizam a mudança mais importante no gênero. No século XVIII, a ênfase foi colocada em expulsar e objetificar figuras ameaçadoras das trevas e do mal, expulsando-as e restaurando os limites adequados: os vilões são punidos; as heroínas, bem-casadas. No século XIX, a segurança e a estabilidade das formações sociais, políticas e estéticas são muito mais incertas. Nas condições políticas e filosóficas mutáveis que acompanharam a Revolução Francesa, todas as hierarquias e distinções que governavam as formações sociais e econômicas estavam em xeque. (BOTTING, 2004, p. 7).¹³

O gótico expõe em cada momento da história modos de perceber o mundo; a individualidade e a liberdade funcionam como um caminho a ser trilhado de modo confuso e perigoso. Distintos elementos combinam-se para a experiência do gótico;

¹³ No original: “The different movements implied by terror and horror characterize the most important shift in the genre. In the eighteenth century the emphasis was placed on expelling and objectifying threatening figures of darkness and evil, casting them out and restoring proper limits: villains are punished; heroines well married. In the nineteenth century, the security and stability of social, political, and aesthetic formations are much more uncertain. In the changing political and philosophical conditions attendant on the French Revolution all hierarchies and distinctions governing social and economic formations were in question.”

nos ambientes opressores junto dos personagens ou nas situações de risco que atuam como ferramentas para criar um ambiente propício ao medo e à dúvida. Paixões descontroladas, riscos de morte e situações irracionais acentuam-se pelo efeito do Sublime.

Os elementos góticos a serem observados são muitos, cada qual arquitetado com um objetivo específico dentro da narrativa. O psicológico do receptor da obra gótica é posto numa zona além da imaginação, em virtude dos excessos ou transgressões na descrição de um monstro, o encontro com uma duplicata maligna, um bandido cruel e inescrupuloso, elementos e situações que acentuam não somente suas próprias características góticas, mas nuances de uma sociedade em decadência.

O uso gótico exerce justamente uma função crítica de realçar elementos por meio do excesso, corredores de castelos transformam-se em labirintos, vilões em monstros e a razão é desafiada por meio de imagens do sobrenatural e da loucura. Esse artifício literário serve para realçar pontos que em certo momento podem passar enfraquecidos em virtude de convenções sociais pré-estabelecidas. Dentre alguns dos principais pontos, cita-se: a violência que se torna acentuada pelas descrições das batalhas de modo brutal, cenas de violência contra as mulheres física e psicológica seja pela exploração do casamento forçado até o trabalho quase escravo, além da representação do Outro como perigoso realçando o preconceito e o medo.

A discussão de Tabish Khair (2009), que abre sua obra *Exotic nations: literature and cultural identity in the United States and Brazil 1830-1930*, aborda questões de poder e identidade cultural. A pesquisa apresenta que, no processo de representação das diferentes culturas por meio da literatura, torna-se possível repensar a função e a construção identitária do Outro. Nas palavras de Tabish Khair (2009), a colonização reduziu o Outro numa imagem negativa, algo essencialmente ligado ao índio:

Por outro lado, pelo menos nos séculos de colonização europeia, o não europeu foi construído principalmente como o Outro reduzido, em grande parte negativo, contra o qual muitos europeus definiram e construíram o 'si mesmo' europeu e, em certa medida, ainda o fazem. Tudo isso precisa ser levado em consideração pelo leitor deste estudo. (KHAIR, 2009, p. 14).¹⁴

¹⁴ No original: "On the other hand, at least in the centuries of European colonization, the non-European was mostly constructed as the reduced, largely negative Other against which many Europeans defined and constructed the European Self, and to some extent still do. All this needs to be borne in mind by the reader of this study."

Como visto, os mecanismos de análise e interpretação do Outro fixam-se não somente em meras representações literárias, é indissociável um diálogo com interesses econômicos e religiosos.

Em diálogo com o passado, torna-se possível repensar a ideia de crítica e dos medos do ser humano. Numa leitura da obra de James Fenimore Cooper e José de Alencar e a ideia de nações exóticas, a autora Renata Wasserman postula os principais mecanismos de exclusão e destaca qual a repercussão de tais fatores para a construção identitária do país, como destacada a seguir:

Aqueles que pretendiam formular uma definição de identidade nacional nas Américas tiveram de desenvolver a noção de si mesmo, por assim dizer, do ponto de vista do outro, para incorporar uma identidade exótica na definição de si mesmo. É ao mesmo tempo uma vantagem e uma desvantagem que o exótico não constitua uma oposição completa ao si mesmo definidor. (WASSERMAN, 1994, p. 15).¹⁵

As colônias ou, mais especificamente, alguns grupos das colônias serão discutidos posteriormente, visto que, na literatura brasileira, o índio, o negro e a exploração que sofreram explicitam monstruosidades sociais, culturais e étnicas. Dentro da literatura nacional brasileira, o olhar para as obras de José de Alencar, Basílio da Gama e Ana Luísa de Azevedo Castro resultam nessa compreensão da representação do Outro e das colônias que serão posteriormente discutidas.

O gótico aqui proposto perpassa representações de fantasmas, monstros e vilões perseguidores, adentra-se numa posição de discurso de transgressão, de luta, os seres inomináveis do gótico dão vida a uma imagem monstruosa de uma sociedade que vem perdendo sua identidade. O negro e o índio são, muitas vezes, representados como os estranhos que devem ser temidos e excluídos, salvo exceção aqueles que decidiram converter-se aos costumes “bons” do europeu.

Este excesso do qual o gótico faz uso leva, pois, a definição de Sublime; um termo muito estudado ao dialogar com imagens e cenários dentro da literatura que

¹⁵ No original: “Those who aimed to formulate a definition of national identity in the Americas had to develop the notion of the self so to speak from the point of view of the other, to incorporate an exotic identity into the definition of the self. It is both an advantage and a disadvantage the exotic does not constitute a complete opposition to the defining self.”

será adotado pelos futuros autores, sendo este aspecto uma peça-chave para criação da imagem gótica, visto que ele é um dos elementos do excesso como já citado.

2.3 O SUBLIME

Antes de discutir mais dos elementos e autores góticos, optou-se por trazer uma reflexão sobre um efeito chamado de “sublime” presente dentro do gótico. O termo sublime, vindo do latim *sublimis*, surge em meados do século XVIII como uma nova categoria estética. Em contraste com o belo, o sublime atua de modo a realçar diferentes efeitos sensoriais, essencialmente ligados ao extraordinário e/ou grandioso.

É importante compreender esta categoria estética, pois o gótico faz muito uso deste elemento, o que será visto no próximo capítulo, ao se discutir sobre Horace Walpole, autor que constrói vários de seus momentos trágicos alicerçados sobre o exagero.

Dentre os primeiros autores que dialogam com o sublime, cita-se um texto de Longino¹⁶, escrito por volta de 50 a.C, que se apresenta com uma definição incompleta, alegando uma impossibilidade de definição. Ele aponta apenas que o Sublime tem a capacidade de elevar o espírito, provoca algo inexplicável: essa torna-se, então, até onde há registros, uma primeira aparição do que seria essa nova postura diante da arte.

O autor não consegue estabelecer todas as características do sublime, porém, dá vida ao conceito, pois o mérito da obra de arte está, conforme Longino, no ato de transportar o leitor para uma sensação de êxtase, arrebatamento, e, a obra de arte, ao atingir esse efeito, chega ao sublime. Em virtude disso, as formas e as qualidades da obra e seus efeitos no leitor são determinantes na sua estrutura, o modo de usar as palavras, a criação de um espaço e personagens, tudo colabora para deixar o leitor intrigado e espiritualmente elevado.

O autor Edmund Burke (1757), em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*, adentra de modo mais profundo

¹⁶ O nome Longino aparece nas obras da poética clássica no século I d. C., ao que tudo indica era um professor de retórica ou crítico literário. Esta obra (O Tratado sobre o Sublime) é comumente atribuída a ele.

nessa discussão, desdobrando alguns fatos já evidenciados por outros estudiosos em diferentes elementos. Nesta tese, optou-se por utilizar a teoria do sublime de Burke porque conforme Botting, o conceito de sublime Burkeano escrito em 1757 foi o mais influente na construção do gótico literário: “[...] o final do século XVII inspirou uma série de escritos examinando a natureza, os objetos e os efeitos do sublime, entre os quais o mais influente foi *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo de Edmund Burke* [...]” (BOTTING, 2005, p.26)¹⁷. Diante do conceito de Belo e Sublime, Burke direciona sua busca para contribuir para o entendimento das singularidades fundamentais do sublime sugerindo a uma comparação entre sublime e o belo.

Tal experiência acontece, segundo o autor, no contato com coisas desproporcionais ao racional humano, ao apreensível, porém, sua fundamentação está numa associação entre sensação de dor e prazer. O belo é vinculado a esquemas fixos já postulados e estabelecidos, ou seja, os quais conseguem causar uma sensação de prazer relacionado à sua pequenez, fragilidade e clareza. Burke postula o sublime no contraponto, trabalha enfocando laços entre dor, perigo e grandiosidade; vivenciar essas experiências; consoante o autor, “a distância” gera deleite, um tipo de autopreservação que satisfaz a sensação de sentir-se vivo, como se lê no excerto a seguir:

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do *sublime*; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. Digo que é a emoção mais forte, porque acredito que as ideias de dor são muito mais poderosas do que as que são introduzidas pelo prazer. Sem qualquer dúvida, os tormentos que podemos sofrer são muito maiores em seus efeitos sobre o corpo e a mente do que quaisquer prazeres que o mais erudito sensualista possa sugerir, ou do que a imaginação mais viva e o corpo mais requintadamente sensível possam desfrutar. (BURKE, 2016, p. 52).

Conforme Burke, o homem é tendencioso a buscar semelhanças, no entanto, ao lidar com distinções, sua percepção de mundo é alterada, gostos e desejos familiares criam um modelo comparativo entre familiar e estranho, no qual o estranho,

¹⁷ No Original: [...]the late seventeenth century inspired a host of writings examining the nature, objects and effects of the sublime, among the most influential of which was Edmund Burke’s *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.

ao mesmo tempo que é desafiador e curioso, causa temor e torna-se instigante. Destaca o autor:

A mente do homem sente maior entusiasmo e satisfação em buscar semelhanças do que em buscar diferenças; porque, ao encontrarmos semelhanças, produzimos novas imagens, unimos, criamos, aumentamos o nosso repertório; mas ao fazermos distinções, deixamos de oferecer qualquer tipo de alimento para a imaginação; a tarefa em si é mais severa e cansativa; e os prazeres derivados das distinções é algo de natureza negativa e indireta. (BURKE, 2016, p. 36).

O sublime afeta o sujeito causando um “assombro”, um deleite presente na obscuridade em que o sujeito se encontra, mostrando-se uma possibilidade de crítica de arte diferenciada, fugindo ao tradicional presente no belo. Fred Botting revela a indissolúvel relação entre sublime e gótico: a sensação do terrível, juntamente da evocação dos sentimentos elevados a um exagero ou “excesso”, nas palavras do autor, consegue criar esse efeito poderoso que dá força ao gótico, como se lê:

Ligado ao poder poético e visionário, o sublime também evocava emoção excessiva. Por meio de suas apresentações de incidentes sobrenaturais, sensacionais e aterrorizantes, imaginários ou não, o gótico produziu efeitos emocionais em seus leitores, em vez de desenvolver uma resposta racional ou devidamente cultivada. Excitante em vez de informar, gelou seu sangue, deleitou suas fantasias supersticiosas e alimentou apetites incultos por eventos maravilhosos e estranhos, em vez de instruir os leitores com lições morais que inculcaram atitudes decentes e de bom gosto em relação à literatura e à vida. Os excessos góticos transgrediram os limites próprios da estética e da ordem social no transbordamento de emoções que solapou os limites da vida e da ficção, da fantasia e da realidade. (BOTTING, 2005, p. 3).¹⁸

Desse modo, o gótico leva à baila dualidades, questões de sexualidade, violência, honra, abandono, poder, ou seja, toda a desintegração social que é acentuada no início do século XVIII em virtude das novas organizações sociais. À noite, fantasmas, a natureza assustadora e as concepções folclóricas são exemplos

¹⁸ No original: “Linked to poetic and visionary power, the sublime also evoked excessive emotion. Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response. Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvellous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life. Gothic excesses transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and fiction, fantasy and reality.”

de momentos de singularidades que conseguem causar esse assombro diante de sua grandiosidade. Burke (2016) acentua:

Todas as pessoas entenderão isso se avaliarem quanto a noite aumenta nosso temor em todos os casos de perigo e quanto as noções de fantasmas e duendes, sobre os quais ninguém possui ideias claras, afetam as mentes que dão crédito aos contos populares desses tipos de seres. Os governos despóticos com fundamento nas paixões dos homens e, principalmente, na paixão do medo, mantêm seu chefe o mais longe possível dos olhos das pessoas. A política tem sido a mesma em muitas religiões. (BURKE, 2016, p. 67).

Outro autor a fazer pontuações sobre o sublime concordando com Burke, foi Immanuel Kant, na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), texto no qual ele afirma que existe sublime na natureza, pois a natureza em sua grandeza possui objetos incomensuráveis, ou seja, o sublime é o que se apresenta como absolutamente grande, fugindo do campo de apreensão. O autor cita que a razão domina essa natureza, apontando que este sentimento é uma mistura de prazer e dor quando o ser se encontra diante de coisas apreensíveis, como, por exemplo, uma montanha. Diante de algo vasto a mente não consegue formular uma imagem sensorial imediata, não consegue abstrair toda a grandeza presente, causando o efeito *sublime*. Destaca ele:

Portanto, a complacência lá é ligada à representação da qualidade, aqui, porém, à da quantidade. A última complacência também se distingue muito da primeira quanto à espécie: enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. (KANT, 2002, p. 90).

O belo, em contraponto ao sublime, conforme Kant, está presente na natureza, mas com uma forma limitada apreensível. O belo está próximo de algo prazeroso que no seu contato causa uma sensação de segurança, apreensão; já o sublime, dúvida/incerteza. O que na literatura é belo causa prazer, entendimento; o que é *sublime* causa assombro. Ressalta Kant:

Mas a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é antes esta: que, se, como é justo, aqui considerarmos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às

condições da concordância com a natureza), a beleza da natureza (auto-subsistente) [sic] inclui uma conformidade a fins e em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime. (KANT, 2002, p. 90).

Opondo-se ao sublime, o belo não está presente dentro de cada pessoa, e sim nos diferentes objetos que a circundam, pondo o sujeito assim a admirar, encantar-se, ou seja, sensibilizar-se com imagens ou contextos que sejam de sua natureza comum e compreensível. O efeito do sublime é uma disposição de espírito difícil de ser categorizada porque sua singularidade depende daquele que sofre o efeito e como ele é construído. O efeito do sublime atua de forma a criar uma experiência de representação do negativo ou do não tradicional. Obras que parecem representar somente o belo mostram-se insuficientes para construção da crítica do gótico.

Diante disso, Jean-François Lyotard (1997) propõe repensar a problemática, das artes contemporâneas e suas variações como algo repleto de quebras e mudanças do tradicional. O autor aponta Burke e o *Delight (Deleite)* sofrido no contato com obras com efeitos sublimes como algo fundamental para repensar a criação literária.

O *delight*, esse prazer negativo que caracteriza de modo contraditório, quase neurótico, o sentimento sublime, vem da suspensão de uma dor ameaçadora. Esta ameaça, cujos objetos e situação são volumosos, pesa sobre a conservação do ser. Burke dá-lhe o nome de terror: as trevas, a solidão o silênciam, a aproximação da morte pode ser terrível, ao anunciarem que o olhar, outra pessoa, a linguagem, a vida podem vir a falhar, sentimos que pode já não acontecer nada. O que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo, tenha lugar e anuncia que não está tudo acabado. (LYOTARD, 1997, p. 90).

A literatura, para o autor, é uma experiência que dialoga com várias perspectivas, a crítica da arte depende então de aludir a algo não apresentável, a interrogação deixada flutua entre uma mistura constante de antíteses. Lyotard cita também que a obra de arte causa uma ruptura, devendo fugir de modelos preestabelecidos por um público anterior, e, principalmente, ir contra as orientações

sugeridas pelo belo, concordando, deste modo, com Burke e Kant, e postando também uma nova maneira de fazer a crítica. Afirma o autor:

As palavras desfrutam de vários privilégios, na expressão dos sentimentos: elas próprias estão repletas de associações passionais; podem evocar o que pertence à alma, sem consideração do que é visível; por fim, Burke acrescenta que: está em nosso poder, fazer combinações com palavras, impossíveis de outra maneira. Impelidos pela estética do sublime, em busca de efeitos intensos, as artes, qualquer que seja seu material, podem, e devem, desprezar a imitação dos modelos apenas belos, e experimentar combinações surpreendentes, insólitas, chocantes. O choque supremo é que ocorra (algo) em vez do nada, a privação suspensa. (LYOTARD, 1997, p. 105).

Não existindo uma regra única para se analisar o gótico, parte-se de que cada texto consegue transmitir alguns elementos mais fortes aqui e ali, todos regados pelo excesso e, como citaram Burke, Kant e Lyotard, os efeitos do sublime atuam com um denominador comum: acentuadores da ameaça do estranho ou diferente. Dentro desses efeitos que envolvem a sensibilidade com que se recebe cada texto, o sublime veio aparecendo ao longo da crítica literária pela mão de alguns autores e teóricos. Presente na literatura em muitos períodos literários, ele vem a ser um tema ou uma construção específica ainda em estudo, cujas escolas da crítica literária pontuam como relevantes ou significativos.

Parte-se, agora, após definir as origens do gótico e o elemento do sublime, para os autores que são vistos como os mais influentes dentro da construção do gótico literário: Horace Walpole, Ann Radcliff e Matthew Gregory Lewis. Para compreender de modo mais amplo o funcionamento do discurso gótico, optou-se por discutir esses autores e suas obras como os melhores exemplos das diferentes aplicações do discurso, visto que pela crítica dos estudos deste tema tais nomes são concomitantemente citados como os maiores expoentes.

2.4 TRÊS ROMANCISTAS ESSENCIAIS

O autor James Watt faz um alerta sobre o estudo do gótico: por ele possuir certos mecanismos e cuidados, em sua obra *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict 1764 -1832* (2004), o autor pontua que, para um romance ser

gótico, ele precisa estar muito próximo dos clássicos, como a obra de Walpole, concordando com Botting, Punter e Byron em suas leituras a respeito do gótico e sua função de realçar características específicas da sociedade. Segundo James Watt:

Num período de industrialização e rápida mudança social, de acordo com Punter, as obras góticas traíam com insistência os medos e ansiedades do meio das classes sobre a natureza de sua ascendência, voltando às questões de ascendência, herança e transmissão de propriedade. (WATT, 2004, p.2)
19

As ruas labirínticas da Inglaterra tornam-se um local de crime e perseguição, a ciência sem amarras dá vida ao monstro de *Frankenstein*, enquanto Edgar Allan Poe²⁰ dá vida a um dos primeiros detetives, Auguste Dupin, que vai investigar terríveis assassinatos e, assim como os castelos assombrados de *O Castelo de Otranto (1764)*, a sociedade guarda seus segredos de família que podem levar à morte de quem estiver disposto a questioná-los.

A floresta esconde as maiores e terríveis criaturas como lobisomens, canibais, vampiros, ruínas, maldições, entre outras pestilências, são múltiplas as perspectivas da criação do gótico. Watt (2004) exemplifica que a crítica necessita de muito cuidado com as definições, pois a apresentação do gótico como discurso vem sendo modificada por contexto, percepção do autor e pela própria crítica, como apontado a seguir:

Desde o início, portanto, é importante sublinhar o fato de que o gênero unitário sobre o qual se baseiam muitas leituras do gótico é uma criação do século XX. Embora a descrição de gêneros, movimentos e tradições sirva a um propósito importante na história literária, isso deve ser acompanhado por um foco nas consequências de tais atos de definição, e a crítica literária deve ser sensível aos tipos mais sutis de classificação que foram feitos por escritores e leitores do romance gótico em seu momento histórico. (WATT, 2004, p.3).²¹

¹⁹ No original: In a period of industrialization and rapid social change, according to Punter, Gothic works insistently betrayed the fears and anxieties of the middle classes about the nature of their ascendancy, returning to the issues of ancestry, inheritance, and the transmission of property:

²⁰ C. Auguste Dupin é um detetive ficcional criado por Edgar Allan Poe, aparecendo pela primeira vez no conto *Os Assassinos da Rua Morgue (1841)*.

²¹ No original: At the outset, therefore, it is important to underline the fact that the unitary genre upon which many readings of the Gothic rely is a twentieth-century creation. Though the description of genres, movements, and traditions serves an important purpose in literary history, this must be accompanied by a focus on the consequences of such acts of definition, and literary criticism must be sensitive to the more nuanced kinds of classification that were made by writers and readers of the Gothic romance in its historical moment.

Como mencionado por Watt, tentar diagnosticar gótico é um caminho bastante tortuoso, por isso, optou-se por apresentar possíveis leituras para posicionar como a crítica é aplicável a diferentes obras. Deste modo, é importante ressaltar que não se pretende construir um conceito unitário de gótico dentro da literatura, mas estabelecer seus elementos que aparecem de modo a realçar distintos aspectos da cultura.

Botting levanta o principal elemento que será observado dentro da compreensão do gótico aqui: o selvagem associado ao “diferente” que ganha contornos do mal por meio da visão insegura do século XVIII, contornos esses representados por imagens do mal. Disserta ele:

Nas produções góticas, a imaginação e os efeitos emocionais excedem a razão. A paixão, a excitação e a sensação transgridem as propriedades sociais e as leis morais. A ambivalência e a incerteza obscurecem o significado único. Baseando-se nos mitos, lendas e folclore dos romances medievais, o gótico evocou mundos mágicos e contos de cavaleiros, monstros, fantasmas e aventuras e terrores extravagantes. Associado à selvageria, o gótico significou uma superabundância de frenesi imaginativo, indomado pela razão e desenfreado pelas demandas convencionais do século XVIII por simplicidade, realismo ou probabilidade. A falta de limites, bem como a ornamentação excessiva dos estilos góticos, foram parte de um afastamento das regras estéticas estritamente neoclássicas que insistiam na clareza e simetria, na variedade englobada pela unidade de propósito e design. Gótico significou uma tendência para uma estética baseada no sentimento e na emoção e associada, principalmente, ao sublime. (BOTTING, 2005, p. 2)²²

Os elementos góticos na literatura consistem em uma gama de elementos discursivos e interpretativos, dentre eles a presença do conceito de sublime já apresentado. A arte se estende em diferentes âmbitos culturais e numa procura por obras ou criações artísticas que envolvam uma força de impacto, ou seja, algo que se

²² No original: “In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement, and sensation transgress social proprieties and moral laws. Ambivalence and uncertainty obscure single meaning. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds and tales of knights, monsters, ghosts and extravagant adventures and terrors. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly neoclassical aesthetic rules which insisted on clarity and symmetry, on variety encompassed by unity of purpose and design. Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime.”

destaque e instigue uma reflexão maior dentro das incontáveis criações literárias. A crítica caminha sempre na busca de delinear os efeitos complexos no contato com a literatura e o porquê de algumas obras conseguirem causar mais impacto do que outras. Os romancistas góticos desenvolvem esses elementos conforme as singularidades de cada obra e, posteriormente à localização dessas reminiscências em obras brasileiras, adentra-se nas estruturas basilares da formação da literatura gótica, como ressaltado no excerto abaixo:

A falta do primeiro e a abundância do último, aos olhos do revisor do *British Critic* (1796), distinguiu *O Monge*, de M.G. Lewis, como um objeto particularmente merecedor de vitriolo crítico. A crítica não é extraordinária nem no tom que adota nem nos termos que emprega, embora *O Monge* tenha alcançado notoriedade especial. Embora alguns escritores, agora estabelecidos como fundadores da tradição gótica – Horace Walpole e Ann Radcliffe em particular – tenham ambos recebido aprovação crítica e popular, eles eram minoria. Entre 1790 e 1810, os críticos foram quase unívocos em sua condenação do que era visto como uma torrente interminável de romances populares inúteis. Intensificado pelo medo do radicalismo e da revolução, o desafio aos valores estéticos foi enquadrado em termos de transgressão social: virtude, propriedade e ordem doméstica eram consideradas ameaçadas. (BOTTING, 2005, p. 14).²³

Como apresentado, existem algumas obras fundamentais para o entendimento da crítica dedicada à literatura gótica. É importante fazer menção a algumas delas antes de partir para a análise dos textos brasileiros, visto seu conhecimento colaborar para identificar pontos específicos dentro da estrutura gótica primeiramente com Horace Walpole, em *O castelo de Otranto* (1764), partindo para *Os mistérios de Udolfo* (1794) e *O Romance da Floresta* (1791), de Ann Radcliffe, e *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis. É importante registrar que existem inúmeras obras que poderiam ser encaixadas dentro do conceito de gótico proposto, mas aqui se optou pelas três para seguir a discussão levantada entre Botting (2005),

²³ No original: “The lack of the former and abundance of the latter, in the eyes of the reviewer for the *British Critic* (1796), distinguished M.G.Lewis’s *The Monk* as a particularly deserving object of critical vitriol. The review is not extraordinary either in the tone it adopts or in the terms it employs, though *The Monk* achieved special notoriety. While a few writers, now established as founders of the Gothic tradition—Horace Walpole and Ann Radcliffe particularly— received both critical and popular approbation, they were in the minority. Between 1790 and 1810 critics were almost univocal in their condemnation of what was seen as an unending torrent of popular trashy novels. Intensified by fears of radicalism and revolution, the challenge to aesthetic values was framed in terms of social transgression: virtue, propriety and domestic order were considered to be under threat.”

Punter e Byron (2004) e Watt (2004) que, concomitantemente, apresentam essas três obras como essenciais para o entendimento da literatura gótica.

2.4.1 Horace Walpole

O escritor Horace Walpole pode ser considerado um dos pais do romance gótico, a maioria dos textos subsequentes reelaboram situações e temas presentes da obra do autor, como os já mencionados anteriormente. Em sua obra, encontram-se os principais elementos góticos citados: segredos de família, presença do sobrenatural, crime, racional contra irracional, mentiras, desejos ocultos, busca pela riqueza, violência e os personagens góticos, especialmente o vilão.

A pesquisadora Sandra Vasconcelos (2002) resgata a importância de Walpole e como ele consegue realçar elementos do antigo, como romances de cavalaria, em conjunto com as modernas *novels*. Afirma ela:

Walpole, por sua vez afirmara, em seu prefácio à segunda edição de *Otranto*, que seu propósito era misturar “os dois tipos de romance, o antigo e o moderno”. Forma híbrida desde sua concepção, dessa maneira o gótico mescla romanesco medieval e romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época mas pensam, sentem e agem de acordo com ideais setecentistas. (VASCONCELOS, 2002, p.129).

Tal posição de destaque dos elementos cotidianos, misturados ao efeito gótico, constroem imagens sobre as posições da nobreza e da igreja católica com superioridade às demais classes. Enredos repletos de culpa e medo reforçam a diferença nos *status* sociais por meio da alienação e da incerteza. Tal elemento crítico surge dentro da obra de Walpole no momento de construir os cenários e apresentar as classes sociais de cada personagem.

O autor Alain Botton (2007) afirma que Walpole foi de grande influência tanto na literatura quanto na arquitetura. Mergulhado no mundo medieval, Walpole constrói a que talvez seja o/a primeiro/a castelo/mansão (pseudo)gótica de sua época. Sua mansão, *Strawberry Hill*, localizada em Twickenham, em Londres, foi construída para oferecer uma nova visão sobre o gótico como um estilo arquitetônico, como apresentado no trecho seguinte:

Como antes dele ninguém havia tentado aplicar o vocabulário eclesiástico da Idade Média a um ambiente doméstico, Walpole precisou ser criativo. Ele fez sua lareira nos moldes da tumba do arcebispo Bouchier, na Catedral de Canterbury, copiou o projeto das prateleiras da biblioteca do túmulo de Aymer de Valence, na Abadia de Westminster, e se inspirou para o teto do seu salão principal nos quadrifólios e rosáceas da Capela de Henrique VII.

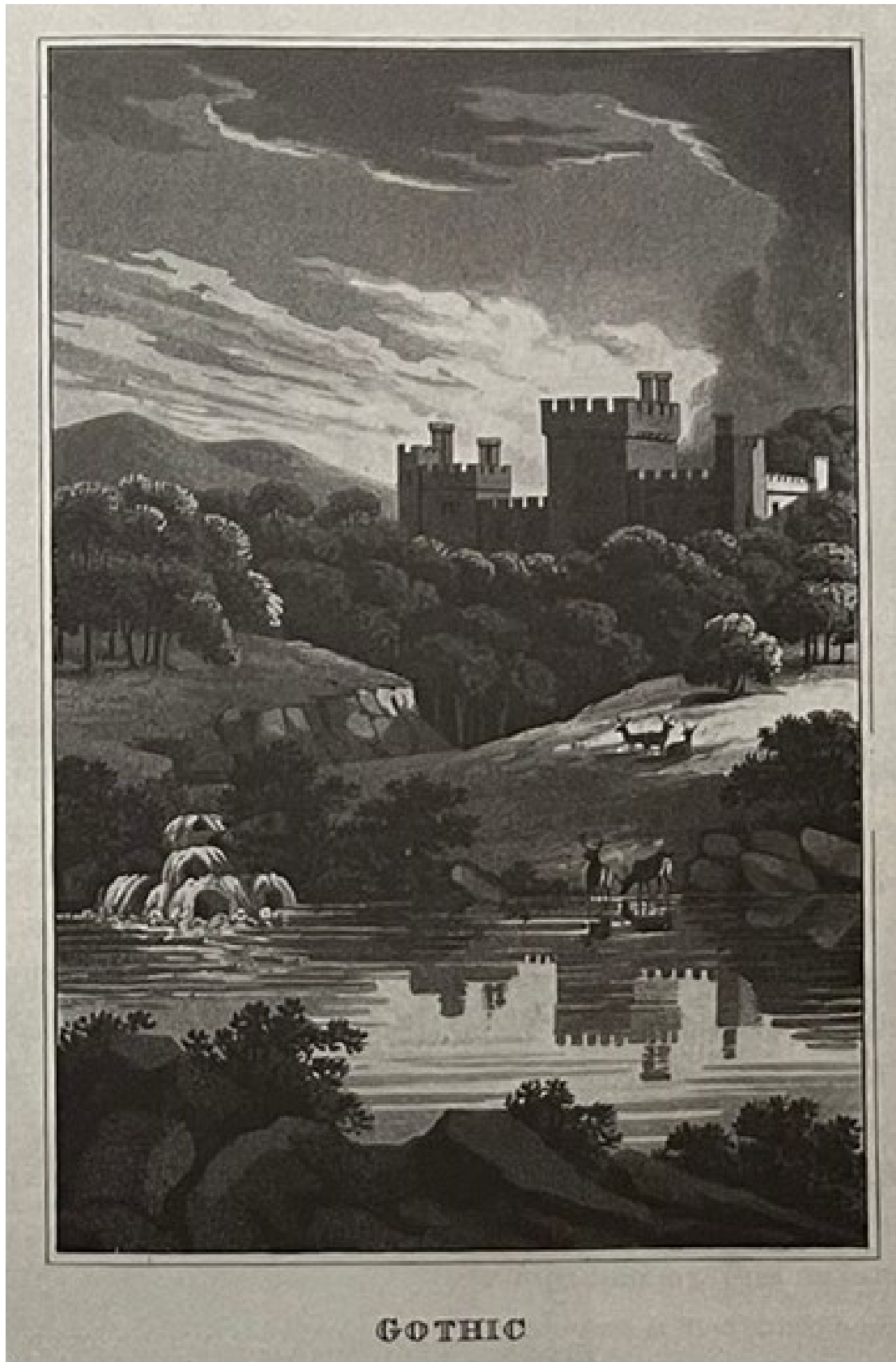
Quando terminou sendo por temperamento avesso a manter silêncio em suas realizações, Walpole convidou todo mundo que ele conhecia para ver a casa, o que incluía quase todos os formadores de opinião e a pequena nobreza local. Por precaução, deu bilhetes de entrada para o público em geral também. Depois de uma visita, muitos dos atônitos convidados de Walpole começaram a pensar se eles, também, não ousariam abandonar o estilo clássico, em favor do gótico. (BOTTON, 2007, p. 36)

Walpole, como admirador da arte, traz a literatura e a arquitetura medieval como suprassumo do efeito gótico, tendo, desse modo, o castelo como seu principal representante do cenário. A pesquisadora Luciana Colucci em seu estudo *Horace Walpole: Vida & Obra Revisitadas, um esboço Crítico (2020)*, aponta que o autor Walpole assumiu o papel de “*Founding Father*” da literatura gótica inglesa por sua vasta contribuição. A pesquisadora revela Walpole como sendo um homem abastado, que se dedicou arduamente a escrita de diferentes gêneros como: cartas, romances, textos dramáticos, contos e biografias bem como pela aquisição de muitas antiguidades. Todos estes elementos contribuíram para que ele construísse sua própria concepção de gótico como menciona Colucci:

No sentido de “eclectica”, cabe destacar que essa coleção é mesclada, heterogênea, pois há peças de diferentes origens e culturas as quais são ressignificadas por Walpole de forma que ele crie seu próprio “entendimento” sobre o Gótico e suas nuances. (COLUCCI, 2020, p.192)

Apesar do gótico na arquitetura ser diferente do gótico literário, julgou-se importante apresentar esta contribuição do autor também na arquitetura, visto que a espacialidade gótica é aspecto fundamental para o realce dos outros elementos. Não cabendo neste trabalho discernir tais diferenças entre arquitetura e literatura, o objetivo aqui é apenas demonstrar que a literatura gótica busca inspiração na arquitetura medieval. Conforme Botton, após a inauguração da mansão de Walpole, “prédios góticos começaram a aparecer na Grã-Bretanha, depois pela Europa e América do Norte” (BOTTON, 2007, p.39). A figura a seguir apresenta uma imagem citada por Botton da possível idealização de um castelo gótico criado pelo famoso arquiteto Humphry Repton, como opção de uma nova moradia.

Figura 2 - Castelo gótico idealizado por Humphry Repton



Fonte: BOTTON, 2007, p. 41

A fim de compreender a contribuição de Walpole para este estudo, apresenta-se um trecho de *O Castelo de Otranto* (1764) com o objetivo de contextualizar alguns dos elementos góticos. Na véspera do casamento de seu filho Conrad com a princesa Isabella, Manfred encontrava-se perplexo ao presenciar seu filho esmagado por um elmo gigantesco despencado misteriosamente do céu. Nesse momento, sua fúria de vilão perseguidor junto da descrição de morte e a inexplicável aparição do elmo constroem cada parte do discurso gótico, como se pode ler:

A primeira coisa que atingiu os olhos de Manfred foi um grupo de seus servos tentando erguer algo que, para ele, parecia uma montanha de plumas escuras. Ele olhou fixamente sem acreditar no que via.
 – O que estão fazendo? – gritou Manfred, cheio de ira. – Onde está meu filho?
 Uma rajada de vozes respondeu:
 – Oh! Meu senhor! O Príncipe! O príncipe! O elmo! O elmo!
 Chocado com esses sons lamentáveis, e temendo sem saber o que, Manfred avançou rapidamente. Mas que visão para os olhos de um pai!
 Encontrou seu filho feito em pedaços e quase enterrado sob um elmo enorme, cem vezes maior do que qualquer capacete já feito para um ser humano, e resguardado por uma quantidade proporcional de penas negras. (WALPOLE, 2019, p. 32).

Irritado pela morte do filho, infeliz com sua esposa Hippolita por ter poucos descendentes, ele se vê na obrigação de não perder a linhagem real, o que o leva à total alienação. Desse modo, Manfred decide assediar a nora para conseguir um sucessor. Após uma árdua perseguição dentro do castelo, Isabella esconde-se numa igreja sendo ajudada por Theodore, um misterioso camponês. No desenrolar da narrativa, descobre-se que Theodore é o verdadeiro príncipe de Otranto que, após muitas batalhas, desposa Isabella.

Os pesquisadores Punter e Byron (2004) trazem em sua discussão o elemento do elmo como um dos primeiros objetos indutores dos efeitos góticos, bem como outros fatores, apontando que em sua predominância têm-se os efeitos do sobrenatural, que vem a ser marca essencial do gótico.

A aparência do elmo desconcertantemente grande é a primeira de muitas ocorrências sobrenaturais do romance. Uma estátua sangra pelo nariz; um enorme pé coberto por uma armadura aparece na galeria e um braço na escada; um ancestral em um retrato suspira, pula para fora de seu quadro e vai embora. Embora Otranto possa ter sido uma tentativa de combinar os elementos fantásticos dos romances antigos com as características

naturalistas do romance moderno, são os elementos fantásticos que predominam. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 178).²⁴

O terror que os personagens vivenciam na narrativa é explorado por meio de inúmeros artifícios: desde o cenário opressor até uma força do vilão ou a própria classe social. Botting aponta justamente esse efeito como uma marca adotada por futuros escritores, como Radcliffe ou Lewis, por exemplo, que trazem esse ambiente do castelo assombrado, da perseguição, ou da alienação:

Embora fosse o projeto de um novo modo de escrita, a estrutura estabelecida pelo Castelo de Otranto sofreu uma série de mudanças significativas nas mãos de escritores posteriores, sob pressão de diferentes circunstâncias históricas. A relativa consistência dos cenários e enredos góticos, no entanto, em conjunto com a tradição romântica da qual se inspirou, permitiu que o romance gótico fosse reconhecível como um tipo distinto de ficção e também o expôs aos ataques de satíricos literários. (BOTTING, 2004, p. 30).²⁵

As perseguições e a crítica construída pelo autor citado adquirem uma forma cômica em certos momentos, às vezes, imagina-se o absurdo de uma pessoa sendo esmagada por um elmo negro; em outras ocasiões, uma perseguição cômica e desajeitada. Independentemente da presença do cômico, é inegável o fato que esta obra foi a abertura inicial para os futuros escritores do gótico o que deu possibilidade para publicações cada vez mais críticas e bem arquitetadas no uso da maquinaria gótica.

Seja um aristocrata usurpador, um segredo de família ou a ambição pela posse de terras e a imposição de seitas com a promessa da salvação, todos eles dão força ao discurso de assombramento, realçando e subvertendo valores já distorcidos de uma sociedade que caminha na desintegração. Nesse processo, a violência, a fome, a criminalidade, a solidão e a desigualdade cresceram arduamente, a igreja católica e seus valores advindos do feudalismo perderam força e os textos góticos

²⁴ No original: "The appearance of the disconcertingly large helmet is the first of many supernatural occurrences in the novel. A statue bleeds from the nose; a massive armour-clad foot appears in the gallery and an arm on the stairs; an ancestor in a portrait sighs, hops out of his frame, and walks away. While Otranto may have been an attempt to combine the fantastical elements of the old romances with the naturalistic features of the modern novel, it is the fantastical elements that predominate. Walpole's supernatural effects have, from the start, frequently been dismissed as ludicrous and self-indulgent."

²⁵ No original: "Though it was the blueprint for a new mode of writing, the framework that was established by the The Castle of Otranto underwent a number of significant changes in the hands of later writers, under pressure from different historical circumstances. The relative consistency of Gothic settings and plots, however, in conjunction with the romance tradition from which it drew, enabled the Gothic novel to be recognisable as a distinct type of fiction and also exposed it to the attacks of literary satirists."

trabalham na crítica dessa distorção entre extremismo religioso e aristocrático, que controlava tudo a um total abandono da fé e dos valores, deixando crenças e costumes desaparecerem. Punter e Byron (2004) acentuam as duas perspectivas do gótico do bárbaro ao civilizado. Afirmam:

[...] o gótico é identificado com o primitivo para fins ideológicos específicos, e estes são alcançados de duas maneiras principais. Em um, o gótico é associado ao bárbaro e incivilizado para definir o que é diferente dos valores do presente civilizado. Alternativamente, o gótico ainda está associado ao primitivo, mas esse primitivo agora ficou identificado com os verdadeiros, mas perdidos, fundamentos de uma cultura. Consequentemente, o passado gótico é visto como retendo não apenas mais força e vigor do que o presente, mas também, de uma forma estranha, valores mais verdadeiramente civilizados. O que permanece constante ao longo do desenvolvimento do uso político do termo é que o gótico sempre permanece o local simbólico da luta discursiva de uma cultura para definir e reivindicar a posse do civilizado, e para rejeitar, ou jogar fora, o que é visto como outro para aquele eu civilizado. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 5)²⁶

O termo ganha contorno de uma visão política, o bárbaro e o supersticioso adquirem traços capazes de desenhar novas possibilidades de lidar com o presente por meio do passado. Dentre os vários vocábulos para definir gótico, “transgressão” parece abarcar a força dos diversos efeitos que a palavra comporta ou contém. O sublime, tendo esse efeito de terror, expõe os limites da apreensão; as emoções e a sensibilidade diante do mundo são deslocadas do centro comum. O gótico atinge os elementos de terror postulando imagens de desordem e total caos, os valores humanos são colocados à prova, exigindo do receptor reconsiderar paradigmas. Como a citação a seguir revela, a transgressão ajuda a repensar limites.

As antíteses, tornadas visíveis nas transgressões góticas, permitiram que limites e valores próprios fossem afirmados no encerramento de narrativas em que mistérios eram explicados ou resoluções morais apresentadas. Em uma época em que se desenvolveram sistemas filosóficos, científicos e psicológicos para definir e classificar a natureza do mundo externo, os parâmetros da organização humana e sua relação com o funcionamento da mente, a transgressão é importante não apenas como um interrogatório de

²⁶No original “As the brief history of the terms ‘Goth’ and ‘Gothic’ outlined above suggests, the Gothic is identified with the primitive for specific ideological purposes, and these are achieved in two main ways. In one, the Gothic is associated with the barbaric and uncivilized in order to define that which is other to the values of the civilized present. Alternatively, the Gothic is still associated with the primitive but this primitive has now become identified with the true, but lost, foundations of a culture. The Gothic past is consequently seen as retaining not only more power and vigour than the present, but also, in a strange way, more truly civilized values. What remains constant throughout the developing political use of the term is that the Gothic always remains the symbolic site of a culture’s discursive struggle to define and claim possession of the civilized, and to abject, or throw off, what is seen as other to that civilized self.”

regras e valores recebidos, mas na identificação, reconstituição ou transformação de limites. Nesse aspecto, a ficção gótica é menos uma celebração desenfreada de excessos não sancionados e mais um exame dos limites produzidos no século XVIII para distinguir o bem do mal, a razão da paixão, a virtude do vício e o si mesmo do outro. Imagens de claro e escuro enfocam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis dos limites que regulam as distinções sociais. (BOTTING, 2005, p. 5).²⁷

Nessa distinta configuração – e em até certo ponto cômica – surgem quadros assombrados, corredores labirínticos, castelos gigantescos, fantasmas, ou seja, vários aspectos ligados aos contos de cavalaria, ao sobrenatural e ao profano. O espaço gótico, sendo um dos principais elementos deste maquinário literário, atua realçando ainda mais o sofrimento das personagens femininas perseguidas. As donzelas retratadas de modo frágil tornam-se mais vulneráveis em meio a um ambiente opressor, caracterizado por espaços escuros, sombrios e repleto de segredos. Um espaço “gótico” já caracterizado na arquitetura da casa de Walpole conforme Colucci:

Com base na coleção em que Walpole mistura os estilos oriental, rococó e gótico, pode-se pensar que esse *connoisseur* delineia em sua propriedade um contraste entre espaços abertos e fechados, cujas coordenadas de amplitude, de interioridade, de alto e de baixo, de horizontal e de vertical associam-se a uma profusa e exorbitante decoração de interior. Essa configuração arquitetônica e mobiliária, intensamente apreendida por meio dos gradientes sensoriais, deflagra sensações como claustrofobia, sufocamento, opressão, confinamento e vertigem. (COLUCCI, 2020, p.194)

Ainda nas palavras da autora “Inclusive, *Strawberry Hill House*, como já mencionei anteriormente, é uma maquete que serviu de base para a construção de Otranto.” (COLUCCI, 2020, p.219). Este modelo de espaço construído para ser opressor, acaba penetrando na literatura sendo um dos principais aspectos dos textos góticos. Deste modo, em Otranto, o personagem Manfred em meio ao ambiente assustador assume outro aspecto gótico que é o de ser vilão, o qual será replicado

²⁷No original: “Antitheses, made visible in Gothic transgressions, allowed proper limits and values to be asserted at the closure of narratives in which mysteries were explained or moral resolutions advanced. In an age that developed philosophical, scientific and psychological systems to define and classify the nature of the external world, the parameters of human organization and their relation to the workings of the mind, transgression is important not only as an interrogation of received rules and values, but in the identification, reconstitution or transformation of limits. In this respect Gothic fiction is less an unrestrained celebration of unsanctioned excesses and more an examination of the limits produced in the eighteenth century to distinguish good from evil, reason from passion, virtue from vice and self from other. Images of light and dark focus, in their duality, the acceptable and unacceptable sides of the limits that regulate social distinctions.”

posteriormente em outros livros/ autores em diferentes personagens, comumente assumindo muitos desses traços obscuros de perseguição e violência.

Manfred busca manter a sua linhagem por causa da morte inesperada de seu filho e na cena trazida no trecho a seguir, após a morte do rapaz, o vilão - para manter sua linhagem - optou pela perseguição de Isabella, a viúva de seu filho Conrado. Leia-se:

Em resumo, Isabella, uma vez que não posso lhe dar meu filho, eu ofereço a mim mesmo.

-Céus! Gritou Isabella, despertando de seus desvanecios. – O que ouço? O senhor, milorde! O senhor! Meu sogro! O pai de Conrado! O marido da virtuosa e gentil Hipólita!

- Estou lhe dizendo – repetiu Manfred imperiosamente. – Hipólita não é mais minha esposa; eu me divorcio dela agora mesmo. Ela já me amaldiçoou com sua esterilidade por tempo demais. Minha sorte depende de ter filhos, e esta noite, acredito, dará novo ímpeto para minhas esperanças.

Ao dizer essas palavras, ele agarrou a mão fria de Isabella, que estava semimorta de medo e horror. Ela gritou e se afastou; Manfred erguia-se para persegui-la quando a lua, que estava no céu e lançava seu brilho pelos caixilhos do lado posto a ele, revelou-lhe as plumas do elmo fatal, que erguiam-se [sic] à altura das janelas, ondulando para frente e para trás de maneira tempestuosa, e acompanhadas por um farfalhar oco. (WALPOLE, 2019, p.43).

Como exemplo, pode-se contextualizar vários desses aspectos que são utilizados em outras obras literárias, como discutido neste estudo, especificamente no Capítulo 5 sobre a obra de Castro, *D. Narcisa De Villar* (1859), em que a protagonista é perseguida por seus irmãos por interesses financeiros. Esses vilões viram um dos basilares artifícios para a construção do texto gótico, junto do espaço e do herói protetor. Watt cita sobre Otranto:

Otranto certamente ajudou a estabelecer o vocabulário do ‘gótico’ gênero, e as figuras do tirano (Manfred), o príncipe disfarçado de camponês (Theodore), e a heroína conscientemente inocente (Matilda e/ou Isabella) claramente se repetem em numerosos romances do século XVIII [...] (WATT, 2004, p.38)²⁸

Tratando-se do vilão perseguidor, tem-se Isabella como a moça inocente que vai fugir de Manfred, situação presente nas obras *D. Narcisa De Villar* (1859); *O Uruguai* (1769) e *Tronco do Ipê* (1871). O casamento parece um tipo de punição

²⁸ Otranto certainly helped to establish the vocabulary of the ‘Gothic’ genre, and the figures of the tyrant (Manfred), the prince disguised as a peasant (Theodore), and the consciously innocent heroine (Matilda and/or Isabella) clearly recur in numerous eighteenth-century romances [...] (WATT, p.38)

dentro do gótico, a maioria das mulheres veem-se forçadas a se casar com um homem que difere de todas as características ideais de um bom companheiro. Esse tipo de casamento (forçado) vem com uma função de circulação e acumulação de capital, sendo que a mulher é a moeda de troca. Cita-se que na obra de Castro (1859), *D. Narcisa De Villar*, a protagonista D. Narcisa é forçada pelos seus irmãos a se casar com um desconhecido para herdar uma fortuna. Oprimida, a protagonista vê-se sozinha contando somente com sua cuidadora e seu filho como confidentes, criando-se o artifício mencionado por Watt (2004), no qual o vilão é o irmão de D. Narcisa; o herói é Leonardo, seu amigo; e D. Narcisa, a heroína inocente que será perseguida. Parte-se agora para outra importante autora dentro do discurso gótico: Ann Radcliffe.

2.4.2 Ann Radcliffe

A autora Ann Radcliffe, nascida em Londres em 1764, está entre os grandes escritores do gótico e é uma de suas precursoras. Suas obras tornaram-se de grande consumo entre as classes média e alta gerando distintas polêmicas, a saber: *Os Mistérios de Udolpho (1794)*, por exemplo, foi bastante invejado pelo valor pago à autora.

Seu enredo se assemelha à obra de Horace Walpole. No início, a personagem Emily Aubert, que vivia com sua família no campo, sofre várias perdas. Vendo a filha sozinha, seu pai Sr. Aubert decide viajar, pois também estava com a saúde comprometida. Durante a viagem, outro personagem entra em cena: Valancourt, que criou um vínculo com Emily e Aubert. No desenrolar da história Emily acaba indo morar com sua tia Cheron, que estava interessada num italiano chamado Montoni, ambos com interesses financeiros. Nesse clima caótico, o italiano acaba irritado porque Emily estava apaixonada por Valancourt e isso não traria ganhos para a família. Sem muitas alternativas, ele decide levar a menina e a esposa para o castelo de Udolpho, onde arquiteta um plano para casar Emily com um amigo seu, o conde Morano. Emily fica entre a cruz e a espada, e o ambiente escuro do castelo, a solidão e o vilão perseguidor criam o ambiente gótico.

Os temas da obra abrangem uma diversidade de elementos: o sobrenatural, personagens maléficos, além da forte crítica aos costumes da época construindo o

discurso obscuro. Punter e Byron realçam um dos elementos da discussão desse trabalho que aparece nas três obras propostas para análise: o casamento.

É uma das principais marcas da habilidade e delicadeza de tratamento de Ann Radcliffe que os muitos e terríveis perigos que ameaçam Emily enquanto em Udolpho nunca estão totalmente claros. Em um ponto, parece ser o casamento forçado, em outro estupro, em outro o roubo de suas propriedades restantes, em outro, terrores sobrenaturais; mas nada disso realmente acontece. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 185).²⁹

Seus personagens retratavam conceitos importantes, tanto os vilões quanto os heróis. Num período de grandes mudanças econômicas e políticas, a riqueza crescia para algumas classes enquanto outras iam ao encontro da miséria. Suas heroínas lutavam fortemente para sobreviver nesse clima hostil. Essa discussão vai permear bastante o estudo proposto como em *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, cujo capítulo vai abordar justamente a problemática da heroína e o casamento forçado. Tem-se também em *O tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar, os personagens Mario e Alice passando pelo mesmo problema do casamento forçado, mas com algumas distinções, visto que o personagem perseguidor é D. Alina, uma viúva vingativa. Desse modo, como a personagem de *D. Narcisa* e Alice, as criações de Radcliffe são heroínas encarceradas nas mãos de opressores e vilões tirânicos, órfãs em total decadência social.

O pesquisador Watt (2004) debate a questão sobre a obra de Radcliffe, como o casamento, que é um dos principais aspectos dentro da perseguição feminina no gótico, contribuindo deste modo para questionar o posicionamento da mulher em vários aspectos. Argumenta ele:

No romance *O Siciliano* (1790), *O Romance da floresta* (1791) e *Os Mistérios de Udolpho* (1794) as heroínas de Radcliffe, apesar de sua popular reputação de passividade retraída, são obrigadas a enfrentar as imposições de tiranos masculinos e, em particular, para resistir a casamentos arranjados. (WATT, 2004, p.104).³⁰

²⁹No original: "It is one of the principal marks of Ann Radcliffe's skill and delicacy of treatment that the many and terrifying dangers which threaten Emily while at Udolpho are never made entirely clear. At one point, it seems to be forced marriage, at another rape, at another the theft of her remaining estates, at another supernatural terrors; but none of these actually comes to pass."

³⁰No original: In *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791) and *The Mysteries of Udolpho* (1794), Radcliffe's heroines, despite their popular reputation for shrinking passivity, are made to stand up to the impositions of male tyrants and, in particular, to resist arranged marriages. .

Observando a obra *O Romance da Floresta* (1791), de Ann Radcliffe, tem-se a história da família de La Motte e da misteriosa moça chamada Adeline. A obra traz todo o maquinário gótico: perseguições, cenários assustadores e mistérios, junto de uma heroína sendo perseguida por um malfeitor que também busca o casamento forçado.

A trama se inicia com a descrição da família La Motte, que vive bem em Paris, mas tem que fugir porque o patriarca Pierre de La Motte acaba endividado. Ele possui dois servos, sua esposa e um filho chamado Louis. No meio da fuga, eles param numa estranha casa onde bandidos os obrigam a levar junto deles uma jovem chamada Adeline. A família obedece sem fazer muitas perguntas e segue caminho na floresta quando encontram uma abadia abandonada. Como sua carruagem estava avariada, eles decidem passar a noite na abadia e, conforme o tempo passa, a família se estabelece na abadia porque eram fugitivos e não tinham muitas opções. Pouco tempo depois, o filho deles Louis os encontra e conhece Adeline, apaixonando-se pela moça.

Pierre começa a aparentar um comportamento possessivo, o que deixa Adeline preocupada, em determinado momento a moça vaga pela floresta e conhece Theodoro, que também se apaixona por ela. No andamento da história, Pierre decide dar Adeline a Phillipe, Marquês de Montalt, dono da abadia, que surge e se interessa pela moça. Ela tenta fugir, mas é pega em virtude de inúmeras trapaças e mentiras articuladas pelos seus perseguidores, até que aparece Theodore e a salva. Irritado com a fuga da moça, o Marquês a consegue capturar novamente e manda Pierre matá-la, mas ele não consegue e Adeline acaba fugindo. Na fuga, ela vai morar com outra família, e logo descobre que eles têm outro filho, que é o seu amado Theodore. Quando chega ao conhecimento do Marquês a traição de Pierre, ele manda matar a todos, momento em que é revelada toda a trama da obra. O Marquês de Montalt é tio de Adeline e matou seu próprio irmão, o pai de Adeline. Assim, a verdade é esclarecida, o Marquês é preso e Adeline recebe uma herança ficando com seu amado.

Na pesquisa de Sanchez André Astorino (2021) sobre os personagens de *O Romance da Floresta*, de Radcliffe, ele cita que novamente tem-se aquele vilão que se opõe à pureza da personagem, como se lê no trecho a seguir:

Essa virtude imutável de Adeline fica clara quando surge na narrativa seu “outro”, ou seja, a personagem que ocupa o extremo oposto da escala moral construída em *The Romance of the Forest*: o já mencionado Marquês de Montalt. Enquanto a protagonista é inocente e pura, Montalt é inescrupuloso e individualista, um dos prototípicos vilões góticos encontrados na obra da autora – especialmente se levada em conta a descrição de Punter (1980, p. 9) desse tipo de antagonista: uma personagem “aterrorizante [...]” e “[...] continuamente engenhosa na busca por seus objetivos maléficos e, muitas vezes, opacos [...], manipulando a perdição dos outros [...]”; Conforme dito há pouco, Adeline é obrigada a fugir do Marquês, caso contrário, seria sequestrada e, conforme é revelado ao longo da narrativa, morta. (ASTORINO, 2021, p. 161).

Além das heroínas oprimidas de Radcliffe, como visto acima, o discurso gótico é a presença desse contexto do sinistro no qual o perseguidor pode ser alguém da própria família. Mistérios, medos e aquelas personagens puras e virtuosas são essencialmente o alicerce do gótico. E, como será discutido agora, o demoníaco, a presença do sobrenatural é outro elemento fundamental para construção da maquinaria gótica. Parte-se, então, para a obra de Matthew Gregory Lewis³¹ que transporta o leitor para esse mundo do sinistro em que as concepções religiosas são postas à prova.

2.4.3 Matthew “O Monge” Lewis

O escritor Matthew Gregory Lewis foi um romancista e dramaturgo inglês do século XVIII conhecido especialmente por sua obra *The Monk*, por trazer forte críticas à sociedade da época. Conforme Watt³² (2004, p. 17), “a crítica disse que Críticos e revisores de *The Monk*, uma obra mais famosa por sua representação de Satanás, inferiu que Lewis era principalmente preocupado em estabelecer uma reputação de Criança Terrível no campo literário.”

³¹Matthew Gregory Lewis é um autor britânico muito conceituado pela crítica, Botting cita-o como um dos grandes expoentes do romance gótico pela sua obra *O monge* (1796). Sua obra aborda vida de um monge chamado Ambrosio que é tentado pelo diabo deixando-o sempre no limiar entre o bem e o mal.

³² No original: Critics and reviewers of *The Monk*, a work most famous for its representation of Satan, inferred that Lewis was primarily concerned to establish a reputation as an enfant terrible in the literary field.

Fazendo uso da maquinaria gótica, em seu romance *O Monge* (1796), Lewis apresenta duas histórias: a de Dom Ramon, um viajante, e do monge Ambrósio. O foco mais forte é a trama de Ambrósio: abandonado num mosteiro quando criança, seguiu os votos, tornando-se exemplo de homem religioso, admirado por todos, sendo visto como um santo. O clima tenso da obra se inicia quando ele descobre que um de seus colegas é uma mulher disfarçada, ela se chama Matilda. A relação dos dois se inicia e Ambrósio começa a se envolver em crimes e todo o tipo de perversidade para reprimir seus erros. Ambrósio começa a acreditar que, mesmo diante de seus erros, ele tinha chance de salvação, porém, Matilda continua sempre o estimulando a cometer pecados. Sob esse aspecto, o gótico surge pelas mãos da alienação e do demoníaco representado por Matilda.

Falar de gótico é olhar a maneira de como o Outro é narrado e Tabish Khair colabora com essa discussão com sua pesquisa *The Gothic, Postcolonialism and Otherness Ghosts from Elsewhere* (2009). Numa visão pós-colonial, a literatura gótica aparece como uma tentativa de mostrar o Outro, aquele que vive às margens e, essencialmente, momentos de crise, dor, terror, medo em que o choque cultural do “civilizado” e do “não civilizado” põe em xeque várias concepções. Na abertura de seu estudo, ele já pontua a dificuldade de narrar o Outro:

O gótico e o pós-colonial estão obviamente ligados por uma preocupação com o Outro e aspectos da Alteridade. Essa preocupação compartilha áreas de preocupação, mas também pode diferir de maneiras significativas, especialmente na divisão discursiva colonial/pós-colonial. Por isso, um exame das formas como as literaturas coloniais e pós-coloniais presentes ou influenciadas pelo gênero gótico negociam e narram (ou deixar de narrar). A alteridade é uma maneira particularmente fértil de olhar novamente pós-colonialismo e o gótico. (KHAIR, 2009, p. 3)³³.

A citação do autor conversa diretamente com as obras sugeridas para análise visto que a presença do Outro é, em muitos momentos, distorcida no momento de representação. A forma exagerada do Romantismo funciona como ferramenta de

³³ No original: “Gothic and the postcolonial are obviously linked by a common preoccupation with the Other and aspects of Otherness. This preoccupation shares areas of concern, but it can also differ in significant ways, especially across the colonial/postcolonial discursive division. Hence, an examination of the ways colonial and post-colonial literatures within or influenced by the Gothic genre negotiate with and narrate (or fail to narrate) Otherness is a particularly fertile way to look again at postcolonialism and the Gothic.”

representação. Nas palavras de Khair, sua crítica tece aos poucos pontos positivos e negativos sobre o modo de representação do Outro, assim, torna-se necessário cautela ao abordar representações, como e por quem elas são feitas.

Um bom exemplo para pensar no gótico é mencionar sua migração para outras artes. Apesar desta pesquisa enfatizar o gótico do século XVIII, pode-se questionar quão problemática é a representação do Outro em obras mais recentes. Em diálogo constante, os pesquisadores do gótico parecem concordar com a importância de Lewis para o romance gótico; consoante o estudioso Khair (2009) acerca do gótico colonial, além de a obra trazer a crítica da alienação social, ela é influência para outros autores e textos góticos posteriores:

O monge de Lewis é chocantemente inconsciente de sua própria 'sombra'; tão convencido está de sua erudição e bondade que acredita ser incapaz de cometer um pecado ou fazer o mal. Isso é o que deixa o 'Diabo' entrar. Algo semelhante ocorre em O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde (1886), de Robert Louis Stevenson, um texto gótico posterior. (KHAIR, 2009, p. 62)³⁴

A própria crítica a uma trama alicerçada sobre a queda de Ambrosio representa a fragilidade da Igreja Católica. Lewis, assim como Walpole, traz uma trama que tem um ideal de repercutir na sociedade, sua obra enfatiza a fraqueza da instituição religiosa distinguindo-se polemicamente de outros romances góticos. Como cita Khair (2009), se o ser humano deixar “o diabo entrar”, ele vai acabar na perdição completa. Ao final da obra de Lewis, totalmente corrompido pelo demônio, o personagem Ambrosio argumenta para que ele tenha piedade para com sua alma, tecendo a feroz crítica às instituições religiosas citada anteriormente, como se pode verificar neste trecho:

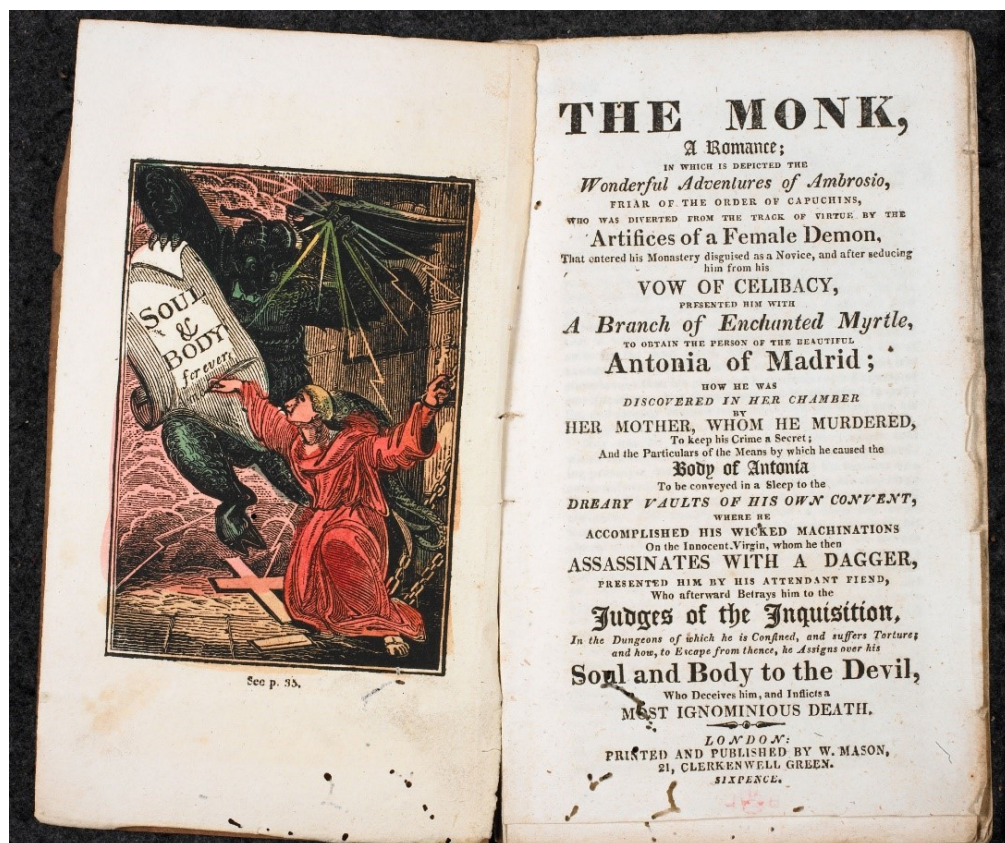
Durante o discurso do Demônio, Ambrosio ficou estupefato de terror e surpresa. Esta última declaração o despertou.
 “Não deixou essas montanhas vivo?” Ele exclamou: “Pérfido, o que você quer dizer? Você esqueceu nosso contrato?
 O Maligno respondeu com uma risada maliciosa:
 “Nosso contrato? Não fiz minha parte? O que mais eu prometi do que salvá-lo de sua prisão? Não fiz isso? Você não está a salvo da Inquisição, a salvo de todos menos de mim? Tolo por ter se confiado a um demônio! Por que

³⁴ No original: “Lewis’s monk is shockingly unaware of his own ‘shadow’; so convinced is he of his erudition and goodness that he believes that he is incapable of committing a sin, or doing evil. This is what lets the ‘Devil’ in. Something similar takes place in Robert Louis Stevenson’s *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), a later Gothic text.”

“você não estipulou a vida, o poder e o prazer? Então tudo teria sido concedido: agora, suas reflexões chegam tarde demais. Malfeitor, prepare-se para a morte; Você não tem muitas horas de vida!” (LEWIS, 1996 p. 251)³⁵

A escolha dessa cena final do Monge dialogando com o demônio apresenta diversas possibilidades de leitura, desde a perversidade da mente do homem que esconde seus pecados nos pensamentos até uma força política da alienação social diante de tantos dilemas morais. Na imagem a seguir, retirada do sítio eletrônico da *British Library*, apresenta-se uma gravura do livro por meio da qual é possível vislumbrar a ideia da tentação diante do demônio.

Figura 3 - Ilustração de *The Monk*, a romance



Fonte: LEWIS, 1818

³⁵ No original :“During the Daemon’s speech, Ambrosio had been stupefied by terror and surprise. This last declaration roused him. “Not quit these mountains alive?” He exclaimed: “Perfidious, what mean you? Have you forgotten our contract? “The Fiend answered by a malicious laugh: “Our contract? Have I not performed my part? What more did I promise than to save you from your prison? Have I not done so? Are you not safe from the Inquisition—safe from all but from me? Fool that you were to confide yourself to a Devil! Why did you not stipulate for life, and power, and pleasure? Then all would have been granted: Now, your reflections come too late. Miscreant, prepare for death; You have not many hours to live!”

A leitura da imagem possibilita resgatar vários dos aspectos citados, como o demônio representado pelo negro, uma forte associação a questões raciais. Outro ponto a ser analisado é o vermelho da cor da roupa do monge, que possivelmente representa a luxúria; o pergaminho, um contrato de venda da alma; além da cruz jogada no chão representando o total abandono da igreja, ou seja, cada aspecto reforça o homem em decadência.

Punter e Byron (2004), assim como Watt (2004), resgatam a diferença entre Lewis e Radcliffe, diferença esta encontrada no contraste das multidões e do contexto político sensacionalista, com cenas densas. Lewis traz o monge Ambrosio como uma representação da sociedade em desgaste, uma crítica religiosa de um ambiente que se diz perfeito, mas não é. Veja-se:

Em contraste com as privacidades claustrofóbicas de Radcliffe, o mundo social de *O Monge* é amplo e geral. Lewis coloca considerável ênfase em cenas de multidão e nas ramificações públicas de desastres e tragédias privadas: o destino de Ambrósio não é apenas seu, mas simultaneamente – e aqui há traços do legado político do gótico – um aspecto da decadência e hipocrisia mais ampla de uma mítica Madrid. O leitor deve se ver como um espectador de um entretenimento dramático (Lewis também foi um dramaturgo) que deliberadamente destaca e desfila os aspectos mais espetaculares da vida. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 196).³⁶

James Watt (2004) resgata outras singularidades do autor Lewis em comparação com Ann Radcliffe. Ann Radcliffe, com a sua força de representação feminina, traz a mulher colocada no mundo “gótico” tentando sobreviver; já Lewis parece ter se preocupado mais com uma crítica mais ácida, quase sensacionalista., como apontado neste trecho:

[...] *O Monge* de Lewis (1796) acentuou o sensacionalismo de uma série de fontes, incluindo baladas e contos folclóricos alemães, e ofereceu uma ousada ou ideal rebelde de autoria. Ann Radcliffe, ao contrário, privilegiou as associações ‘femininas’ (mas não necessariamente feministas) de romance, a fim de recompensar suas heroínas com um refúgio idílico das ameaças colocada pelo mundo exterior; mais do que qualquer outro escritor ‘gótico’,

³⁶ No original: “By contrast with the claustrophobic privacies of Radcliffe, the social world of *The Monk* is a wide and general one. Lewis places considerable emphasis on crowd scenes and on the public ramifications of private disaster and tragedy: Ambrosio’s fate is not only his own but simultaneously – and here there are traces of the Gothic’s political legacy – an aspect of the wider decadence and hypocrisy of a mythical Madrid. The reader is required to see himself as a spectator at a dramatic entertainment (Lewis was also a dramatist) which deliberately highlights and parades the more spectacular aspects of life.”

ela procurou dignificar ou elevar o romance ao incluir elementos de maiores gêneros literários, e apelando para o prestigioso discurso da estética. (WATT, 2004, p.16)³⁷

Analisando os três livros citados, tornam-se visíveis alguns dos elementos básicos do gótico: os personagens, o ambiente assustador e o sobrenatural. Todo esse clima com o intento de fitar a sociedade em decadência que, em face à revolução industrial, via-se perdida, desnorteada com um sentimento de ausência, uma sensação de solidão devido a muitas evoluções científicas, mas pouca valorização da humanidade, fomentando, desse modo, o discurso antirracionalista do gótico.

2.5 O DISCURSO GÓTICO NAS PRODUÇÕES POSTERIORES

Como já apresentado nos tópicos anteriores, as leituras de gótico apresentam muitas maneiras de lidar com angústias e medos, o conceito parece debater-se incorporando múltiplas funções sócio-históricas. Em cada época, o gótico ressuscita ampliando elementos do passado e fundindo-se ao contemporâneo, deste modo é possível pensar no gênero entrando em histórias de fantasmas, *cyberpunk*, horror, *thriller*, policial, dentre outros subgêneros, que aparecem em livros misturando-se ao gótico e com ele se confundindo, tornando-o de difícil diagnóstico, mas, ao mesmo tempo, muito convidativo à discussão acadêmica.

Nesse sentido, é fundamental compreender que os mecanismos de análise do gótico são complexos, dessa forma, partiu-se de uma escolha de pontos comuns (conceito operacional), pensando, assim, que muitas análises podem sugerir que tudo que possui obscuro é gótico, e isso é um equívoco. O gótico está presente em maior ou menor grau dentro da construção narrativa das obras, seja em seus personagens, cenário ou crítica social. Apesar da ênfase desta pesquisa recair sobre obras literárias clássicas, é fundamental entender que o gótico se manifesta em diferentes artes, desde o cinema, quadrinhos, livros até videogames, por exemplo.

³⁷No original: "Matthew Lewis's *The Monk* (1796) accentuated the sensationalism of a range of sources, including German ballads and folk-tales, and offered a daring or rebellious ideal of authorship. Ann Radcliffe, by contrast, privileged the 'feminine' (but not necessarily feminist) associations of romance, in order to reward her heroines with an idyllic refuge from the threats posed by the outside world; more than any other 'Gothic' writer, she sought to dignify or elevate romance by subsuming elements of higher literary genres, and appealing to the prestigious discourse of aesthetics."

Sua influência perpassou inúmeros romances, dentre os mais discutidos pela crítica pode-se citar autores e obras, tais como: *Drácula* (1897), de Bram Stoker; Sheridan Le Fanu e a obra *Carmilla* (1872); Wilkie Collins, em *A Mulher de Branco* (1860); Robert Louis Stevenson, com *O Estranho Caso Do Doutor Jekyll e Mr Hyde* (1886); Henry James, em *A volta do Parafuso* (1898); Robert Bloch, em *Psicose* (1959); Anne Rice e sua *Entrevista com o Vampiro* (1976); além de Stephen King com *O Iluminado* (1977).

Em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, tem-se como enredo o vampiro perseguidor chamado conde Drácula, que segue atrás da heroína Mina. A história começa com um advogado de Londres viajando para Transilvânia para fechar negócio com um suposto conde chamado Drácula. Ao chegar lá, depara-se com o vampiro e acaba ficando seu refém, ao saber da existência da namorada de Jonathan, chamada Mina, o conde decide partir para Londres para persegui-la. A pesquisadora do gótico moderno Linda Dryden cita:

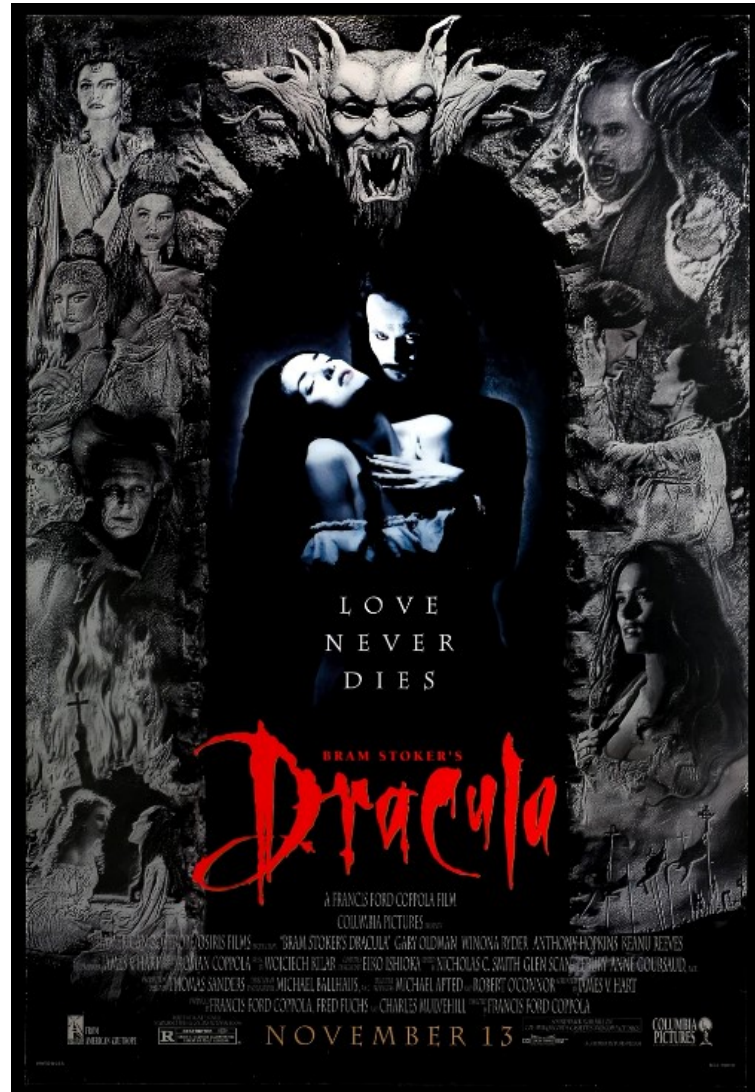
O uso mais famoso do gótico na última parte do século, no entanto, deve ser o Drácula de Bram Stoker. Um castelo remoto assombrado por espectros sugadores de sangue dos mortos, um exótico vilão assassino que ameaça donzelas inglesas inocentes, contos da antiga aristocracia, um medo de "alteridade" do Leste Europeu, sugestões de mesmerismo, hipnotismo e o metafísico, todos contribuem para o gótico aberto da história. (DRYDEN, 2003, p. 28).³⁸

A crítica do gótico dentro da obra de Bram Stoker é alicerçada sobre os mesmos elementos clássicos já citados. Um vilão perseguidor que é o conde Drácula, uma dama inocente chamada Mina e, finalmente, a crítica do Outro, ou do diferente. Drácula é perseguido e sofre embates constantes com a tecnologia de Londres, metrô, navios a vapor, fonógrafos, ferrovias, tudo realça a imagem de antigo *versus* moderno. Drácula, fazendo uso de carruagens, castelos e maquinários antigos representa a decadente e sombria Europa Oriental. A seguir, tem-se a capa do filme *Drácula* (1992), do diretor Francis Ford Coppola, na qual se pode retirar vários dos

³⁸ No original "The most famous use of the Gothic in the latter part of the century, however, must be Bram Stoker's *Dracula*. A remote castle haunted by blood-sucking spectres of the dead, an exotic murderous villain threatening innocent English maids, tales of ancient aristocracy, a fear of Eastern European 'otherness', suggestions of mesmerism, hypnotism and the metaphysical, all contribute to the overt Gothicism of the story."

traços góticos discutidos como a moça perseguida, os demônios e a imagem da escuridão.

Figura 4 - Cartaz do filme *Drácula*, de Francis Ford Coppola



Fonte: Rotten Tomatoes, s/d

A presença do homem de capa preta, que faz uso de hipnose, habilidades únicas e uso da escuridão para se camuflar precede muitos personagens justamente por trazer a ideia do medo do desconhecido. Um bom exemplo de sua migração para tempos mais modernos é refletir sobre o personagem “O Sombra”, das histórias policiais de 1930, publicado pela editora estadunidense Street & Smith e criado pelo escritor Walter B. Gibson. Em suas aparições iniciais, o personagem surge num

programa de rádio e depois migra para a literatura. Sua história é de um milionário chamado Lamont Cranston, que se tornou um vingador mascarado que lutava contra o crime. Suas roupas eram todas pretas com um cachecol vermelho e andava armado com duas pistolas, no entanto, sua maior habilidade era entrar na mente dos vilões e controlá-los.

Conhecido por sua risada maligna, ele derrotava os vilões pelo medo, trazendo a ideia do sobrenatural. Esse é um dos primeiros heróis contemporâneos que se pode sugerir como uma forte construção de gótico; andava à noite, enfrentando vilões que perseguiram moças indefesas e tendo sido todo construído por meio dos elementos do estranho. Foi estudar hipnose fora do país, treinou com diferentes mestres, ou seja, tornou-se um produto do estranho, tendo inclusive sendo inspiração para heróis como o Batman, o qual segue a mesma linha. A seguir, apresenta-se a capa da primeira aparição de *O Sombra*, de 1931.

Figura 5 - O sombra, de 1931



Fonte: Pulp Covers, 2014.

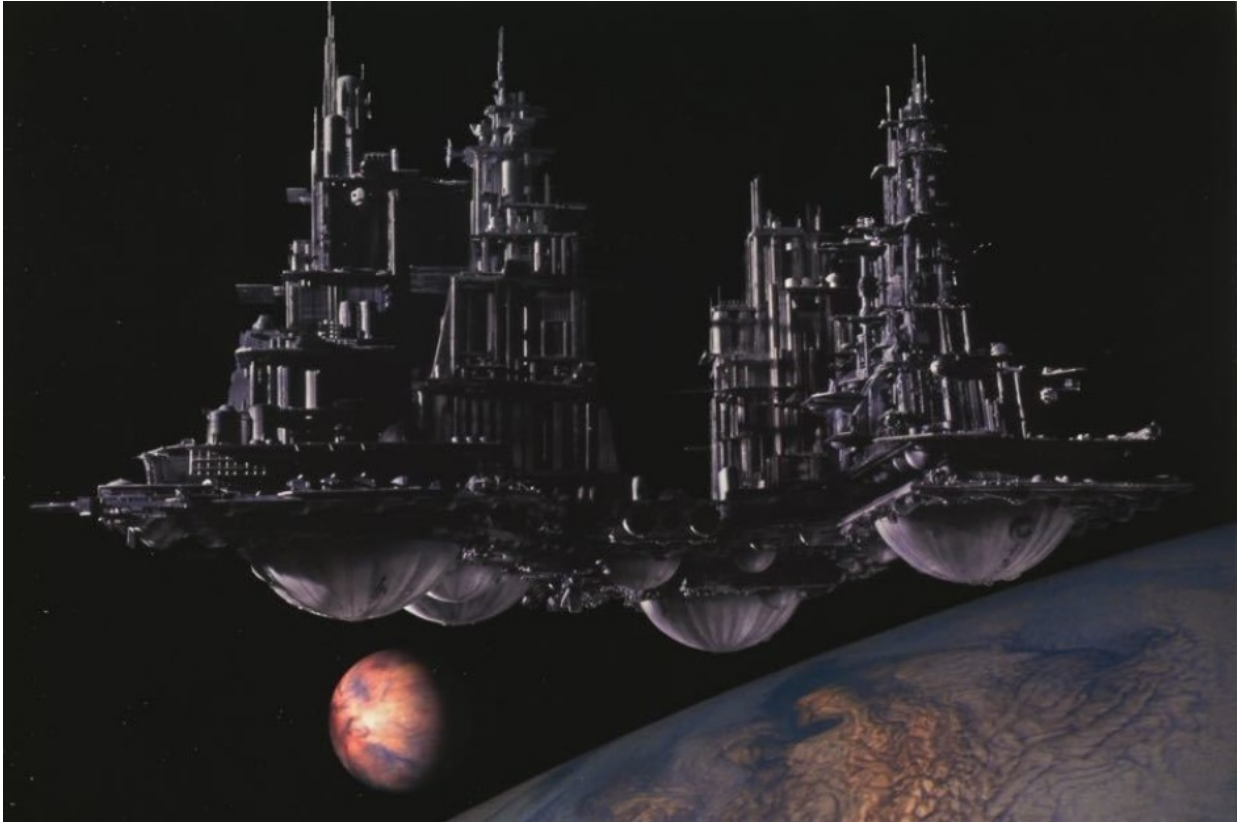
Observando a Figura 5, destacam-se os elementos do gótico já citados, a presença do medo com a chegada do herói, a ideia da sombra que é ameaçadora e

como principal elemento que é tecida a crítica deste estudo, o Outro. Tem-se um vilão que possivelmente é um estrangeiro, aqui representado por um asiático, ou seja, o diferente que é visto como perigoso. Esse exemplo serve como ilustração de como o gótico não é apenas um estilo de um período e gênero específico, mas uma força de representação, uma forma discursiva muito eficiente para realização de crítica literária aplicável, com muito cuidado, em múltiplos contextos.

A força de representação do Outro como terrível vai para o cinema, um bom exemplo é o filme *Alien, o 8º Passageiro* (1979). A nave Nostromo, que carregava uma carga de minério para o planeta Terra recebe um chamado de ajuda em um planeta estranho. Ao atenderem o chamado, acabam deparando-se com uma raça alienígena que se faz de parasita para os humanos a fim de procriar destruindo tudo. Dentro deste contexto aterrorizante, tem-se a tenente Ripley (interpretada pela atriz Sigourney Weaver) enfrentando o impiedoso Alien.

A Figura 6 traz uma imagem retirada do filme da nave USSCSS Nostromo, a partir da qual um olhar atento revela a presença do gótico no processo de construção do cenário gótico. A imagem também revela o ambiente no qual a heroína Ripley vai ter que enfrentar o Alien, o monstro perseguidor: uma nave em formato de castelo. Pode-se, ao longo do filme, criar um paralelo rápido com labirintos, escuridão e solidão.

Figura 6 - Nave USCSS Nostromo do filme *Alien*, de 1979



Fonte: Speculative Identities, 2018.

Botting realça este filme em sua pesquisa, trazendo os elementos da nave do filme *Alien* e como eles dialogam com a arquitetura gótica.

Em *Alien* (1979) outras associações góticas são trazidas à frente. A nave alienígena destruída e o planeta sombrio sugerem a escuridão, ruína e terrível desolação da arquitetura e paisagem gótica. A mensagem codificada que a espaçonave transmite não é um sinal de socorro, mas um aviso que passa despercebido pelo navio de carga humano que atende a chamada. Desconhecendo os perigos que seus empregadores, outra corporação sinistra e poderosa, colocaram a eles, a tripulação é vítima involuntária de sua tentativa de garantir o poder e lucro de possuir uma máquina de matar tão eficiente e totalmente desumana. O horror do alienígena reside não apenas em seu poder letal: seu modo parasitário de procriação, usando corpos humanos como hospedeiros, significa que é uma ameaça que emerge de dentro. Logo, levado a bordo por um membro da tripulação, o alienígena corre enlouquecido. No cargueiro cavernoso e labiríntico a atmosfera de terror segue com o suspense sustentado pela dinâmica reversível de caçadores caçados criando os padrões góticos. Isso é reforçado pelo foco do filme; uma mulher, Ripley, que se torna uma heroína gótica de ficção científica. (BOTTING, 2005, p.107)³⁹

³⁹No original: In *Alien* (1979) other Gothic associations are brought to the fore. The wrecked alien spaceship and the bleak planet suggest the gloom, ruin and awful desolation of Gothic architecture and landscape. The coded message the spaceship transmits is not a distress signal, but a warning which

Como visto nas palavras do autor, o gótico construído dentro da ficção científica parte de uma ameaça que “vem de dentro”, ou seja, novamente tem-se o gótico como medo do estranho e do diferente. Estes exemplos servem para ilustrar como o gótico migrou para diferentes contextos não só nas Américas, mas em vários lugares do mundo, sempre interligado com questões políticas de representação e identidade.

2.6 O GÓTICO NO BRASIL

Anteriormente, o termo gótico era empregado apenas de modo esporádico na academia brasileira e, em geral, utilizado para dentro de contextos específicos para discutir textos de origem anglo-americana. Todavia, nos últimos 20 anos, diversos pesquisadores brasileiros (VASCONCELOS, 2002; SÁ, 2006; MENON, 2007; JEHA, 2007) têm buscado entender o lugar do gótico dentro da tradição literária nacional, e a criação do Grupo de Estudos do Gótico-CNPq, de 2014, é exemplo da valorização da área dentro das universidades brasileiras.

Primeiramente, falar em gótico brasileiro é adentrar um terreno pantanoso, muito desacreditado pela crítica em alguns âmbitos. Deve-se lembrar que suas origens são britânicas, seu foco em representar o mal e a obscuridade social são, possivelmente, universais, as ideias sobre o belo, o sublime e o grotesco refletem, como já discutido, que o estranho causa temor ao ser humano. Desde o ambiente perigoso, o vilão usurpador e a própria construção da narrativa trabalham juntas para criar o discurso gótico e, ao falar em gótico no Brasil, busca-se ressaltar e valorizar

goes unheeded by the human cargo ship that attends the call. Unaware of the dangers that their employers, another sinister and powerful corporation, have put them in, the crew are unwitting victims of their attempt to secure the power and profit of possessing such an efficient and utterly inhuman killing machine. The horror of the alien lies not only in its lethal power: its parasitical mode of procreation, using human bodies as hosts, means that it is a threat that emerges from within. Indeed, brought aboard inside a member of crew, the alien runs amok. In the cavernous and labyrinthine cargo ship the atmosphere of terror and suspense sustained by the reversible dynamic of hunters and hunted follows Gothic patterns. This is reinforced by the films focus on a woman, Ripley, who becomes a science fiction Gothic heroine”

obras que beberam nas fontes europeias, tais como suas influências, autores e locais. É fato que o mundo no momento do surgimento do termo gótico passava por mudanças, todavia, ao repensar o contexto político ao longo da história, continuou-se avançando positivamente e negativamente em vários aspectos. Mesmo com uma enorme distância entre si, torna-se viável comparar semelhanças entre autores e textos pelo fato de que o gótico trabalha com críticas à cultura dominante. Um autor que realizou importante pesquisa sobre as origens do gótico no Brasil foi Mauricio Cesar Menon (2007), cuja pesquisa explorou de modo panorâmico vários conceitos e elementos que constituem essa narrativa, citando, por exemplo, o lobisomem, o monstro, o vampiro, a heroína frágil, o vilão, entre outros.

Comparando a literatura brasileira com a estrangeira, Menon (2007) estudou possíveis manifestações do gótico no Brasil do século XIX ao início do século XX, deixando portas abertas para a releitura de várias influências do gótico. Sua obra atua como uma sistematização de autores que citaram aqui e ali elementos góticos, no entanto, nesta pesquisa optou-se por adentrar nos clássicos e evidenciar elementos mais ligados à crítica social do Outro por meio do gótico.

As origens da narrativa gótica e seus leitores não devem ser, de maneira alguma, negligenciados em se tratando de analisar a evolução do gênero, pois é exatamente aí que lhe é conferida a força que teve e que ainda tem de fazer escola frente a um público leitor mais ou menos letrado. Deve-se dizer que, também por isso, é que ela ocupou, com raras exceções, a parte marginal do cânone ocidental. Ao se observar que muitos cânones são sistematizados, priorizou-se a estética e o estilo, há de se convir que, realmente, uma parte considerável dos textos é carente ou apresenta precariedade nestes quesitos. (MENON, 2007, p. 31).

Dentre os autores citados por Menon, é possível mencionar nomes como: Joaquim Manuel de Macedo, Álvares de Azevedo, Maria Firmina dos Reis, Coelho Neto, Machado de Assis, Inglês de Souza, Aluísio de Azevedo, Monteiro Lobato, Lima Barreto, e outros.

Mais importante do que a lista de autores é a possibilidade de leitura que ele cria, deixando em aberto temas, personagens, situações literárias presentes dentro da literatura brasileira que estão interligadas com o gótico, incluindo fantasmas, lobisomens, vampiros, monstros, criaturas folclóricas, demônios etc.

Repensando os autores citados, muitos despontaram com grande sucesso na literatura, outros foram apagados pela história, encontrando-se seus livros somente

em sebos e prateleiras abandonadas. Seria tal esquecimento fruto da adoção dos temas folclóricos, demoníacos e góticos? Talvez a resposta para essa pergunta suscite outras questões, porém, os textos estão ali à espera de uma revisitação e nova leitura interpretativa. Apesar da maioria dos autores citados serem romancistas, não fica descartado na fala do autor observar os poetas, citando Cruz e Souza, por exemplo, por meio do qual a poesia simbolista consegue trazer vários dos elementos do sobrenatural e da vida *versus* morte. Cita-se como modelo um pequeno trecho do poema “*Noiva da Agonia*”, de Cruz e Souza, publicado em *Broquéis* em 1893, em que a mulher e a ideia de sofrimento caminham juntas.

Trêmula e só, de um túmulo surgindo,
Aparição dos ermos desolados,
Trazes na face os frios tons magoados
De quem anda por túmulos dormindo...
(CRUZ E SOUZA, 2002 p.43)

Dentre os estudiosos do gótico hoje no Brasil, pode-se citar Lucianna Colucci, Julio França, Julio Jeha, Sandra Guardini Vasconcelos e Daniel Serravalle de Sá, todos com distintos focos de pesquisa, mas concomitantemente com o discurso gótico em suas linhas de estudo. Apesar de todos tratarem do gótico, optou-se por uma seleção/exclusão neste trabalho, visto que nem todos abordam os textos com as mesmas perspectivas, todavia, todos colaboram ferozmente para o estudo.

O pesquisador do gótico Júlio França em seu artigo *O sequestro do Gótico no Brasil* (2007) traz uma fala relativamente curiosa para discussão:

Da ideia de que aspectos geográficos podem influenciar – ou mesmo determinar – as características gerais das literaturas das nações do Norte e das do Sul deriva o preconceito de que a ficção gótica e literatura brasileira sejam incompatíveis. Tal perspectiva baseava-se, contudo, em uma concepção de Gótico limitada às suas formas e fórmulas setecentistas, isto é, tomava-o apenas como um estilo de época da literatura do final do século XVIII. Ignorava-se que a narrativa gótica consolida uma linguagem artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno. (FRANÇA, 2017, p.112).

Das palavras do autor é proveitoso citar que a geografia local tem influência no gótico, mas justamente funcionando como modeladora. Concorde-se quando o autor menciona que existe um preconceito de que a ficção gótica estrangeira e brasileira são incompatíveis, mas, como discutido anteriormente, o gótico assume

várias formas. Ainda em crescimento a pesquisa do assunto, neste trabalho enfatiza-se a crítica do gótico no Brasil estabelecida por Zahidé Lupinacci Muzart, Sandra Guardini de Vasconcelos e Daniel Serravalle de Sá, visto que todos dialogam com a formação da literatura brasileira e a identidade por meio do gótico.

Em sua obra *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), Vasconcelos entende o gótico como uma força que nasce em meio a ambivalências e tensões que surgiram no Brasil. Distante do contexto medieval europeu no qual surgiu o gótico, o Brasil ganhou seus próprios contornos diferentes, mas, ao mesmo tempo, tomando emprestados elementos estrangeiros. Em suas pesquisas, ela cita as origens da presença do gótico no Brasil afirmando que, após sua introdução nos grandes jornais e periódicos, tal presença gótica foi migrando para os textos, tendo sido vista uma primeira manifestação em “A ressurreição de amor”, uma crônica rio-grandense. Lá, Vasconcelos explica as peculiaridades da narrativa brasileira que toma emprestados elementos góticos europeus e os adapta ao contexto brasileiro:

A permanência desses nomes e títulos nos anúncios de periódicos, assim como nos catálogos das bibliotecas e gabinetes de leitura que também passaram a fazer parte da paisagem e dos equipamentos culturais do Rio de Janeiro, permite supor a existência de um público leitor para esses romances e um interesse duradouro pelas aventuras e atribuições de personagens envolvidas em tramas de mistério, suspense, vingança, poder despótico, tirania e horror. Sem ruínas medievais nem um passado feudal, sem as relíquias e objetos que fizeram a fama de romance gótico e foram incorporados às suas convenções, o cenário brasileiro pareceria um espaço improvável e inverossímil para produzir esse tipo de ficção. No entanto, motivos góticos surgem pela primeira vez na ficção brasileira, salvo engano, em um conto anônimo publicado em 4 partes no *Jornal do Comércio*, entre 23 e 27 de fevereiro de 1839. “A ressurreição de amor (Crônica rio-grandense)” toma emprestado, numa atmosfera em que predominam o mistério e o horror, algumas dessas convenções, ao narrar a história de seu perturbado protagonista Francisco, que viola a sepultura de sua amada apenas para descobrir que ela ainda vive, na melhor tradição do gênero. (VASCONCELOS, 2012, p. 276).

Sua pesquisa recai, principalmente, sobre a formação literária do país, em artigos como “Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)”, no qual a autora levanta uma diversidade de obras que perpassaram pelo Brasil, diagnosticando dentre elas muitas vistas como góticas. Ela aponta a presença em terras brasileiras de autores consagrados como: Alexandre Dumas, Horace Walpole, Mary Wollstonecraft, Clara Reeve, dentre outros. Assim, a formação da literatura brasileira ganha fortes influências europeias, como destaca no excerto a seguir:

A incipiente crítica brasileira, por sua vez, encontrava importante espaço de expressão nas inúmeras revistas literárias, ainda que muitas delas efêmeras, que proliferaram em todo o país principalmente a partir da década de 1820. E, embora padecendo de deficiências semelhantes às dos primeiros ficcionistas, nossos críticos de primeira hora também contribuíram para a discussão e divulgação de alguns parâmetros que julgavam apropriados para avaliar a produção de seus contemporâneos. Sem entrar em considerações sobre o ideário crítico a respeito da criação de uma literatura nacional, interessa aqui verificar quais eram as concepções de romance dominantes que tiveram vigência nesse período de formação do romance brasileiro. Trata-se, mesmo que de maneira tosca, de uma reflexão sobre questões importantes como a forma de representação da realidade e a função do romance, questões essas velhas conhecidas de todo o debate crítico que se travava também na Inglaterra e França do século XVIII (VASCONCELOS, 2002).

Ainda enfatizando pontos discutidos na Europa – a representação rural, a queda de percepções engessadas, a identidade nacional que se forma –, essa crítica será muito explorada pela autora para entender o Outro e as inúmeras manifestações culturais presentes, aqui cabendo principalmente o olhar que ela realizou sobre textos de Alencar.

Na pesquisa da autora intitulada *Sentidos do Demoniaco em José de Alencar* (2012), Vasconcelos abre portas para repensar mais alguns elementos de como o gótico adentrou a literatura brasileira. Autor muito conhecido pelas obras *Iracema* e o *Guarani*, a autora sugere que existe um lado bastante obscuro a ser visto dentro das representações literárias de Alencar. Em relação à vida do escritor, a pesquisa de Vasconcelos diagnosticou que sua formação literária envolveu várias leituras de textos ditos góticos e conseguiu identificar alguns elementos dentro de seus textos, muitos desses ligados à segregação racial, ao preconceito e à violência silenciosa de uma antiga oligarquia em queda. Num olhar para as obras *Til* (1830) e *O Tronco do Ipê* (1871), a autora revela alguns desses pontos.

Ainda que deslocados no tempo e no espaço e diversos na concepção e escopo, *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872) também incorporam traços convencionalmente góticos a seus retratos dos usos e costumes do mundo rural na região cafeeira do Rio de Janeiro e no interior paulista no século XIX, respectivamente. Seu viés realista, que deriva do intento de representação da vida cotidiana e das relações humanas em duas grandes propriedades agrícolas, se mescla com alguns clichês da maquinaria gótica, sobretudo aqueles que levam o leitor a acreditar na natureza sobrenatural dos acontecimentos, mais tarde devidamente explicados ao leitor. (VASCONCELOS, 2012, p. 281).

Os textos da pesquisadora tornaram-se ponto de partida para a construção deste estudo. Diretamente envolvida com o romance inglês, sua pesquisa, assim como a de Menon, abriu possibilidades de novas leituras da maquinaria gótica. Aqui, optou-se pela obra *O Tronco do Ipê* justamente por conseguir incorporar muitos traços góticos principalmente ligados à formação da identidade nacional. Com bases no sobrenatural, na segregação e em uma paisagem aterrorizante, no capítulo destinado à análise da obra serão levantados muitos aspectos que confirmam esses pontos de formação de gótico e identidade, muitos deles explorados não tão profundamente pela autora Vasconcelos e que aqui o serão.

O pesquisador Daniel Serravalle de Sá traz que ao analisar as obras brasileiras em comparativo com a estrangeira estabeleceu um panorama do gótico dentro do contexto brasileiro, batizando-o de "gótico tropical". Sua pesquisa torna-se base para a construção deste trabalho visto que o autor abriu várias portas para discussão sobre a singularidade do gótico brasileiro. Alencar, muito discutido por adentrar a construção de uma imagem romântica do índio, na leitura de Sá é explorado pelo viés gótico no qual ele aponta os lados mais sombrios e perigosos da floresta brasileira.

Em sua obra *Gótico Tropical: o sublime e o Demoníaco em o Guarani* (2010), Sá dissertou sobre vários elementos comuns ao discurso gótico britânico presentes no texto de José de Alencar, desde a presença da Igreja católica subjugando os índios até ao vilão gótico que persegue a figura feminina indefesa. Na sua leitura, o pesquisador diagnosticou imagens góticas construídas pela natureza por meio de sua fúria incontrolável, vilões perseguidores que se assemelham aos clássicos italianos e, finalmente, um processo de formação identitária em que toda essa ferocidade gótica atua como ferramenta de representação de um povo ainda em processo de hibridização cultural, étnica e social, como se lê a seguir:

Vale lembrar que nem só de sombras é feito um romance gótico, mas como propõe Burke, composto por uma concepção de natureza sublime e irreprimível. É isso que se nota em Alencar, uma natureza grandiosa, mas não de toda boa, há perigos na forma de animais, tempestades e dilúvios que o nacionalismo patriótico transforma em poesia. (SÁ, 2010, p. 107).

Tal manifestação tem uma identidade curiosa onde o imaginário, o sobrenatural, os medos ou um tipo de desconforto atuam constantemente fissurando

concepções tidas como racionais. Um olhar mais atento resgata importantes influências da transnacionalidade do gótico nas obras brasileiras em específicas épocas. Autores como Basílio da Gama – enquadrado como árcade – e José de Alencar – visto como romântico e “comumente” não citado como gótico – realizam esse diálogo levantando algumas concepções histórico-críticas, por exemplo, os personagens carregados de um discurso questionador, infelizes em suas condições de subjugados, escravidão, capitalismo, assim como *D. Narcisa de Villar*, de Castro, cuja personagem Narcisa é subjugada por ser mulher.

O argumento desta tese é que na literatura brasileira tais situações são frequentemente representadas na chave do discurso gótico, um modo de narração que faz uso de um imaginário (ambientes, personagens, situações) que está em diálogo com o gótico de matriz inglesa, mas que adquire significados distintos ao emergir na literatura nacional. Esse discurso que ganha forma amplia mais o elemento gótico, pois tem-se uma concepção de dominação, controle, uma quebra de paradigmas estabelecidos que, aos poucos, vão criando ideologias, levantando uma nova imagem da sociedade em constante mudança.

Muitos momentos, nas palavras de Sá (2014), revelam dentro da obra *O Guarani* elementos góticos. Numa diversidade de cenas, o pesquisador aponta a natureza e sua representação por meio da fúria bem como a forte presença do mal representado pelo vilão Loredano, que dão os contornos singulares ao gótico brasileiro. O autor cita a cena final de destruição da Casa de Mariz, por exemplo, na qual Peri e Ceci fogem, e a dinastia portuguesa luta bravamente contra os índios canibais e o forte dilúvio como um momento gótico e sublime. Leia-se:

Talvez a cena de maior força sublime e gótica seja a descrição do dilúvio final, no qual a água “furiosa, invencível, devorando todo o espaço como algum monstro do deserto”, “montanha branca, fosforescente, “esmagando tudo a sua passagem” (p. 499) forma “um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário” (p. 500). Essa descrição da força destruidora da natureza se estende por páginas, até culminar em “tudo era água e céu” (p. 500). (SÁ, 2010, p. 107).

Na citação acima tornam-se elucidados os efeitos do sublime dentro da ferocidade da natureza, metáforas e comparações da natureza com o monstruoso criam este efeito do não compreensível e inteligível. No Brasil, historicamente não há castelos, abadias e fortificações medievais, porém, como será exposto, a floresta se

torna uma espécie de labirinto, as construções de senzalas são lugares de subjugação, tais ambientes tornam-se metáforas de castelos recheados de reverberações históricas tão importantes para repensar o Outro e suas ansiedades.

Pensando na leitura gótica de *O Guarani*, têm-se como exemplos momentos como quando o vilão Loredano passeia por um penhasco como se estivesse protegido pelo demônio ou quando a Casa de Mariz é destruída ao final, criando uma imagem de chamas representando a morte ou a ferocidade da disputa entre índios e europeus. Um bom exemplo para compreender esta ferocidade e os efeitos do sublime é a pintura (Figura 7), de Domenico de Angelis, da cena de destruição da Casa de Mariz⁴⁰ que, conforme a pesquisadora Luciane Viana Barros Páscoa, traz tais elementos sublimes.

Figura 7 - Pintura da destruição da Casa de Mariz, por Domenico de Angelis



Fonte: PÁSCOA, 2022, p. 437

⁴⁰ A obra que decora o salão nobre do teatro do Amazonas datado entre 1897 e 1899, feita pelo pintor italiano Domenico de Angelis.

A presença dos índios aimorés, caracterizados como agressivos e perigosos e a sombra das matas junto dos animais ferozes, cria o cenário ideal para presença do sinistro. No estudo de Páscoa (2022) sobre a pintura de Angelis, é feito uso da palavra sublime sendo este elemento importante para construção da teoria do gótico. A pesquisa aponta que existem vários pontos a serem observados, desde o tom de pele de Ceci (realçado pelo branco) em contraste com o tom de Peri (mais escuro), junto da escuridão da mata e o fogo que se aproxima trazendo o perigo criando o efeito do sinistro, conforme explicado no trecho a seguir:

O sentimento do sublime pode ser interpretado diante da dramaticidade da cena, que inspira medo e perigo iminente. A própria natureza grandiosa é sublime e consiste num terceiro personagem na obra. A escala aumentada das imagens também ajuda a compreender tal conceito. (PÁSCOA, 2022, p.444).

A obra encontra-se no Salão Nobre do Teatro Amazonas, cujo painel adotou o nome de “Peri e Ceci”, realçando as aventuras vividas pelos personagens possuindo também estreita relação com a ópera “Il Guarany”, de Carlos Gomes, uma das maiores representações literárias/artísticas do Brasil. O impacto da obra, deste modo, torna-se fundamental para a compreensão das representações indígenas, especificamente José de Alencar, que traz o famoso trio de obras indianistas: *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajra* (1874). Assim, a literatura brasileira é fundamental para questionar vários conceitos e, como citou Gilberto Freyre (2003), Alencar é um dos autores de grande relevância para compreender a cultura brasileira e seus aspectos identitários:

E em memórias e reminiscências, o visconde de Taunay, José de Alencar, Vieira Fazenda, os dois Melo Moraes, deixaram-nos dados valiosos. Romances de estrangeiros procurando retratar a vida brasileira do tempo da escravidão existem alguns, mas nenhum que valha grande coisa, do ponto de vista da história social. (FREYRE, 2003, p. 50).

Ao analisar o romance *O Guarani*, Sá (2004) diagnosticou alguns pontos importantes do discurso gótico, entre eles, cita-se o vilão gótico e o ambiente opressor. A obra clássica de José de Alencar tem como local o interior do Rio de Janeiro no início do século XVII. Em meio à floresta numa grande casa que lembra um castelo

medieval, vivia Dom Antônio de Mariz, sua esposa Dona Lauriana, seus filhos D. Diogo e Ceci. Na história é apresentado que Dom Antônio também possuiu um caso extraconjugal no qual teve outra filha, mestiça, chamada Isabel.

Junto deles tem-se Peri, um índio da tribo dos Goitacás que, ao se deparar com Ceci, acaba por salvar a moça de um acidente, ganhando a amizade dela e de seu pai Dom Antônio. Diante disso, surge um amor platônico do índio pela moça que a acompanha de perto o tempo todo como seu cavaleiro guardião. Em meio ao amor que vai crescendo entre os dois na narrativa, há outros personagens como Álvaro, homem da guarda de Dom Antônio, que é apaixonado por Cecília e amado secretamente por Isabel. O vilão da obra é Loredano, um ex-frei italiano, antes chamado Ângelo di Luca, empregado da fazenda que acaba traindo a família de Antônio em busca de dinheiro e a mão de Ceci. No decorrer da história, D. Diogo acaba matando um índio Aimoré, desencadeando uma guerra entre Don Antônio e os aimorés e deixando uma grande oportunidade para Loredano tentar tomar a casa.

Em meio às lutas, os personagens vão sendo mortos, restando ao final Álvaro - que acaba morrendo nos braços de Isabel, a qual se suicida em seguida. Loredano é preso e condenado à fogueira. Dom Antônio, em meio à ameaça dos Aimorés, converte Peri em ao cristianismo e pede para que ele cuide de Ceci, morrendo em seguida num grande incêndio.

Seguindo os padrões góticos, Sá explicita que os elementos se repetem de forma harmônica, no lugar do castelo assombrado de Otranto, em *O Guarani* tem-se a floresta perigosa cheia de “índios” canibais, labirintos em meio à mata, incêndios, abismos e o sinistro, e a casa de Don Antônio de Mariz, a qual pode ser vista como um castelo em que vilão Loredano, um ex-padre mercenário, conspira para dominar e casar com a filha de Don Antônio, Ceci. Afirma Sá:

Nesse momento pretende-se destacar a posição isolada da casa, construída sobre um rochedo, na beira de um precipício, cercada por um rio e perdida na floresta. A imagem salienta a inacessibilidade da casa, enfatizando sua capacidade de defesa e sugerindo na sua ambientação, as características de um castelo medieval. (SÁ, 2010, p. 95).

Sá argumenta, sobre o processo de representação do vilão Loredano, como sendo capaz de qualquer coisa para derrubar a casa de Don Antônio. Descrito como um aventureiro, sua apresentação é de uma longa barba negra com olhar

desdenhoso. Ardiloso e meticuloso, o vilão vai tramando o passo a passo para assassinar seus inimigos. Nesse processo, dá-se a construção de um dos aspectos mais relevantes dentro da análise do gótico: o vilão, o qual atua para realçar a antítese entre ‘bem’ e ‘mal’, ‘certo’ e ‘errado’, criando uma tipologia já usada em personagens como Manfred ou Ambrósio, por exemplo, como explicitado no excerto:

À medida que o romance se desenvolve e o plano do vilão vai sendo revelado, a traição de Loredano ganha contornos de inimaginável blasfêmia. Sua luxúria por Ceci é tão incontrolável a ponto de dizer que “ainda cadáver, o contato desta mulher deve ser para mim um gozo imenso” (p. 311). Com a introdução de aspectos hediondos, como a necrofilia, Loredano começa a transcender a condição de fera para atingir o patamar do diabólico, processo cujo auge foi andar no abismo. O narrador conclui que “decididamente” esse era um espírito infernal que planava sobre o abismo e escarnecia do perigo; um ente superior a quem a morte não podia tocar” (p. 313). (SÁ, 2010, p. 117).

O estudo do autor direciona a uma ideia de que Alencar em *O Guarani* projetava um modelo inspirado no europeu, mas articulando posições ideológicas de forte cunho político. Peri, por exemplo, seria aquele que está no entre lugar, não era mais um índio, pois adquirira valores do colonizador, mas também não se permitia abandonar toda sua origem, costumes e valores. Paralelamente, José de Alencar cria estereótipos próximos ao cavaleiro medieval. Todavia, mesmo absorvendo elementos identitários britânicos, uma nação protestante, em *O Guarani* posiciona-se revelando problemas que vão além do processo de colonização, perpassando valores religiosos, brutalidade e exclusão. Ao observar a cena clássica em que Dom Antônio converte Peri ao cristianismo, o efeito do gótico aparece revelando o processo do diferente como perigoso:

Atravessou o espaço que o separava de sua filha e, tomando a mão de Peri, disse-lhe com uma voz profunda e solene:

- Se tu fosses cristão, Peri!...

O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras.

- Por quê?... – perguntou ele.

- Por quê?... disse lentamente o fidalgo. – Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã.

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma.

- Peri quer ser cristão! -Exclamou ele.

D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento.

- A nossa religião permite – disse o fidalgo - que na hora extrema todo homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!

O índio caiu aos pés do velho cavaleiro, que lhe impôs as mãos sobre a cabeça.

-Sê cristão! Dou-te meu nome.

Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo que apresentou e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto para afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ALENCAR, 2008, p. 296).

Observando a citação, notam-se vários dos elementos góticos já citados, desde a presença da igreja católica, os ideais de cavalaria e a construção de que Peri seria hábil a cuidar de Ceci se não fosse selvagem. O selvagem aqui assume o caráter do diferente, pois Peri nada tinha de selvagem, sua caracterização na obra o mostra com todos os valores vistos como ideais do cavaleiro medieval. Apesar de tudo, restava um último elemento assumido pelo caráter batismal imposto por Dom Antônio, ao torná-lo cristão, na perspectiva do fidalgo, ele estaria apto a assumir uma nova identidade.

Ainda pensando na obra *O Guarani* (1857) é possível verificar uma cena cujo elemento gótico enfatiza ferozmente a submissão feminina, o silenciamento imposto pela sociedade da época e o processo de racismo. No capítulo da quarta parte: A catástrofe; A noiva, talvez se tenha uma forte cena de representação do gótico: a morte de Isabel e Álvaro. Isabel fica de fora das prioridades do pai Antônio de Mariz, que busca casar sua filha Cecília com Álvaro, já indicando a ideia da necessidade da pureza. Todavia, ela está apaixonada por Álvaro em segredo, ao contemplar seu corpo chegando nos braços de Peri, após a violenta batalha com os aimorés, decide revelar-lhe o seu amor. Peri consegue levar Álvaro até Cecília pensando que a moça ficaria triste com a morte do cavaleiro, no momento em que Peri chega com o corpo do rapaz, Isabel se desespera indicando o amor da moça por Álvaro. Isabel, que nutria desprezo por Peri justamente pela sua raça, demonstra um sentimento diferente ao ver que poderia se despedir de seu amado graças ao índio. Ela pede a Peri que levasse o corpo até um quarto isolado e solicita para que Cecília e Peri a deixasse a sós com Álvaro. Num primeiro momento constrói-se uma cena por meio de vários elementos góticos como o contraste de luz e escuridão dentro do espaço gótico, o desejo e a morte, o sobrenatural, como se pode observar no trecho:

Saiu então furtivamente e acendeu uma vela de cera, que havia sobre a cômoda ao lado de um crucifixo de marfim; depois fechou a porta, cerrou as janelas e interceptou as frestas por onde a luz do dia podia penetrar. O gabinete ficou às escuras; apenas em torno do círio que ardia uma auréola pálida se destacava no meio das trevas e iluminava a imagem do Cristo.

A moça ajoelhou-se e fez uma oração breve: pedia a Deus uma última graça: pedia a eternidade e a ventura do seu amor, que tinha passado tão rápido pela terra.

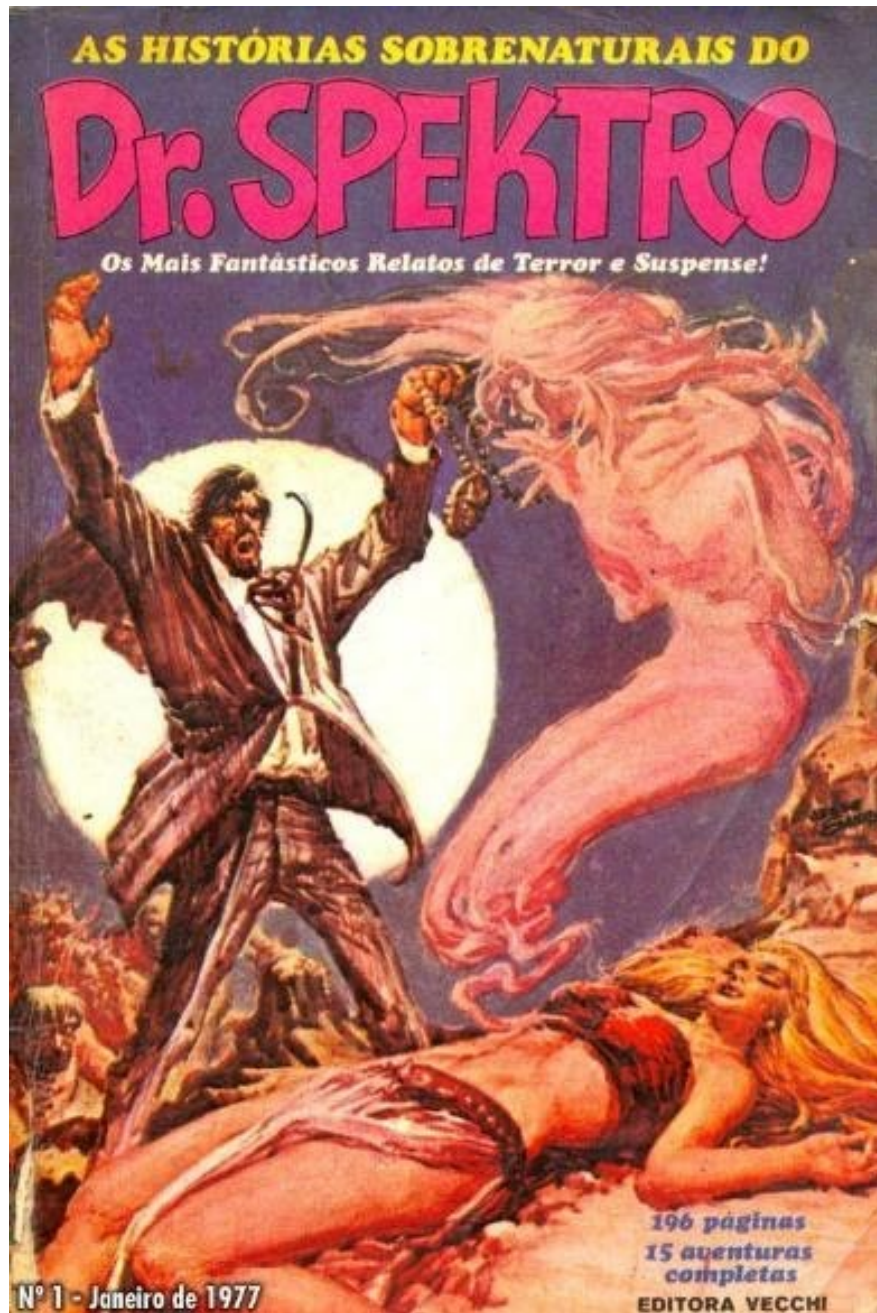
Acabando a prece, tomou a luz, deitou-a na cabeceira do leito, afastou o cortinado e começou a contemplar o seu amante com enlevo.

Álvaro parecia adormecido apenas, sua bela fisionomia não tinha a menor alteração; a morte, imprimindo nos seus traços a descor da cera do mármore, havia unicamente imobilizado a expressão e feito do gentil cavalheiro uma bela estátua. (ALENCAR, 2008, p. 287).

A ideia de Isabel defronte ao corpo de seu amado Álvaro ao lado de um crucifixo de marfim, fechando o quarto e trazendo a escuridão em meio à imagem de Cristo cria um ambiente de sepultamento. A construção da cena ao criar um homem com imagem de estátua intocável e sem vida é o característico uso do espaço gótico. O fato de Isabel ser uma filha mestiça e, logo em seguida, carregar o mesmo destino trágico de seu amor resgata a ideia do Outro que veio para sofrer num mundo desigual. A pesquisa dos inúmeros autores já citados permite questionar aspectos da produção artística brasileira. É importante lembrar que o conceito de gótico adotado aqui é um elemento de teoria crítica que influenciou outros subgêneros. Assim, afirmar que algo no Brasil é totalmente gótico pode ser problemático e difícil de defender em argumentação, mas os rastros desse elemento com suas singularidades são viáveis.

Uma das importantes publicações com que se pode dialogar sobre o gótico e seus derivados no Brasil é a revista *Dr. Spektr*, da editora Vecchi, em 1977. O pesquisador Gonçalo Junior (2008), em sua obra *Enciclopédia dos Monstros*, fala que a revista reunia uma série de autores todos abordando o tema do monstruoso, sinistro e sobrenatural com vários aspectos de distintas culturas, inclusive as brasileiras, como se pode verificar em sua capa, consoante a imagem a seguir.

Figura 8 - Capa da revista com as histórias do Dr. Spektro, de 1977



Fonte: ABEL, 2010.

É importante refletir sobre tais publicações porque todas são influências (diretas ou indiretas) do contato com as obras já mencionadas. Observando a capa da revista, evidenciam-se aspectos já discutidos como a mulher indefesa, um homem criando uma espécie de ritual e com a lua cheia ao fundo para acentuar o espaço opressor. Em outros países deslanchavam revistas com esta ideia do gótico, como as revistas *pulp* estadunidenses, com a mesma ideia de trabalhar gêneros e subgêneros

decorrentes do gótico. O pesquisador das revistas *pulp*, Alexander Meireles da Silva (2021), traz em sua introdução à obra *Heróis Pulp* (2021), um pouco sobre sua importante influência, principalmente relação com o gótico. Conforme o autor, na Inglaterra em torno do século XIX surgem os *penny dreadfuls*, publicações antecessoras das revistas *pulp*. Estas eram histórias, impressas com baixo custo, voltadas para acontecimentos marcantes, cheios de elementos do sobrenatural e violência, como se confirma pela leitura deste trecho:

Quando os *penny dreadfuls* debutaram, eram majoritariamente adaptações ou versões plagiadas de romances góticos do fim do século XVIII. Esse foi o período dos *bluebooks* góticos, assim nomeados em virtude do papel azul barato usado na capa dessas publicações. Por conta de seu preço baixo e do efeito causado no público, essas publicações foram logo apelidadas de *Shilling Shockers*, alçando grande receptividade junto ao público e abrindo mercado para o nascimento e disseminação dos *penny dreadfuls* ingleses. Destaca-se neste ponto o lugar em comum ocupado pelos *penny dreadfuls* ingleses e as revistas *pulp* estadunidenses da primeira metade do século XX, no que se refere à forma preconceituosa como essas publicações eram enxergadas por escritores, críticos literários e jornalistas. (SILVA, 2021, p. 11).

Conforme visto na citação acima, o impacto e a persistência do gótico foram enormes, autores consagrados publicaram suas primeiras obras nestas revistas *pulp*, citando aqui: Howard Philip Lovecraft, Robert E. Howard, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, dentre muitos outros importantes escritores. Não cabe a este trabalho explorar o gótico nas revistas *pulp*, mas cabe citar que influenciaram diretamente na construção de clássicos do terror e fantasia que posteriormente viraram romances, livros de contos e como já mencionado anteriormente, chegaram ao Brasil muito cedo, dando os primeiros contornos góticos.

Ainda conforme Gonçalo Junior (2008), a publicação na revista Dr. Spectro trabalhava com diferentes temas explorados pelo maquinário gótico, já assumindo as características brasileiras. Afirma ele:

Publicar na revista era quase sempre um vestibular. Como contrapartida, o leitor agradecia por cada centavo pago pelas edições. Ao mesmo tempo, o editor incentivou a renovação e deu liberdade a roteiristas e desenhistas para que substituíssem monstros clássicos por criaturas do folclore e das lendas brasileiras. Foi assim até o último número regular, o 26, de fevereiro de 1982. (GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 122).

Ao observar a citação, nota-se a menção ao folclore e às lendas, material também discutido pelo gótico, que vai desde os lobisomens, vampiros, demônios

dentre outros. O folclore não é objeto de estudo neste trabalho porque este tema envolve um outro estudo paralelo, mas é inevitável não associar os personagens folclóricos aos monstros ou criaturas góticas, visto que presença do Outro e suas crenças foi fundamental para esta construção como cita Gonçalo Junior (2008):

As lendas brasileiras são fortemente influenciadas pela cultura indígena, negra e europeia. E vêm dessas histórias algumas criaturas fantásticas e mitológicas que fazem parte da categoria que se tem de monstros. Entre os mais conhecidos, destacam-se Boitatá, Curupira, Cuca, Iara, Mula-sem-cabeça, Saci-pererê e Mapinguari. (GONÇALO JUNIOR, 2008, p.52).

Têm-se vários desses elementos dentro das obras brasileiras: Iara, a Mãe d'água, que pode arrastar a pessoa para dentro das águas; Saci-Pererê, como o menino que pode assustar as pessoas com seu forte assobio; Curupira, que com seus pés virados para trás corre nas matas assustando e confundindo os caçadores; Caipora, como uma entidade que controla os animais e pode atacar os caçadores; a mula-sem-cabeça, como uma mulher que foi transformada em monstro por perder a virgindade antes do casamento. Ou seja, cada criatura tem sua característica ligada ao gótico, tais como feições, comportamentos ou espaços que têm relação com o perigo. O monstruoso assume esse caráter crítico, normalmente a figura do negro e do índio ganha contornos do maligno para causar medo e terror. Surgem histórias associadas a estes personagens que em muitos contextos associam-se ao efeito da escravidão, da maldade do homem e do desdenho pela natureza. Cita Gonçalo Junior (2008) sobre o Negro d'água:

Um monstro aquático da credence popular brasileira é o Negro d'água, Caboclo d'água ou Moleque d'água, habitante das profundezas do rio São Francisco. De índole má, com absoluto controle das águas e dos peixes, costuma virar embarcações de pescadores por meio de ondas gigantes. Como gosta de fumo, é hábito levar-lhe pedaços para fazer um grande agrado e diminuir sua ira. (GONÇALO JUNIOR, 2008, p.53).

Ao observar a citação, vê-se novamente o Outro como o perigoso, não há um branco d'água e sim o negro ou caboclo. O diferente é visto como perigoso, o negro que veio com seus costumes e o caboclo que é a representação do hibridismo racial e cultural.

Defronte de um processo de exclusão citado, parte-se agora para um diálogo com obras que apresentam esse discurso gótico. Optou-se por acentuar

alguns elementos específicos dentro dos textos, visto que o discurso pode apresentar sutilezas e nuances muito singulares. Três obras neste estudo conversam com os estudos já realizados. Desse modo, levanta-se a presença de rastros góticos na obra *O Uruguai*, de Basílio da Gama, *D. Narcisa D. Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro, e *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar, em cujas obras o gótico aparece como marca de representação do Outro, olhando essencialmente o vilão gótico, a perseguição feminina e o espaço opressor.

3 REVERBERAÇÕES GÓTICAS E “INDIANISMO” EM “O URAGUAI”, DE JOSÉ BASÍLIO DA GAMA

Estabelecer associações entre *O Uruguai* (1769) e o romance gótico pode parecer algo implausível, afinal, além das diferenças entre verso e prosa, o poema não possui nenhum dos elementos que são recorrentes na literatura gótica: não há castelos, nem catedrais, nenhuma torre ou calabouço, nem labirinto ou ruínas medievais. Em vez disso, encontram-se no poema de Basílio da Gama elementos que críticos como Antonio Candido (2000) e Massaud Moisés (1983) consideram típicos do Arcadismo no Brasil: o lirismo oriundo da tradição épica (todavia com modificações significativas); o bucolismo materializado na forma de florestas, praias e outras paisagens nacionais; e o índio como tema literário. Moisés afirma que “*O Uruguai* se situa em posição francamente anticamônica, numa altura em que *Os Lusíadas*, apesar de refutados aqui, permaneciam o modelo vernáculo de poesia épica” (1983, p. 291). Candido, por sua vez, afirma que *O Uruguai* é uma obra bastante complexa em termos de “intuitos e diretrizes, embora simplificada ao máximo na textura, pelas qualidades estilísticas do poeta, é erro considerá-la epopeia, não se devendo perder de vista que é, primeiramente lírica; em seguida, heroica; finalmente didática” (2000, p. 121).

Ambos os críticos apontam para as liberdades temáticas e formais que Basílio da Gama tomou em relação aos modelos neoclássicos. No entanto, apesar da estrofação livre e dos versos brancos, da narração de acontecimentos historicamente próximos da escrita do poema, do uso de uma mitologia indianista – temática que até hoje reverbera no imaginário nacional –, e de outras diferenças basilares entre o arcadismo brasileiro e o movimento literário europeu, *O Uruguai* ainda parece ser mais semelhante ao gênero épico do que aos modelos góticos.

Não obstante, embasado no uso que o poema faz de determinadas imagens literárias e técnicas narrativas, argumenta-se aqui que *O Uruguai* está mais próximo do gótico do que parece à primeira vista. O objetivo deste capítulo é propor uma leitura do poema na qual se destaca seu potencial mais lúgubre, evidenciando o lado mórbido da identidade brasileira, o qual ecoa questões de violência e morte à luz de um nacionalismo, de modo análogo ao que se pode observar no romance gótico britânico.

Quando se pensa no gótico como um discurso ou um modo narrativo⁴¹, e não como um gênero literário, ambientações como castelos, abadias e ruínas não são essenciais. Tais localizações foram popularizadas a partir de romances como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, e *O italiano* (1797), de Ann Radcliffe, os quais foram escritos dentro do mesmo período histórico de *O Uruguai*, podendo ser pensado como parte de uma mesma geração de escritores na qual Basílio da Gama se encaixa. Todavia, enquanto os britânicos usavam ambientações características dos seus contextos nacionais, os quais refletem suas próprias ansiedades históricas, no Brasil o modo gótico é transformado pela aclimatação a uma nova geografia, novo contexto histórico e temporal, gerando um uso distinto dos materiais literários.

Em outras palavras, não é o castelo ou a catedral que é essencial ao gótico, mas a sensação de um espaço ameaçador, o qual pode ser representado por meio de uma certa linguagem e dispositivos literários. De maneira semelhante, a aparição de espectros medievais no gótico britânico é uma expressão simbólica do medo do desconhecido, enquanto padres e aristocratas perversos representam a desconfiança nas instituições tradicionais. O argumento é que o modo gótico não se caracteriza somente por suas ambientações e personagens, mas, principalmente, pela sensação de insegurança e perigo veiculado na narrativa. Pensando como tais sentimentos podem ser expressos e evocados de diferentes maneiras, por uma inversão de cenários, argumenta-se que uma floresta tropical não é incompatível com o gótico se a paisagem descrita for aterrorizante.

Dito de outra forma, quando se aborda o gótico como um modo ou discurso literário, é a atmosfera de incerteza, o medo do inexplicável, a falta de controle sobre a situação que caracterizam a forma, o modo de expressão que define o gótico. Nesse sentido, todos esses elementos estão presentes no poema *O Uruguai*, o qual pode ser lido como um texto gótico, embora firmemente ancorado em cenários, situações e contextos históricos brasileiros. O capítulo a seguir destaca algumas características do poema de Basílio da Gama em relação à sua forma e contexto de produção, valendo-se das ideias de Antonio Candido, Massaud Moisés, Edmund Burke, Fred

⁴¹ Forma de expressão que não está necessariamente atrelada a um gênero literário e que envolve narração, descrição, exposição e argumentação.

Botting, dentre outros. Em seguida, debatem-se algumas diferenças no tratamento do indígena como matéria poética e identitária no Brasil e nos Estados Unidos, tendo por base as ideias de Renata Wasserman. Finalmente, discutem-se algumas passagens em *O Uruguai* que são centrais para entender os inúmeros elementos góticos do poema, com destaque para cenas de violência e terror em que o gótico começa a aparecer como realce e marca de identidade.

3.1 BASÍLIO DA GAMA E O URAGUAI: FORMA E CONTEXTO HISTÓRICO

Para melhor compreender o gótico dentro de *O Uruguai*, é necessário adentrar mais detalhadamente os aspectos biográficos do autor e o contexto histórico no qual se insere a obra. O argumento ou quadro histórico de *O Uruguai* consiste na luta entre índios, portugueses e espanhóis por causa do Tratado de Madrid (1750). Reajustava-se o Tratado de Tordesilhas (1494), a partir do qual o território sul-americano havia sido dividido por uma linha imaginária que passava a 370 léguas do Cabo Verde. Como as duas nações haviam desrespeitado o acordo, foi preciso elaborar um novo documento, mas havia uma grande dificuldade para executá-lo: em solo espanhol ficava a colônia do Santíssimo Sacramento, enclave português e, em território brasileiro, a colônia Sete Povos das Missões do Uruguai, cujos sacerdotes se negavam a receber a cidadania lusitana. Contra esses eclesiásticos e os índios que catequizavam, lançou-se uma expedição militar comandada por Gomes Freire de Andrada, sendo esses acontecimentos o pilar histórico do poema *O Uruguai*.

Escrevendo sob o pseudônimo de Termindo Sipílio, Basílio da Gama confere a sua obra *O Uruguai* (1769) aspectos épicos que abrangem desde a representação do índio até sua interação com a natureza, passando pelo misticismo e, principalmente, pelo forte espírito heroico nos momentos de descrição de combate. O poema argumenta que os habitantes do “Novo Mundo” foram inescrupulosamente utilizados pelo colonizador europeu e, sem escolha, tiveram de aliar-se a um dos lados desse conflito entre jesuítas, portugueses e espanhóis, possivelmente sem discernimento do quanto isso influenciaria seu já fragilizado futuro.

Em seu prefácio para a obra *O Uruguai*, Luís Augusto Fischer (2009) afirma que Basílio da Gama, filho de um obscuro oficial militar português, nasceu em 8 de

abril de 1741, em Minas Gerais, hoje Tiradentes. Sua mãe, por outro lado, nasceu na Colônia do Sacramento e era descendente de família fidalga, o que deu a Basílio certa origem nobre. Ele fica órfão de pai ainda na adolescência e segue para o Rio de Janeiro, onde estuda no Colégio dos Jesuítas, congregação religiosa com a qual manterá relação ao longo de sua vida. Durante esse período, conviveu na casa do Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765), cujo nome aparece no “Canto Primeiro” do poema e que lutara na guerra contra as Missões Jesuíticas.

[...] Quem é, continuava o castelhano,
 Aquele velho vigoroso e forte,
 Que de branco e amarelo e de ouro ornado
 Vem os seus artilheiros conduzindo?
 Vês o grande Alpoim. Este o primeiro
 Ensinou entre nós por que caminho
 Se eleva aos céus a curva e grave bomba
 Prenhe de fogo; e com que força do alto
 Abate os tetos da cidade e lança
 Do roto seio, envolta em fumo, a morte. [...]
 (GAMA, 2009, p. 41).

O militar português é um arauto da destruição e da morte, ensinou as técnicas necessárias para abater os inimigos com canhões. Nas palavras de Tau Golin, autor do livro *A Guerra Guaranítica: o levante indígena que desafiou Portugal e Espanha* (2014), o Brigadeiro Alpoim era responsável pela artilharia, a qual aparece no poema como o grande flagelo dos povos indígenas.

José Fernandes Pinto Alpoim (1698-1765) nasceu em Viana do Castelo (Portugal). Chegou ao Brasil em 1738 no posto de sargento-mor, designado como oficial de artilharia e mestre da Escola de Engenharia. Talvez fosse o oficial mais preparado do exército luso-brasileiro. No período da guerra, missioneira, era coronel de infantaria, engenheiro, arquiteto, professor e inventor de artefatos bélicos.

Na Expedição do Sul, Alpoim inicialmente dedicava-se à escolta e fixação de fortificações de proteção da nova linha de fronteira. Durante as conferências de 1753, Gomes Freira o nomeou na atividade de primeiro comissário demarcador da Segunda Partida portuguesa. Com a revolta indígena, coube a ele a formação principal em que se assentava o exército português – a infantaria, com suas tropas de artilheiros, granadeiros e fuzileiros, inovação bélica portuguesa, que agregou a esse eixo os dragões regulares, e as tropas milicianas de sertanistas. (GOLIN, 2014, p. 51).

Alpoim aparece no livro como um personagem que existiu na realidade e era o mestre das armas que aparece no início, quando do extermínio dos índios na primeira batalha, por isso a citação referente a ele. Ressalte-se que, por meio do

poderio bélico superior, os portugueses dizimaram os oponentes indígenas de modo brutal e impiedoso. Colonizando, matando e escravizando, muitas vezes em nome de uma fé cristã que não aceitava diferenças socioculturais, portugueses e espanhóis subjugaram a resistência indígena ao imperativo da colonização ibérica. Os conflitos desencadeados no século XVIII, particularmente em relação aos Sete Povoados das Missões e a Colônia do Sacramento, o contencioso das fronteiras geopolíticas, deram-se por meio de pilhagens, extermínios e outras formas de violência colonial que surgem no poema na forma de imagens e descrições de terror gótico, como discutido adiante.

Em 1759, inicia-se uma campanha por parte de alguns Estados europeus e suas respectivas colônias contra os jesuítas, e o Colégio dos Jesuítas no qual Basílio estuda é fechado. Fiel à congregação, o jovem viaja do Rio de Janeiro para Roma, onde, entre 1760 e 1766, é admitido na célebre Arcádia Romana⁴², adotando o pseudônimo de Termindo Sipílio. Essa “fuga” foi obrigatória, pois a ligação com os jesuítas o sentenciaria certamente ao ostracismo e talvez até a morte. O quadro político-religioso na Europa do século XVIII é orquestrado sob a influência do Iluminismo e do chamado despotismo esclarecido. Em Portugal, sob as mãos do Marquês de Pombal, surgem o Regalismo⁴³ e o Beneplácito Régio⁴⁴, permitindo a intervenção direta do Estado em assuntos religiosos, com o objetivo de diminuir os poderes do Papa. Diante dessas duas manifestações, deu-se uma gradual perseguição e expulsão dos Jesuítas do Brasil, visto seu forte domínio nas colônias portuguesas, e principalmente no Brasil, onde eram responsáveis pela fundação de colégios, escolas, igrejas, todos locais que serviam para instrução e catequização dos nativos e portugueses. Na medida em que cresciam a força e a influência dos jesuítas na colônia, os eclesiásticos também ganhavam certa autonomia política, fator gerador de incômodo ao Estado e à Igreja Católica, uma vez que tais aspectos não eram

⁴² “A região montanhosa do Peloponeso (Grécia) era considerada um paraíso pastoril e durante a Renascença tornou-se um lugar mítico para o cultivo da poesia e vida intelectual. Aproximadamente no final do século XVII a Rainha Cristina da Suécia, exilada na Itália, reunia uma plêiade de poetas em seu salão, após sua morte eles resolveram fundarem 1690 a Arcádia Romana, cujo objetivo era suscitar a poesia bucólica greco-latina. Em 1756, em Portugal é fundada a Arcádia Lusitana assemelhando-se à Romana, prolongando-se até 1774.” (MOISÉS, 2004, p. 35).

⁴³ Doutrina que defende direito de interferência do chefe de Estado em assuntos internos da Igreja Católica.

⁴⁴ Cláusula que obrigava Igreja Católica a ter anuência prévia do monarca para quaisquer determinações referentes ao clero em território português e nas colônias portuguesas.

favoráveis à Coroa portuguesa. Em 1758, é publicado, em Lisboa, pelas mãos do Marquês de Pombal, um panfleto justificando o porquê das perseguições contra os jesuítas: nesse documento se contava, principalmente, sobre a resistência dos jesuítas ao Tratado de Madrid e as leis administrativas das aldeias e dos índios.

Em 1768, Basílio da Gama é detido em Portugal, acusado de simpatia pelos jesuítas. Para sobreviver e escapar da perseguição, após quase ser exilado para Angola, Basílio recua em seu engajamento pró-jesuíta e, em 1769, e escreve em louvor ao casamento da filha de Marquês de Pombal, primeiro-ministro português, o poema *Epitalâmio às núpcias da Senhora Dona Maria Amália*. Apesar de ser um dos principais responsáveis pela política persecutória contra os jesuítas em território português e em suas colônias, a família de Pombal protegeu o poeta e lhe deu a chance de renegar suas ligações com os jesuítas. Ao irmão do Marquês de Pombal, Basílio da Gama dedica sua principal obra poética, que é *O Uruguai*.⁴⁵

Em território luso-brasileiro, a principal preocupação do governo português era a influência jesuítica na vida social de colônia, com destaque para o trabalho que a congregação fazia com os indígenas nas chamadas “missões”, que eram povoados compostos por diferentes tribos e administrados pelos jesuítas em meados do século XVI. Elas surgiram em resposta às reformas protestantes, empreendidas principalmente pela Companhia de Jesus, que disseminava a religião católica pelo mundo. Com a assinatura do Tratado de Madri, acordo sobre disputas de fronteiras entre os impérios espanhol e português nas proximidades do rio Uruguai, ficou estabelecido que a missão dos Sete Povos pertenceria aos portugueses e a Colônia de Sacramento, no atual Uruguai, passaria aos espanhóis. O poema de Gama (1769) ficcionaliza a resistência indígena que, instigada pelos jesuítas, recusou-se a sair da região, dando início às chamadas guerras guaraníticas.

Adiante, Tau Golin (2014) defende que os povoados eram bem-organizados, em torno de 30 povos, e autossuficientes. Grande parte da produção e do comércio que escoava pelo Rio da Prata estava interligado com as missões, de modo que essa autonomia facilitava a que os jesuítas controlassem não apenas as

⁴⁵ Consoante a biografia de Luís Augusto Fischer (2009), no decorrer dos anos, e com as mudanças nas conjunturas políticas, Basílio chegou a ocupar diferentes cargos administrativos no governo e produziu outras obras literárias como *Quitúbia* (1791), dentre outras que se perderam ao longo do tempo.

tribos, mas também desfrutassem de certa influência na vida social que se organizava em torno do rio.

Assim que o conteúdo do Tratado de Madri foi divulgado, nos dois reinos manifestou-se uma contundente oposição. Em Portugal, o acordo foi atacado por figuras de renome, como António Pedro de Vasconcelos, ex-governador da Colônia de Sacramento; Alexandre Gusmão, ex-secretário do rei João V, que trabalhara no mapa geral; frei Gaspar da Encarnação, irmão do duque de Aveiros; Gomes Freire de Andrada, governador do Rio de Janeiro e Minas Gerais, com jurisdição no sul do Brasil; Sebastião José de Carvalho e Mello, conde de Oeiras e futuro marquês de Pombal; mercadores e contrabandistas. (GOLIN, 2014, p. 34).

Após a promulgação do Tratado de Madrid, o interesse em dominar essas colônias indígenas cresceu ferozmente, suas localizações eram estratégicas, como aquela às margens da bacia do Prata, onde o comércio era rico e em crescimento constante. Movidos por ganância e sede de poder, na visão palaciana europeia, os indígenas não poderiam gerir um comércio tão lucrativo, e deixá-lo nas mãos dos jesuítas era impensável, pois seria conceder domínio a um grupo rival. Em parte, como reflexo das revoluções mercantil e religiosa, a Igreja católica, a monarquia e burguesia eram grupos que estavam em constante embate.

A representação, mesmo que ficcional, dos povos que lutaram bravamente nos conflitos coloniais, como cita Renata Wasserman, no livro *Exotic Nations, literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830-1930* (1994), sugere a representatividade das minorias no poder, algo pertinente para contrastar os elementos góticos construídos no Brasil. A coragem do herói guarani-missionário é imortalizada no poema épico *O Uruguai* (1769), louvação ao Marquês de Pombal e às conquistas do comandante Gomes de Andrada, no qual Basílio da Gama exalta a figura do Sepé e dos índios ao apresentá-los como fortes, sábios e guerreiros.

Nesse quadro, o contorno do místico da cultura indígena vai tomando forma e manifestando-se precocemente, desde o processo de colonização, quando o imaginário dos colonizadores desponta como n'A *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500), escrita pelo escrivão Pero Vaz de Caminha no ano do Descobrimento, a partir da qual se perpetuaram as imagens da grandeza da terra, a sensualidade e diferença cultural marcada pelos nativos e pela fauna e flora brasileira. Nessa reprodução, enfatizou-se um exotismo/erotismo carregado da ausência de exploração, cuja função era atrair os portugueses para empreender uma colonização do novo continente. Um

dos propósitos da *Carta* é demonstrar a grandiosidade da nova terra e despertar o desejo de desbravá-la.

Retomar aqui a *Carta* de Caminha abre uma passagem para pensar sobre o desconhecido e como a veiculação desse espaço inexplorado, cheio de segredos, potencialmente instável e perigoso chegava ao Velho Mundo: o primeiro contato do europeu com esse novo espaço geográfico era somente por meio das cartas, um contato literário. Diante disso, o imaginário dos escritores ao se depararem com o Novo Mundo afluía: criaturas ainda sem nome, vegetação desconhecida e a figura do índio davam contornos do misterioso e do pecaminoso. Acrescenta-se a esses ingredientes uma sociedade culturalmente dominada pelo dogmatismo cristão, sugerindo as primeiras impressões que serão construídos de um imaginário gótico brasileiro.

Nas palavras de Caminha sobre o novo território, retira-se o aspecto da vastidão da terra para repensar o aspecto do inimaginável:

Esta terra, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Tem, o longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é tudo praia-palma, muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão arvoredos. Que nos parecia muito longa. Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho .. – Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados, como os de Entre Doiro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. (CAMINHA, 2021, p. s/p)

As impressões registradas seriam cravadas na mentalidade europeia, sua releitura já traz muitas possibilidades de questionar o imaginário e o choque que o europeu sentira bem como o desejo de apreender esse novo mapa que ganhava contornos. Pouco tempo depois, acrescentam-se a essas descrições, os relatos de outros exploradores, citando como exemplo Hans Staden em *Duas viagens ao Brasil* (1557), acentuando-se ainda mais uma perspectiva crítica da moral e da religião dos nativos. Staden era um viajante e explorador alemão que fora feito prisioneiro pelos Tupinambás por meses, mas conseguiu sobreviver e fugir, trazendo fortes descrições

da prática da antropofagia⁴⁶ e das distintas crenças dos nativos. Tal conhecimento numa sociedade europeia cuja religião é predominantemente cristã causa um forte impacto, dando mais combustível para um “urgente” processo de catequização.

Assim, desde o chamado Descobrimento, o Brasil foi sendo construído na mentalidade europeia como um lugar exótico, construção que vai colaborar para buscar traços góticos, visto que, além da violência e terror, o gótico tem como combustível aspectos relacionados ao exótico e místico. Pelo fato de os povos não possuírem escrita ou seu processo de registro ser considerado rudimentar, relatos de religião, misticismo, história, bem como seu comportamento, tudo era anotado pela visão do Europeu. O discurso gótico aborda imagens e temas que estão fortemente associados às construções identitárias de nação, lugar e raça, em particular no que diz respeito às transgressões de fronteiras, sejam linguísticas, étnicas, genéricas e / ou sexuais. Renata Wasserman (1994) cita Pero Vaz de Caminha e a importância do processo descritivo de sua carta, que já indica uma pequena percepção do Outro e sua religião, quando diz não possuírem vergonha:

Assim vale para a Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal sobre a descoberta do Brasil, descrevendo um povo que anda nu e sem vergonha, como Adão e Eva antes da queda. Eles estão, afirma ele, sem religião, prontos para serem cultivados pela igreja; a terra deles também não tem cultivo, mas “se você plantar vai crescer”. (WASSERMAN, 1994, p. 30).⁴⁷

O que há de comum em todos esses autores são as observações que instigam, de maneiras diferentes, burgueses, ao descrever potenciais riquezas; monarcas, ao descrever a vastidão de territórios para se dominar, e Igreja católica, ao destacar novas almas para se arrebanhar. Em *O Uruguai*, tais elementos, que em última instância falam de um projeto de colonização em diversos níveis, são bastante explorados em virtude do seu contexto histórico relativamente próximo ao Descobrimento. *O Uruguai* ainda é uma referência essencial para compreensão dos

⁴⁶ Conforme o pesquisador de Xamanismo Eduardo Viveiro de Castro (2002) em sua obra *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Antropofagia era um ritual no qual os nativos comiam as partes dos guerreiros inimigos capturados em combate, os povos que realizavam esse rito acreditavam absorver as forças e habilidades do prisioneiro. Tal ritual não tinha o intuito de saciar a fome, mas de absorver a força e conhecimento do seu inimigo para fortalecer seu próprio povo.

⁴⁷No original: “So does Pero Vaz de Caminha’s Letter to the king of Portugal about the discovery of Brazil, describing a people who walk around naked and without shame, like Adam and Eve before the fall. They are, he states, without religion, ready to be cultivated by the church; their land, too, is without cultivation, but ‘if you plant will grow’”.

efeitos da colonização no Brasil. No livro *Formação épica da Literatura Brasileira* (2017), Anazildo Vasconcelos da Silva debate a contribuição de Basílio da Gama para o sistema literário e o quanto a sociedade foi afetada no contato com seu texto.

O relato épico da Guerra Guaranítica em *O Uruguai*, construindo a identidade heroica nativa no curso histórico da civilização, inaugura a narrativa literária fundacional da identidade heroica brasileira. Explorando, na elaboração literária da matéria épica, o potencial de realizador da aderência mítica nativa sobre o evento histórico da guerra, o poeta superpõe e inter-relaciona, sob impacto da transfiguração mítica das óticas culturais contrapostas no conflito histórico da colonização, as tradições culturais do colonizado e do colonizador na elaboração épica da nova identidade literária colonial. (SILVA, 2017, p. 64).

Conforme Silva, Gama inaugura uma narrativa de construção de identidade heroica brasileira alternando entre as óticas culturais do colonizador e colonizado, levando a múltiplas posições ideológicas. Sendo um louvor ao Marquês de Pombal, Basílio da Gama consegue mesclar essa homenagem ao Marquês e, ao mesmo tempo, criar uma visão de um índio puro e forte que é explorado por um vilão. Nesse caso, mesmo diante do massacre dos índios pelos portugueses e espanhóis, a vilania recai sobre os jesuítas, os quais poderiam ter resolvido o problema se estes não almejassem o poder.

Em *Formação da literatura brasileira*, cuja primeira publicação é de 1959, Antonio Candido destaca um dos aspectos fundamentais para a compreensão da obra de Basílio da Gama: a forte crítica ao dogmatismo religioso, que é um aspecto essencial dentro da crítica do gótico.

Poder-se-ia com certa pertinência defini-la como uma espécie de écloga heroica, em cuja estrutura se percebe o canto alternado de pastores e cidadãos como o “lobo voraz” surgindo a cada passo na roupeta do jesuíta.

O assunto é a expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande, para executar as cláusulas do Tratado de Madrid, em 1756; a intenção ostensiva, fazer um panfleto antijesuítico para conciliar as graças de Pombal. (CANDIDO, 2017, p. 131).

Na citação acima, traz-se “fazer um panfleto antijesuítico” das palavras de Candido para delinear a análise aqui proposta do gótico dentro da obra do autor Basílio da Gama, ao que Antonio Candido resgata justamente o ponto principal do conflito do poema que são as guerras guaraníticas e como foram retratados os jesuítas

e a Companhia de Jesus⁴⁸. E, como marco da escrita, o poema tece críticas aos jesuítas, culpando-os pelo massacre dos indígenas nas terras ao sul do país, e é nesse aspecto que emerge o gótico na obra de Basílio da Gama, em conjunto com a representação das classes centrais e marginalizadas e como isso acarretou uma violência desmedida contra os índios. Luís Augusto Fischer, na Nota Editorial da obra *O Uruguai* (2009), interpreta a representação indígena na chave da exaltação do militarismo português, da martirização dos povos indígenas e, principalmente, na construção negativa dos jesuítas. Afirma ele:

Esse “gosto pelo real” é assinalado em grande parte de seus comentaristas, que veem em Basílio uma adesão à causa ameríndia: ao relatar a guerra contra as Missões, ele teria optado por tomar partido dos índios, vítimas daquela circunstância histórica terrível. E assim o fez por sua filiação ao Iluminismo, por seu interesse em elogiar o herói político que era Pombal, mas também por sua vontade de combater os reacionários jesuítas, inimigos do esclarecimento. (FISCHER, 2009, p. 27).

A citação acima evidencia que a ideologia presente na crítica está ligada diretamente aos artifícios de dominação, mas, ao mesmo tempo, Basílio parece valorizar a cultura do colonizado, sem deixar de enaltecer o colonizador. Seria redutor definir *O Uruguai* somente como sendo ou um instrumento de política antijesuítico ou somente uma louvação aos índios, uma vez que as duas leituras são perfeitamente possíveis, necessárias e não excludentes, como o crítico observa esse aspecto e confirma a plasticidade da obra. *O Uruguai*, poema laudatório da força político-militar portuguesa, contém em seu íntimo uma complexa relação entre personagens, cenários e eixos temáticos. Como Candido, Moisés e outros críticos apontam, há o apelo árcade e bucólico, assim como aspectos relacionados ao heroico e à epopeia, mas o poema também pode ser lido na chave do gótico, por meio da linguagem e do contexto.

Quando se observam as imagens de guerra, destruição, colonização e genocídio, os contornos sombrios emergem no quadro poético de *O Uruguai* em tintas góticas, ilustrando paisagens molhadas de sangue, morte e sacrifício indígena. Esses

⁴⁸ Conforme o pesquisador Golin (2014) a Companhia de Jesus foi um grupo religioso fundado por Santo Inácio de Loyola, em 1534, que jurou obediência à doutrina da Igreja Católica sendo reconhecidos por bula papal em 1540. Espalharam-se pelo mundo disseminando os dogmas da Igreja Católica. Em Portugal, foram solicitados como missionários e muitos enviados ao Brasil com objetivo de catequização, seus membros assumiam o nome de Jesuítas.

questionamentos sobre cultura e história estão codificados nas linhas do poema, em que resistência política, violência e preconceito são acentuados pelos cenários de morte e traição.

O enredo do poema é a expedição liderada por Gomes Freire de Andrade contra as missões jesuíticas no Rio Grande do Sul, escrito em decassílabos brancos e sem estrofe, possui cinco cantos, tendo como personagens principais: o capitão Gomes Freire de Andrade (líder das tropas portuguesas), Catâneo (líder das tropas espanholas), os índios Sepé (líder indígena), Cacambo (líder indígena), Tatu-Guaçu (líder indígena), Tanajura (feiticeira indígena), Caitutu (chefe de tribo), Lindoia (esposa de Cacambo) e o jesuíta e vilão da obra, o padre italiano Balda, junto de seu filho Baldetta. Para melhor compreender *O Uruguai*, oferece-se um resumo dos principais acontecimentos em cada um dos seus cinco cantos, nos quais se aborda a luta constante dos espanhóis e portugueses para expulsar os índios de suas terras. Os jesuítas manipulam os índios para que eles não desistam da batalha e lutem até o final, o que leva à tragédia em seu desfecho.

No Canto Primeiro descreve-se uma paisagem de morte, na qual corvos comem cadáveres de guerreiros nus. Tudo indicado, pelos versos iniciais do Canto, que a batalha ainda não havia terminado: “O rouco som da irada artilheria”. Um herói que venceu os índios é mencionado e os jesuítas são acusados de desejarem construir um império só deles. Eis que surge, então, uma menção à Corte de Madrid, atenta à insubmissão dos jesuítas. A Espanha envia suas tropas lideradas por Catâneo que, ao chegar à colônia, manda notícias a Gomes Freire de Andrade, Governador do Rio de Janeiro.

Andrade reflete sobre suas obrigações de guerra e sobre quanto tempo e suprimentos dispunha, até que chegou um índio para lhe dar uma mensagem do general Almeida, informando que estava lhe enviando cavalos e bois. Após essa notícia, Andrade parte para se encontrar com Catâneo. Do encontro, decidem montar acampamento, onde aparecem vários personagens, como Mascarenhas e Coronel Meneses, além do brigadeiro Alpoim, como sendo um exímio conhecedor de artilharia. Na sequência, eles resolvem fazer um banquete para comemorar a união dos exércitos da Espanha e de Portugal. Após o banquete, Catâneo discute sobre o desejo secreto dos jesuítas de construir um império, falando sobre como ficariam as divisões de terras e o que fariam a partir disso.

Já no Canto Segundo, após vários dias marchando, Andrade encontra um cavalo solto no prado e diz estarem próximos do acampamento indígena, até que poucos dias depois eles encontram os índios. Andrade decide libertar alguns prisioneiros até que da colina descem os índios Sepé e Cacambo para conversar com os generais. O índio Cacambo fala ao general sobre quantas pessoas já haviam sido mortas naquelas terras, pedindo-lhe um voto de confiança alegando que preferiria não iniciar uma nova batalha. Além disso, Cacambo diz querer enviar um recado para a Europa sugerindo ao rei da Espanha doar as terras de Buenos Aires aos portugueses. Argumenta que viu a Colônia de Sacramento desde jovem e menciona que seu pai lutou com as tropas castelhanas. Afirmando, também, que a presença dos indígenas ali é importante como mão de obra, uma vez que tiram apenas seu sustento, que suas riquezas são seus arcos, cabanas e penas. Ao término da fala de Cacambo, que se assemelha a um discurso iluminista, o general lhe responde que o rei queria o melhor para os indígenas e quem os estava manipulando eram os jesuítas, e se eles se recusassem a ver que o rei almejava o melhor para as Colônias, seriam vistos como rebeldes, assim como os jesuítas. Num último aviso, o general Andrade pede que desistam da batalha ou seriam todos mortos ao seu sinal. Ele ainda tenta tomar o índio pela mão e acalmá-lo, mas Cacambo se afasta e Sepé toma a fala, apontando que aquelas terras eram deles e que ficariam para seus filhos, assumindo que se fosse necessário batalhar, assim aconteceria: “Quereis a guerra, e terás guerra”.

Eles se despedem e as esquadilhas de batalha começaram a se organizar. O embate se inicia e os índios escondidos começam a sair de buracos disparando várias flechas. Nesse momento, menciona-se um personagem marchando na batalha, Baldetta, alguém de origem “obscura” protegido pelos padres, cuja paternidade é creditada ao padre Lourenço Balda. Na batalha, o soldado Gerardo ataca Baldetta, que cai de forma cômica do cavalo e foge assustado, ao que surge o guerreiro Tatu-Guaçu e luta com Gerardo, que desfere um tiro no peito do indígena, mas este sobrevive graças a uma armadura feita de pele de jacaré. A batalha continua e a vitória é declarada às forças de Andrade, tendo uns poucos índios sobreviventes que continuam a batalha, como o índio Caitutu. O embate de Sepé contra o governador continua até Sepé ser ferido com uma espada e desabar do cavalo. O general Andrade o avisa para se render, mas o indígena dispara uma última flecha errando o alvo, logo o general mata Sepé com um tiro no peito, fazendo os poucos índios se retirarem.

O Terceiro Canto se inicia com o cenário de morte, o general português é descrito como marchando triste diante de tanta tragédia, e após marcharem por dias resolvem acampar numa área deserta. A região onde eles estão é descrita como seca e propícia a incêndios, terreno conhecido pelos índios e, assim, mantido por eles para atacarem seus inimigos. À noite, Cacambo, sozinho e inquieto, acaba por ter uma visão de Sepé, o qual lhe aparece todo disforme num aspecto cadavérico dando-lhe conselhos: caso ele quisesse, poderia fugir ou aproveitar o momento em que eles descansavam e colocar fogo no campo. Ao terminar sua fala, voa para o céu deixando um rastro de fogo no caminho. Cacambo desperta, pega seu arco e vai para o acampamento dos portugueses. Ao chegar lá, passa escondido e vai até o melhor local e inicia o incêndio observando o fogo se alastrando e os soldados desesperados lutando para apagar as chamas. Decide, então, voltar para sua tribo e informar Balda de seu feito. Nesse canto aparece o nome da mulher de Cacambo, Lindoia. Balda, no interesse em comandar as tribos e casar Lindoia com Baldetta, conspira para Lindoia ficar longe de Cacambo e manda prendê-lo e logo o mata envenenado.

Prosseguindo na trama, Lindoia descobre a morte de seu amado e parte para procurar um meio de morrer. Surge, neste momento, a figura de Tanajura, uma anciã da tribo que cuidava de Lindoia. A anciã leva a índia até uma gruta assustadora e realiza um ritual, mostrando-lhe uma visão do futuro: lá ela vê os arredores do Tejo decompostos, Lisboa pedindo socorro e o suporte do Conde de Oeiras que ajudaria a pátria, bem como a derrota dos jesuítas.

No Canto Quarto é retomado o acontecido com as tropas: Andrade apaga o incêndio e afugenta alguns índios, os quais defendiam os montes. Em seguida, os portugueses vislumbram uma paisagem de longas campinas, riachos e lagos cristalinos simbolizando uma espécie de esperança ou vitória que se aproxima. Enquanto isso, o jesuíta Balda, que desejava dar Lindoia como esposa para Baldetta e roubar a autoridade que pertencia a Cacambo, trama o casamento. Outros índios surgem em meio à história, como Cobé e Pindó, este último assumindo o lugar de Sepé. Aparece, também, Caitutu, irmão de Lindoia, e assim junta-se às esquadras que eram de Cacambo.

Antes de começarem a festa do casamento, dão por falta Lindoia. Caitutu, preocupado, parte para procurar a irmã num bosque escuro e a encontra deitada morta picada por uma serpente. Caitutu, entristecido, leva a irmã para a tribo e, ao

chegar, Balda contempla a sua morte com indiferença. Diante de alguns boatos que Tanajura incentivou Lindoia a se matar e com a recente chegada do general, Balda decide se vingar e coloca a índia na fogueira a incendiando junto do resto da tribo.

No Canto Quinto é feita uma descrição do templo e da corrupção da Companhia de Jesus, sendo os jesuítas descritos como ambiciosos e geradores de discórdia, por isso foram expulsos de todos os lugares. Andrade se encontra com Balda e seu amigo Padre Tedeu e prende a ambos, ocupando a região das Sete Missões.

Após esse panorama dos principais acontecimentos do poema, reafirmando que *O Uruguai* seria uma louvação aos portugueses e aos indígenas, expurgando a presença maléfica dos jesuítas, segue-se uma discussão sobre as diferenças entre a representação literária dos indígenas nas culturas brasileira e norte-americana a fim de contrastar alguns elementos singulares sobre as respectivas representações dos povos indígenas e como isso se desdobra dentro de *O Uruguai* em uma formação da identidade nacional por meio de artifícios góticos.

3.2 SOBRE O ÍNDIO NA TRADIÇÃO LITERÁRIA ESTADUNIDENSE E BRASILEIRA

Em *O Uruguai*, assim como em várias obras posteriores da literatura brasileira, criou-se a tendência de exaltar e apontar os feitos indígenas como heroicos. Embora o colonizador tenha silenciado ou ignorado a voz indígena, a literatura nacional encontra na temática “indianista” uma das suas expressões mais duradouras, a qual se inicia na *Carta de Caminha*, passando por *O Uruguai*, de Basílio; a trilogia Alencariana *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874); o ufanismo linguístico em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911); o deboche de Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928), ecoando mais recentemente nas canções “Um índio”, de Caetano Veloso, e “Tubi Tupy”, de Lenine, ou *IL Guarany*, de Carlos Gomes. Essas e outras obras que construíram estereótipos indígenas por meio de diferentes discursos e meios (literatura, pintura, escultura, música) ficcionalizaram os nativos ora como bárbaros, selvagens, primitivos, carentes de lei, fé e rei, ora como bons selvagens desprovidos de interesses materiais ou sede de poder.

No livro *Exotic Nations* (1994), Renata Wasserman argumenta que o contato/construção da literatura nacional permite penetrar nas ideologias dominantes para intervir e redistribuir o poder de forma mais igualitária. A ferramenta proposta pela autora para tal finalidade é um diálogo com textos do passado, oferecendo acesso à construção de identidade, haja vista que, em seu processo de formação, a constituição do “nacional” ocorre automaticamente no contato com o Outro. Segundo a autora, o dilema do nacional nos países do continente americano consiste em acertar as contas com o hibridismo cultural que as caracteriza. Afirma:

As literaturas das novas nações impunham-se a tarefa de contestar a legitimidade e o poder das antigas metrópoles, determinadas a desvincular as personalidades nacionais distintas dos laços culturais que ainda as ligavam à Europa. (WASSERMAN, 1994, p. 2).⁴⁹

O argumento da pesquisadora é que Brasil e Estados Unidos tomaram caminhos diferentes no que diz respeito à representação e à incorporação do elemento indígena nas suas respectivas culturas. Na literatura estadunidense, uma das obras mais conhecidas que aborda o elemento indígena como constitutivo do nacional é *The Last of The Mohicans* (1826), de James Fenimore Cooper, na qual o herói Hawkeye/Natty Bumppo luta na *Guerra Franco-Indígena*⁵⁰ para proteger seu povo. Nesse romance, o índio é dotado de características nobres, seus atos são normalmente racionais e preocupados com o bem de todos. Em suas ações são representados como sobreviventes, mas nunca como conquistadores.

Nessa concepção, é possível vincular a ideia de “nobre selvagem” proposta pelo pesquisador Hayden White (1994), que adaptou seus estudos no campo da teoria literária para interligá-los com historiografia, no qual o desejo de compreender e relatar o que foi considerado o “misticismo” do índio ganha força por meio de relatos e registros deixados por poetas, romancistas, dentre outros.

⁴⁹ No original: “The literatures of the new nations set themselves the task of contesting the legitimacy and power of the former metropolises, determined to disentangle distinctive national selves from the cultural ties that still bound them to Europe.”

⁵⁰ Consoante o historiador Eric Hobsbawm (2017), de ordem econômica, a *Guerra Franco-Indígena* (1754-1763) ocorreu na disputa entre Grã-Bretanha e a França pelo controle das colônias das Índias e da América do Norte em virtude da *Guerra dos Sete Anos*. A *Guerra dos Sete Anos* foi um conflito ocorrido entre 1756 e 1763, tendo como protagonistas Grã-Bretanha, Prússia e Hanover contra a França, Áustria, Suécia, Saxônia, Rússia e Espanha. A guerra se espalhou pelo território estadunidense tomando proporções a nível mundial envolvendo vários continentes acarretando diversos conflitos espalhados ao longo do mundo tudo em busca da expansão territorial e comercial.

É significativo, a meu ver, que essa idolatração dos nativos do Novo Mundo, tenha ocorrido somente depois que fora decidido o conflito entre os europeus e os nativos e quando, portanto, ela não mais poderia impedir a exploração dos últimos pelos primeiros. Desse ângulo, a fetichização do Homem Selvagem, a atribuição a ele de poderes sobre-humanos (isto é, nobres) constitui apenas o estágio final da elaboração do paradoxo implícito na concepção de uma humanidade que é também selvagem. (WHITE, 1994, p. 207).

Como observado no excerto acima, o choque do povo europeu com os índios por conta do comportamento, crenças e misticismo destes gerou desconforto, a mistura de medo e curiosidade, acalentados após o processo exploratório. Pequenos traços sombrios adentram nesse contexto de dominação: o incompreensível, aquilo que foge à razão, o pecaminoso, o desejo de apreender o estranho e o sobrenatural, visto serem os indígenas politeístas, corroborava para uma fetichização do contexto.

A discussão sobre a religião cristã, estruturada a partir de dogmas fundamentais e indiscutíveis, e a incompreensão sobre o funcionamento do sistema espiritual dos indígenas, o qual é categorizado como místico, é pertinente para repensar uma série de valores. Estes valores são fundamentais para compreensão do impacto da literatura na construção da identidade e na representação dela, visto que, mesmo que ficcionalmente, muitos dos elementos que vão desde as crenças até a valentia e perseverança em defender seu direito constroem esta curiosa imagem do índio.

Ao observar-se o romance de Cooper, *The Last of the Mohicans* (1826), são visíveis vários valores dos índios abordados na narrativa pelas mãos do autor. A história de *O Último dos Moicanos* se passa no período da Guerra Dos Sete Anos. Na história, Cora e Alice Munro, filhas do tenente-coronel Munro, estão viajando com o major Duncan Heyward para o Fort William Henry junto de um professor de Canto chamado David e seu guia, um índio com o nome de Magua. Magua se mostra um traidor os arrastando para uma armadilha, mas no momento do ataque eles são salvos por Natty Bumppo, também chamado de Hawk-eye, um homem branco criado por índios que vagava pela floresta junto de Chingachgook e seu filho Uncas (remanescentes da tribo dos moicanos). Diante do ocorrido, eles decidem

acompanhar as moças, o major e o cantor até o forte em segurança, sendo constantemente atacados por Magua e outros vilões.

Num determinado momento surge a discussão entre uma fala do personagem David, um poeta, e Natty Bumppo, sobre a religião e o destino dos escolhidos assumindo um caráter questionador sobre a igreja católica, os índios e a concepção de exclusão:

“Disseste bem”, respondeu David, “e captou o verdadeiro espírito do cristianismo. Aquele que está para ser salvo será salvo, e aquele que está predestinado para ser condenado, será condenado. Esta é a doutrina da verdade, e muito consoladora e revigorante para o verdadeiro crente.” (COOPER, 1994, p. 137).⁵¹

Segundo os parâmetros da ideologia do colono inglês, a cultura indígena e a sua relação com a natureza/religiosidade classificam o indígena como condenado à danação e, portanto, estando assim justificada sua segregação e até mesmo eliminação pela cultura dominante. Em paralelo a isso estão os interesses político-econômicos que buscam a expansão territorial, cujo empecilho se materializa na figura dos índios e sua relação com a terra. Em virtude de os povos indígenas não compactuarem da mesma visão de mundo, conjunto de valores religiosos e perspectiva de desenvolvimento social, foram excluídos da ideia de civilização e civilizado.

Em *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: ghosts from elsewhere* (2009), Tabish Khair atenta para o fato de que, ao enfatizar a diferença do Outro em processos de colonização, tudo que é demonizado, expurgado do “nacional” recebe o nome de gótico. Índios que eram vistos como pagãos num embate com a religião católica fornecem o material necessário para justificar sua associação com o maligno. Afirma o autor:

É quando o Outro entra – como Satanás, o demônio, o órfão, o forasteiro, o vampiro, o fantasma, os deuses não-cristãos, as mulheres sexualmente perigosas, os personagens racialmente diferentes etc. – que a ação da maioria das narrativas góticas realmente começa. E geralmente terminam

⁵¹ No original: “Thou sayest well,” returned David, “and hast caught the true spirit of Christianity. He that is to be saved will be saved, and he that is predestined to be damned will be damned. This is the doctrine of truth, and most consoling and refreshing it is to the true believer.”

com a previsível destruição ou contenção dessa Alteridade. (KHAIR, 2009, p. 6).⁵²

Como visto no excerto acima, o olhar para o Outro amplia-se ganhando contornos de deuses, mulheres perigosas, vampiros, monstros ou, como cita Khair, “personagens racialmente diferentes”, culminando no cerceamento ou eliminação da alteridade. Os diferentes são associados principalmente à questão racial, tanto na literatura estadunidense quanto na brasileira, o índio assume esse papel de demoníaco, estando muito longe do europeu cristão.

A imposição religiosa funcionou, então, como um mecanismo de controle e justificativa para a morte e a dominação. Um selvagem que deveria ser catequizado e levado ao caminho correto (o Deus do europeu), aqueles que não se submetiam a tal processo infelizmente eram mortos. Textos como de Fenimore Cooper dialogam com esse contexto de dominação. Seu personagem principal, por exemplo, não é índio nem branco, é um ser híbrido assumindo o traço da força que é hibridizada, Hawk-eye assim como o Peri, de *O Guarani* (1857), assume um caráter heroico, de cavaleiro, no qual antes de seu próprio bem, preocupa-se em acompanhar as nobres moças até seu destino. Numa concepção de nova formação identitária, Cooper já apresenta o hibridismo cultural, em Hawk-eye não se tem um índio, tem-se um homem branco, mas algo mais complexo: o melhor dos dois.

O debate sobre a representação indígena e o processo de formação das identidades nacionais adentra a construção da nação estadunidense e brasileira por meio da presença do índio como figura exótica rodeada de misticismo que colaborava com o imaginário do século XIX. Em tal discernimento, a metrópole e a natureza entram num embate entre civilizado e bárbaro. Num *corpus* de poemas, romances e ensaios cuja temática é o índio, tenta-se delinear uma concepção mais complexa de formação de nação. Wasserman (1994) defende que a vertente brasileira vê o índio como o “bom selvagem”, um ideal de inspiração rousseauiana; já na perspectiva da tradição literária estadunidense o índio é colocado como “utilitário”, ele serve apenas

⁵² No original: “It is when the Other enters – as Satan, demon, orphan, the outsider, vampire, ghost, non-Christian gods, sexually dangerous women, racially different characters etc – that the action of most Gothic narratives really commences. And they usually end with the predictable destruction or containment of this Otherness.”

para levar o colonizador para dentro do continente, ensinando-lhe sobre as plantas que se podem comer e animais que servem de caça.

Vislumbram-se as diferenças entre Peri, de *O Guarani*, e Natty Bumppo, de *O último dos Moicanos*, ambos criados como guerreiros, protagonistas de seus romances, porém, com funções diametralmente opostas. Peri, ao final da obra, fica com Ceci, em cima da copa de uma palmeira (ninho de amor) rodeados pela enchente quase diluviana, dando a ideia de uma nova nação que nasce da união dos dois. Por outro lado, Natty Bumppo atua como um batedor que desbrava as matas para os soldados ingleses e, ao ser traído por alguns companheiros, demonstra toda sua fúria caçando até o último inimigo. Sem esposa nem filhos, ele é associado com a natureza em declínio, um personagem que não dará continuidade a novos povos, mas se caracteriza em essência por sua força, algo como um sobrevivente que vai deixar um relato de sobrevivência.

Ao citar o personagem de Cooper, Natty Bumppo, Wasserman destaca a configuração de uma mestiçagem cultural personificada pela figura ficcional, que é metade europeu e metade índio, em que a espiritualidade e o misticismo são constantemente realçados, como se pode ler a seguir:

Quando Natty Bumppo é mitificado, sua postura em relação ao deserto e à civilização parece incorporar ou resolver a relação problemática entre eles e a nação. Em ambos os casos, sua transformação progressiva na mítica meia de couro é uma curiosa interação entre a criação literária e a imaginação do público. (WASSERMAN, 1994, p. 167).⁵³

Como visto, por muito tempo, tudo o que a sociedade ocidental europeia sabia dos povos ameríndios era invenção de estereótipos e distorções do real. O místico/exotismo do índio ganhou corpo por meio da literatura ao longo do tempo pelas mãos das várias expressões literárias, muitas delas voltadas para colaborar com o entendimento da fusão entre nativo e natureza, como um ser idealizado e puro, baseado nas concepções de bom selvagem de Rousseau.

⁵³No original: "When Natty Bumppo is mythologized, his stance toward the wilderness and toward civilization appears either to embody or to resolve the problematic relation between them and the nation. In either case, his progressive transformation into the mythical leather-stocking is a curious interaction between literary creation and the public imaginations."

A própria idealização de Cooper, ao abordar seu personagem, demonstra uma complexidade que amadurece na série *Leather-stocking*, apontando que a sabedoria dos índios vem de muitas batalhas, duras penas e autossacrifício. Mesmo diante de tantas diferenças culturais entre o índio da América do Norte e do Sul, a representação que se faz deles compartilha dessa intersecção da espiritualidade dotada de misticismo. Essa espiritualidade chega na literatura por meio dos retratos construídos pelos autores, desde a antropofagia até a adoração de diversos deuses. Cada elemento dá força a crenças que mexeram com o imaginário do europeu. O gótico desponta nessa quebra do racionalismo, monoteísmo e politeísmo e se choca, deixando um espaço para dúvidas, medos e fetiches, e o gótico como modo discursivo brota nesse espaço, preenchendo-o. Algo a ser visto agora dentro do *O uraguai* (1769).

3.3 IMAGENS GÓTICAS, O SOBRENATURAL E O VILÃO GÓTICO DENTRO DE O URAGUAI

No livro *Gótico Tropical* (2010), Daniel Serravalle de Sá relaciona romances góticos britânicos com *O Guarani* por meio de imagens comuns: o abismo, a montanha e o castelo, tendo como uma de suas bases teóricas um ensaio de Edmund Burke sobre estética. Em 1757, Burke escreve um tratado intitulado *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias sobre o sublime e o belo) estabelecendo uma categoria de apreciação estética paralela ao “belo”. Nesse texto, o autor dedica-se a estudar os elementos que podem invocar o efeito do sublime, interligando-os ao choque dos sentidos com forças fora do racional e do apreensível pela mente. Dentre algumas imagens que teriam o poder de causar sensações sublimes, têm-se montanhas escarpadas, cachoeiras de águas fortes, mares revoltos, tempestades, trovões (mas também outros sons altos como tiros de canhões e barulhos de guerra). De acordo com Burke, essas imagens e sensações levariam o espírito para um estado mais elevado que ele denomina sublime. Os romancistas góticos do fim do século XVIII, a exemplo de Ann Radcliffe e Matthew Lewis, fizeram a leitura estética desse tratado, usando essas imagens sublimes em seus textos literários.

A proporção é uma ideia fundamental para Burke, enquanto o belo está associado ao pequeno, liso, frágil, uniforme, o sublime está no grandioso, avassalador, irregular, áspero. Na geometria das coisas, a natureza exprime diferentes ideias, um cenário formado por algo fora do “normal” causaria um efeito que toca a alma das pessoas para além do belo. O gótico dentro da obra de Basílio da Gama trabalha com essa quebra geométrica: a natureza bela e apreensível dá lugar a um quadro sinistro de morte e destruição inimaginável principalmente no momento das grandes batalhas entre índios e europeus.

Caracteriza-se, desse modo, por representar ambientes com uma expressão de selvageria em descrição de quadros essencialmente de campos de batalhas gigantescos e apreensíveis nos quais a natureza revela a tragédia em andamento. Parte-se agora para identificar alguns fragmentos nos quais Gama apresenta uma natureza incompreensível e perigosa.

Selecionaram-se três momentos para apresentar imagens de violência que refletem o gótico, e será discutido um trecho do Canto Primeiro, no qual é construída uma paisagem pós-batalha onde os campos verdes e belos dão lugar a um cenário de cadáveres. Logo em seguida, no Canto Terceiro, tem-se uma das maiores batalhas, quando os índios já tinham negociado com os portugueses e espanhóis, mas por influência dos jesuítas preferiram lutar a se entregar. E, por último, o incêndio da tribo após as maiores batalhas, do que restam apenas cinzas.

3.3.1 A imagem gótica

Já nas linhas iniciais do Canto Primeiro de *O Uruguai* (1769), Basílio da Gama apresenta a margem deserta do rio no qual poças de sangue, ainda quente, revelam o massacre da recente batalha:

Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que ondeiam cadáveres despídos,
Pasto de corvos. Dura inda nos vales
O rouco som da irada artilharia.
(GAMA, 2009, p. 35, 1-5).

Os corpos nus indicam que os índios tiveram as maiores perdas; junto da imagem de corvos se alimentando dos cadáveres cria-se um cenário de morticínio

semelhante aos confrontos medievais, nos quais restavam apenas as pilhas de corpos. Como a própria história ensina, os corpos que sobram eram os derrotados, ecoando das grandes guerras modernas como a Primeira e Segunda Guerra Mundial, e os reflexos dessas guerras Coréia, Iraque, Vietnam, etc.

Os primeiros textos góticos, como *O castelo de Otranto*, já desenvolviam essas ideias de grandes exércitos que se preparavam para derrotar os infiéis. Batalhas de cunho religioso como as Cruzadas, por exemplo, apresentam quão longe uma sociedade pode ir para impor uma ideologia religiosa. Burke, ao mencionar o elemento proporção na sua teoria sobre o sublime, acentua que o corpo disforme causa a sensação de horror. A falta de proporção ao ver a imagem pintada no poema – “cadáveres despídos”, “pasto de corvos” – recria uma imagem de ojeriza, forma-se uma figura Dantesca do inferno, visto que o próprio pássaro corvo já carrega uma forte simbologia de mau agouro e morte no ocidente.

Ao final, o som “rouco da irada artilharia” ainda ecoa pelos vales: é a morte que ainda persiste. Burke teoriza sobre o poder dos sons altos em petrificar, espantar e causar um efeito sublime, indicando essencialmente o de artilharia:

O volume excessivo do som já é suficiente por si só para sobrepujar a alma, para suspender sua ação e para preenchê-la com terror. O ruído de grandes cataratas, tempestades violentas, trovão ou artilharia, todos despertam uma sensação grande e temerosa na mente, mas não conseguindo notar refinamentos ou inventividade nesses tipos de música. (BURKE, 2016, p. 96).

No Canto Terceiro, após os índios tentarem dialogar com os portugueses e espanhóis e fracassarem na negociação, o poema narra sequências de batalhas nas quais, pouco a pouco, os índios são exterminados. Observando o trecho a seguir, pode-se contrastar efeitos do sublime para criar uma atmosfera gótica:

Já a nossa do mundo última parte
Tinha voltado a ensanguentada fronte
Ao centro luminar quando a campanha
Semeada de mortos e insepultos,
Viu desfazer-se a um tempo a vila errante
Ao som das caixas. Descontente e triste
Marchava o general: não sofre o peito
Compadecido e generoso a vista
Daqueles frios e sangrados corpos,
Vítimas da ambição de injusto império. (GAMA, 2009, p. 83).

O fato de o general marchar “descontente e triste”, lamentando a morte dos índios que foram “vítimas da ambição de império injusto”, aponta para um entendimento do gótico, segundo Tabish Khair, no qual o Outro racial/colonial é expurgado com violência da ideia do nacional, do civilizado. Nesse império injusto, na perspectiva do General, pode-se contextualizar os jesuítas, sua busca pelo poder e, sob outro aspecto, o próprio governo português e o tratamento dos indígenas como mercadoria.

Tons de vermelho forte que no Canto Primeiro eram o sangue dos índios são substituídos por um tom acinzentado do pós-incêndio no Canto Quarto, ao final da batalha em que os povos são dizimados, nos versos de 262 a 268:

E a desertar da perigosa terra.
 Por mais que o nosso general se apresse,
 Não acha mais que as cinzas inda quentes
 E um deserto onde há pouco era a cidade.
 Tinham ardido as míseras choupanas
 Dos pobres índios, e no chão caídos
 Fumegavam os nobres edifícios,
 Deliciosa habitação dos padres.
 (GAMA, 2009, p. 121).

A ideologia de racionalismo e homem civilizado pode ser repensada ao observar tal cena. O imperialismo, gerador de mortes e desigualdades, em uma concepção de civilização na qual o alicerce seria uma religião católica, fica em debate, haja vista que conceitos cristãos como piedade e misericórdia são desconsiderados em situação de guerra. Vendo-se sem alternativas, Balda prefere entregar tudo ao fogo (mesmo não sendo nada ali seu para que pudesse tomar tal decisão) e, no embate entre os sobreviventes e a chegada do general, Basílio da Gama criou um cenário onde o verde da floresta e o povoado dos índios é substituído por “não acha mais que as cinzas inda quentes”, uma imagem de destruição e esterilidade. Criou-se, deste modo, um estímulo de languidez e incômodo; o próprio general, ao evidenciar o ambiente que se instaurou, lamentou ao chegar na cena.

A contemplação da morte, os edifícios em chama, todo o ambiente que se constrói, em consequência aos efeitos da guerra, como cita Burke ao se referir aos efeitos do sublime, gera complexidade ao imaginar uma vila queimada cheia de corpos nus, ainda repleta de fumaça. A simbologia da fumaça e das cinzas remetem à metáfora do deserto, da ausência de vida, algo que se perdera. A citação da igreja ao

final indica a superação do império sobre os padres corruptos, ou seja, que a ideologia do bem venceu. Sá, ao observar os elementos góticos, levanta a questão da alteridade:

Mas ilustrar o “outro” de modo degenerado tem suas implicações. Supostamente, isso levaria os leitores a crerem ou ao menos a refletirem sobre a ideia de moral e decência enquanto princípios da nação inglesa, na qual “virtude” seria um código para “civilização”. (SÁ, 2010, p. 81).

O “inglês” poderia ser perfeitamente substituído por “português”, no sentido de uma ideia de desenvolvimento mercantilista e política colonialista praticada pelos europeus nos séculos XVII e XVIII. No próximo subcapítulo discute-se a questão do sobrenatural, que vem com a função de excesso para intensificar ainda mais o genocídio indígena.

3.3.2 O sobrenatural

Conforme Fred Botting, no livro *Gothic* (2005), os efeitos emocionais suscitados pelo gótico como modo discursivo se caracterizam pela presença do excesso e do terrível, os quais oferecem o combustível para o sobrenatural se manifestar e situações tais como sonhos, medos, alucinações, devaneios, dentre outras, possibilitando o surgimento de imagens sombrias. Afirma o autor:

Ligado ao poder poético e visionário, o sublime também evocava emoção excessiva. Por meio de suas apresentações de incidentes sobrenaturais, sensacionais e aterrorizantes, imaginários ou não, o gótico produziu efeitos emocionais em seus leitores, em vez de desenvolver uma resposta racional ou devidamente cultivada. Excitante mais do que informativo, o gótico gelava o sangue dos leitores, deleitava suas fantasias supersticiosas e alimentava apetites incultos por eventos maravilhosos e estranhos, em vez de instruí-los com lições morais que inculcaram atitudes decentes e de bom gosto em relação à literatura e à vida. (BOTTING, 2005, p. 3).⁵⁴

⁵⁴ No original: “Linked to poetic and visionary power, the sublime also evoked excessive emotion. Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response. Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvelous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life.”

De acordo com o crítico, o sobrenatural permite, pela fuga da razão e uso do misticismo, maximizar o impacto da cena, visto que é impossível controlar a força do sobrenatural mesmo pelas mais rígidas leis e forças do ser humano. Eventos estranhos, manifestações *deus ex machina*⁵⁵, assim como efeitos emocionais levados ao extremo direcionam ao sentimento de curiosidade pelo fato de as cenas apenas informarem e não conseguirem explicação racional. Parte-se, desse modo, para a análise de momentos em que o sobrenatural surge em *O Uruguai* para pôr em dúvida e realçar os medos e angústias dos homens.

Parte-se de alguns momentos do Canto Terceiro, primeiramente após uma grande batalha, observa-se o momento em que o índio Sepé aparece em sonho para Cacambo, após ter sido morto brutalmente pelo general em batalha, com o objetivo de lhe dar conselhos sobre as próximas lutas, resgatando o efeito do sobrenatural. Em seguida, o sobrenatural se manifesta numa cena em que Tanajura, a sábia da tribo, aparece para Lindoia lhe fazendo grandes revelações por meio de visões.

Observando o primeiro momento, após um grande diálogo entre Sepé, Cacambo e os Generais, chega-se à conclusão de que somente por um modo seria resolvido o problema: a batalha. Depois do árduo confronto, muitos morreram, e uma das cenas marcantes é o assassinato de Sepé pelas mãos do general. Mais do que analisar os trechos da batalha em si, observa-se o diálogo entre os índios e europeus construídos por Basílio da Gama. Durante o poema, o autor trouxe personagens que esboçam aversão à morte e à violência e, mesmo apesar da trágica morte de Sepé, em nenhum momento percebe-se o prazer por parte do general em matar os índios.

Tais elementos e características podem ser observados na cena a seguir, na qual Cacambo teve uma visão de Sepé, após este ter sido morto cruelmente em batalha. A seguir, os versos de 49 a 64 do Canto Terceiro, que narram o sonho de Cacambo, são apresentados:

O inquieto Cacambo achar sossego.
 No perturbado interrompido sono
 (Talvez fosse ilusão) se lhe apresenta
 A triste imagem de Sepé despido,
 Pintado o rosto do temor da morte,

⁵⁵ *Deus ex machina* é uma expressão em língua latina com origem no grego que significa literalmente "Deus surgido da máquina". Normalmente é utilizada para indicar uma solução repentina, improvável e fantástica para terminar uma cena ou finalizar uma obra.

Banhado em negro sangue, que corria
 Do peito aberto, e nos pisados braços
 Inda os sinais da mísera caída.
 Sem adorno a cabeça, e aos pés calcada
 A rota aljava e as decompostas penas.
 Quanto diverso do Sepé valente,
 Que no meio dos nossos espalhava,
 De pós, de sangue e de suor coberto,
 O espanto, a morte! E diz-lhe em tristes vozes;
 Foge, fuge Cacambo. E tu descansas,
 Tendo tão perto os inimigos?
 (GAMA, 2009, p. 85).

A passagem apresenta Cacambo, sozinho e desolado, refletindo sobre as batalhas até que, cansado, entrega-se ao sono. A aparição de Sepé retrata uma imagem assustadora do índio assassinado na luta em Caiboaté. Sem suas penas, com o corpo banhado em sangue, um buraco no peito, braços esmagados, sua imagem revela a morte, um espectro que reflete não somente a perda do líder indígena, mas de todos os outros perecidos.

Pensando no buraco em seu peito e o sangue negro, dialoga-se com a quebra do racional, somente um espírito ou algo sobrenatural poderia surgir nessa forma. São diversas interpretações, já que a aparição do índio representado ficcionalmente como um morto-vivo suscita uma possível impureza: o fato de o sangue ser negro remete à obscuridade, ou seja, são diversas quebras do “natural”, fazendo surgir esse efeito do sublime em que medo e dúvida deixam incertezas. Sua aparição indica a decadência do índio, a provável derrota que se aproxima, o próprio Sepé avisa Cacambo do perigo da derrota. O pesquisador Anazildo Vasconcelos da Silva, ao traçar os contornos do épico da literatura brasileira, entra na discussão da mesma cena e como ela ajuda a traçar aspectos do Outro:

No Canto III, ainda sob a perspectiva indígena, segue-se, após rápido relato do rescaldo da batalha, a narração dos acontecimentos pós-bélicos, centrando o relato na construção da identidade heroica de Cacambo. O herói se contorcia na rede, em sono agitado, quando Sepé lhe aparece em sonho, o corpo ensanguentado como se ressuscitasse da morte na batalha, e, depois de incentivar o amigo a pôr fogo no acampamento do inimigo, que dormia na outra margem do rio, desaparece glorificado, deixando no céu um rastro luminoso, miticamente transfigurado. (SILVA, 2017, p. 73).

Apesar da leitura do autor debruçar-se sobre o épico, é importante trazer tal comentário, pois, nas palavras do pesquisador, Gama traz uma construção de

reforçada do caráter de Cacambo como um herói, ou seja, o personagem não só se representa, mas sim toda a identidade heroica do Outro.

O sobrenatural exerce o papel de mexer com a fissura da razão, na qual a realidade acentuada revela uma violência inimaginável e incontrollável, trazendo traumas e ansiedades à baila. Em nenhum momento o índio clama por uma morte cruel ou violenta aos portugueses e espanhóis, seu desejo é apenas salvar seu povo sem qualquer interesse em riquezas ou poder.

Outra cena a ser observada, onde o uso do sobrenatural é utilizado pelo autor, é na fala visionária da anciã da tribo Tanajura, no Canto Terceiro. Após a morte de Cacambo e com a conspiração de Balda em andamento, Lindoia, muito desamparada, é auxiliada por Tanajura, uma sábia da tribo que lhe faz várias revelações do futuro, conforme apontam os versos 195 a 209:

Que, aborrecida de viver, procura
 Todos os meios de encontrar a morte.
 Nem quer que o esposo longamente a espere
 No reino escuro, aonde se não ama.
 Mas a enrugada Tanajura que era
 Prudente e experimentada (e que a seus peitos
 Tinha criado em mais ditosa idade
 A mãe da mãe da mísera Lindoia),
 E lia pela história do futuro,
 Visionária, supersticiosa,
 Que de abertos sepulcros recolhia
 Nuas caveiras e esburgados ossos,
 A uma medonha gruta, onde ardem sempre
 Verdes Candeias, conduziu chorando
 Lindoia, a quem amava como filha;
 (GAMA, 2009, p. 93).

A descrição da índia e do local onde ela vive perpassa imagens góticas: uma mulher muito idosa, visto que amamentou a mãe da mãe de Lindoia, que a levou até um local cheio de caveiras e ossos e faz uso de poderes de vidência. Cria-se um contexto gótico clássico, a ideia de longevidade da senhora que perpassou vários anos na gruta medonha junto da ideia do misticismo e do medo do obscuro citados por Burke a fim de criar efeitos de sublime, como aborda o excerto a seguir:

Quase todos os templos pagãos eram escuros. Mesmo nos tempos bárbaros dos americanos atuais, seu ídolo é mantido em uma parte escura da cabana, que é consagrada à sua adoração. Para essa finalidade também os druidas executavam todas as suas cerimônias no centro dos bosques mais escuros e à sombra dos maiores e mais antigos carvalhos. (BURKE, 2016, p. 67).

A índia Tanajura pode ser comparada a uma bruxa ou feiticeira medieval, metáfora que carrega diversas implicações ideológicas, pois associa o índio a um estado de paganismo e misticismo, não sendo cabível na época e justificando a ideia de catequização.

Suas revelações não somente colocam o plano de Balda em total desordem como realçam novamente o retrato do jesuíta corrupto. No constante embate entre colonizador e colonizado, Gama não cria índios violentos e vingativos cujas premonições veem a morte de seus inimigos, mas sim personagens que lutam para sobreviver. Em suas premonições, os jesuítas serão derrotados pelos portugueses/espanhóis e o próprio reinado português passará por desgraças, terremotos, etc. Assim, a violência que surge é impelida por uma força da religião (representada pelos jesuítas gananciosos) que deseja dominar tudo e todos. Tanajura não fora catequizada, tornava-se, então, um risco ao processo de catequização/dominação. O Outro emerge pela figura da índia feiticeira, demoníaca não catequizada, ainda apegada aos costumes de seu povo “pecador”. Justifica-se, assim, sua morte pela perspectiva do colonizador.

3.3.3 O Vilão gótico dentro de *O Uruguai*

Em *Gótico Tropical*, Sá discute um aspecto fundamental dos romances góticos britânicos: o padre vilão. Essa figura, simbólica de uma religião corrompida, geralmente é personificada nos romances góticos por eclesiásticos católicos e italianos. Sá argumenta que essa tipologia de vilão ressurgiu em *O Guarani* (1857), personificada no padre Loredano, personagem que larga a batina para virar um mercenário em busca das minas de prata, causando grandes problemas a Peri e Ceci e a Casa de Mariz.

Aqui, argumenta-se que o padre italiano e vilão, Balda, segue a mesma tipologia de vilão gótico de Otranto. Todavia, ele surge concomitante aos vilões dos romances ingleses, inclusive antecipando alguns (Balda aparece em *O Uruguai* em 1769) dos mais famosos como Schedoni (padre da ordem dos penitentes negros que aparece em *The Italian*, 1797), Montoni (conde italiano no romance *The Mysteries of Udolpho*, 1794) e Ambrosio (padre católico no romance *The Monk*, 1796) sendo, deste

modo, uma importante marca literária dentro da construção do vilão gótico. No entanto, enquanto os ingleses, que são de religião anglicana, projetavam a corrupção religiosa em cima da fé católica como um todo, Basílio da Gama atribui tais aspectos a um segmento (ordem) específico, que são os jesuítas. Fred Botting, comentando as obras *The Italian* e *The Monk*, argumenta que:

O escândalo que saudou a publicação de romances a colocou entre as obras mais notórias da ficção inglesa. Considerado perigoso em sua obscenidade, o próprio texto incorporava uma espécie de horror. Seus excessos, em parte extraídos de Radcliffe, levaram ao seu próprio abandono subsequente de muitas máquinas góticas: *The Italian*, publicado um ano depois de *The Monk*, em 1797, pode ser visto como, se não exatamente uma resposta a ele, uma resposta cautelosa ao escândalo que criou. A figura central de *The Italian* é um monge cuja vilania e crimes passados nunca são diabólicos em um sentido sobrenatural. Na verdade, todo o romance se afasta dos terrores imaginários das obras anteriores de Radcliffe e em direção a uma narrativa mais crível e realista em contraste direto com *The Monk*. (BOTTING, 2005, p. 49).⁵⁶

Nesse sentido, é possível associar Balda ao clássico vilão gótico em virtude de suas peripécias para assumir o poder da tribo bem como os personagens canônicos. O terror causado por esse personagem tem os mesmos contornos do imperialismo, seu interesse é poder. Apesar de ele não possuir as ditas tentações demoníacas do personagem Ambrósio, de *The Monk* (1797), ele tem como objetivo passar o controle da tribo para seu filho Baldetta.

Na perspectiva de Botting (2005), ao analisar os vilões góticos, Balda pode ser comparado aos clássicos vilões góticos italianos, caracterizado como cheio de hipocrisia, culpa, ambição e pertencente à Igreja católica. Uma analogia com monges e religiosos das obras de Ann Radcliffe, *The Italian* (1797), no qual o personagem Shedoni faz o possível para atingir seus objetivos, em *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, Ambrosio vai deixando-se controlar pela luxúria e desejo, cometendo todos os

⁵⁶No original: "The scandal that greeted the novels publication placed it among the most notorious works of English fiction. Considered dangerous in its obscenity, the text itself embodied a kind of horror. Its excesses, in part taken from Radcliffe, led to her own subsequent abandonment of much Gothic machinery: *The Italian*, published the year after *The Monk*, in 1797, can be seen as, if not exactly a reply to it, a cautious response to the scandal it created. The central figure of *The Italian* is a monk whose villainy and past crimes are never diabolical in a supernatural sense. Indeed, the whole novel moves away from the imagined terrors of Radcliffe's earlier works and towards a more credible and realistic narrative in direct contrast to *The Monk*."

tipos de crimes, ao que se pode acentuar os temores e selvageria escondidos por trás do hábito monástico. A obra *The Italian* vira referência para a crítica do vilão gótico, perseguidor, movido por paixões que deixa a razão e entrega-se à loucura do interesse e autopreservação como cita Sá:

O romance gótico expõe suas contradições ao tentar reunir uma escala de valores burgueses, a exemplo do sentimentalismo, virtude, domesticidade e família, somados a um entusiasmo pela arquitetura medieval, os costumes e valores aristocráticos, expressando uma admiração por um mundo feudal que era ao mesmo tempo fonte de autocracia e barbarismo. Essa ambiguidade levou os romancistas à criação de vilões malignos, frequentemente aristocratas, ou clérigos que personificavam essa relação dúbia e imprecisa. (SÁ, 2010, p. 77).

Balda trilha esse caminho, indiferente aos nativos, preocupa-se com seu filho, sacrificando quem e o que for necessário. Desse modo, em comparativo com os clássicos vilões góticos, o padre Balda se encaixa nos vários aspectos discutidos pelo autor. Seus principais aspectos são: a corrupção, a ganância e o pertencimento ao clero, características básicas dos vilões góticos. O pesquisador da história da Guerra dos Sete Povos das Missões, Golin cita a existência de um padre espanhol mesmo nome que foi sentenciado à expulsão, sendo essa uma confirmação do rancor que surgiu contra os jesuítas em virtude de sua ambição pelo poder:

Lourenço Balda (1704-1769), natural de Pamplona (Navarra, Espanha), foi cura de São Miguel, um dos Povos mais sublevados. Ingressou na Companhia de Jesus em 1726, no Paraguai. Foi superior de 1766 a 1768. Quando sentenciado à expulsão em 19 de agosto de 1768, encontrava-se em Candelária (Misiones, Argentina). Morreu em alto-mar, na travessia para Espanha. (GOLIN, 2014, p. 56).

Parte-se, agora, à análise de três excertos onde Gama apresenta não somente um vilão, mas uma força de vilania: os jesuítas. Primeiramente, observa-se o Canto Terceiro em que Balda decide prender Cacambo para afastá-lo de Lindoia, buscando casá-la com seu filho Baldetta. Em seguida, após a morte de Lindoia, no Canto Quarto, vislumbra-se a indiferença do padre, observando as feições da índia morta e, no mesmo Canto, sua vingança contra Tanajura, quando ele manda queimá-la viva. O jesuíta assume o papel de vilão, o colonizador português é poupado do fardo de eliminar a feiticeira, assim novamente o autor cria o que o pesquisador Khair chamaria de uma falha no processo representativo, mas que em distintas perspectivas

da crítica permite refletir sobre a literatura e como ela se faz de instrumento de representação de poder.

Na cena da morte de Cacambo, apaixonado por Lindoia, o narrador aponta que seu amor é impossível, principalmente pela intriga da guerra. Nascem tons fortes de angústia e tragédia, ao começar pela descrição de Balda: o uso das palavras caracterizando sua personalidade “engenhoso” e “sutil” revelam seu caráter ardiloso e conspirador. Na cena em que Balda prende Cacambo, uma prisão escura e longe da luz constrói o elemento do sinistro e na sequência da trama, Balda dá uma bebida misteriosa para Cacambo e o índio morre envenenado, como apresentam os versos 155 a 184 a seguir:

Ou sobre os restos de abrasadas tendas,
 Obra do seu Valor! Tinha Cacambo
 Real Esposa, a senhoril Lindoia,
 De costumes suavíssimos e honestos,
 Em verdes anos: com ditosos laços,
 Amor os tinha unido, lho arrebatou os braços
 A glória enganadora. Ou foi que Balda,
 Engenhoso e sutil, quis desfazer-se
 Da presença importuna e perigosa
 Do índio generoso; e desde aquela
 Saudosa manhã, que a despedida
 Presenciou dos dous amantes, nunca
 Consentiu que outra vez tornasse aos braços
 Da formosa Lindoia, e descobria
 Sempre novos pretextos da demora
 Tornar não esperado e vitorioso
 Foi todo o seu delito. Não consente
 O cauteloso Balda que Lindoia
 Chegue a falar ao seu esposo; e manda
 Que uma escura prisão o esconda e aparte
 Da luz do sol. Nem os reais parentes,
 Nem dos amigos a piedade e o pranto
 Da enternecida esposa abranda o peito
 Do obstinado juiz: até que à força
 De desgostos, de mágoa e de saudade,
 Por meio de um licor desconhecido
 Que lhe deu o compassivo o santo padre,
 Jaz o ilustre Cacambo – entre os gentios.
 (GAMA, 2009, p. 91).

À medida que o poema se desenvolve, a vilania que deveria ser depositada nos índios tem um direcionamento para Balda, que assume não só um papel de personagem vilanesco, mas uma simbologia do desejo ganancioso dos jesuítas. Essa posição, que é instaurada pouco a pouco no poema, revela a crítica aos jesuítas de modo mais potencializado, sua ambição e desejo de controle são acentuados por cada

atitude de Balda. O personagem, desse modo, realça várias das imperfeições humanas discutidas pelo discurso gótico, desde sua alienação pelo poder até a violência desenfreada para atingir seus objetivos.

Ao ler o texto, em virtude de sua intencionalidade ser um elogio aos feitos do Marquês de Pombal, o escritor aponta que o grande mal por trás da morte dos índios e sua decadência é o padre Balda e suas tramoias. Lindoia é forçada a casar-se com Baldetta, ao que ela foge para uma gruta e se deixa morrer picada por uma serpente; seu irmão, ao encontrá-la, traz o corpo para Balda. No momento em que o padre vislumbra o corpo da índia, cria-se mais um momento de realçar sua vilania (versos de 193 a 199). Após a morte de Lindoia:

O suspirado nome de Cacambo
 Inda conserva o pálido semblante
 Um não sei quê de magoado e triste,
 Que os corações mais duros enternecem,
 Tanto era bela no seu rosto a morte!
 Indiferente, admira o caso acerbo
 Da estranha novidade ali trazido
 O duro Balda; e os índios que se achavam
 Corre co'a vista e os ânimos observa.
 Quanto pode o temor! Secou-se a um tempo
 Em mais de um rosto o pranto; e em mais de um peito
 Morreram sufocados os suspiros.
 Ficou desamparada na espessura,
 E exposta às feras e às famintas aves,
 Sem que alguém se atrevesse a honrar seu corpo
 (GAMA, 2009, p. 117).

Ao presenciar a figura de Lindoia morta, Balda mostra – como sugerem as palavras “Indiferente, admira o caso acerbo” – sua indiferença pela morte da índia. Essencialmente no trecho “ficou desamparada na espessura” e “exposta às feras e às famintas aves”, pode-se contrastar o valor dado a índia cujo corpo é descartado. Novamente o lado maquiavélico e interesseiro do jesuíta é acentuado pelo poema; a “roupeta” citada por Candido em *Formação da Literatura Brasileira* aponta que um dos focos de Basílio é a representação maquiavélica dos jesuítas e sua busca pelo poder das colônias. Declara o autor:

Contrário a Durão e sua empresa algo extemporânea, talvez o maior mérito de Basílio da Gama consista em haver encontrado a solução ideal para o epos setecentista, reduzindo-o a proporções compatíveis com o tom lírico, além de dar-lhe conteúdo ideológico moderno. Poder-se-ia com certa pertinência defini-la como uma espécie de écloga heroica, em cuja estrutura

se percebe o canto alternado de pastores e cidadãos com o “o logo voraz” surgindo na roupeta do jesuíta. (CANDIDO, 2017, p.131).

Num último ato de maldade, ao final da trama, quando os padres descobriram que os soldados de Andrade estavam chegando, Balda mandou incendiar a tribo e ordenou começar por Tanajura, pois queria vingança, acreditando que ela incentivara Lindoia a se suicidar. A índia Tanajura acabou sendo queimada em sua cabana, talvez uma alusão à morte das bruxas, visto que do século XVI ao XVIII a caça às bruxas vivia seu auge na Europa. Confirma-se com os versos 245 a 255 do Canto Quarto a seguir:

Que não tem que esperar de nós despojos.
 Falte-lhe a melhor parte ao seu triunfo.
 Assim discorre Balda, e entanto ordena
 Que todas as esquadras se retirem,
 Dando as casas primeiro ao fogo, e o templo.
 Parte, deixando atada a triste velha
 Dentro de uma choupana, e, vingativo,
 Quis por ela começasse o incêndio.
 Ouviam-se de longes os altos gritos
 Da miserável Tanajura. Aos ares
 Vão globos espessíssimos de fumo,
 Que deixa ensanguentada a luz do dia.
 (GAMA, 2009, p. 119).

Benedeiras, curandeiras ou qualquer indivíduo interligado com algum tipo de uso de magia indicava paganismo e, automaticamente, era perseguido e eliminado. Como um dos últimos grandes momentos góticos, após a morte de Tanajura e a queima do vilarejo, o poema continua simplesmente narrando a vitória do general Andrade no Canto Quinto. O jesuíta é visto como um manipulador, fato que testemunha ser o autor aliado à ideologia colonial portuguesa. Por outro lado, os portugueses e espanhóis representam o sujeito civilizado pertencente à real sociedade organizada e gerida. O indígena vê-se no meio dessas duas disputas políticas sendo constantemente tentado a desistir, pelos colonizadores, para evitar uma possível luta e, por outro lado, motivado pelos jesuítas a lutarem pela terra que de direito era sua.

Em *O Uruguai* se tem um momento fundamental no processo de representação que é quando o índio apresenta sua voz: primitivo e irracional, moldado pelo supersticioso exibido em muitos momentos da obra, tais características são vislumbradas sutilmente, levando a uma imagem de sobriedade e pureza. Todavia,

essa pureza e bondade são esmagadas pela violência, preconceito e repressão, pontos que ganham ainda maior impacto com o uso de elementos góticos e, desse modo, Basílio da Gama dá vida a uma das primeiras representações das vozes dos colonizados na literatura levantando questões ainda hoje muito pertinentes.

Como visto, o gótico ganhou contornos distintos e, ao mesmo tempo, semelhantes no Brasil. Parte-se, agora, para José de Alencar e o romance *O tronco do Ipê* (1871) e Ana Luísa de Azevedo Castro com sua obra *D. Narcisa De Villar* (1859), com o intuito de apontar como traços semelhantes ganharam forma em sua narrativa, permitindo verificar o processo de gótico e formação de identidade nacional.

4 REVERBERAÇÕES GÓTICAS E “O NEGRO” EM O TRONCO DO IPÊ, DE JOSÉ DE ALENCAR

Conforme a biografia de Luís Viana Filho (2008), José Martiniano de Alencar (1829-1877) foi uma figura emblemática do século XIX, sendo considerado pela historiografia literária um dos escritores mais representativos do período. Além de profícuo romancista, Alencar exerceu diversos ofícios: trabalhou em jornais, foi advogado, atuou na política, elegendo-se Deputado Estadual do Ceará (1861), foi chefe da Secretaria do Ministério da Justiça (1859) e Ministro da Justiça (1868-1870). Sua carreira literária foi perpassada por questões políticas, as quais alguns críticos denominam de “o projeto de nação alencariano” e que reverberam em seus livros, levando aos leitores retratos ficcionais de conturbadas situações vivenciadas no País.

O século XIX é marcado por um movimento de mudança dentro da sociedade brasileira, alterando significativamente o tecido social com a ascensão da burguesia, a Independência (1822), a Lei do Ventre Livre (1871), a Abolição (1889) e uma série de mudanças políticas advindas de revoluções, tais como as revoluções burguesas na Europa, de modo que foi um período decisivo para formação identitária do país. Alencar projetou suas ideias sobre essa nacionalidade/identidade em formação por meio da literatura. O crítico literário Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira momentos decisivos*, destaca a sua sensibilidade em contornar os perfis psicológicos do homem e da mulher num plano de igualdade no qual o sentimentalismo e o romance dão um tom humano. “Esta diferença de condições sociais é uma das molas da ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposição e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo.” (CANDIDO, 2017, p. 542). Em seus enredos, evidencia-se a preocupação político-sociológica na qual a discrepância entre classes sociais é levada à baila para contrastar com a necessidade de novos paradigmas sociais na formação identitária do Brasil.

Com seus familiares e uma história na política, Alencar viveu muitas experiências, assim como fez muitas leituras que o levaram a se preocupar com o futuro do País. Suas leituras das obras de Chateaubriand, Cooper, Dumas, por exemplo, citadas por ele em 1893 na obra “*Como e porque sou romancista*”, podem tê-lo influenciado na idealização de uma nação forte e independente. Desse modo,

como já debatido por Sá (2010), o uso do gótico parece ter sido um dos artifícios para realçar esses elementos nacionalistas na construção da identidade do brasileiro. Temas recorrentes como o castelo ou vilões estrangeiros são análogos às florestas misteriosas e aos estrangeiros que vieram explorar as riquezas do Brasil. Como observou Sá (2010) ao analisar a casa de D. Antônio Mariz da obra *O Guarani* (1857), vários desses elementos góticos, desde a organização de acordo com os modelos coloniais portugueses e um código cavalheiresco de vassalagem medieval no qual os criados devem ser batizados e tornados cristãos. Sobre sua análise da Casa de Mariz pode-se notar os elementos ligados ao medieval e cavalheiresco:

Voltando ao que concerne às alusões medievais no romance, se a posição solar, a descrição da comunidade e a decoração interior da casa não fossem elementos sugestivos o bastante para estabelecer a conexão que está tentando fazer, para certificar-se que o leitor captará a ideia, Alencar afirma que “a casa era um verdadeiro castelo de fidalgo português” (p.59) e naquela região isolada os sitiados ribeirinhos “vinham sempre abrigar-se na casa de D. Antônio de Mariz, a qual fazia às vezes de um castelo feudal da Idade Média” (p.59). (SÁ, 2010, p.98).

Tais formulações colaboram na construção da identidade no qual o hibridismo realça as melhores qualidades ainda não muito valorizadas de uma cultura em formação representada pelo europeu, pelo negro e pelo índio acrescida dos valores medievais e concepções de vassalagem.

Assim, primeiramente, para confrontar elementos góticos, percorrer-se-á uma discussão histórica sobre alguns dados da vida de Alencar. Para tal finalidade, segue a leitura das biografias do autor escritas por Luís Viana Filho e Raimundo de Menezes, nas quais os pesquisadores discorrem sobre a vida de Alencar, desde a sua infância, que reverberou diretamente na sua formação literária, até a vida política. Em seguida, adentra-se na questão do negro e sua representação dentro da literatura como a figura do Outro ou do “estranho” por meio da pesquisa de Tabish Khair. Em sua leitura, o “negro” bem como o “índio” funcionam como representações de um povo explorado e maltratado ao longo dos anos sendo, essencialmente, narrados de forma conflituosa por muitos autores. Renata Wasserman analisa a literatura de Alencar como formadora de uma identidade brasileira por meio do índio num processo de hibridização com o homem branco. Na sua comparação com a literatura estadunidense, a autora descreve como o exótico reflete uma nação em formação e em busca de valores. Munido das pesquisas desses autores, chega-se a Daniel

Serravalle de Sá e Sandra Guardini Vasconcelos, pesquisadores que traçaram elementos góticos dentro da obra do autor para justificar sua importância dentro da formação literária brasileira, colaborando para o entendimento de como o negro e o índio fortaleceram essa construção de identidade.

4.1 JOSÉ DE ALENCAR E O *TRONCO DO IPÊ*: FORMA E CONTEXTO HISTÓRICO

Luís Viana Filho, ao discorrer sobre vida do escritor José de Alencar, opta por iniciar contando um pouco sobre seu pai, José Martiniano de Alencar, a força política que percorreu a história de sua família e os reflexos que despontaram da atribulada vida da família e do autor. O biógrafo afirma que a família de Alencar é de origem antiga, de meados do século XVII, quando chegam ao país três irmãos: Leonel, Alexandre e João Francisco Pereira de Alencar Rego. O pai de José de Alencar, escritor, foi José Martiniano de Alencar, tetraneto de Leonel. Escreve Viana Filho:

À medida que prosperaram, os Alencares buscaram ilustrar-se, segundo alguns, na carreira religiosa, mais acessível, na Colônia, a quantos aspiravam instrução superior. Entre estas figuras, José Martiniano de Alencar, tetraneto do patriarca Leonel. Fora estudar no Seminário de Olinda, onde, além do latim e da retórica, assimilou ideias liberais em voga nos círculos intelectuais. Pouco se sabe dos Alencares entre o fim do século XVIII e o início do seguinte. (VIANA FILHO, 2008, p. 14).

O pesquisador Viana Filho (2008) argumenta que em Pernambuco a palavra república retumbava, ideias nacionalistas acumulavam-se e alvoroçavam a sociedade em 1817. Em meio a uma grande disputa, muitas revoltas e mortes, o governador Caetano Pinto foi deposto. O pai de José de Alencar vai construir sua vida no sítio Alagadiço Novo, na vila Nova Real de Messejana da América, próximo a Fortaleza, fugindo das disputas mais violentas. Pouco tempo depois, entre 1830-1833, acabou como candidato em duas províncias para deputado em Ceará e Fortaleza e nesse período em 1º de maio de 1829 nasceu José Martiniano de Alencar.

Tal apresentação sobre a família de José de Alencar atua para justificar uma possível influência em sua escrita e vida política, visto o jovem Alencar ter perambulado por vários locais do país, acompanhando a vida política do pai. Em certo momento, seu pai necessitou retirar-se do Ceará, mudando-se para a corte aos nove

anos, pois perdera um cargo importante. Fica, assim, registrado o impacto dessas andanças em meio às matas brasileiras, das quais Alencar pôde ter tirado as inspirações para os futuros romances, “[contemplando os cenários naturais, José, embevecido, tem, sem que se perceba, a primeira inspiração para seus futuros romances, principalmente *O Guarani*, *Iracema* e *O Sertanejo*.” (MENEZES, 1977, p. 38). Candido (1959) e outros críticos realçam essa força de representação justamente por contribuir para construção identitária do país. Desse modo, Alencar colabora, em sua missão de escritor/político, com a constituição da nação por meio da sua linguagem, postulando a consciência coletiva de um país em formação.

As pesquisas de Viana Filho apontam que já na infância o autor lia velhos romances para a mãe e as tias nas reuniões de família, o que despertava a atenção de todos. Esse fato justifica o forte vínculo com a leitura que se instalara já em sua infância, permanecendo ao longo dos anos colaborando para a escrita do autor. O próprio autor José de Alencar confirmou esse elemento em sua obra *Como e Porque sou Romancista*, publicada em 1893, escrevendo sobre suas inspirações:

Se nalguma hora de pachorra, me dispusesse a refazer a cansada jornada dos quarenta e quatro anos já completos, os curiosos de anedotas literárias saberiam, além de muitas outras coisas mínimas, como a inspiração d'O guarani, por mim escrito aos 27 anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte, em jornada do Ceará à Bahia. (ALENCAR, 2005, p. 12).

Em meados de 1843, José de Alencar tinha 14 anos e foi morar na Rua de São Bento, no meio dos estudantes. Desse período, ele citou a influência de *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, que empolgava o pequeno público leitor do Brasil. Sendo o livro um artigo de luxo, Alencar frequentou a livraria de Francisco Otaviano de Almeida Rosa, jornalista, diplomata, deputado e senador, onde desfrutou das obras trazidas da Europa. Dentre os autores citados que Alencar leu, mencionam-se: Balzac, Fénelon, Voltaire, Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo. Logo chegou à influência de Lord Byron, em 1845, ao que a temática do obscuro entrou em voga, algo que possivelmente influenciou a escrita de Alencar, consoante o pesquisador Menezes (1977).

O autor cita que Alencar vivenciou o apogeu do Byronismo, todos esses elementos essencialmente colaboraram ou influenciaram sua escrita de algum modo.

Em muitas de suas obras são contrastadas cenas nas quais a escuridão e ou os medos combinam-se aos cenários:

Os estudantes – comenta Britto Broca – imprimem um caráter típico à cidade, promovendo reuniões, tertúlias, serenatas imitando Byron, em noites satanistas que apavoram os burgueses. Quando Alencar para aqui se transfere, o byronismo está em pleno apogeu; é a moda andarem os estudantes “de capa e cabeleira” (?), blasfemando contra a vida e o amor, numa atitude mais ou menos semelhante à dos existencialistas de Saint-des-Prés, em nossos dias. (MENEZES, 1977, p. 51).

A chegada do byronismo da Europa marca Alencar fortemente – quanto uma ideologia pode penetrar na mente e no comportamento das pessoas. Imaginar estudantes de capa preta e blasfemando indica essa força do gótico, como ele serve de ferramenta para retratar as angústias da vida. Em 1846, o autor matriculou-se no Curso Jurídico e passou a atuar na imprensa acadêmica, fundando uma revista semanal chamada *Ensaio Literários*. O trabalho de pesquisa do biógrafo Viana Filho (2008) aponta que em 1847, o jovem Alencar viajou para Fortaleza de férias e visitou Alagadiço Novo, e logo foi para a Academia do Curso Jurídico de Olinda, cujo diretor era o Padre Miguel Lopes Gama, que havia sido professor de seu pai, e lá se matriculou. Na biblioteca do mosteiro de São Bento, onde passou muito tempo, leu vários textos, principalmente de cronistas da era colonial, o que possivelmente impactou sua escrita crítica e seu gosto por história.

O tempo decorre e Alencar se forma e vai para o Rio de Janeiro exercer a advocacia, trabalhando no escritório do Dr. Caetano Alberto, mas decidiu que aquela talvez não seria sua profissão. Alencar acabou por se tornar cronista para o jornal *Correio Mercantil*, onde realizou importantes publicações ganhando influência tornando-se redator-chefe do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Ainda conforme Viana Filho (2008), em 1856, publicou seu primeiro romance, *Cinco minutos*, no *Correio Mercantil*, publicado sob o pseudônimo de Ig. Além disso, publicou uma severa crítica literária ao poema “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios” (1856), de Gonçalves de Magalhães, o qual havia sido custeado pelo imperador Pedro II. O conteúdo da crítica foi a adesão de Magalhães ao imaginário Clássico, pois Alencar achava que um novo país como o Brasil deveria ser retratado de uma nova forma, sendo a linguagem do Romantismo o modo ideal para se fazer isso. A relação entre o escritor e o imperador é conturbada e cheia de episódios de desavenças.

Um ano depois, munido de pesquisas históricas, Alencar conseguiu publicar *O Guarani* (1857), romance no qual dá existência à história de Peri e Ceci, tendo como fundo a vida de D. Antonio de Mariz, um personagem real que defendeu o Brasil contra os franceses. Juntamente com *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), o romance forma a trilogia indianista pela qual o escritor é amplamente reconhecido por ser um dos marcos na construção da identidade cultural brasileira. Numa vida cheia de percalços, foi assumindo uma postura político/literária, alternando os cargos, mas nunca abandonando seu gosto pela escrita. Em 1859, José de Alencar tornou-se chefe da Secretaria do Ministério da Justiça e, no ano seguinte, ingressou na política como deputado estadual, no Ceará, pelo Partido Conservador. Em 1860, perdeu seu pai, José Martiniano, enterrado no Cemitério de S. Francisco Xavier, pedindo por ser sepultado com a batina em virtude de sua mágoa pela árdua separação. De acordo com Viana Filho (2008), José de Alencar enviou a D. Pedro II uma série de correspondências com críticas às relações do governo com o processo abolicionista. As chamadas *Cartas políticas de Erasmo* (1865) eram uma série de correspondências nas quais o autor solicitava ao Imperador que intervisse na situação do país. A emancipação dos escravos era um tema complexo, principalmente após a promulgação da lei de extinção do tráfico, em 1850, e a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871. Vale ressaltar que Alencar votou contra a Lei do Ventre Livre, ele entendia que a economia do Brasil ainda dependia do modelo escravagista, exatamente por fazer parte do Partido Conservador. Tal Lei intensificou ainda mais a disputa entre liberais e conservadores.

O choque entre o Imperador e Alencar vinha das posições distintas, o escritor defendeu que a emancipação deveria ser realizada numa reforma educacional da população, enquanto o imperador apresentava que deveria ser mais rápida e funcional. Apesar das opiniões parecerem concomitantes, Alencar acreditou que a escravidão se atrelava a muitos interesses da elite e que sua extinção era algo complexo e acarretaria graves efeitos sociais.

O que será colocado a seguir é a existência de forças a favor e contra a escravidão no Brasil da época e como esses elementos podem ser vislumbrados nos textos alencarianos, como em *O tronco do Ipê* (1871), por exemplo, no qual o pai Benedito e a tia Chica, de origem afro-brasileira, são basicamente agregados da família, tratados com grande respeito pela família dos protagonistas. Apesar de

estarem sempre atrelados à bondade e aos cuidados das crianças, os moradores da redondeza sempre os olhavam de modo negativo e depreciativo; a cultura da desconfiança e do medo ainda impera. Tanto Basílio da Gama quanto Alencar fantasiam a história de modo a criar um colonizador com valor paternal que cuida de seus escravos ou do Outro. Os negros aqui são construídos de modo servil, mas vistos como membros da família porque seguem os valores e regras impostos pelos seus senhores, cria-se, então, a ideia da formação de identidade criada pelo autor. Parte-se agora para observar como o uso do gótico contribui para acentuar esses elementos identitários.

O romance regionalista *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar, narra a história de um Mário e Alice e seu amor impossível diante de um crime que os envolve. Alencar dividiu a obra em duas partes. Na primeira parte encontra-se a infância de Mário, Alice e Adélia e a história dos personagens e, na segunda, o momento em que Mário voltou da Europa já adulto para enfrentar o Barão e exigir a explicação sobre a verdade da morte de seu pai. Dentre os principais personagens, citam-se: Alice, moça muito bonita filha do Barão; Mario, um menino criado pelo Barão, mas que nutre ódio por ele porque acredita que ele matou seu verdadeiro pai; Adélia, amiga de Alice; Joaquim de Freitas, o barão e pai de Alice; D. Júlia, mãe de Alice; D. Luísa, mãe de Adélia; D. Alina, esposa do avô de Mário que é a vilã da trama; Lúcio, filho de D. Alina; Domingos Pais, conselheiro e pai de Adélia; Martinho, o pajem da casa; Eufrosina, mucama de Alice; Dr. Matos, homem rico dono de outra fazenda; Frederico, filho de Dr. Matos e, por último, o pai Benedito, um negro que morava próximo à casa do barão pelo qual Mário possui grande afeição, visto por muitos como um bruxo e tia Chica, esposa de Benedito, que possui grande afeição por Alice.

Alencar abre o livro com o capítulo intitulado “O feiticeiro”, ali descreve primeiramente a situação da fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão. Enfatiza, ao início, a força do rio que corta a mata, comparando-o com Píton, uma serpente monstruosa. Em seguida, descreve a fazenda como uma fortificação próxima a um castelo onde ficam as senzalas e os pátios. Realça a cabana de um homem chamado Pai Benedito, afastada da vila e rodeada de superstições, descreve um testemunho que muitos viam o homem da casa de longe, criando a imagem de um bruxo. Em seguida, a narrativa destaca o pai Benedito descendo e dirigindo-se até um grande tronco decepado de um ipê, onde ele demonstra afeição pela árvore, curva-se de

modo respeitoso. Em seguida, o narrador descreve o Pai Benedito caminhando até escutar algumas palavras que diziam pedir perdão criando o clima de tensão e misticismo e cita, em seguida, que existia um crime misterioso na fazenda. Numa mudança temporal, o autor aponta que em 15 de janeiro de 1850 saíram da casa-grande da fazenda do Boqueirão três crianças: Adélia, Mário e Alice, acompanhadas de duas mucamas, Felícia e Eufrosina, e o pajem Martinho. Ali, as crianças conversam sobre bailes, danças e alta sociedade, sendo descritas como muito bonitas e com roupas de bom corte, e o menino é descrito como tendo uma diferença nas roupas, que indicava uma posição social inferior.

Mário, na obra, é retratado como alguém de poucas palavras e de bom caráter, principalmente como corajoso, pois não tinha medo de caminhar diante de precipícios, desfiladeiros e quaisquer obstáculos. O menino constantemente afirmava estar sozinho, seu pai já morrera, sua mãe estava doente e ele vivia às custas dos outros, ou seja, não tinha nada a perder. Em suas andanças pelas matas, as crianças visitam a tia Chica e Benedito e conversam sobre suas travessuras. Tia Chica recebe as crianças em sua casa e elas alegam escutar um barulho estranho. Ela diz que o som que eles escutam é do boqueirão onde morreu o pai de Mário e decide contar a história da Mãe D'água, enfatizando que lá havia um palácio encantado no fundo do lago. Ao concluir a lenda, adverte que a Mãe D'água vem e leva as crianças que se aproximam do rio para serem criados do filho dela. Adélia pergunta como morreu o pai de Mário e tia Chica responde que um dia ele veio ver Benedito porque estava doente, errou o caminho e caiu no boqueirão.

O texto faz um breve retorno ao passado mencionando que o primeiro morador da casa havia sido pai Inácio, cujo isolamento e apego aos seus costumes afrodescendentes deixavam todos do vilarejo assustados, assim acusavam-no de bruxaria. Com o passar do tempo, o novo proprietário das terras é Figueira, avô de Mario, que trazia vários escravos, incluindo Benedito que acaba se tornando amigo do pai Inácio e fica morando com ele, levando a fama de feiticeiro. Alguns acreditam que ele tomara a forma de Benedito para enganar o povo. O último dono da fazenda trouxe para lá tia Chica, e Benedito se agradou dela e se casaram. Após essa história, o foco da narrativa muda para uma conversa entre tia Chica, Benedito, Eufrosina e Martinho. De súbito, eles percebem a ausência de Alice, chamam por seu nome e ninguém aparece. Assim, saem em busca da menina. Alice estava curiosa pela

história contada por tia Chica e decide se aproximar do lago e observar a Mãe D'água e a grande pedra chamada Lapa. Ela aproxima-se da pedra e olha para o lago procurando a figura da mulher misteriosa. Fascinada com o reflexo na água, ela se distrai e cai no rio. Pai Benedito, ao chegar, avista somente o vestido de Alice e Mario, que presenciou a cena e rapidamente se atirou no rio para salvar Alice.

Em seguida, a obra narra a história do passado, adentrando a vida de Joaquim de Freitas, filho de um simples administrador que fez amizade com José Figueira, filho do comendador Figueira, proprietário na época da fazenda do Boqueirão. Com a ajuda dos dois, Freitas consegue juntar dinheiro e montar uma casa de negócios. Figueira, viúvo, acaba casando-se novamente com uma moça mais nova, D. Alina. Ela, descontente com o filho José Figueira, acusa-o de arquitetar contra o comendador Figueira e eles cortam relações. O filho acaba ficando na pobreza, sendo ajudado por comerciantes locais que discordavam da atitude. Freitas, por outro lado, corteja D. Júlia, filha de D. Isabel, que tinha como objetivo um casamento rico. D. Isabel, já viúva, queria para a filha um casamento que trouxesse um bom retorno financeiro, aconselhando-a a se aproximar de Freitas. Enquanto José Figueira trabalha na roça, chega a notícia de que seu pai estava muito mal; ele decide visitá-lo e parte com seu cavalo, mas no meio do caminho muda de ideia e decide voltar, encontrando-se com pai Benedito, que o aconselhou a ir, mas inutilmente. No dia 15 de janeiro de 1839, José Figueira erra o caminho e cai no Boqueirão; a notícia chega a seu pai e ele não resiste, vindo a falecer dias depois. A fazenda fica hipotecada para Joaquim de Freitas, que acaba por herdá-la. D. Alina tenta recuperar suas terras, indo aos advogados da corte, mas inutilmente, e Freitas, movido pela gratidão, acolhe o filho e a viúva de José Figueira.

Após tal história, conversam na mesa D. Alina, D. Luísa e D. Francisca, mãe de Mário. Preocupada com o filho, Francisca decide sair para procurá-lo; ao sair, D. Alina aproveita disseminando mentiras alegando que Mário era o culpado de tais tragédias estarem acontecendo. O barão aparece e pergunta pela filha. Muito preocupado, ele parte para procurá-la e, no caminho, encontra-se com Francisca, que diz temer pelo seu filho, sentindo que algo acontecera. Mário estava próximo ao Boqueirão quando presenciou Alice cair na água: em sua mente passam vários pensamentos de vingança, mas não poderia sacrificar uma vida inocente. Ao observar

Alice cair na água, Mário atira-se no lago para salvá-la e pouco a pouco vai nadando até que tira Alice do rio.

Benedito e Eufrosina presenciam a cena atordoados. Ao chegar, Mário, ao ver Benedito, pede um galho para poder puxá-los para fora da força das águas, Benedito pega um galho e dobra até a beirada d'água e o ajuda a tirar o corpo de Alice inanimado do boqueirão. O barão, que presenciara a cena de perto, pega o corpo de Alice e corre para a cabana de tia Chica. Nesse momento, Mário realiza uma respiração boca a boca e salva a menina. Tempos depois, todos pensam em quão grandiosa fora a ação do menino, exceto D. Alina, que desmerece em vários momentos a ação de Mário, alegando que poderia ser até mesmo sua culpa ter acontecido algo assim. O barão manda chamar Mário e lhe jura pagar os estudos, D. Francisca fica muito contente, mas Mário, em seu ódio pelo barão, demonstra indiferença e sai. Uma semana depois, com todos reunidos para a festa de casamento de D. Elisa com Dr. Oscar, Mário e Alice se encontram e conversam sobre o casamento. Alice brinca com ele até que, em meio às brincadeiras, aparece Sr. Frederico de Matos, um moço de vinte anos, filho do comendador Matos que, depois do barão, era um dos mais ricos do lugar e possivelmente o futuro noivo de Alice. No baile, Alice vai até Mário e entrega um presente: uma caixinha com um relógio dizendo-lhe para contar os dias que ficariam distantes, já que ele iria para a corte estudar. No outro dia, Mário parte.

Inicia-se, assim, a segunda parte do livro, que conta o retorno de Mário já adulto e formado. Num salto temporal, Alice, agora com dezoito anos, estava fazendo doces com Vicência, mãe de Martinho. A menina demonstra na narrativa muita alegria porque Mário voltaria após sete anos. Em meio às atribulações da preparação da festa, Lúcio e Frederico observam apaixonadamente Adélia, que estava nas arrumações, deixando D. Luísa e D. Alina intrigadas, pois elas tinham cada uma um plano para seus filhos. A viúva desejava que seu filho ficasse com Alice e a mulher do conselheiro e que Frederico fosse seu genro. A Tia Chica chega gritando que Mário estava de volta, fato que deixa Alice muito feliz. Mário, antes de ir para casa, passa na cabana de Benedito para uma visita. Na noite de Natal, todos rezam e participam das festividades e Mário, ao saber da capela onde sua mãe falecida repousava, decide visitá-la e Alice o acompanha escondida.

Pouco tempo depois, Alice procura por Mário para conversar, ela diz que tem algo para lhe entregar, uma caixinha que estava em sua posse fazia algum tempo. Era um estojo em que a mãe de Mário costumava guardar seus mais valiosos pertences. Enquanto olham os pertences, encontram um bilhete preso a um cordão de ouro. Ao terminar de ler o bilhete, Mário fica muito nervoso e pede para Alice sair, ficando ainda mais distante da família. Alice observa a tristeza de Mário aumentar dia a dia enquanto o barão decide consolá-la e diz que sabia que ela o amava e que Mário logo viria até ela. Subitamente, o barão manda chamar Mário, pois queria conversar sobre o porquê daquele tratamento. D. Alina, que observa tudo de longe, articula um plano para que tudo desse errado, pois queria que seu filho Lúcio se casasse com Alice. D. Alina tenta convencer o conselheiro a uma trama mais violenta, mas viu que ele não a apoiaria para retirar Mário do caminho, visto sua preocupação ser maior com sua filha. O conselheiro, descontente com a maldade de D. Alina, vai embora deixando-a sozinha. Assim, ela decide arquitetar sozinha um plano para derrubar Mário. Ela vai até Mário e pergunta se ele gostaria de saber o segredo de seu pai, convidando-o a se encontrarem. Mário decide ir ao encontro para tentar resolver o enigma do papel que ele encontrara, onde constavam os nomes do Comendador Alves Ferreira, Major Mendonça, Luiz Vieira e Capitão Felix, cada qual com um grande número escrito ao lado. Logo que a conversa se inicia é interrompida por Domingos Pais, que chamou Mário, pois o barão o queria ver.

No capítulo XVIII intitulado “O mistério”, surge a explicação do que acontecera com o pai de Mário. O personagem Benedito foi à procura de Mário preocupado com sua grande tristeza, decidido a contar a verdade. No passado, antes da morte do pai de Mário, D. Alina monta um plano para roubar José Figueira, mas sem sucesso. Desse modo, pai e filho se reconciliam e o pai decide devolver a herança ao filho. Infelizmente, no dia da reunião, o pai de Mário acaba caindo no boqueirão. Pai Benedito tenta salvá-lo, mas não consegue, encontrando seu corpo numa gruta pouco tempo depois, enterrando-o no tronco do ipê.

O pai Benedito, que sabia da partida de Mário, vai até o barão para conversar, mas havia algumas pendências com o comendador Matos em sua casa. Após discutirem sobre certas compras de terras, o barão sai e esbarra com Martinho próximo ao boqueirão: como estava escuro, ele cai no rio. Mário, que observa a cena, pula na água e salva o barão, levando-o para a cabana de Benedito. Enquanto

observa o barão na cama, Benedito entrega uma carta na qual o barão pedia perdão por ter sido covarde e não ter se atirado no boqueirão para salvar seu amigo. Mário, inconformado com suas atitudes de vingança após ler a carta, atira a carta ao fogo.

Fora da cabana, Mário aguarda no tronco do ipê pensativo sobre suas últimas atitudes, quando chega o barão enfraquecido e acompanhado por Benedito. Eles se sentam próximos à gruta do tronco do ipê e o barão tenta convencer Mário a ficar com Alice, pois ambos se amam. Caso ele se recusasse, o barão cometeria suicídio. Ao escutar tais palavras, Mário parece ouvir da caverna uma voz sobrenatural gritando a palavra perdão. Em meio à cena, chega Alice acompanhada por outros da fazenda. Ela abraça o pai e Mário. O rapaz arrependido inventa uma história de que estava triste pelas suas péssimas atitudes e se jogou no boqueirão, mas acabou sendo salvo pelo barão. O barão escuta e compreende que Mário o tinha perdoado. Um mês depois Mário e Alice se casam. A fazenda vai se dissolvendo, Frederico casa com uma prima e Lúcio com Adélia. No momento final, o narrador cita que Benedito e tia Chica ficam morando na cabana e, num dia de delírio, tia Chica atira-se no boqueirão, sendo esta sua última vítima. Benedito a enterra junto dos outros no tronco do ipê, finalizando a obra.

Tal resumo torna-se fundamental para compreender como o Outro é representado no texto do autor, visto que Alencar traz uma trama num choque de classes em que Pai Benedito se torna o Outro; D. Alina, a vilã gótica com seu lado cruel e interesseiro da antiga oligarquia, tudo mesclado à natureza perigosa e assustadora conduzida por imagens do sublime. Nesse confronto, os elementos do gótico vêm para acentuar o tom formador de identidade cultural brasileira em constante mudança.

4.2 SOBRE O NEGRO COMO ELEMENTO GÓTICO NA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DE ALENCAR

Antes de apresentar alguns elementos góticos presentes no romance de José de Alencar, parte-se primeiramente para observar como o gótico em *O tronco do ipê* (1871) difere em alguns pontos do apresentado em *O Uruguai*. Enquanto em *O Uruguai* tem-se o processo de colonização à baila, no qual predominam batalhas e

retratos de disputas, em *O Tronco do Ipê* a disputa torna-se de classe, na qual a ascensão da burguesia e a inserção do negro como um membro da sociedade ganham destaque.

O gótico como artifice de realce das cenas de violência e disputa vai surgir em meio à obsessão pela fortuna e à alienação que ele pode causar. Os negros Benedito e Tia Chica são o elo entre o racional e o irracional, que constroem a bondade ainda acanhada nas classes dominantes, uma bondade que pode ser questionada, visto que quando os negros/índios deixam de seguir as regras impostas pelo conquistador, a literatura/autor faz o papel de criar uma cena/contexto de punição. Sandra de Vasconcelos apontou sobre *O tronco do Ipê* e sua representação da vida de modo a aparecer sutilmente com uso da maquinaria gótica, pequenas cenas que vão se explicando ao leitor, levando o racional e o irracional em constante confronto:

Seu viés realista, que deriva do intento de representação da vida cotidiana e das relações humanas em duas grandes propriedades agrícolas, se mescla com alguns clichês da maquinaria gótica, sobretudo aqueles que levam o leitor a acreditar na natureza sobrenatural dos acontecimentos, mais tarde devidamente explicados ao leitor. Esse recurso ao esclarecimento racional e tardio dos fatos produz certo retardamento da ação que, com frequência se suspende, adiando sua resolução. No intervalo entre o acontecimento e a explicação, no entanto, fica no ar a sugestão de um ambiente doméstico tingido pelo sinistro, pelo que escapa da esfera da razão. Nesse espaço, entra toda espécie de desvarios, obsessões e monomanias. Estamos aqui no terreno do não familiar, do grotesco, das paixões exacerbadas. (VASCONCELOS, 2012, p. 11).

Como observado pela pesquisadora, a representação do gótico surge de modo sutil mesclado a um retrato de vida da época, o sobrenatural é dosado de modo gradual, construindo clímax e deixando alguns acontecimentos para serem explicados posteriormente. Esse ambiente “tingido pelo sinistro”, nas palavras da autora, fortalece a imagem das diferenças de classe e o tom de preconceito e medo diante do diferente. Tabish Khair (2009) apresenta a preocupação inicial em *The Gothic, Postcolonialism and Otherness*, pontuando que seu objetivo é discutir o gótico e o pós-colonialismo e sua relação com a representação do Outro. Por meio da literatura colonial e pós-colonial na qual a diferença entra para justificar a construção de uma nova perspectiva sobre racismo, desigualdade de classes e opressão do mais forte, mesmo que imaginária, essa representação é forte elemento para construção identitária, pois esta

força imaginária criada na literatura torna-se necessária para ligar as pessoas num primeiro momento.

Sua ênfase é diagnosticar quão eficientes foram os autores para representar os outros povos e como isso afeta a construção da alteridade. Numa representação do estrangeiro, normalmente pelas mãos europeias, o Outro é alguém que tem de ser incorporado, modificado em sua raiz ou excluído. A disputa entre classes foi ao longo dos anos narrada por óticas excludentes por meio de definição de padrões, os que não correspondem a esse contexto homogêneo tornam-se descartados e aqui começa a discussão do gótico postulado por Khair: como um elemento dentro das narrações literárias que evidencia, de modo mais forte, a violência social na qual muitas identidades foram arquitetadas.

Alencar, sob a ótica das teorias de Khair, consegue mesclar tais sentimentos e atingir um ponto de equilíbrio no processo de representação. O isolamento dos não europeus e essa comunidade imaginada refletem-se na alteridade – todo terror e sensualidade do Novo Mundo bem como o misticismo e irracionalidade são apresentados pelo uso do gótico. A ideia do mal interligado ao diferente veio transferido pela religião, essencialmente o cristianismo, fazendo associações ao não cristão, ao estrangeiro. Em pinturas, literaturas, artes em geral, o Outro, aqui representado pelo negro, índio ou não europeu, sofreu grande depreciação, e o fato de não serem cristãos serviu como justificativa para a escravidão. Apesar de Lúcifer significar luz, o demônio na religião cristã é associado à escuridão, as representações de paganismo são conexas ao obscuro, assim é comum ver essas figuras dentro da leitura do europeu que escreve sobre os continentes recém-descobertos como maligna em virtude de seus costumes marcados pela diferença e de peles escuras.

Ao estudar as edições do jornal *A Pátria Mineira*, publicadas em meados de 1889, edições que representavam o republicanismo na cidade de São João del-Rei, Flávio Raimundo Giarola diagnosticou um artigo chamado “A origem dos negros”, no qual a raça negra era comparada a uma criação satânica, justificando sua exclusão. Escreveu ele:

Em São João del-Rei, cidade marcada por uma forte religiosidade, a persistência destas associações entre o demônio e o negro tinha uma importância política no contexto da crise do escravismo. Tais representações podiam refletir na intensificação de preconceitos, já arraigados na elite branca, com relação aos “homens de cor”, que seriam “abruptamente” inseridos na

sociedade por meio da abolição. Pensar os ex-escravos como criações demoníacas, portanto, permitiria refletir sobre a necessária manutenção de sua inferioridade social. Em vista disto, a imprensa da cidade reproduziu alguns discursos que afastavam os negros do divino, identificando-os, ao contrário, como sujeitos ligados às trevas e ao mal. (GIAROLA, 2018, p. 4).

A pesquisa do autor serve para ilustrar um exemplo de como a identidade do negro veio se apresentando de forma conflituosa e complicada ao longo da historiografia, visto que os negros tinham suas próprias crenças e hábitos, assim como os índios possuíam suas práticas e concepções ritualísticas, o que os tornava hereges, sua cor, concomitantemente, associava-os ao mal (nigromantes e nigromancia). Como afirma Khair, a palavra *nigger* assume conotações fortes que coadunam a pesquisa de Giarola:

Esta caracterização do Diabo e seus Demônios como “negros” não os associa apenas com o racismo da escravidão e a rejeição dominante de religiões e divindades não-cristãs; no século XIX, também passou a cobrir uma faixa mais ampla na Ásia e na África, já que a palavra ‘nigger’ foi aplicada não apenas a ‘negros africanos’, mas também a sujeitos colonizados de outras peles em geral, até mesmo em alguns casos aos chineses. As representações coloniais de índios do século XIX aplicam-se ao termo “negro” e seus equivalentes também aos índios. (KHAIR, 2009, p. 44).⁵⁷

O negro e o índio eram (e são) associados à palavra *nigger*, assumindo o caráter de demônio. Isso fica marcado no romance *O tronco do Ipê* em momentos nos quais emergem descrições, opiniões sobre os negros, algo a ser apresentado em detalhes no capítulo seguinte. Alencar perpassou não somente por uma vida literária, mas suas raízes permeavam uma forte e árdua preocupação com o crescimento da nação, a qual ele demonstrou exercendo desde cargos políticos até sendo um crítico voraz do governo imperial que, por meio de cartas, crônicas, teatros e principalmente romances expressava sua indignação.

Ele arquitetou uma imagem dessa nova nação brasileira ao criar um tipo de mito fundacional no qual negros, índios, escravos, folclore, medos, impérios, dentre outros fatores, misturam-se numa ideia de reconciliação. Em *O Guarani* (1857), por

⁵⁷No original: “This characterization of the Devil and his Demons as ‘black’ did not only associate them with the racism of slavery and the dominant dismissal of non-Christian faiths and deities; in the nineteenth century, it also came to cut a broader swathe across Asia and Africa, as the word ‘nigger’ was applied not only to ‘Black Africans’ but to Other-skinned colonized subjects in general, even in some cases to the Chinese. Nineteenth-century colonial depictions of Indians apply ‘nigger’ and its equivalents to Indians as well.”

exemplo, Peri em sua pureza e força demonstrou o quanto o índio tem de lealdade e preocupação com todos além de sua própria linhagem, como sugere o final, assim como em *Iracema* (1865). Já discutido na biografia de Alencar, ele trabalhou para o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Jornal do Comércio*, tendo contato com diversos textos da literatura britânica (inclusive romances góticos) que eram populares na época. De acordo com Sandra Vasconcelos (2012), nos gabinetes de leituras e bibliotecas da então capital circulavam muitas das obras em voga na Europa e, dentre elas, diversos textos de romancistas góticos, como trazido no trecho a seguir:

Se pelo menos desde a década de 1820 os romances ingleses começam a frequentar com irrefutável assiduidade as páginas do *Jornal do Comércio* e do *Diário do Rio de Janeiro*, em anúncios de livreiros e livrarias que passavam a se estabelecer cada vez em maior número na capital do Império do Brasil, não escapam ao olhar mais atento a profusão de títulos e a disponibilidade, entre eles, dos romances góticos responsáveis pela grande popularidade de seus autores do outro lado do Atlântico havia apenas alguns anos. É nesses jornais que encontramos as primeiras referências à presença, na cidade, das obras de fundadores do gênero, como Ann Radcliffe (*Diário do Rio de Janeiro*, 1825) e, possivelmente, Matthew Lewis (*Jornal do Comércio*, 1828), ou de Amanda e Oscar (*Diário do Rio de Janeiro*, 1824) e Saint-Clair das Ilhas (*Diário do Rio de Janeiro*, 1825), os romances que fariam as delícias do jovem Alencar. A permanência desses nomes e títulos nos anúncios de periódicos, assim como nos catálogos das bibliotecas e gabinetes de leitura que também passaram a fazer parte da paisagem e dos equipamentos culturais do Rio de Janeiro, permite supor a existência de um público leitor para esses romances e um interesse duradouro pelas aventuras e atribuições de personagens envolvidas em tramas de mistério, suspense, vingança, poder despótico, tirania e horror. (VASCONCELOS, 2012, p. 5).

A leitura de Vasconcelos, em consonância com a de Wasserman, justifica a importância do autor diante da representação literária no retrato do europeu em contato com o estrangeiro. Suas leituras e influências são articuladas sobre obras fundadoras do gênero gótico que têm em comum o choque de interesses político-financeiros da cidade grande em relação à colônia bem como os valores ali levantados. Na sua perspectiva, leituras anteriores às produções de Alencar se tornam possíveis influências em sua escrita, como Chateaubriand e Cooper, por exemplo:

Para obter exemplos e justificativas, ele olhou para o exterior, adaptando e transplantando temas e estruturas desenvolvidas em outras tradições dramáticas, romancistas e até operísticas de escritores como Alexandre Herculano, Chateaubriand, Cooper, Balzac, Dumas e Rossini. Recorrendo a uma estratégia comum de afirmação de autoridade, o crítico Décio de Almeida Prado insere Alencar numa série literária que se estende desde obras europeias contemporâneas até “no caso específico da comédia, pelo menos até à Roma antiga” e identifica-o como o Autor “perfeito” em cuja obra

traçar “brasileiro embora preocupado com problemas locais urgentes”. (WASSERMAN, 1994, p. 188).⁵⁸

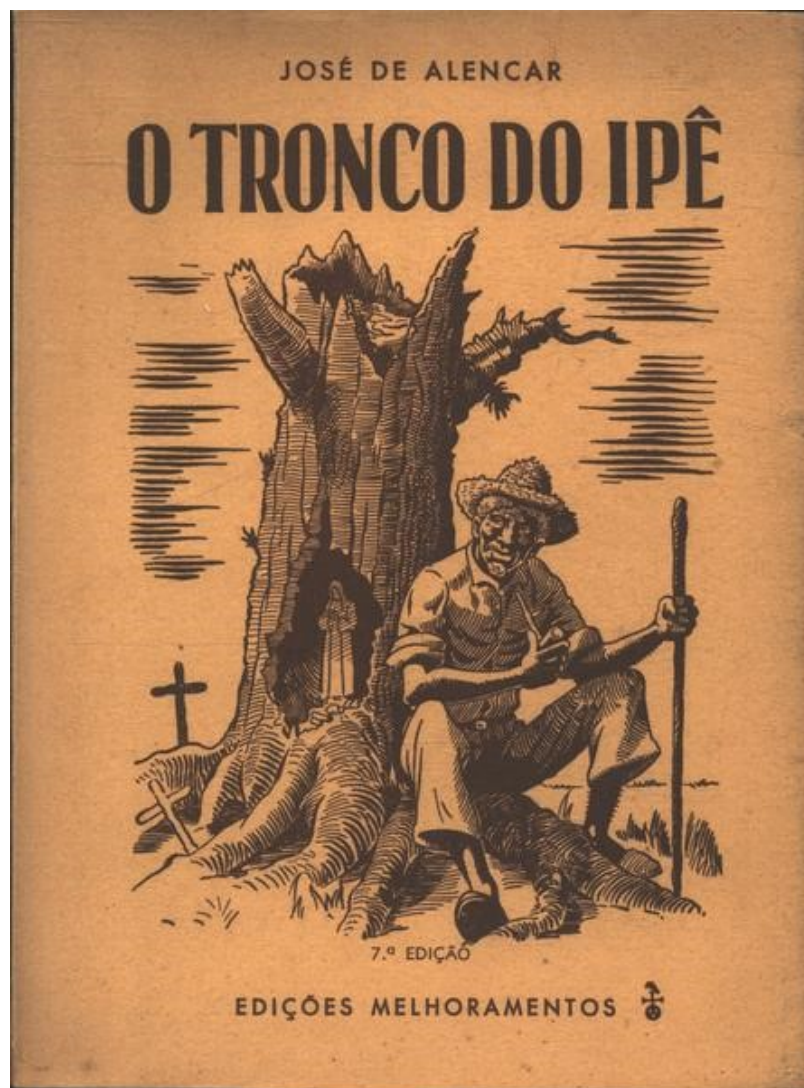
O autor Alencar levanta uma série de relações culturais, seus personagens vivenciam experiências diversas em meio a múltiplos contextos, tendo uma natureza e um grupo específico de pessoas para dialogar. Personagens, pobres, ricos, negros, índios, europeus, padres, místicos realçam as características fundamentais das obras do autor: uma sociedade em mudança. Esse aspecto evidencia-se em *O Tronco do Ipê* justamente pelo fato do encontro entre três classes distintas: a burguesia em ascensão, representada por Mário; a antiga oligarquia interesseira e mesquinha, representada por D. Alina, e o Outro, como o diferente, representada pelos negros, carregados de misticismo e descrito em tons góticos. A identidade, nesse contexto, define-se como um processo em desenvolvimento que se forma no contato com o Outro por meio da cultura. Por meio da consciência dos tipos sociais, da diferença entre eles, Alencar delinea os que estão aptos e os que não estão aptos a integrar sua visão de identidade nacional. Os sujeitos literários que se constroem por meio do Outro baseiam-se em estereótipos positivos e negativos, o negro é aceito na composição da nação brasileira contanto que seja servil, rejeite suas práticas místicas e incorpore valores cristãos de religiosidade. Assim, a leitura da obra de Alencar permeou alguns desses pontos, localizando uma essência positiva cuja ênfase é alicerçada por elementos góticos. Segue-se agora para um olhar de como esses traços aparecem no romance *O Tronco do Ipê*, destacando os seguintes elementos: a imagem gótica, o sobrenatural e o vilão gótico.

⁵⁸ No original: “For examples and justification, he looked abroad, adapting and transplanting themes and structures developed in other dramatic, novelist, even operatic traditions by writers such Alexandre Herculano, Chateaubriand, Cooper, Balzac, Dumas, and Rossini. Resorting to a common strategy for claiming authority, the critic Décio de Almeida Prado inserts Alencar in a literary series that extends from contemporary European works back ‘in the specific case of comedy, at least as far as ancient Rome’ and he identifies him as the ‘perfect’ author in whose work to trace ‘Brazilian though concerned with urgent local problems’”.

4.3 A IMAGEM GÓTICA, O SOBRENATURAL E O VILÃO GÓTICO DENTRO DE O TRONCO DO IPÊ

Na perspectiva da formação da nação e construção de identidade alencariana, selecionaram-se algumas cenas e imagens literárias que remetem a elementos de demonização do Outro. Cada cena será observada vinculando-a à presença do gótico junto do efeito do sublime, no qual o desconforto, a insegurança e o medo levam o leitor à constante dúvida do que virá a seguir. Na sequência, traz-se uma capa da obra *O Tronco do Ipê* (1957), que traz um dos elementos muito enfatizado dentro do livro, que é o tronco de ipê decepado representado de modo sinistro e misterioso.

Figura 9 - Capa do livro *O tronco do ipê*, de 1957



Fonte: Livraria Traça, s/d

Optou-se por apresentar esta imagem porque ela exemplifica vários dos aspectos que serão discutidos. Ali tem-se o negro Benedito cuidando do tronco rodeado de cruzeiros e imagens religiosas. Neste local, tem-se a resolução do mistério da obra bem como toda a construção gótica do medo que se arquitetou no local que é guardado pelo homem visto como bruxo.

Primeiramente, para entendimento da imagem gótica, dirige-se o foco sobre o uso do gótico para construir esse efeito observando o capítulo de abertura “O feiticeiro”, no qual Alencar representa a força e os perigos da mata. Em seguida, parte-se para o capítulo XIV intitulado “Mário”, no qual o personagem enfrenta a natureza e seus medos pessoais. Para contrastar a presença do sobrenatural como elemento gótico, será observado o capítulo XII – “A mãe-d’água”, em que o folclore brasileiro é utilizado para exemplificar o misticismo e os perigos da floresta. No capítulo XVIII – “O mistério”, as verdades e histórias do passado surgem pela voz do pai Benedito e os fantasmas do passado para elucidar a diferença de classes e até onde pode chegar a avareza e a crueldade humana. Para realçar o vilão gótico, serão discutidos os momentos em que D. Alina aparece para causar a discórdia, essencialmente no capítulo VIII – “Coração de mãe”, no qual a mãe de Mário sentiu um calafrio com medo de perder o filho e partiu para procurá-lo, deixando para D. Alina a chance de causar intrigas entre os familiares. Finalmente, no capítulo XVII – “O juramento”, D. Alina permanece depreciando as atitudes de Mário com o objetivo de afastá-lo da família, para deixar o caminho livre para Alice casar-se com seu filho Lúcio. Todos esses momentos são articulados com uma função de evidenciar as perspectivas sociais em formação, uma representação do hibridismo e do capitalismo selvagem que adoeceu a mente das pessoas.

4.3.1 A imagem gótica: o negro e a natureza

No início do capítulo intitulado “O feiticeiro”, já fica exposta a construção mística que Alencar tenta arquitetar. O autor começa por descrever a paisagem onde vai se passar a trama, apresentando o boqueirão e a floresta, sendo esses os lugares nos quais as maiores tragédias do romance acontecem. Na citação abaixo, retomam-se alguns dos processos de representação utilizados pelo autor para acentuar o terror

que podem oferecer as matas brasileiras. Essencialmente, vislumbram-se as perigosas águas que, metaforicamente, comparam o rio a uma criatura antediluviana. Escreve Alencar (2006, p.7):

Às vezes tardo e indolente, outras rápido e estrepitoso com a crescente das águas que o intumesciam, assemelhava-se o Paraíba na calma, como na agitação, a um píton antediluviano coleando através da antiga selva brasileira. Nas fraldas da colina à esquerda estavam as fábricas e casas de lavoura, a habitação do administrador da fazenda e as senzalas dos escravos.

A imagem de um rio atravessando a floresta aparentemente é algo natural, mas o uso da expressão “píton antediluviano” torna a cena descomunal e monstruosa, em associação a algo perigoso ou inimaginável que pode ser invocada. Narrativas de dilúvios⁵⁹ são encontradas em diversas culturas, principalmente em mitos de criação, os quais surgem para simbolizar a água que purifica, dando origem a um tipo de renascimento. A descrição torna-se fundamental para realçar a força do rio, visto que as maiores tragédias e mistérios acontecem nesse contexto, assim como as maiores revelações vão surgir diante do próprio causador das desgraças.

Alencar começou a desenhar o cenário no qual seus personagens vão interagir, criando um ambiente em que a antiga oligarquia colonial, representada pelos moradores da casa-grande, o Barão e D. Alina, entram em choque com a natureza selvagem e mística, cuja força pode mudar tudo em instantes. Seus representantes são os negros Pai Benedito e Tia Chica, que vivem isolados da “civilização”, e o jovem Mário que, criado por eles, atua como ponte entre os dois mundos. Quando distante da vida civilizada, prefere os perigos da natureza, prefere o “Novo Mundo” a uma Europa alienadora. O Barão começa a reconhecer a importância de seus agregados Benedito e tia Chica, vendo-os como família, e Mário, um órfão, como seu próprio filho.

Pai Benedito torna-se na obra expoente a ser explorado durante toda a narrativa como elemento que dá voz ao gótico. Suas falas, seu comportamento e a descrição feita pela narrativa indicam o misticismo ao redor do personagem. Na cena abaixo, encontram-se vários efeitos góticos de caracterização, a imagem do homem

⁵⁹ Na obra *A Bíblia de Jerusalém* em Gênesis 6: 5-8, p.42 de 2016, tem-se: “A corrupção da humanidade – lahweh viu que a maldade do homem era grande sobre a terra, e que era continuamente mau todo desígnio de seu coração. lahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra, e afligiu-se o seu coração. E disse lahweh: ‘Farei desaparecer da superfície do solo os homens que criei – e com homens os animais, os répteis e as aves do céu – porque me arrependo de os ter feito’. Mas Noé encontrou graça aos olhos de lahweh.

esperando na frente da cabana junto do narrador, que expõe a opinião que tinham sobre ele, confere tons de obscuridade à narrativa, como se pode ler:

É natural que já não exista a cabana do pai Benedito, último vestígio da importante fazenda. Há seis anos ainda eu a vi, encostada em um alcantil da rocha que avança como um promontório pela margem do Paraíba.

Saía dela um preto velho. De longe, esse vulto dobrado ao meio parecia-me um grande bugio negro, cujos braços eram de perfil representados pelo nodoso bordão em que se arrimava. As cãs lhe cobriam a cabeça como uma ligeira pasta de algodão.

Era este, segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto como o Tinhoso; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um samba infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada. (ALENCAR, 2006, p. 9).

Na imagem descrita acima, o autor representa um negro na visão das pessoas da fazenda, alguém de corpo muito escuro, parecido com um macaco bugio e que, “segundo as beatas”, fizera um pacto com o demônio. No trecho, pode-se identificar o efeito do gótico pela construção de uma imagem sinistra do homem. Alencar apresentou essa discussão criando uma forte ironia, visto que ao longo da narrativa Pai Benedito foi um dos mais bondosos e puros personagens do enredo. A identidade negra ganha contornos do desrespeito que sofreu, “um samba infernal”, como retratado, apontou a leitura representativa do povo da época sobre as danças e costumes do Outro como bárbaros e demoníacos. Giarola discute esse tema em seu artigo expondo justamente a complexidade em retratar o diferente; a Igreja Católica, nesse contexto, atua negativamente no que diz respeito à inserção de outras culturas.

Partindo para encontrar novas manifestações de discursos góticos, no capítulo XIV – “Mário”, o lago formado pelo assombroso rio cria uma imagem de terror, e a natureza assume a forma de mistério. O personagem, ainda com sua mente direcionada para se vingar do Barão, desafia sua vida na natureza hostil, abalado por estar sob os cuidados de alguém que ele julgou ser o assassino de seu pai. Além de tudo, vê-se apaixonado por sua filha, Alice. Inferiorizado por ser financeiramente dependente, ele é representado como um híbrido entre o “Novo Mundo” e o “Velho Mundo”, incorporando convenções sociais ambivalentes. Na narrativa, o rapaz parece não ter medo da morte, confrontando-a como uma expiação de uma vida sem sentido. Na citação a seguir, observam-se alguns dos artifícios de Alencar para construir essa

natureza ameaçadora cuja função é acentuar a força e o deslocamento do personagem Mário:

Debalde os rochedos eriçavam suas fragas e alcantis, como paus terríveis, ou abriam suas gargantas profundas e medonhas para sumir o imprudente cujo pé deslizesse à borda do precipício. Debalde o lago sombrio, povoado dos fantasmas que a tradição fazia vagar por suas margens, envolvia-se como em um sudário, na solidão fria e glacial, exalando pelas fendas do penhasco o lúgubre estertor do remoinho, a se estorcer em convulsões. Debalde pulava aí sob aquela vegetação linfática a geração abundante de medonhos répteis, que produz sempre nos climas tropicais o consórcio da água profunda com o rochedo cavernoso. (ALENCAR, 2006, p. 80).

O personagem sente uma grande melancolia por sentir-se sozinho no mundo, seu hibridismo por frequentar o ambiente do Outro (pai Benedito) e o ambiente de sua família (homem europeu) criam esse personagem aparentemente sem lugar. Como já explicitado ao discutir gótico, a melancolia é um dos seus efeitos, a natureza mesclada à escuridão/solidão fortalece esse efeito levando a uma imagem de tristeza.

Os artifícios utilizados por Alencar para criar a grandiosidade de uma paisagem sublime são rochedos que parecem assumir formas de bocas gigantescas para engolir suas vítimas: “rochedos eriçavam suas fragas e alcantis, como paus terríveis, ou abriam suas gargantas profundas e medonhas”. O lago assumiu a força da escuridão e do isolamento: “envolvia-se como em um sudário, na solidão fria e glacial”, como se em suas margens morasse somente a morte. Ao associar a natureza grandiosa com adjetivos que remetem à destruição, causa-se o efeito do sublime, deixando o leitor numa sensação de assombro em relação a Mário e seu destino. O autor fez uso dessa representação para apresentar o tipo de desafio que Mário enfrentava psicologicamente ao desejar a morte diante de sua trágica vida, refletido isso em uma natureza avassaladora, sublime e gótica. Ressaltando o processo de construção de identidade, aqui tem-se algo como o resultado da insegurança pela sensação de não pertencer a lugar nenhum, o rapaz encontra-se distante de seu mundo “civilizado”, preferindo integrar-se à natureza, que para ele não oferece risco, não mais do que voltar à falsa civilidade nas mãos do Barão, o possível assassino de seu pai.

No capítulo XVIII – “O mistério”, próximo ao término do livro, o autor cria um contexto mórbido para apresentar os últimos segredos envolvidos na morte do pai de Mário, cujo elemento principal é a figura da noite e seus segredos. Fazendo uso

de elementos do sublime, como discutido por Edmund Burke, Alencar molda um cenário obscuro e angustiante por meio de imagens naturais que preparam os leitores para a revelação sobre a morte do pai de Mário, como apresentado no excerto a seguir:

Caíra a noite.

Um luar baço, coado pelos vapores que deixara o dia mormacento, lastrava de branco as escarpas do rochedo e ruçava a copa das árvores.

Essa lua mortiça é triste como o pálido clarão de um círio, e reflete, n'alma a sua lividez.

Caminhando para a cabana, com o passo rápido e impaciente Benedito pensava naquela noite fatal de 15 de janeiro de 1839, em que José Figueira se afogara no boqueirão; e lembrava-se de que fazia então um luar semelhante a esse que os roceiros chamam de “lua de queimadas”. (ALENCAR, 2006, p. 209).

Visitando suas lembranças, pai Benedito reflete sobre a morte de seu amigo José Figueira, mas não em um contexto qualquer, porém em uma “lua mortiça”, ou seja, uma lua desfalecida. O conjunto de descrições gera uma sensação de terror, nada havia acontecido ainda, mas o processo e escolhas de palavras de Alencar suscita que algo de ruim se aproximava. Sá discute os processos de substituição que o autor faz: enquanto o cenário gótico dos romances estrangeiros se vale de castelos e abadias medievais, no Brasil Alencar busca a ancestralidade nas grandes árvores e a natureza indomável, como se pode refletir a partir do seguinte trecho:

Ao deslocar tal repertório de termos discursivos para dentro da paisagem brasileira, o autor não pretende se submeter à raiz europeia (tampouco pretende esconder seus modelos). Ao contrário, as referências textuais constituem um estratagema para citar a tradição estrangeira. Sua manipulação desses elementos é consciente, até certo ponto. Alencar parece dizer: se eles (europeus) têm castelos, nós (brasileiros) temos árvores fortes e ancestrais, se eles possuem templos, nosso santuário é a floresta, se eles têm cavaleiros em armaduras brilhantes, temos índios habilidosos, adornados com “as lindas penas das nossas aves”. (SÁ, 2010, p. 112).

O uso das imagens criadas reflete a força do místico brasileiro, desde o boqueirão perigoso causador de tantas mortes, ao escuro da noite e da lua que trazem lembranças dos erros e do medo do que está por vir. Junta-se a tais ingredientes a floresta densa e perigosa, criando algo equivalente ao labirinto gótico dos castelos europeus. O enredo labiríntico presente em *O castelo de Otranto* (1764), ou *O monge* (1796), retém em sua estrutura um segredo, seja um descendente real que vai tirar o

usurpador do trono, ou um pecado cometido imperdoável, o qual, em termos de narrativa, contém em seu íntimo uma crítica à sociedade em decadência.

Os elementos criados por Alencar na cena da pré-revelação dão sentido a esse efeito de porvir: Benedito, o escravo, o “diferente”, é o detentor do conhecimento sobre o segredo. O autor constrói uma identidade de integração entre o negro, sociedade europeia e a natureza inóspita, resultando desse processo uma simbologia do estado de espírito a ser implementado na sociedade.

4.3.2 O sobrenatural: o Outro como aquele que alerta dos perigos

O sobrenatural transita entre o imaginário e o inexplicável, cabendo ao leitor fazer múltiplas interpretações. Na cena abaixo, do capítulo VIII – “A mãe-d’água”, Alencar fez uso do elemento gótico por meio do folclore: já descrito o perigo daquelas águas e construído o misticismo ao redor do rio, tudo é reforçado por meio das lendas antigas do pai Benedito e Tia Chica.

A narrativa destaca uma conversa entre tia Chica, Benedito, Eufrosina e Martinho: em meio a suas discussões acabaram por perceber a ausência de Alice, que ficara fascinada com uma história contada por tia Chica sobre uma mulher misteriosa que morava no fundo do boqueirão. Essa mulher assemelhava-se a um tipo de sereia que atraía as pessoas e depois as matava; dotada de grande beleza, demonstrava uma sensualidade perigosa e ameaçadora. O narrador explica sobre uma formação rochosa em meio ao rio chamada Lapa, na qual era possível observar o fundo do rio. Assim, Alice, intrigada pela história de tia Chica, acaba indo para a rocha procurar a mãe d’água. Ao se aproximar das águas, o narrador cria um clima de mistério, deixando incerto se existia alguém realmente no fundo do lago ou se era a imaginação da menina, mas ela acaba por cair/ser puxada para dentro d’água e, nesse momento, pai Benedito encontrando apenas o vestido da menina.

Alice quedou-se, com os olhos fixos e imóveis, para não perder o menor movimento da fada. Às vezes sentia uma vacilação rápida na frente; mas era uma impressão fugitiva; passava logo.

Pouco a pouco a figura da mãe-d’água, de sombra que era foi se debuxando aos seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes e um sorriso que enchia a alma de contentamento; um sorriso que dava à menina vontade de comê-lo de beijos. (ALENCAR, 2006, p. 48).

Alencar deixou a cabo do leitor decidir, não fica realmente explícito se existia essa mulher no fundo do lago. A presença da morte é criada numa história folclórica e, em seguida, acontece uma cena em que tudo se repete e o boqueirão assume o papel de lugar demoníaco. Em outras palavras, a cultura do Outro (a lara, a mãe d'água) é simbologia do perigo e destruição. O folclore de matriz indígena atua como artifício do gótico, almeja-se aqui associar as deidades da cultura indígena ao medo. O pesquisador Gonçalo Junior (2008), ao contrastar cada traço das criaturas folclóricas brasileiras traz sobre lara:

lara, também chamada de Mãe-d'água, seria uma espécie de demônio disfarçado em uma linda mulher de pele alva e olhos verdes, cabelos cor de ouro, que vive nos rios, lagos e igarapés. Atrai os homens tanto pela sua beleza quanto por seu canto maravilhoso. Por causa dela, os índios se afastam das águas ao entardecer. Aquele que for fisgado não volta jamais e vai parar nas profundezas das águas. (GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 53).

O elemento da figura folclórica da lara resgata o uso do gótico com a imagem desta mulher perigosa que habita o fundo dos lagos e a obscuridade que pode vir ao encontrar-se com ela. Novamente, tem-se a presença de pai Benedito vislumbrando um mesmo terror que já vivenciara no passado, a vida de um inocente sendo levada pelas terríveis águas do boqueirão. Todavia, a história contada por Tia Chica atua como aviso de precaução e não como uma representação de maldade do “negro”. Benedito surge como figura de proteção, um guia para lidar com a natureza. Pela voz dos agregados pai Benedito e Tia Chica, a menina foi alertada indicando, no processo de representação, que o conhecimento dos “negros” dever ser valorizado, que eles podem amar e se preocupar com “brancos” como seus próprios filhos.

Esta figura de manifestação de cultura popular tem relação com a construção da identidade do negro, como cita Stuart Hall (2007), a crença e as histórias atravessam o tempo cruzando e misturando-se com as crenças atuais. Sobre a tradução e transmissão de histórias vindas de diferentes culturas e pessoas cita o autor:

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços de culturas, das tradições, das linguagens e das histórias

particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). (HALL, 2007, p. 88).

Articulam-se, assim, traços de identidade já discutidos ao longo de suas obras de que o diferente não deve ser temido, mas compreendido e respeitado. Curiosamente, todos os que interagem são afetados, brancos, negros, índios, todos sofrem o efeito constante de hibridização.

O personagem Benedito torna-se novamente central ao final do livro, no capítulo XVIII – “O mistério”, ao explicar a verdade sobre o Barão não ser o assassino do pai de Mário. Mário estava por partir e Benedito, sozinho, refletia olhando a lua. Nesse momento, lembra-se da morte de José Figueira e, movido por uma forte angústia, sai a procurar Mário. Eles se encontram e Benedito conta o que realmente aconteceu no dia da morte de José Figueira. Ele explica que D. Alina fez com que o avô de Mário discutisse com seu pai, tempos depois ele contraiu uma dívida com vários de seus amigos, porém, era uma mentira construída por D. Alina para roubar dinheiro do marido. Sua artimanha não saiu como planejada e pai e filho acabam por fazer as pazes, inclusive ele desconfiava de que seu filho Lúcio com D. Alina não era realmente dele.

Desse modo, o Barão decide passar todos os papéis para o Sr. Joaquim Freitas, indicando que Benedito os entregaria para José Figueira. Na entrega, o pai de Mário acaba por cair no boqueirão no momento que atravessa com seu cavalo. O Barão, que estava próximo, tenta salvar o amigo e, na descida, estende-lhe a mão, ao que ele agarra com toda a força acabando por quebrar-lhe o dedo. Todo esforço infelizmente foi inútil: o pai de Mário é levado pela força das águas e morre; Benedito, que assiste à cena de longe, sabia que tudo o que o boqueirão puxava era lançado mais tarde próximo a uma gruta. Assim, vai até a gruta, encontra o corpo de José Figueira e enterra-o ao pé do tronco do ipê. Após ouvir a verdadeira história, Mário fica emocionado e chora. Conversam sobre a infância de Mário e Benedito comenta que o Barão desconfiava de que ele sabia do ocorrido e, nesse momento, promete que Alice seria esposa de Mário. Enquanto conta a história, Benedito observa a margem do boqueirão, vendo uma aparição do outro lado, lembrando o defunto do pai de Mário, o que o deixa apavorado, como apresenta o excerto a seguir:

Ouviu-se um grito, que parecia articular o nome de Benedito; mas o preto velho não o escutou; com os cabelos eriçados, os olhos pasmos, e o corpo hirto, contemplava uma visão que o arrastava e espavoria ao mesmo tempo. De feito, a estatura elevada de um homem a cavalo assomara lá da outra banda, na margem do lago. Sombrea-lhe o rosto um chapéu desabado; e uma capa escura descia-lhe dos ombros até os joelhos.

– É ele... ele mesmo...

Os lábios trêmulos do negro estertoravam de pavor.

– Ele quem? Perguntou Mário

– Seu pai!... Faz hoje dezoito anos. Foi nessa mesma hora! Ele vem ver o filho!... (ALENCAR, 2006, p. 213).

A coincidência da hora, do local e a imagem criada do pai morto de Mário causa o efeito gótico, aquele homem no cavalo olhando Benedito e chamando pelo seu nome justamente quando estão surgindo as revelações sobre cada morte faz elevar o efeito de terror. Alencar deposita em Benedito a representação do bem, a esperança de que vai transpassar o perigoso labirinto de segredos. Mário, totalmente confuso, está decidido a ir embora porque não poderia ficar com a filha do assassino de seu pai, até que Benedito o encontra e o abraça rogando para que ele fique.

A idealização de um Outro perigoso é desmanchada, o personagem visto como um feiticeiro ligado ao demoníaco assume a função de libertador, trazendo a verdade e dissolvendo as mentiras. Alencar desenha aquele Outro como o escravo obediente que é agregado à família, o pai Benedito representa a diferença de classes e a segregação que podem ser suprimidas se existir uma obediência constante. O personagem Mário sofre uma purificação, seu ódio e medos assumem um caráter de perdão. Benedito atua na construção de uma nova identidade, a mescla do “eu” com o “outro”, sua presença nos maiores momentos de crise funciona para demonstrar essa nova nação que está nascendo do hibridismo contrastando este efeito em Mário. E as pessoas pertencentes a este círculo híbrido têm suas renúncias sendo obrigadas a negociar com novas culturas e redescobrir seus valores e reformular constantemente suas identidades.

4.3.3 O vilão gótico: a alienação por dinheiro

O vilão gótico, neste caso a vilã, atua com a função de alavancar a narrativa do herói Mário em busca da verdade sobre a morte de seu pai. Na obra, essencialmente, a vilã faz uso da intriga. Pode-se apontar que D. Alina é a maior vilã da narrativa, visto que na maioria das cenas em que ocorre discórdia ou algum tipo de maldade ela encontra-se presente ou tem alguma relação com os fatos. Apesar da construção inicial indicar que o Barão assassinou o pai de Mário, o comportamento do personagem não apresenta as características já discutidas sobre a composição do vilão gótico. Contudo, D. Alina e seu interesse em dinheiro, casamento e ascensão social caracterizam-na como a vilã da narrativa. Para estabelecer um comparativo ente o vilão Loredano, o padre vilão em *O Guarani*, e D. Alina, retomam-se as palavras de Sá sobre o quanto a alienação por causa de escalada social e dinheiro levam a cometer atrocidades:

Em *O Guarani*, Loredano representa o “capitalismo selvagem”, do tipo que pretende atingir seus objetivos a qualquer custo, emprega a força do contrato para subjugar seus parceiros e até planeja assassinatos. O vilão não chegará ao fim do romance, sendo descartado antes. (SÁ, 2010, p. 102).

D. Alina, mesmo não sendo uma assassina de sangue frio como Loredano, alienada pela riqueza, vê-se capaz de separar pai e filho e, em suas últimas tentativas, jogar toda a família contra um órfão. A vilã adquire essas especificidades, busca riqueza a todo o custo. Assim opera o capitalismo selvagem citado pelo pesquisador, no qual a representação desses personagens passa pela valorização do casamento de modo feroz. Apesar do dote, casamento e posse serem invenções pré-capitalistas e estarem presentes em sociedades antigas, no texto gótico ela vem de forma excessiva, esses aspectos do “casamento e posse” são prioridades para os vilões, desse modo, tirar uma vida não se torna um problema para tais personagens vilanescos.

No excerto a seguir da parte XII – “Coração de mãe”, após algumas peripécias de Mário, sua mãe D. Francisca, preocupada, sai em busca do filho, deixando o Barão e toda a casa angustiados. O Barão, ansioso, parte em busca dos dois e, nesse instante, D. Alina vê a oportunidade de causar a discórdia entre marido e mulher, incitando o ciúme da esposa contra o marido:

D. Alina, porém, ali estava para soprar naquelas brasas e levantar a labareda.

– Cuida que o barão, sabendo que ela foi em busca do filho, ficará com pena e tomará seu partido. Não é? Disse a viúva com voz melíflua, relanceando entre as pestanas um olhar oblíquo à baronesa.

Esta continuava a folhear, mas automaticamente, as folhas do álbum; ouvindo a última observação fechou com força o livro e atirou-o sobre a mesa arrebatadamente.

– Cuida, mas engana-se! Tudo tem um termo, estou cansada. Hoje mesmo vou falar ao barão. É preciso que essa mulher e seu filho deixem a minha casa; do contrário não respondo por mim. (ALENCAR, 2006, p. 74).

D. Alina era viúva do avô de Mario, conforme visto no resumo, ela se casa por interesse e seu comportamento ao longo da narrativa não é alterado. Ela tenta separar José Figueira de seu pai, porém, mesmo antes da sua morte, eles se perdoam. No entanto, a herança acaba ficando para o Barão, estragando os planos de D. Alina. Assim, ela busca quaisquer alternativas para conseguir lucrar. Em seus planos, observando que Alice e Mário se aproximam cada vez mais, D. Alina articula várias mentiras.

Representante de uma antiga ordem burguesa, ela torna-se um personagem que se pode chamar de *plano*, segundo Antonio Candido (1968) define em sua obra *A personagem de ficção*. O autor especifica na obra citada duas classificações: a de personagem *plana* (flat) e *redonda* (round). Conforme o autor, o *flat* é uma personagem menos complexa e o *round* (redondo) de maior complexidade, ou seja, que evolui na narrativa modificando seu comportamento e suas ações. O autor pontua a existência de muitos aspectos que se sobressaem em cada obra (enredo, ação, espaço etc.) e que eles se interligam por meio de ações na narrativa que, além de definir a personagem caracterizada, eles colaboram para fortalecer aspectos de outros personagens. D. Alina contribui para repensar a alteridade, a posição do marginalizado na nova sociedade emergente. Alencar, por meio dessa personagem, assim como o conselheiro, os barões e criados, cria representantes de uma antiga ordem burguesa que serve para reflexão de uma constante mudança na identidade cultural. Como cita Candido (2011), esses personagens *flat* usados pelo romancista reforçam outros aspectos da obra, bem como ajudam na construção de personagens *round*.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa nos dar impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. (CANDIDO, 2011, p. 59).

A D. Alina, ainda na ideologia de um casamento por dinheiro, quer levar sua filha ao mesmo caminho, visto ter falhado na sua conspiração. Ela, como personagem vilanesca, serve como ferramenta para representar convenções sociais engessadas e reforçar a mudança de personagens redondos com maior complexidade como Mário.

O dilema posto é aquele do casamento por amor *versus* o casamento por interesse, e a relação disso com questões de alteridade pode ser observada nas figuras daqueles que são desprovidos de riqueza, o escravo, os órfãos, os “pobres”. Todos são colocados num plano de igualdade, na visão de personagens como o Barão, cuja história foi permeada por uma presença de agregados, e Mário, que cresceu em meio a eles. Em contrapartida, esses personagens são inferiorizados por D. Alina, cuja ambição coloca-os como instrumentos para trabalho servil. O excerto abaixo aborda o comportamento de D. Alina após Mário salvar Alice de se afogar no boqueirão, quando ela tenta culpar o rapaz:

D. Luísa, além da parte que tomara na aflição da família de Alice, estremecia de horror, lembrando-se de que podia ter Adélia corrido o mesmo ou maior perigo. D. Alina, essa às vezes desmerecia na ação de Mário, figurando-a como coisa facilíma; outras vezes insinuava, embora de longe, que o culpado de tudo era o menino com sua travessura.

– Quem sabe? Talvez se Alice fosse sozinha com Adélia ou como o meu Lúcio, que é tão sossegado, não lhe acontecesse nada. Esses rapazes traquinas deitam os outros a perder. (ALENCAR, 2006, p. 97).

A personagem tem interesse numa futura aproximação entre Lúcio e Alice, por isso sugeriu que Mário seria o causador de todo aquele alvoroço. O salvamento da vida de Alice não teria sido necessário se ela andasse em companhias mais calmas, como a de seu filho Lúcio, segundo a personagem. Num comparativo com *O Uruguai* (1769), surge o casamento “terrível” como elemento gótico, assim como Balda queria casar seu filho Baldetta com Lindoia para obter controle da tribo, D. Alina assume o

mesmo papel de interesse, confirmando-se essa característica, como pode ser observado no fragmento a seguir, no qual a antiga ordem alicerçada sobre bens e alienação social reflete na opinião das mães sobre seus filhos. D. Luísa e D. Alina que organizam o casamento de seus filhos, desconsiderando qualquer sentimento, enfatizando somente o interesse e ganhos:

Junto ao piano, D. Luísa tinha com D. Alina uma conversação muito interessante para ambas; pois versava a respeito de Adélia e de Lúcio. As duas mães suspeitavam que havia entre eles uma afeição nascente que as contrariava, pois a viúva sonhava para seu filho a mão de Alice, assim como a mulher do conselheiro deitava os olhos sobre Frederico, que achava um genro muito mais do seu gosto. (ALENCAR, 2006, p. 123).

Nas reuniões de família, D. Luísa e D. Alina conspiravam que, para elas assim como para seus filhos, não seria interessante a afeição que Lúcio possuía por Adélia. D. Alina desejava que Lúcio ficasse com Alice, desse modo, a fortuna, que em sua concepção deveria ter sido sua, voltaria para ela. O texto, com uso de elementos góticos, tenta trazer os valores burgueses de diferentes modos. No caso da representação social, a aristocracia tende a depositar uma força contra algo que vem de fora. Mário assume esse papel, apesar de ter direito à herança por ser filho do legítimo dono, por obra do destino acaba ficando somente com a mãe e, futuramente, órfão. Dessa forma, pela visão da aristocracia local, principalmente pela vilã da obra, ele não seria merecedor de se casar com Alice e herdar a fortuna do barão.

No capítulo VII – “Pai Benedito”, ao contar a história do personagem Inácio, o homem que criou Benedito, o narrador enfatiza que muitas das crenças e medos ao redor do homem vinham das beatas. “Era, porém especialmente ao boqueirão que, segundo as beatas do lugar, presidia o pai Inácio, colocado pelo inimigo de propósito naquele sítio, para enganar os viajantes e atirá-los no remoinho.” (ALENCAR, 2006, p. 41).

Mesmo que a ênfase do livro não seja a igreja, pequenas e sutis críticas tecem a ideia de que a crença cega gera uma violência desenfreada na qual o interesse financeiro e ideológico leva a medidas sem precedentes. A representação do negro na obra de Alencar vai, desse modo, assumindo a função de realçar uma identidade em formação, assim como discutido por Wasserman, de que é no encontro com o Outro que se dá origem ao mito da construção da identidade nacional e a fundação de uma nação recém-independente.

5 REVERBERAÇÕES GÓTICAS E O “AMOR PROIBIDO” EM *D. NARCISA VILLAR*, DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO

A crítica literária se debruça cada vez mais em compreender a representatividade da mulher dentro da literatura, todavia, há ainda muitos obstáculos impostos à autoria feminina dificultando este resgate. A complexidade da relação entre a escrita de autoria feminina está localizada historicamente no campo social, visto que de acordo com a história a independência e direitos femininos foram lentos. As mulheres por um grande tempo eram restritas a ambiente domésticos cumprindo funções de mãe e esposa. Propõe-se, a seguir, uma análise com a escritora Ana Luísa de Azevedo Castro e seu romance ainda pouco debatido, *D. Narcisa De Villar* (1859), observando como a romancista faz uso de elementos góticos na construção da identidade brasileira em meio a um processo de interação da mulher com o índio.

A representação ficcional revela fortemente a exploração da mulher por meio de homens cruéis e usurpadores que a objetificam com seus planos materialistas. A análise proposta busca ser inovadora não só pelo pouquíssimo ou quase nenhum estudo de Castro, mas também por realizar uma leitura gótica de sua construção.

A autora dá vida a uma produção com nuances góticas que, assim como Basílio da Gama e José de Alencar, reflete a angústia de classes marginalizadas seja por sua cor, classe ou gênero. Com uma biografia escassa, as poucas informações sobre a autora são encontradas em prefácios de alguns livros ou artigos como os das pesquisadoras Zahidé Lupinacci Muzart (2008) e Rosana Cássia dos Santos (KAMITA, 2001). Elas, concomitantemente, acentuam os elementos de violência e marginalização sofrida pela mulher ao longo dos anos, representados na narrativa de Castro ao dar vida à personagem D. Narcisa De Villar e a crueldade vivenciada por ela na mão de seus irmãos.

Muzart (2008), ao abordar os textos de Castro pela perspectiva feminista, consegue delimitar alguns aspectos góticos como a perseguição da mulher e a presença do ambiente angustiante que a cerca, sendo esses alguns dos caminhos utilizados pela escrita para realçar um retrato da violência, algo já explorado nas obras discutidas anteriormente. Destaca:

Mas o mais importante, neste romance é a voz feminina da narradora que a tudo domina. Entre os temas mais importantes, sobressaem a crítica à falta de liberdade da mulher, e seu casamento como negócio. É um romance sobre a opressão da mulher pela família e pela sociedade e sobre a escravidão dos índios pelos colonizadores. Aliados, portanto, aparecem os temas de denúncia do machismo e do racismo. A escritora escolhe os oprimidos como sua principal temática: a mulher e o índio. O romance apresenta vários elementos do gótico como a fuga desesperada em frágil canoa, o sentimento do medo dominante na donzela, a coragem do herói, a identidade verdadeira do herói que só é revelada no final. (MUZART, 2008, p. 303).

Tal discussão moveu a busca por novos elementos que contribuem para o entendimento da formação da identidade brasileira e como o Outro também contribuiu nesse quesito. A pesquisadora Muzart (2008) sugere que a autoria feminina do gótico vem de uma influência da presença do cânone feminino europeu no Brasil, visto que no século XVIII houve um despontamento de textos de mulheres que lutavam e expressavam suas angústias e força por meio da escrita. A subjugação masculina e o contexto histórico violento deram combustível necessário para o nascimento de textos canônicos de romancistas como Jane Austen, Charlotte Brontë, Ann Radcliffe e Mary Wollstonecraft⁶⁰, obras essas que são amplamente estudadas dentro da academia para compreender aspectos de ordem psicossocial que moveram e movem diversos âmbitos da sociedade, relacionados à representação da mulher.

No Brasil, a presença feminina na escrita vem crescendo tardiamente, mas, segundo Rita Schmidt (2011), é um terreno fértil para a pesquisa, necessitando de valorização e resgate, visto que muitas obras ainda se encontram perdidas. Automaticamente, essa invisibilidade reforça a crença de que as produções de origem feminina são escassas. Neste momento, não cabe definir contornos da crítica feminista, apesar de estarem presentes em parte da discussão, mas sim verificar como esse processo colaborou na construção da alteridade por meio de elementos góticos na representação das etnias, gêneros e classes marginalizadas.

Primeiramente, discute-se um pouco sobre a autora e seus principais textos, salientando como sua obra atualmente é de difícil acesso, pois muito pouco se encontra sobre sua vida e biografia, mas o romance *D. Narcisa De Villar*, escrito em 1859, conseguiu sobreviver, fazendo um resgate da violência e discriminação que o ser

⁶⁰ A escritora, mãe de Mary Wollstonecraft Shelley, escreveu *Uma reivindicação pelos direitos da mulher*, lutando pelas mulheres terem direito à educação que, conforme a concepção masculina, deveria ser exclusiva dos homens.

“diferente” carregava. Após trazer um pouco da vida da autora, segue-se para um resumo de seu romance, levantando os aspectos principais de sua obra a exemplo de personagens, o enredo e como isso colabora para a busca do elemento gótico e sua função dentro da narrativa.

Em seguida, discute-se que o aspecto que norteia a trama, que é o casamento forçado e, nesse ponto, o principal diálogo teórico se faz com Renata Wasserman (1994) e Tabish Khair (2009) que, juntamente com outros autores, revelam que o casamento atua como ferramenta para construção do gótico por meio das situações ali condicionadas. Logo, buscam-se, como já visto em Basílio da Gama e Alencar, imagens góticas, com destaque para o sobrenatural e o vilão gótico, que funcionam como evidenciadores de uma identidade brasileira em formação.

5.1 ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO, FORMA E CONTEXTO HISTÓRICO

As leituras de gótico suscitam muitas maneiras de lidar com angústias e medos, o conceito incorpora múltiplas funções sócio-históricas sendo apropriadas para repensar modos de exercício da violência. Como citou Muzart (2008), a temática da violência com elementos góticos agregados foi adotada por algumas escritoras ainda pouco exploradas, a citar Ana Luíza de Azevedo Castro, Maria Firmina dos Reis e Emília Freitas, por exemplo, cujas obras possibilitam várias leituras com o uso do gótico.

Quais as brasileiras que se encaixariam nessa procura do gótico? Bastaria investigar, entre outros, os textos *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis (1852), *D. Narcisa de Villar* (1859) de Ana Luíza de Azevedo Castro, *A rainha do Ignoto* (1899) de Emília Freitas ou *A judia Rachel*, de Francisca Senhorinha da Motta Diniz (1886) ou *Os mistérios do Prata* da argentina Juana Paula Manso, publicado no periódico *O Jornal das Senhoras* (fundado em 1852). (MUZART, 2008, p. 302).

No Brasil, vários nomes conquistam espaço dentro da representação feminina (ainda que não necessariamente gótica): Helena Morley, Maria da Conceição Evaristo de Brito, Clarice Lispector, Adélia Prado, Rachel de Queiroz, Cora Coralina, Nélida Piñon, Maria Beatriz Nizza da Silva e Nísia Floresta Brasileira Augusta, esta considerada a primeira feminista brasileira. A literatura, nesse sentido, colabora para

evidenciar e refletir por meio de sua representação ficcional sobre alguns fatos e processos de exclusão, revelando aspectos que passam despercebidos. Consoante Muzart no artigo “Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX” (2008), uma escritora que experimenta certa invisibilidade foi Ana Luíza de Azevedo Castro e sua obra *D. Narcisa de Villar* (1859), cuja escrita, se estudada pelo viés do gótico, permite um panorama de vários aspectos de violência contra o diferente/mulher e como eles se perpetuaram ao longo dos anos.

Conforme a pesquisadora Rosana Cassia dos Santos (2020), o pouco que se desvendou sobre a autora é que ela nasceu em São Francisco do Sul, Santa Catarina, em torno de 1823, e morreu no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1869. No Rio, casou-se e tornou-se professora num colégio de instrução primária e humanidades para meninas, tendo exercido o cargo de diretora. Participou como membro da *Sociedade Ensaios Literários*, ganhando certo reconhecimento e adotou o pseudônimo de Indígena do Ipiranga ao realizar algumas publicações. Conforme Santos, observando a citação a seguir, é notória uma valorização tardia da autora, desde o uso do pseudônimo Indygena do Ypiranga para fugir da crítica até os pouquíssimos estudos e dados:

Torna-se assim bastante interessante e pertinente que se possa conhecer a maneira com que essas escritoras tratavam dos temas mais caros ao Romantismo, como amor e morte, por exemplo. Assim, destaca-se o romance *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869) publicado em folhetins, em 1858, e com consequente publicação em livro, um ano depois. A autora utilizou o pseudônimo Indygena do Ypiranga, sendo essa prática comumente utilizada por outras escritoras da época, dentre muitas possibilidades, como forma de se defenderem dos ataques da crítica literária. São escassas as informações biográficas em relação à autora. Dentre os dados disponíveis no estudo introdutório do romance, consta que nasceu em Santa Catarina, provavelmente em 1823, casou-se no Rio de Janeiro, onde veio a falecer, em 1869. Trabalhou por muitos anos como diretora e professora de um colégio de instrução primária e humanidades para meninas. Após a publicação do folhetim em 1858 e a publicação do romance em livro em 1859, a obra só foi novamente publicada em 1990, pela Editora Mulheres, e vem recebendo algumas edições desde então, inclusive integrando o rol de obras literárias para o vestibular da UFSC, na primeira década deste século. (SANTOS, 2020, p. 177).

Seu romance *D. Narcisa de Villar* pode estabelecer um paralelo com *O Guarani* (1857), de José de Alencar: na obra da autora apresenta-se um amor impossível entre uma dama da nobreza e um índio. Assim como Maria Firmina dos

Reis⁶¹, autora de *Úrsula* (1859), que se identificou como “Uma maranhense”, Ana Luísa de Azevedo Castro abre o livro de 1859 com uso do pseudônimo Indygena do Ypiranga. Tal dado contribui para refletir sobre posicionamento feminino, visto que em uma grande quantidade de livros de autoria feminina encontram-se prefácios nos quais a escritora desculpa-se por sua escrita ou pelo fato de adentrar nesse “mundo”, o que reforça ainda mais a dificuldade e falta de aceitação nesse grupo dominado, em sua maioria, por homens. Desse modo, tem-se aqui uma marca de identidade, não necessariamente ligada à ficção gótica, mas à identidade de gênero, algo possivelmente convidativo a futuras pesquisas e estudos.

Com o intuito de buscar os elementos góticos que acentuam a violência contra o Outro, tem-se como foco a relação entre D. Narcisa, Leonardo e Efigênia e os três irmãos opressores. Para melhor compreensão das análises dos traços góticos, parte-se de um resumo da obra; em seguida, discute-se um grande círculo de opressão (que é o casamento) como uma experiência gótica, por meio das imagens sobrenaturais e representações de vilania, que enfatiza a maldade contra as classes vistas como inferiores aos europeus.

A trama da obra de Castro basicamente divide-se em nove capítulos, além de prólogo e epílogo. A história parte da apresentação de duas índias Simoa e Mãe Micaela que conversam com uma menina, a moça decide pedir por uma história e Mãe Micaela assume a narrativa contando a trágica história de D. Narcisa. Aqui, tem-se um dos primeiros e interessantes tons do gótico, a ideia do narrador sobrevivente, pois não se tem uma história contada pela própria personagem/protagonista, mas sim de alguém que ouviu de outra pessoa, acentuando a tragédia e o tom sinistro da história, pois a violência é tanta que não sobrou ninguém para contá-la, sendo uma narrativa transmitida pelos poucos sobreviventes.

Como explicitado, o uso de elementos góticos consegue trazer à baila discussões pertinentes ao gênero e raça. A personagem D. Narcisa é forçada a se casar com um desconhecido na busca de dinheiro para seus irmãos. Neste posicionamento, ela causa uma “afronta”, para usar um termo de Santos (2020), aos

⁶¹ Escritora afrodescendente nascida em São Luís do Maranhão, em 11 de março de 1822, publicou crônicas, romances e poesias, sendo *Úrsula* possivelmente um dos primeiros romances publicados por uma afrodescendente no Brasil.

irmãos e toda uma sociedade oitocentista. Castro, nesse processo de representação, postula uma conjuntura crítica e insatisfação ao exercício de submissão feminina aplicado ao contexto da época, como cita a pesquisadora Santos:

A narradora busca expressar o desrespeito pelo ser humano através da transação de um casamento que não levaria em conta a vontade de D. Narcisa, e mostrar ao leitor a afronta de uma atitude como essa. As palavras se convertiam então como arma de denúncia da condição social feminina. Através de sua obra literária, a autora poderia colaborar para que as mulheres conquistassem maior respeito e dignidade na sociedade oitocentista. Isso corrobora a explicação da utilização do pseudônimo. Essa postura de enfrentamento em relação aos preconceitos poderia não ser bem aceita, e a autora talvez viesse a sofrer sanções por sua ousadia. (SANTOS, 2020, p.182).

O uso do pseudônimo adotado por Castro, Indygena do Ypiranga, ao apresentar a obra, demonstra a violência social da diferença entre autores homens e mulheres no século XIX. Numa perspectiva, pode-se cogitar que Castro talvez se sentisse como uma índia no Brasil (Indygena do Ypiranga), numa luta constante pelo reconhecimento num mundo de autores predominantemente homens, como cita ela na sua publicação em 1856:

Porém, dando publicidade a um de meus escritos, vencendo, enfim a extrema timidez de o fazer conhecido ao público, vou rogar a benevolência daqueles que me lerem como um discípulo que se quer instruir. Sem essa vaidade, tão mal cabida em algumas de meu sexo que, compondo alguma coisa, julgam-se poetisas consumadas, eu tanto mais ganharia com o juízo sensato de pessoas de critério, quanto o desprezo com que olhassem para minhas pobres linhas ser-me-ia prejudicial. (CASTRO, 2001, p.21).

Esta abertura aponta a dificuldade do posicionamento da mulher e, assim como a opressão que Castro veio a sentir pela invisibilidade de sua escrita, a história de sua obra ficcional centra-se essencialmente na opressão da personagem D. Narcisa de Villar. Uma moça que sai de Portugal muito nova, perde os pais e encontra-se morando na cidade brasileira de Ponta Grossa com seus três irmãos mais velhos: D. Martim, D. Luís e D. José. A jovem Narcisa fica aos cuidados da índia Efigênia, crescendo junto do filho dela Leonardo. Em certo momento, seus irmãos decidem arranjar-lhe um casamento de conveniência com um rico coronel português chamado Pedro Paulo, causando desespero na moça. Diante do clima hostil e da pressão dos irmãos para com D. Narcisa, acaba por despontar o amor dela por Leonardo, o qual sempre fica a seu lado apoiando a lutar contra a selvageria de seus irmãos.

No prólogo, descreve-se que no arquipélago da barra de S. Francisco Xavier existe uma ínsula inabitada chamada Ilha do Mel, visitada somente por pescadores e pássaros que fazem seus ninhos. Ali, conforme a descrição, circulam anedotas de que a ilha é amaldiçoada. A narradora coloca que estava com sua família em Ponta Grossa numa noite de inverno quando escuta de duas índias velhas, Simôa e Micaela, a história da ilha que, segundo elas, era envolta em maldade.

No capítulo inicial de *D. Narcisa de Villar*, é apresentado o local da trama, um lugar de Ponta Grossa, na Vila de S. Francisco Xavier, que outrora fora uma fazenda dominada por um fidalgo chamado D. Martim de Villar, o qual morava com seus irmãos mais novos D. Luís e D. José de Villar. A narrativa destaca que D. Martim era cruel e tratava as pessoas de modo despótico, sendo escolhido pelo governo português para explorar e usufruir ao máximo das terras que lhe foram confiadas, trazendo aos seus súditos mais temor do que respeito. Logo, é citada a chegada de Lisboa da personagem D. Narcisa de Villar com cerca de 12 anos de idade por ter perdido a mãe.

Num salto narrativo de anos, D. Narcisa de Villar encontra-se adulta, assim como Leonardo, filho de Efigênia. Certo dia, ela é chamada por seu irmão para vestir-se do modo mais belo possível, pois receberiam um ilustre hóspede para jantar. Na ocasião, os três irmãos encontram-se com Narcisa, e D. Martim a apresenta ao coronel Pedro Paulo. Ela sente-se aborrecida na presença do homem, recorrendo constantemente a pensar em seus amigos. Após o jantar, Leonardo é chamado para levá-los a um passeio e surge uma menção de que ele amava D. Narcisa profundamente. O passeio segue de barco e passa pela Ilha do Mel e, em seguida, voltam para casa, quando D. Narcisa reflete que Leonardo percebera sua decepção diante do coronel Pedro Paulo. Noutro dia, é explicado que D. Martim planeja casar sua irmã com Pedro Paulo, que era rico e da nobreza, com o intuito de agregar uma herança ao nome de sua família. Visto que sua irmã era mulher, ela deveria obedecê-lo sem questioná-lo na perspectiva de irmão. Pouco tempo depois, fica confirmado que Pedro Paulo ficara fascinado com D. Narcisa e desejava realizar o quanto antes o casamento. A moça, muito triste, lembra que seus pais já tinham falecido, mas se vissem não permitiriam que ela passasse em tamanha solidão.

Em seu momento de reflexão, D. Narcisa é interrompida por Efigênia, que anuncia que Leonardo havia sido ferido. Enquanto elas cuidavam do rapaz, ele diz à

moça que ela se casaria com Pedro Paulo e que os acertos finais estavam sendo enviados ao coronel por seu irmão. Leonardo espiona a reunião dos irmãos e é pego por D. Luís que, ao avistá-lo, dispara um tiro, pois na conversa fora revelado que ela voltaria para Lisboa para viver com seu novo marido. A moça aponta que não desejava a solidão da grande cidade e que encontrou o amor ali com Efigênia e Leonardo, assim, ambos declararam seu amor. Após a declaração, D. Narcisa e Leonardo vivem escondidos momentos de felicidade por algumas semanas, até D. Martim começar a ficar pensativo sobre seus planos e decide conversar com sua irmã para verificar o porquê de seu comportamento inquieto. Ao conversar com a moça, D. Martim sugere que o pedido da mãe deles era casá-la e decide que o melhor partido seria o general, para logo irem a Lisboa e terem uma nova vida. Nesse momento, ela enfrenta seu irmão diante da notícia, dizendo que não se casaria com o coronel, deixando D. Martim furioso. Eles discutem e o irmão ameaça deixá-la enclausurada, e a moça alega a preferência pelo convento ao casamento, e D. Martim reforça que isso não aconteceria. Efigênia, que presenciara parte da discussão, fica bastante abalada pela dor da moça e por seu filho Leonardo. No dia de Todos os Santos, o padre reza a missa e a noite fica iluminada por uma grande fogueira e, em seu meio, muitas pessoas agrupadas aparecem para verem a festa. Logo, desce D. Narcisa bem-vestida em sua noite de bodas, forçada pelos irmãos a se casar com Pedro Paulo. Eis que surge Leonardo em meio às preces de D. Narcisa e a convida para fugir. Ainda angustiada, ela aceita, só que não percebem que estavam sendo seguidos.

Num breve retorno ao passado, a figura de Pedro Paulo é explorada: após a conversa com D. Narcisa, o coronel fica desconfiado do comportamento da moça e começa a observá-la mais atentamente. Nesse percurso, acaba por evidenciar Leonardo e a fuga dos dois no dia da festa. Pedro Paulo vai até D. Martim e solicita para que ele procure sua irmã; após verificar seu desaparecimento, surge uma grande fúria em D. Martim e os irmãos. Eles chamam Leonardo, que também não aparece. Após a fuga, Leonardo e D. Narcisa desfrutam, enquanto navegam, de um momento de paz, mas sem saber que D. Martim os persegue com um barco mais rápido. Durante a viagem, uma forte tempestade se aproxima e o casal começa a sentir os efeitos do vento e dos fortes trovões. Leonardo luta bravamente contra as forças da natureza, buscando salvar sua amada, mas durante a perseguição, ele se vê perdido

na escuridão da noite e, após um raio clarear os céus, avista a terra percebendo estarem na Ilha do Mel.

No início do capítulo VIII, D. Narcisa e Leonardo escondem-se na gruta da ilha e conversam um pouco sobre o amor e o fato de estarem finalmente juntos, mas logo escutam passos entrando na gruta até surgirem pequenas imagens de tochas se aproximando. Em poucos minutos, chega D. Martim e observa que o sequestrador de sua irmã era o filho de Efigênia. Dessa forma, D. Martim acusa Leonardo de traidor, pois ele o teria educado. D. Luís o chama de louco, eles discutem e D. Martim pede ao coronel para acabar com a confusão. D. Narcisa declara seu amor a Leonardo, deixando os irmãos e Pedro Paulo enfurecidos. Num ataque de fúria, os irmãos atacam o rapaz, que se defende como pode até que o derrubaram e o ferem com a espada. Enquanto se defendia com uma pedra, pouco antes de morrer, arremessa-a contra o coronel esmagando sua cabeça, matando-o.

Depois da batalha, adentra na gruta Efigênia e clama por seu filho a D. Luís, que se via em cima do corpo de Leonardo, demonstrando sua fúria. Efigênia faz uma importante revelação; que Leonardo era filho de D. Luís, pois ele havia abusado dela há alguns anos e ela engravidara, mas isso não lhe causa comoção alguma. Eles chamam o vigário na gruta e pedem para ele ministrar a confissão à moça. Em seguida, mandam-no sair e aproximam-se de D. Narcisa e a sufocam com a trança de seus próprios cabelos (simbólico da sexualidade feminina).

No último capítulo, Efigênia enterra o casal e faz da gruta sua morada. Na conclusão, é narrada a morte dos irmãos; D. Martim morre de moléstia desconhecida e D. José sofre de melancolia e vai para um convento franciscano, onde também vem a falecer. Por último, D. Luís sofre um ataque apoplético e enlouquece, sendo encontrado morto na floresta cheio de marcas de animais. Efigênia acaba por encontrar um capitão estrangeiro e unir-se a ele, sendo feliz. Ao final da história de Mãe Micaela, surge uma espécie de lenda em que duas pombas brancas são perseguidas por três corvos e, ao chegarem à Ilha do Mel, tudo desaparece finalizando o romance.

Este resumo serve como ferramenta para compreender os principais elementos góticos, visto que a construção deste mecanismo é complexa e engendra vários detalhes. Nesse contexto opressor, podem ser diagnosticados elementos góticos que servem para acentuar a violência desmedida que mulheres, nativos e

escravos sofreram e vêm sofrendo ao longo dos séculos. A natureza inóspita representa um labirinto que os personagens enfrentam, além da natureza, uma sociedade escravocrata doente pelo poder. A ambição tece um caminho de desordem em que o gótico é realçado pela opressão, imagens e cenas sublimes surgem no contexto do casamento forçado da moça e das tragédias dos índios.

5.2 O CASAMENTO COMO PRISÃO GÓTICA

Historicamente, a mulher tem suportado muito preconceito e exclusão. Desde a época feudal e das revoluções, ela teve de lutar para sobreviver em meio a mudanças constantes. No campo, quando seus maridos morriam na guerra, elas assumiam o lugar de chefe de família sozinhas, vendo-se em muitos momentos pós-revolução forçadas a trabalhar por desprezíveis remunerações. Aquelas que nasciam num meio mais nobre eram transformadas em donas de casa, onde a instrução não era vista como importante, pois sua educação deveria ser reduzida a apenas cuidar de afazeres domésticos e dos filhos. Restava a vocação religiosa ou o manicômio. Trazendo as palavras da pesquisadora Rita Terezinha Schmidt (2008), fica evidente o processo complicado de resgate da autoria feminina. Conforme a autora, a dura vida das mulheres e os sistemas de violência e controle que perdurou e perduram dificultou resgatar obras de autoria feminina. Contudo, mesmo diante de tudo, trazendo os nomes de Rachel de Queiroz e Cecília Meireles, afirma que ainda há muito material para ser estudado, como trazido neste trecho:

Uma das mais produtivas linhas de pesquisa desde sua implementação nos anos 1980 é a linha que se ocupa da recuperação da produção literária de autoria de mulheres no século XIX. O descobrimento de um acervo significativo de obras esquecidas em bibliotecas públicas e particulares tem levantado uma série de questões pertinentes sobre os mecanismos de controle da instituição literária e, particularmente, sobre a violência simbólica do sistema de representações processada pela narrativa das histórias da literatura que manteve e mantêm a invisibilidade dessa produção, como se a autoria feminina não tivesse existido antes de Rachel de Queiroz e Cecília Meireles. Quando muito, depara-se com um ou outro nome em nota bibliográfica de rodapé! A reconstrução da autoria feminina como objeto de pesquisa e de especulação teórica tem levantado hipóteses sobre as razões de sua exclusão, entre elas a força do discurso crítico, responsável, em última análise, pelo estabelecimento de quadros de referência – critérios de valor e pressupostos interpretativos – que regulam, até mesmo de forma subliminar, as condições de recepção e de circulação de obras e, assim, definem quais são as obras que merecem ser distinguidas como representativas da

singularidade discursiva e simbólica da cultura nacional. (SCHMIDT, 2008, p. 131).

Como cita a autora, a dificuldade em encontrar e pesquisar obras de autoria feminina reforça a necessidade de resgatar todo e qualquer romance. A temática do gótico assume, ao menos nas primeiras manifestações literárias, a predominância na representação de mulheres frágeis que fogem de seus maridos usurpadores e tiranos. Numa pequena alternativa, veem-se obrigadas a refugiar-se nos conventos ou acabam cometendo suicídio, ou no aparecimento de uma figura masculina heroica esperam serem salvas, algo muito presente na obra de D. Narcisa em que a personagem parece ter somente essas opções como fuga.

Desse modo, a idealização feminina num primeiro momento assume um caráter de fragilidade diante do “perseguidor”. Todavia, um olhar aguçado a esse mecanismo de representação não deve postular a mulher como inferior ou fraca, mas realçar a violência e brutalidade, perpetradas pela sociedade patriarcal e a supressão de direitos.

O gótico consegue explorar, retomando Khair, os “fantasmas do império”, vistos os medos e a destruição do racional em que o subalterno é representado ficcionalmente em uma sociedade em decadência. O autor confirma que a construção da identidade é reforçada pelo discurso colonialista em que a negação e a supressão dos direitos do Outro assumem um caráter de dominação. Observando a citação abaixo, contrasta-se essa perspectiva do Outro racial e suas implicações:

Os não europeus eram vistos como o Outro, escrevemos muitas vezes, sem realmente definir o que essa noção de alteridade implica. Ou o Outro é visto, como muitas vezes era visto nos tempos coloniais e pelos discursos colonialistas, como uma negação do Eu europeu. Stuart Hall coloca a percepção pós-colonialista dominante em termos enérgicos: ele escreve que a figura do Outro foi “construída como o oposto absoluto, a negação de tudo o que o Ocidente representava” (Hall, ‘West and the Rest’, p. 314).⁶² (KHAIR, 2009, p. 11).

Desse modo, o texto de Castro pode ser compreendido como um reflexo da ansiedade social. Cria-se um espaço ficcional favorável para criar um discurso de

⁶² No original: “Non-Europeans were seen as the Other, we often write, without really defining what this notion of Otherness implies. Or the Other is seen, as it was often seen in colonial times and by colonialist discourses, as a negation of the European Self. Stuart Hall puts the dominant postcolonialist perception in pithy terms: he writes that the figure of the ‘Other’ was ‘constructed as the absolute opposite, the negation of everything the West stood for’.”

imperialismo. Muzart discute sobre essa brutalidade que já se encontra dentro do império e que parece migrar assombrando as pessoas diante de seus medos do Outro. Em torno da mulher, no contexto do século XIX, circulava um discurso de incapacidade. Destinada a ser guardada para um homem, ela estava atrelada a uma narrativa de honra familiar na qual a quebra da “pureza” demonstra um desrespeito à família e seus valores, exigindo punição. Enviadas a colégios internos, prisões ou buscando amantes, de qualquer modo perdiam sua liberdade:

O romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, por exemplo, leitura de tantas gerações, embora esteja dentro do *Bildungsroman*, também apresenta elementos do gótico como o colégio interno que se parece a uma prisão, a mansão isolada no interior da Inglaterra, para onde ela vai ser preceptora da menina francesa criada por Rochester, e sobretudo o sótão no qual estava aprisionada uma mulher louca, a esposa oculta do protagonista. Neste romance, vemos aparecer várias convenções temáticas e estilísticas: a loucura, o fogo, a mansão, o sótão, o medo. Estranhamente, as mulheres se interessaram pelo estilo gótico desde o século XVIII e na linha das pioneiras como Ann Radcliffe, seguiram por um caminho de ficção mais sóbria com mocinhas indefesas, seguindo os passos da literatura romântica de mulheres e escolhendo somente as peripécias. As heroínas continuam puras, castas e belas, *sans reproche*. (MUZART, 2008, p. 301).

Ao citar *Jane Eyre* (1847), Muzart aponta o elemento gótico atuante na perseguição da mulher, na mansão gigantesca, na loucura e nas convenções sociais, como intensificador da representação da violência. Em *Narcisa D. Villar* esses elementos ganham a mesma proporção na metáfora do casamento como prisão no qual o gótico atua de maneira semelhante, realçando cada fator. Interligado à posição da personagem D. Narcisa, a crítica é tecida sobre a questão da liberdade. Assim como o índio Leonardo, filho de Efigênia que se vê preso a seus senhores, a protagonista também está acorrentada à violência da opressão.

Em afinidade com a ideia defendida por Muzart, Renata Wasserman, ao analisar as obras de Jacques Henri Bernadin de Saint-Pierre's, *Paul et Virginie* (1788), e René de Chateaubriand's, *Atala* (1801), aborda um tema recorrente dentro da discussão das nações exóticas: o amor. A diferença surge na discussão entre o peso do amor na metrópole e o amor nas nações exóticas sendo que a preocupação é justamente com os impactos dentro desse hibridismo cultural que o casamento/amor entre dois opostos pode gerar:

Eles comprimem suas preocupações em termos de contato entre diferenças, expressas em tramas de casamento cujo peso supera outros elementos da

trama; através dos dois romances que conduzem a um impasse, tornam-se protótipos da história de amor da sua época e colocam o exótico no centro de um importante desenvolvimento cultural europeu. (WASSERMAN, 1994, p. 102).⁶³

Em *Atala* (1801), tem-se a história de um amor impossível entre a índia Atala e Chactas. Ele, sentenciado à morte, é salvo pela índia filha do chefe da tribo, e logo fogem passando por desertos e tempestades, sendo constantemente perseguidos. Atala se apaixona por Chactas, mas ela não pode se casar com ele, pois fizera voto de castidade. Tragicamente, ela acaba tomando veneno, dando um final trágico a um casamento inaceitável dentro da perspectiva de ambas as culturas. Em *Paul et Virginie* (1788), duas mulheres vão para uma ilha tropical, uma é rica e casada com um viajante que sai para velejar e morre; a outra é uma mulher comum que foi seduzida e abandonada pelo marido, estando as duas grávidas. Assim, a fuga torna a ilha uma metáfora de mudança para elas e seus filhos, uma fuga de uma Europa corrompida, uma mudança e, ao mesmo tempo, isolamento. Na ilha, mesmo diante de muitas dificuldades, elas não estão submetidas às leis vigentes, o casamento assume duas antíteses: uma de vida e outra de morte. Em muitos momentos o casamento vem como uma bênção da pessoa que vai mudar sua vida e trazer a felicidade.

Em *D. Narcisa De Villar*, consegue-se assumir esse mesmo tom de abandono e casamento impossível. Vinda da Europa, a moça, ao morar com os irmãos, é forçada a se casar com um desconhecido em nome do dinheiro. Assim como *O Guarani*, ou *Iracema*, em cujas obras os protagonistas representam a ideia de continuidade da cultura, em que Peri e Ceci ficam juntos e Iracema e Martim deixam Moacir como legado de um hibridismo racial, na obra de Castro esse elemento apresenta-se pela tragédia.

Os elementos góticos utilizados pela autora em meio à trama do casamento trágico colaboram para a formação da identidade cultural, fazendo brotar um embate constante entre distintas fontes desiguais. Esse hibridismo é desafiado na obra de Castro nos momentos de representação dos índios Leonardo e sua mãe Efigênia. Ele,

⁶³ "They compress their preoccupations into terms of contact between difference, expressed in marriage plots whose weight overwhelms other plot elements; though both novels lead to an impasse, they become prototypes of the love story in their time and thus placed the exotic at the center of an important European cultural development."

filho de D. Luís, é negligenciado e morto pelo próprio pai, enquanto Efigênia, ao final, diante de tanta tragédia, parece encontrar o amor nas mãos de um capitão de embarcação. Parte-se agora para a discussão de como a autora faz uso de momentos sinistros para gerir essa trama de viés gótico.

5.3 A IMAGEM GÓTICA, O SOBRENATURAL E O VILÃO GÓTICO EM *D. NARCISA DE VILLAR*, DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO

Foram selecionados momentos específicos nos quais a interação de D. Narcisa com o Outro representado por Efigênia e Leonardo sofrem algum tipo de opressão ou violência. Num primeiro momento, serão enfatizadas as paisagens góticas, nas quais a autora traz como principal cenário a Ilha do Mel, repleta de lendas e misticismo, sendo narrada pela visão das índias Simôa e Micaela que a apresentam como um local corrompido pelo mal. Em seguida, aborda-se o sobrenatural que ganha contornos pela voz dos animais e da natureza; tempestades e grunhidos de animais criam um espectro de uma presença demoníaca, bem como a presença de fantasmas que assombram a ilha.

Finalmente, adentra-se no vilão opressor, ou vilões que são os irmãos Villar e Pedro Paulo, que usufruem de sua força para matar e dominar o que desejam. Todos esses elementos, como será visto, são acentuados por meio do uso do gótico, criando uma representação da violência entre os marginalizados, representados por Leonardo, Efigênia e as irmãs Simôa e Micaela e o europeu, representado pelos irmãos Villar. Tal ideia vem a contrastar com a presença do índio, que atua como ferramenta gótica, visto ser ele aquele interligado ao processo de formação identitária.

5.3.1 A paisagem gótica: fugindo para Ilha do Mel

Observando a descrição da Ilha do Mel, na obra de Castro, onde ocorre o ápice da tragédia da trama, já é possível avistar como a autora trabalhou a descrição, elevando aspectos do sombrio e do misterioso, característica da literatura gótica. Na abertura do prólogo, a autora define o mistério ao redor da Ilha do Mel e adentra na narrativa de uma menina muito curiosa que estava sendo cuidada por duas índias numa noite de inverno.

No belo arquipélago da barra de S. Francisco Xavier, há uma ilhota chamada a – Ilha do Mel. Não sei o motivo desse nome que a tradição tem conservado até nossos dias, o que sei é que está até hoje inculta e inabitada; alguns pescadores a visitam quando não têm outro ponto mais fácil de descanso, e os pássaros escolhem nela os lugares onde fazem os seus ninhos. Ninguém se aproxima dela à noite, porque dizem que a ilha é mal-assombrada, e muitos afirmam terem ali visto visões medonhas, capazes de matar de susto a uma dúzia daqueles bons lavradores. (CASTRO, 2001, p. 23)

A criação da imagem gótica é definida pela presença de duas personagens, Simôa e mãe Micaela, segundo a narradora, duas irmãs índias que, ao cuidarem de uma menina, não resistem à sua insistência em contar o porquê de a Ilha do Mel ser vista como amaldiçoada. O livro procede com o alerta da mãe Micaela de que aquela história era maligna, do “Anhangá”, espírito maligno, segundo ela. Numa primeira apresentação, a autora faz uso da imagem de visões medonhas e fantasmagóricas para criar o efeito de que aquela ilha seria palco de um trágico desfecho. A presença das índias marca o hibridismo cultural já diagnosticado em Alencar e Basílio da Gama, sua preocupação com a menina e, principalmente, com a repercussão daquela história resgata a imagem desse índio preocupado e não ameaçador.

Adentrando a história no capítulo I, há uma pequena apresentação da menina que, antes de vir ao Brasil após a perda da mãe, vivia com a família em Lisboa. Ali, sentindo-se sozinha, acaba por ganhar a confiança da índia Efigênia e de seu filho Leonardo e, acreditando estar em débito com esse carinho demonstrado pela índia, acaba por tomar seu filho como aprendiz. Ensina o menino ler e o instrui na religião católica, criando entre eles um forte vínculo de amizade. Anos depois, no início do capítulo II, Castro cria uma representação da mudança de Leonardo como desvinculado do processo de escravidão:

Passaram-se anos, D. Narcisa D. Villar ficou moça, e Leonardo era já homem. Ele não andava vestido como seus companheiros de escravidão; suas roupas eram elegantes e seus modos distintos. A moça tornou-se bela como uma divindade. Seus modos eram tão benévolos, quanto tratava com os pobres, sua caridade tão extensa, que ganhou no povo um amor universal. (CASTRO, 2001, p. 31).

Surge a imagem gótica por meio de uma sutil descrição: “Ele não andava vestido como seus companheiros de escravidão; suas roupas eram elegantes e seus modos distintos”. Nesse pequeno fragmento é possível contrastar como a identidade indígena é exposta. Leonardo vê-se agora católico, bem-vestido e educado conforme a cultura dos brancos e com um nome Europeu. Destacam-se os valores do índio (pela parte materna) em processo de mudança, todavia sua bondade e humildade não mudam ao longo da narrativa. A imagem ganha contornos numa diferença entre pobreza e riqueza, de modo que Leonardo coloca-se como igual e nunca como superior a qualquer um. Ao mesmo tempo, uma ambiguidade desconforto com tons góticos surge ao imaginar um índio andando bem-vestido ao redor de seus amigos escravizados em maltrapilhos. Leonardo possui algumas semelhanças com Peri e Mário é uma figura hibridizada, aquele que caminha em dois mundos distintos. Enquanto Peri e Mário possuem uma caracterização de heróis imbatíveis diante da natureza, Leonardo já é construído como um sobrevivente, frágil e suscetível a morrer a qualquer momento.

O índio entra em foco, agora por sua bravura e sofrimento, na construção da fuga no capítulo VII. Leonardo e D. Narcisa buscam evitar o casamento da moça com Pedro Paulo. Eles fugiram de barco em meio a uma tempestade. Leonardo, com todas as suas forças, lutou contra os ventos e mares na expectativa de escapar com D. Narcisa. Castro constrói a cena por meio da imagem selvagem da natureza, criando uma imagem sublime, em que vivenciar a cena seria inimaginável.

A tempestade cada vez ia mais avinhando-se com terríveis ameaças, agudos sons do trovão se ouviram como um gemido medonho no infinito, como um pavoroso aceno do furacão prestes a desabar.

A donzela estremeceu e chegou-se mais perto do seu amigo o qual ainda com mais força remou. De repente um relâmpago abriu as nuvens mesmo sobre suas cabeças, e um raio veio cair não longe da canoa; foi o sinal para a tempestade cair com furor. Ah! que medonho temporal foi o dessa noite! Os antigos lembravam-se dele ainda estremecendo! O mar encapelado como serras espumosas levava a canoa dos fugitivos até as nuvens, tornando a fazê-la descer ao abismo para se despenhar sobre eles com estridente arruído, e caindo outra vez nas profundidades desses antros de onde ele se

havia elevado, ia além fazer renascer sua eterna lide! Com o clarão do raio que caiu, perceberam um vulto no mar que parecia outra canoa, que vinha na mesma direção. (CASTRO, 2001, p. 94).

A paisagem brasileira é transformada numa visão de perigo, o processo descritivo da autora é metucioso, a função dessa representação é acentuar o mal que está se aproximando do casal. Enquanto estão no barco e Leonardo está lutando contra o mar, D. Martim e seus irmãos estão se aproximando numa dura perseguição, o “clarão do raio” citado pela narrativa ou as ondas gigantes que formam um “abismo” evocam os elementos sublime que dão o toque gótico. Sua função é realçar a luta do Outro para sobreviver aos perigos, não somente da natureza que ele parece enfrentar e vencer, mas da perseguição dos fidalgos europeus. Finalmente, a moça D. Narcisa cria um espectro do abandono de sua antiga identidade ligada à burguesia, assumindo agora a capa de “Índia”.

5.3.2 O Sobrenatural: quando os animais alertam do perigo

O sobrenatural é em D. Narcisa mais evocado para o leitor do que presente na obra para explicar os fatos em si. Ele atua para criar o suspense e construir um contexto do terrível que é a Ilha do Mel, intensificando essa energia maligna que rodeia a visão da ilha. No capítulo II, é proposto um passeio entre os irmãos e D. Narcisa, Leonardo foi escolhido para levá-los e durante o trajeto fica expressa sua preocupação e amor pela moça. Ao aproximarem-se da ilha assombrada, é proposta uma parada. A narrativa reforça a ideia de perigo e morte que se encontra no local, como visto na citação a seguir:

Um desembarque ali foi proposto e aceito, e a merenda servida em uma gruta, maravilha do lugar. No momento em que Leonardo dando a mão a D. Narcisa, saltava com ela em terra os gemidos agudos de uma coruja se fizeram ouvir, e de repente os brados penetrantes do Menino queimado fizeram arrepiar os cabelos dos recém-chegados.

– Oh! Disse o militar, mau lugar escolhemos! Viemos invadir os estados deste povo alado, que se ofende com nossa visita. Irra! Calam n’alma os brados que dão!

– Grande é a força do hábito, Sr. Coronel, disse o cavalheiro. V. As. Se horroriza deste grasnar selvagem, e para nós nem ao menos o percebemos.

– Que ave é aquela?

– É um pássaro noturno bem singular. Pensam as velhas que ele é de mau agouro; todavia, tenho notado que eles são mais numerosos e aumentam sua gritaria nas vésperas de grandes tempestades, porém neste momento, é a surpresa que lhes causamos que os faz grasnar; regularmente eles só deixam ouvir de noite. (CASTRO, 2000, p. 37).

Na obra de Castro, quando D. Narcisa desce do barco na Ilha Do Mel, dois pássaros vistos como sinistros na descrição do livro a “coruja” e o “menino queimado” gritando pareciam anunciar uma futura tragédia. Burke (2016) traz uma reflexão sobre a proporção dos animais, que sua beleza possui uma certa medida, tendo uma relação entre as partes, seguindo um certo padrão entre cada espécie. Desse modo, uma quebra brusca das formas e características originais vem a gerar um aspecto monstruoso ou assustador, e a natureza dos pássaros apresentados bem como seu comportamento parecem destoar drasticamente do tradicional:

Se considerarmos o mundo animal em geral, vemos que a beleza não está confinada a quaisquer medidas determinadas; mas, tendo em vista que o que distingue cada classe peculiar de animais é certa medida peculiar e a relação entre as partes; daí segue necessariamente que o belo em cada tipo será encontrado nas medidas e proporções daquele tipo; pois, caso contrário, ele desviar-se-ia de sua própria espécie e tornar-se-ia algo monstruoso; no entanto nenhuma espécie está tão estritamente limitada a quaisquer proporções determinadas, que não exista variação entre os indivíduos; e como foi mostrado no caso do ser humano, o mesmo pode ser dito dos animais, que a beleza encontra-se indiferentemente em todas as proporções admissíveis sem se afastar de sua forma comum; é essa ideia de uma forma comum que faz com que a proporção das partes seja considerada e não a operação de qualquer causa natural; na verdade, um pouco de consideração esclarecerá que não é medida, mas a maneira que cria toda a beleza pertencente à forma. (BURKE, 2016, p. 99).

Na roda de rodapé da edição de *D. Narcisa De Villar* encontra-se uma pequena explicação sobre o pássaro menino queimado. Resumidamente, ele seria um pássaro noturno que à noite fica iluminado com penas que parecem fogo e dotado de uma voz rouca e assustadora. A escolha dos pássaros remete à própria crença em torno deles; a coruja, muitas vezes associada à noite e ao mistério; e o menino queimado, um pássaro preto que aparece à noite, sendo associado ao mau agouro, retomando a descrição de Burke: “Os tons raivosos das feras selvagens são igualmente capazes de causar uma sensação grandiosa e temerosa.” (BURKE, 2016, p. 89). A natureza brasileira bem como sua fauna assumem um caráter de

fortalecimento da cultura nacional, os trópicos são, por sua vez, assustadores como os labirintos ou florestas europeias.

Na conclusão da obra, a autora faz uso do sobrenatural como quebra da razão, cada um dos personagens morre por um tipo inexplicável ou pouco plausível de mazela. D. Martim morre de uma moléstia desconhecida; D. José, diante de uma melancolia, vai para um convento franciscano e nunca mais retorna. A D. Luís, que assassinou Leonardo violentamente, parece ter sobrado a pior das punições, enlouqueceu e desapareceu na mata sendo encontrado desfigurado, possivelmente tendo sido atacado por animais, como destaca o trecho a seguir:

Restava o do meio, Sr. D. Luís, o único representante dessa nobre e grande casa dos Villares.

Um ataque apoplético o pôs em risco de vida três meses depois da morte do primogênito. Quando esperavam que sua saúde ia restabelecer-se, foi atacado por alienação, de sorte que corria furioso para o interior dos matos virgens, declarando guerra aos macacos que apanhava e cria haverem-lhe roubado seu filho.

Uma noite depois de uma medonha tempestade foram-no procurar com archotes nos matos virgens que ficam a leste de Ponta Grossa e depois de muito trabalho o encontraram morto, inteiramente desfigurado, com o corpo cheio de dentadas de animais. (CASTRO, 2001, p. 123).

Tais aspectos parecem justificar que, se não pelas leis dos homens, viria pelo sobrenatural dando um tom gótico à cena, algo bastante presente em textos canônicos ingleses, como no romance *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, na qual o monge Ambrosio, visto como incorruptível, vê-se tentado pelo diabo, fraquejando inúmeras vezes. Em certo momento da narrativa, Ambrosio, já incitado pelo demônio, vê-se cometendo as mais terríveis atrocidades para suprir seus desejos obscuros. Punter e Byron trazem sua reflexão sobre o personagem Ambrosio e sua queda ao lado obscuro:

Insatisfeito com Matilda, ele começa a seduzir uma jovem e ingênua chamada Antonia, ao que Matilda, para sua surpresa, mostra-se capaz de oferecer-lhe ajuda sobrenatural, que ele aceita, embora com relutância inicial. O esquema, porém, dá errado e Ambrosio mata a mãe da menina para evitar que ela revele publicamente seu verdadeiro caráter. Com mais ajuda demoníaca de Matilda, no entanto, Ambrosio carrega Antonia, aparentemente morta, para

uma cripta onde, ao acordar, ele a estupra selvagemmente. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 194).⁶⁴

Ele é punido por causa de suas escolhas, seu corpo é atirado de um penhasco, comido por corvos e insetos, até ser lavado por uma enxurrada.

Após a explicação de como cada irmão morreu, a autora sugere no epílogo que o casal Leonardo e D. Narcisa transformaram-se em fantasmas e foram vagar na Ilha do Mel:

Quando a noite está escura, e cai o vento noroeste, vê-se dois vultos brancos como a neve atravessarem o mar, vindos da Ilha do Mel à Ponta Grossa, e irem costeando até a Ponta da Pedreira. Dali se transformam em duas pombas brancas, e voam pelo mesmo caminho que vieram; porém são perseguidas por três corvos que procuram agarrá-las com seus bicos hediondos, grasnando horrivelmente: chegando bem no meio do mar, os corvos se transformam em Meninos queimados, e lançam gritos tão agudos que fazem acordar as crianças em seus berços, iluminando todo o mar com o clarão de suas caudas inflamadas.

Chegando à Ilha do Mel tudo desaparece. É LEONARDO e D. NARCISA DE VILLAR QUE vêm do céu fazer a sua peregrinação na terra onde tantos sofreram; os corvos, são os orgulhosos irmãos da santa mártir que estão no inferno todos três. (CASTRO, 2001, p. 126).

Finalmente, numa mescla da imagem gótica e sobrenatural, a morte cruel do casal acaba criando uma maldição. Presos nesse círculo de sofrimento e perseguição, os personagens Leonardo e D. Narcisa carregam uma representação da crueldade sofrida pelos índios e mulheres que historicamente vêm, a duras penas, sobrevivendo a uma violência desenfreada.

Após o término da história, a índia deixa a menina que escuta a narrativa bastante apreensiva e preocupada com o futuro, como se essa memória marcasse uma mudança na criança e suas futuras escolhas.

⁶⁴ Dissatisfied with Matilda, he sets about seducing a young and naïve girl called Antonia, whereupon Matilda, to his surprise, proves capable of offering him supernatural assistance, which he accepts, albeit with initial reluctance. The scheme, however, goes wrong and Ambrosio murders the girl's mother to prevent her from publicly revealing his true character. With further demonic help from Matilda, however, Ambrosio carries Antonia off, apparently dead, to a crypt where, on her awakening, he savagely rapes her.

5.3.3 A “órfã” D. Narcisa e seus irmãos vilanescos: D. Martim, D. Luís e D. José

Enfim, chega-se aos vilões góticos, os três irmãos, embora D. Martim seja o principal tirano que quer forçar D. Narcisa a se casar com Pedro Paulo, todos os irmãos compartilham das cenas de representação de violência e opressão. A vida da mulher é roubada nesse processo forçoso de casamento, tais relacionamentos são baseados na posse do homem sobre suas esposas. A narrativa cria, já na apresentação de seu personagem D. Martim, a crueldade e a maldade dele nos cuidados da fazenda, associando-o à figura demoníaca:

D. Martim de Villar era um dos tiranos mandados ao Brasil em que recaíra a má escolha do governo português.

O bárbaro tratamento e despotismo que ele exercia sobre seus numerosos administrados faziam-no odiar por essa gente de coração tão sensível e a quem eles chamam de selvagens.

Finalmente, a religião e costumes, a instrução dos pobres índios, que compunham a sua colônia, nenhum peso tinham em seus cuidados.

O que lhe merecia atenção era o proveito que deles podia tirar, deixando o resto a cargo de subalternos viciosos que ensinavam aos infelizes o gosto pelas orgias e corrupção.

Longe pois de atrair sobre si as bênçãos de seus súditos, somente havia feito nascer o temor, em vez do respeito em todos os corações. Natureza egoísta, orgulhosa e fria, ele julgava essa espécie nascida para a submissão e trabalho, e suas penas nenhuma sensibilidade achariam naquela alma dessecada pela ambição, que presumia com desdém, que os pesares não deviam tocar a entes incapazes de refletir. (CASTRO, 2001, p. 28).

Com o objetivo de criar posteriormente o máximo de impacto possível no momento da ação, Castro já caracteriza o personagem como inteiramente mal, sua descrição é a de um déspota que controla seus súditos.

Neste excerto, pode-se remeter aos clássicos vilões góticos, nos quais personagens tinham interesse em manter seu poder acima de tudo, não com respeito, mas com temor. A autora levanta, nesse processo de caracterização, elementos identitários citando a religião, a escravidão e a educação. Marcada historicamente, a identidade indígena é representada como deslocada, o vilão gótico ignora os “costumes” indígenas, julga-os como sem educação e sem religião. O processo da escravidão acentua-se, observado o trecho a seguir: “[...] deixando o resto a cargo de subalternos viciosos que ensinavam aos infelizes o gosto pelas orgias e corrupção”.

Aqui a violência e a destruição de sua cultura pontuam dois elementos: o incentivo a um povo inocente pelas orgias e a corrupção.

A opressão e tortura psicológica dá o tom gótico ao romance, em que D. Martim pune sua irmã D. Narcisa com ameaças, forçando-a a casar com Pedro Paulo para obter riquezas. Ao receber tal notícia, “A donzela ficou pálida como a morte” (CASTRO, 2001, p. 69), segundo a narrativa, dando início ao processo de uma série de violências que surgem no livro. Distante de preocupar-se com sua irmã, a narrativa deixa claro que a mulher ali é uma mercadoria, na visão de D. Martim, para ascensão social. Seu olhar é sobre a herança e as facilidades em controlar a irmã, visto sua criação, como se lê:

Assim a rica herança que a jovem perceberia, não seria jamais desencaminhada da família. Porém, sem que já tal coisa se supusesse, o noivo desejado se apresentou num belo dia em sua casa, com as mesmas pretensões do seu antigo camarada: era ele o coronel Pedro Paulo, rico nobre, e de bom nome, que de tão longe vinha pedir a mão de D. Narcisa de Villar; esta aliança que vinha achar tão forte apoio na vontade de D. Martim, o fez dispor de sua irmã, como senhor, e não era preciso para a conclusão desse negócio o consentimento inútil, como pensava ele, d’uma menina que mal sabia o que fazia. De mais, sua irmã, criada no isolamento, havia adquirido o caráter dócil e brando das pessoas só acostumadas à obediência. (CASTRO, 2001, p. 43).

Diante da citação acima é possível trazer a voz de Rosana Cássia dos Santos em “*Ô Catarina; Nove escritoras Catarinenses, D. Narcisa Villar uma Heroína Romântica em Busca de Liberdade*” (2001), que observa como a narradora transporta o leitor para o sofrimento da personagem e confirma a ideia de mulher como mercadoria de troca. “Quando há a narrativa do contrato firmado para a realização do casamento de D. Narcisa a narradora expressa com veemência a aflição da personagem feminina e o quanto deveria ser doloroso para a mulher ser tratada como mercadoria” (KAMITA, 2001, p.4). É conflituoso separar os diferentes tipos de violência que os índios sofreram, pois uma implica outra, mas aqui o matrimônio forçado pode ser comparado à obra de Horace Walpole, *O castelo de Otranto*, na qual o personagem Manfred, após perder seu filho esmagado por um elmo gigante, decide assediar e molestar a nora para manter a continuidade da família. James Watt (2004), ao abordar sobre o gótico, traz que Radcliffe foi uma das grandes inovadoras dentro desta discussão justamente por trazer personagens lutando contra esta tirania. Nas palavras do autor Watt:

É fácil ver por que Radcliffe se tornou uma escritora tão importante para críticas literárias feministas, portanto, uma vez que seus trabalhos se concentram repetidamente em o destino da jovem proprietária negociando, sem proteção, das armadilhas do mercado de casamento. Não só as obras de Radcliffe permitem que suas heroínas tenham iniciativa, mas também isolam consciência da heroína, valorizando intermitentemente uma forma de entendimento. (WATT, 2004, p. 104).⁶⁵

O uso do elemento gótico como opressão tem um efeito semelhante na obra de Castro, os vilões tirânicos torturam uma dama com interesse em manter sua fortuna. Como cita James Watt (2004) na análise das obras de Radcliffe, é possível estabelecer um paralelo com D. Narcisa e a força no momento da caracterização dela como alguém que mesmo vulnerável tenta lutar contra a violência exercida sobre ela. A representação da personagem D. Narcisa junto do índio Leonardo é a de que estão psicologicamente abalados, articulando uma crítica do casamento impossível e indiscutível da visão europeia, mas que deve ser combatido. Na citação a seguir do capítulo II, enquanto Castro caracteriza seus personagens, ela define a criação de D. Narcisa por meio da exclusão e frieza, situação na qual o único aconchego vem não da família, mas dos excluídos representados por Efigênia e Leonardo:

– Senhor coronel, tenho a honra de apresentar a V.Sa. minha irmã, a senhora D. Narcisa de Villar. Senhora, continuou dirigindo-se à sua irmã, o Senhor coronel Pedro Paulo é fidalgo muito distinto que nos honra com a sua amizade. O militar fez-lhe um polido cumprimento, ao que a donzela respondeu com uma graciosa inclinação, e assentando-se depois na cadeira de damasco, que seu irmão lhe oferecia, a conversação tornou-se geral.

Porém a jovem estava constrangida em uma companhia onde era tratada com tão fria civilidade e onde não encontrava um olhar amigo. A solidão tinha-lhe apurado o gosto da boa companhia, habituando seu coração ao deleitável gozo do sentimento; queria prezar alguma cousa nas pessoas com quem tratava para sentir o prazer de com elas praticar. O seu isolamento não a obrigando a nenhuma dessas conveniências da sociedade, que tanto escravizam as ações de quem vive no grande mundo, lhe tinha conservado intactas a franqueza e a ingenuidade de seus sentimentos, que nada tinham sofrido do funesto contágio da dissimulação e hipocrisia acobertadas no mundo com o belo estofado da polidez. (CASTRO, 2001, p. 33).

⁶⁵ No original: “It is easy to see why Radcliffe has become such an important writer for feminist literary critics, therefore, since her works repeatedly focus on the fate of the young, propertied woman negotiating, without protection, the pitfalls of the marriage market. Not only do Radcliffe’s works allow their heroines to exercise initiative, but they also isolate the heroine’s consciousness, intermittently valorizing a form of subjective insight.”

O militar que se apresenta num ambiente destituído de amigos cria uma expectativa de um mal que vai chegando aos poucos. São diversos os momentos em que a protagonista sofre violência física e psicológica. Resgatar essa escrita feminina colabora para a construção da alteridade e do questionamento da diferença, realçando valores ainda dormentes na sociedade brasileira. Castro, nesse sentido, colabora em dois aspectos na construção da identidade indígena e da mulher, representados como sobreviventes de uma cultura de exploração e violência. A autora Schmidt reforça que a construção da identidade passa por esse olhar atento de resgate de textos fundacionais que trazem panoramas crítico-reflexivos em que os marginalizados são fortes representações das mudanças sociais que acontecem ao longo dos anos, como se lê no trecho:

É nesse sentido que a história literária passa a constituir uma referência dos nexos da nacionalidade, pois seu modelo cristaliza o que se poderia chamar de narrativização da memória nos moldes de uma formação discursiva homogênea e uniformizadora que funciona como um elemento de interpelação através da qual a identidade horizontal do sujeito nacional é construída e protegida dos embates suscitados pela diferença e pela alteridade, ou seja, pelas forças do excluído e do subtraído. (SCHMIDT, 2011, p. 133).

A autora realça que a memória e questões da autoria feminina do século XIX colaboram para construir e revisar várias reinterpretações do passado nacional. Deste modo, os excertos da obra de Castro, por exemplo, realçam não somente o trágico destino das mulheres, mas também dos escravos submetidos aos colonizadores portugueses. Efigênia, que cuidava de Narcisa, expõe uma mulher que sofreu dos mesmos males, objeto de desejo sexual, moralmente destruída e explorada, realça a violência por que tantas pessoas passaram.

Os sobreviventes representam a resistência de uma sociedade fundada sobre o despotismo escravocrata. A obra de Castro, nessa perspectiva crítica, denuncia uma nação em formação, trazendo à tona questões pertinentes que são suprimidas pela falta de conhecimento da história. No capítulo IV, pouco antes da tragédia final, como último recurso, D. Narcisa ameaça D. Martim de ir para o convento na espera de futuramente fugir com Leonardo.

– Minha irmã, com as ideias que acaba de manifestar, estou certo que tomaria de preferência a vida da clausura ao brilhante casamento que lhe ofereço?

A mísera moça teve um momento de esperançosa alegria. O convento se lhe mostrara nesse instante de desespero como a sua única tábua de salvação. Ela se admirava mesmo como lhe não tinha ocorrido tal ideia. Sim, iria no convento guardar seu destino longe de Leonardo, é verdade; mas só viver para ele, esperar que sua sorte mudasse; e ver-se-ia livre do coronel e de quantos outros pretendentes aparecessem. E por isso, tornou quase agradecida a D. Martim:

– Sim, meu irmão: fechar-me em um convento, sim, quero lá viver, e livrai-me deste casamento. (CASTRO, 2000, p. 71).

A valorização do índio e da mulher é resumida a serviçais, a menção de uma mulher “criada no isolamento” resgata a desvalorização da mulher na perspectiva da antiga oligarquia. Excluída de tomar decisões, a autora a coloca ao lado dos índios, criando uma identidade nova. Assim como eles, ela é explorada e abandonada, uma órfã de sua família de sangue. O convento ganha função de fuga do casamento forçado, todavia clássico do vilão gótico, a alienação social por meio do capitalismo faz com que o irmão aja sem remorso para vingar-se da irmã por causa de sua desobediência, forçando-a a se casar com Pedro Paulo.

Ao final da obra, surge a cena mais forte dos irmãos vilanescos, Leonardo é morto brutalmente por golpes de espada na frente de D. Narcisa e, após morto, D. Luís monta sobre ele e o continua atingindo. “Então D. Luís Furioso, cedendo a uma bárbara inclinação, atirou-se ao desventurado mancebo, e com um joelho sobre o estômago procurava acabá-lo de matar, ignorando que ele já estivesse morto! ...” (CASTRO, 2001, p. 115). Tem-se a entrada de Efigênia e a revelação de que Leonardo era filho de D. Luís, o qual se aproveitara de Efigênia. O elemento gótico da violência nas mãos dos vilões cresce exponencialmente, a destituição da identidade, um índio sem pai, uma índia estuprada e o tratamento de abandono misturam-se para revelar o trágico destino dos escravos.

Desse modo, mesmo sendo uma representação ficcional, é possível pensar na dor de muitas mulheres, índios e escravos que se viram sozinhos, abandonados e explorados pelos europeus. Em seguida, após a última revelação, D. Narcisa ainda na fúria e alienação dos irmãos é assassinada, como segue:

D. Narcisa de Villar esperava com firmeza a vinda de seus algozes. Pertencendo já ao céu, esquecia a sua dor para só consolar com doces palavras a desgraçada mãe, que ia ficar só no mundo! Os assassinos se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus cabelos a sufocaram... (CASTRO, 2001, p. 121).

A escrita da autora no processo descritivo da violência contribui para esse processo de construção identitária. Como procurado demonstrar, na contribuição de Castro dentro da ficção feminina e desde os seus momentos iniciais, ela faz uso de artifícios góticos, desde a imagem ou o sobrenatural, chegando finalmente ao vilão opressor para gerar uma reflexão sobre a visão da diferença. Visto que as obras do gótico conseguem enfatizar atos de crueldade e dominação do Outro por meio de supressão de direitos e igualdade, a leitura de Castro atua como uma denúncia ao abuso de poder das autoridades patriarcais e das leis institucionais que, frequentemente, põem em risco aqueles vistos como diferentes. A autora Santos resume o que foi a única opção da personagem:

No contexto em que sua história se inseria, sua morte, apesar de ter sido assassinada, foi, em certa medida, uma escolha sua. A partir de uma restrita perspectiva e com as poucas opções que lhe seriam possíveis, decidiu pelo risco da morte. A morte assim, representaria uma insubmissão às ordens e desejos de seus irmãos, em um ato de rebeldia, constituindo-se D. Narcisa em uma personagem transgressora, em muitos aspectos diferentes de outras criadas no mesmo período. (SANTOS, 2020, p.187).

A morte funcionou como única opção para fuga daquele casamento/ambiente opressor, sua opção de fuga para o convento viu-se ineficaz, seu amado fora morto e toda concepção de família desconstruída. Todos os elementos góticos na sua construção como nas obras já analisadas *O Uruguai* (1857) e *O Tronco do Ipê* (1871) trazem a mesma resolução de *O Castelo de Otranto* (1764); vilões usurpadores, ambiente terrível, casamento forçado, dentre outros para acentuar sua crítica social. A autora certamente é material para muitas outras análises e discussões em distintos âmbitos desde a autoria feminina e sua invisibilidade até a criação da identidade da mulher.

6 CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou realçar vários elementos vistos pela crítica literária como góticos dentro da literatura brasileira e como eles contribuíram a formação identitária do país. Antes de entrar no estudo do gótico brasileiro foi fundamental compreender os principais aspectos deste discurso dentro de seu processo inicial.

Apesar de a literatura gótica ser principalmente ligada à Europa e aos clássicos, como *O Castelo de Otranto* (1764), *Os mistérios de Udolpho* (1794) ou *O Monge* (1796), por exemplo, aqui buscou-se realçar sua presença no Brasil, adequando-se à cultura e elementos do país. Indiscutivelmente, o discurso gótico ganhou força ao ponto de aparecer disfarçado com vestes obscuras e sublimes no qual ele realça, por meio do exagero, os maiores medos humanos como: preconceito, exclusão, maldade, segredos familiares, fantasmas, alucinações, loucura, dentre outros.

Para início da discussão, optou-se por uma conversa sobre as origens do gótico europeu e as pesquisas iniciais no Brasil. Ali, a crítica europeia ganhou destaque pelas mãos de Punter e Byron, Botting e Watt. Dentre as inúmeras obras, optou-se por realçar a obra de Horace Walpole por ser vista pela crítica como a mais importante dentro do estudo do gótico bem como destrinchar suas características que migraram e influenciaram posteriores produções. Neste aspecto, tentou-se não favorecer características específicas, oferecendo apenas os elementos fundamentais para concepção da crítica do gótico, cuja preocupação é realocar e questionar valores. Ao dialogar com os autores, confrontou-se com algo ainda em crescimento crítico, com pesquisas e sugestões de pesquisas, nas quais o medo do desconhecido e do obscuro realçam as fraquezas humanas como em *O castelo de Otranto* (1764), em que o vilão oprime a donzela indefesa para manter suas posses e legado. Dentre os autores citados na tese, outros foram levantados bem como seus personagens como: monstros, vampiros, cientistas loucos, robôs e alienígenas cuja finalidade em muitos momentos é revelar maldade do ser humano e a dificuldade em aceitar e entender as mudanças e o contato com o Outro.

Em seguida, partiu-se para o Brasil, citando pesquisadores como: Menon (2007), Sá (2006 e 2010), Muzart (2008), Santos (2020) dentre outros nomes

importantes que deram impulso à pesquisa e à presença de rastros góticos no Brasil, com forte contribuição no intuito de compreender que, distante de cópia do gênero europeu, o brasileiro ganhou seus próprios contornos. A pesquisa de Menon revelou inúmeras obras que trazem contornos góticos e que ainda não foram estudadas com devido empenho, deixando um forte convite a novas produções e estudos.

Navegando na leitura de Sá e Vasconcelos, foram identificadas várias leituras do gótico dentro do país, desde a pesquisa da autora que revelou os principais romances circulando no Brasil nos primórdios de sua formação até Sá, que deu um dos passos iniciais na crítica do texto alencariano *O Guarani* (1857), no qual identificou o gótico construído por meio de imagens sublimes. Levantaram-se pontos que vão desde a paisagem gótica até as representações do sublime na geografia nacional. Na leitura dos autores, como cita Sá (2010), tem-se aqui um “gótico tropical”, optou-se por delimitar a análise a alguns elementos específicos: o vilão, a imagem gótica e o sobrenatural. Este gótico tropical é justamente um olhar aos elementos dos brasileiros dialogando com o discurso gótico e ganhando seus próprios contornos. Jesuítas viram vilões góticos, a fauna e flora tornam-se o espaço assustador e as concepções e crenças de distintas raças ganham força pelo sobrenatural.

Logo, partiu-se para uma proposta de releitura da obra árcade *O Uruguai* (1769), a partir da qual buscou-se apontar como elementos góticos surgiam no realce do índio brasileiro enfrentando os europeus e como o resultado da batalha bem como seu processo revela uma série de imagens de horror e morte. Neste momento, surgiram vários reflexos do colonizar *versus* colonizado. Enquanto os índios lutavam para defender suas terras, os generais e jesuítas tramavam uns contra os outros para obter poder e realizar seus próprios interesses no qual o resultado é morte e devastação das terras e das pessoas que ali viviam.

Logo em seguida, na leitura de Alencar, enfatizou-se um olhar para uma obra ainda não muito explorada: *O Tronco do ipê* (1871), em que o gótico se manifesta pela crueldade e alienação provenientes do capitalismo. Os medos e angústias dos personagens interligados à natureza mística e perigosa dão os tons góticos à obra. Alencar, numa perspectiva de formação identitária, como visto pela leitura da pesquisadora Wasserman (1994), combina elementos os quais colaboram diretamente para repensar e representar a formação identitária do país. Num diálogo entre Alencar e Cooper surgem denominadores comuns, neste caso, a imagem do

país alicerçada por meio de um processo de luta e construção de imagem do índio guerreiro e idealizado.

Finalmente, num quinto capítulo, enfatizou-se a obra de Ana Luísa de Azevedo Castro (1859), uma autora pouco conhecida no Brasil e que deu vida a uma obra de grande singularidade: *D. Narcisa De Villar*. Ali, encontram-se diversos elementos vistos na obra de José de Alencar e Basílio da Gama: uma moça chamada D. Narcisa forçada por seus irmãos a se casar com um desconhecido como parte de um objetivo político, mas que ama um índio amigo de infância. Na trama, aparentemente leve, formam-se imagens de horror, morte e violência, tudo em nome da alienação social das classes dominantes. Em consonância com a obra de Alencar e Basílio da Gama, novamente tem-se o índio oprimido (normalmente obrigado a se casar com alguém) o vilão perseguidor, que em muitos momentos é alguém ligado a questões religiosas ou políticas, e, por último, o ambiente assustador cheio de elementos sublimes (excesso) como florestas, castelos, porões e labirintos.

Essas leituras levaram à compreensão de que a formação identitária, falando essencialmente de discurso gótico, a cultura brasileira em contato com a literatura gótica estrangeira mesclou-se e gerou distintos contornos. Menon (2007), como um dos pioneiros dessa perspectiva, identificou alguns títulos com essa leitura de gótico, levando ao convite de novas obras à pesquisa. Nessa leitura constatou-se que a figura do Outro, visto aqui como os índios, negros, ou aqueles que não se encontram dentro do círculo europeu, aparece como fonte de curiosidade.

Desde as concepções de nobre selvagem ou a leitura de Wasserman (1994) e Khair (2009) sobre os processos de representação, todos parecem concordar nesse aspecto do Outro ser ainda representado de modo complexo por aqueles que estão no poder. Todavia, é notória, intencionalmente ou não, a representação que dá força à formação identitária do país.

Em *O Uruguai*, a disputa da batalha criada por Basílio da Gama, mesmo que o objetivo seja dar força à Europa, com a grandeza da batalha e os feitos europeus, o índio começa a ganhar seu contorno de “não selvagem”. Na discussão sobre Alencar, chega-se a como a antiga oligarquia lida com a inserção do negro como um “possível” membro familiar e não somente um escravo.

Finalmente, na obra de Castro, percebe-se a denúncia da alienação social causada pela imposição do poder. Forçada a se casar por interesse financeiro, D.

Narcisa vê-se obrigada a lutar dia a dia para fugir de um pretendente detestável cuja desculpa é salvar financeiramente a vida de seus maldosos irmãos.

O estudo proposto trouxe uma nova perspectiva crítica dentro do entendimento do gótico na literatura brasileira resgatando obras pouco exploradas e, principalmente, em consonância com os poucos estudos sobre o gótico, buscou-se realçar ainda mais singularidades dentre as já apresentadas por outros estudiosos que vão desde a presença do casamento forçado, como os diferentes usos do sobrenatural, no folclore e crenças, chegando à imagem do Outro, representado pelo índio e negro, que podem oferecer esta nova percepção.

Feito este estudo, espera-se que se abram mais portas a pesquisas de como o gótico atua como intensificador no processo de construção de identidade nacional, principalmente para repensar o processo de opressão e preconceito, preconceito este que circulou e circula dentro da cultura brasileira em muitos âmbitos, não somente pelo pouco estudo do gótico, mas também pela pouca valorização sobre alguns textos e autores.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Henrique. 2010. In.: **A cripta do caveira** – horror e cultura pop. Disponível em: <<http://www.criptadocaveira.com.br/2010/02/spekto-era-de-ouro-do-quadrinho-de.html>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- ALENCAR, José de. **As minas de prata**. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. São Paulo: Pontes, 2005.
- ALENCAR, José de. **O tronco do ipê**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Ática, 1995. 318 p.
- ALENCAR, José de. **Til**. São Paulo: Ática, 1980. 159 p.
- ALENCAR, José de. **O tronco do Ipê**; Melhoramentos, São Paulo, SP. 1957.
- ALIEN, 8º Passageiro**. Direção: Ridley Scott. Brandywine Productions. 20th Century Fox. Estados, Unidos, 1979.
- ASSIS, Machado de; GLEDSON, John. **50 contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 487 p.
- ASTORINO, Sanchez André: **Ann Radcliffe e a racionalização do romanesco: ambiguidades p.159-168**. **Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**. Editora Todas as Musas - São Paulo Ano 13 Número 01 Jul – Dez 2021 Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/25Andre_Sanchez.pdf
- AZEVEDO, Aluísio. **Demônios**. In: MARTINS, Romeu. Medo Imortal. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- AZEVEDO, Aluísio. **A mortalha de Alzira**. 7. ed. Rio de Janeiro: F. Brighiet & Cia, 1947.
- AZEVEDO, Aluísio. Noite na Taverna/Macário. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.
- BARING-GOULD, Sabine. **Lobisomem: Um tratado sobre casos de licantropia**. São Paulo: Madras, 2003.
- BRAM Stoker's Dracula. Directed by Francis Ford Coppola. Performances by Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, and Keanu Reeves. San Francisco: American Zoetrope, 1992.

BRAM STOKER'S DRACULA. s/d. In.: **Rotten Tomatoes**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/bram_stokers_dracula>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2016.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 2005.

BOTTON, De Alain. **A arquitetura da felicidade; Tradução de Talita M. Rodrigues**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

BURKE, Edmund. **Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza**. São Paulo: Edipro, 2016.

CAMINHA, Pero Vaz: A CARTA DO DESCOBRIMENTO. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/brasil-colonia-documentos-1-carta-de-achamento-do-brasil.htm>. Acessado dia 20/02/2021.

CAMINHA, Pero Vaz. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=17424. Acessado dia 20/02/2021.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 15.ed. Belo Horizonte: Ouro Sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antônio. **A formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CARROL, Noël. **The Philosophy of Horror, or paradoxes of the heart**. London: Routledge, 1990.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. 4. ed. Florianópolis: Mulheres, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiro de. **Xamanismo e sacrifício**. in: A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. SP, Cosac & Naify, 2002.

COLLINS, Wilkie. **A Mulher de Branco**. Trad. Maria Franco e Cabral de Nascimento. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

COLUCCI, Luciana. Horace Walpole: vida & obra revisitadas, um esboço crítico **Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole**. Júlio França, Luciana Colucci (orgs.). Rio de Janeiro: Dialogarts/ São Paulo: Clepsidra, 2020. P. 187-232.

COOPER, James Fenimore. **The Last of the Mohicans**. London: Penguin Books, 1994. 415 p.

DELISLE, Jean, WOODSWORTH, Judith. **Os Tradutores na História**. Tradução de Sérgio Bath. Editora Ática, 2003.

EXPLORING the frontiers of visual identity design as envisioned by science fiction. In: **Speculative Identities**, 2018. Disponível em: <<https://www.speculativeidentities.com/research/uscss-nostromo>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

FILHO, Luís Viana. **A vida de José de Alencar**. São Paulo: Editora UNESP; Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

FISCHER, Luís Augusto. "Nota Editorial" in: GAMA, José Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

FONTANA, Daniel (org). **Heróis Pulp**. São José, SC. Ed. Skript, 2021.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: **As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 11-22.

FREYRE, GILBERTO. **Heróis e vilões no romance brasileiro**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1979.

GAMA, José Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

GIAROLA, Flávio Raimundo. O "demônio negro": o negro como maligno nas representações religiosas e raciais da imprensa de São João del-Rei (1871-1889). **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 413-429, 2018.

GIBSON, Walter B. **The Living Shadow**. The Shadow Magazine #1, Ed. Street & Smith, Estados Unidos, Abril de 1931.

GOLIN, TAU. **A Guerra Guaranítica, O levante indígena que desafiou Portugal e Espanha**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

GOTLIB, Nádya Batella (org). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1990. 3 vols

HOBBSAWN, J. Eric. **A Era das Revoluções**. Rio de Janeiro/São Paulo, RJ/SP: Paz & Terra, 2017.

JAMES, Henry. **A volta do Parafuso**. São Paulo, Ed. Hedra, 2010.

KAMITA, Rosana Cássia, Ô Catarina; Nove escritoras Catarinenses, D. Narcisa Villar uma Heroína Romântica em Busca de Liberdade, n. 48, **Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina**, Florianópolis, Set, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KHAIR, Tabish. **The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere**. London/New York: Palgrave Macmillan, 2009.

KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2019.

LEWIS, Matthew Gregory. **The Monk**. Oxford University, 1984. Original de 1796.

LEWIS, Matthew. **The monk, a romance**. W. Mason: Londres, 1818. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-monk-by-matthew-lewis>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

LINDA, Dryden. **The Modern Gothic and Literatry Doubles**, Stevenson, Wilde and Wells. Palgrave Macmillan, 2003.

LIVRARIA TRAÇA. s/d. Disponível em: <<https://www.traca.com.br/livro/882644>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2009.

LOBATO, Monteiro. Bugio Moqueado. In.: LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo: Globo, 2008. (p. 44 – 51)

LOBATO, Monteiro. Bocatorta. In.: LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2007.

LONGINO. **Do Sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. Ed. São Paulo: Duas cidades ed. 34, 2009.

LYOTARD, Jean François. “O instante, Newman”, “O sublime e a vanguarda” e “Após o sublime, estado da estética”. In: **O inumano. Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Estampa, 1997.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A nebulosa**. Rio de Janeiro: Garnier, Livreiro, 1857.

MARTINS. Romeu. **Medo Imortal**. Rio de Janeiro: DarkSide, 2019

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira: origens barroco**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MENEZES, Raimundo De. **José de Alencar: literatura e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932**. 2007. 261f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, 2007.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: O romance feminino no Brasil, século XIX in: **VEREDAS, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Santiago de Compostela, p.295 -308, 2008.

NETO, Coelho. **Contos da vida e da morte**. Porto Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Editores, 1927.

NETO, João Simões Lopes. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **Epigrama visual de uma narrativa lírica: Peri e Ceci de Domenico de Angelis in: Imagem: Revista de História da Arte - nº 01**, UNIFESP, São Paulo, 2022.

PULP COVERS. 2014. Disponível em: <<https://pulpcovers.com/the-living-shadow/#1>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

PUNTER, David.; BYRON, Glennis. **The Gothic**. Oxford: Victoria; Blackwell Publishing, 2004.

RADCLIFFE, Ann. **The Italian, or the confessional of the black penitents**. Oxford: Oxford University, 1998. Original de 1797.

RADCLIFFE, Ann. **Os Mistérios de Udolpho**. Espírito Santo: Pedrazul, 2015. [1794]

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: Puc Minas, 2004.

RICE, Anne. **Entrevista Com O Vampiro**. Rio de Janeiro. Rocco,1992.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**, 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**. Salvador: Ed. da UFBA, 2010.

SÁ, Daniel Serravalle de. Por uma cartografia do gótico In: Daniel Serravalle de (org). **O gótico em Literatura, Artes, Mídia; Ensaios em Inglês e Português**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019. p. 9-21.

SANTOS, Dos Rosana Cássia. **Eros e Tânatos: o feminicídio no século XIX em D. Narcisa de Villar, de Ana Luísa de Azevedo** in: Izabela Drozdowska Broering, Marcio Markendorf (org). Memórias do corpo [recurso eletrônico], Florianópolis: UFSC, 2020 p.176-187.

SCHMIDT, Rita. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 32, p. 127-141, 4 jan. 2008.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 1997. 255 p.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Paco 2017.

SOUSA, Cruz. **Broquéis/ Faróis**. São Paulo, Martin Claret, 2002.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo, Martin Claret, 2005.

STEPHEN, King. **O Iluminado**. São Paulo: Planta De Agostini, 2004.

STEVENSON, Robert Louis. **O Médico e o Monstro**. Porto Alegre. L&PM, 2016.

STOKER, B. 2011. **Drácula**. Porto Alegre, L&PM, 552 p.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. T. **A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)**. Site Memória de Leitura Unicamp, 2002. Acesso: 10 ago. 2022

VASCONCELOS, Sandra Gardini. T. **Sentidos do Demoníaco em José de Alencar**. Ilha do Desterro, n. 62, p. 271-292, Florianópolis, jan./jun. 2012.

WALPOLE, Horace; MARTINS, Alberto Alexandre. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. 134 p.

WASSERMAN, Renata. **Exotic Nations: Literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830 -1930**. New York: Cornell University, 1994.

WATT, James. **Contesting the Gothic Fiction; Genre and Cultural Conflict, 1764 -1832**, Cambridge, 2004.

WELLS, H. G. (Herbert George). **A ilha do Dr. Moreau**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010. 172 p.

WHITE, H. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução de AlípioCorreia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reinvindicação dos Direitos da Mulher**. Tradução Celine Vergara. São Paulo: Lafonte, 2020.

YOUNG, Edward. **Young's Night Thoughts With Life, Critical Dissertation and ExplanatoryNotes**.2010.Disponível em:
<https://www.gutenberg.org/files/33156/33156-h/33156-h.htm>