

# A COMPREENSÃO DA LITERATURA GÓTICA NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA E AS BASES PARA SUA REAVALIAÇÃO

## THE UNDERSTANDING OF GOTHIC LITERATURE IN THE HISTORY OF BRAZILIAN LITERATURE AND THE BASIS FOR ITS REVALUATION

Sérgio Luiz Ferreira de Freitas\*  
UFPR

\*Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras UFPR. Mestre em Letras pela mesma instituição. E-mail: sergiosamsa@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo busca, em primeiro lugar, observar como a literatura gótica é compreendida nos livros *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) de Alfredo Bosi, e *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1962) de Antônio Candido. Com base nesse levantamento, buscaremos compreender de forma mais abrangente o que é o fenômeno gótico na literatura guiados por algumas reflexões propostas a partir dos textos *The genesis of 'Gothic' fiction* (2002), de E. J. Clery, e *Estatutos do Sobrenatural na narrativa* (2009) de Francesco Orlando. Essas reflexões funcionarão como uma possível base para a reavaliação do lugar ocupado pela ficção gótica na literatura brasileira, a partir da exemplificação da presença desse tipo de literatura nas bibliotecas existentes no país no século XIX, assim como a indicação de possíveis variedades de obras nacionais que podem ser interpretadas sob o prisma da narrativa gótica.

**Palavras-chave:** Literatura Gótica. Literatura Brasileira. Prosa de ficção

**Abstract:** The present article seeks first to observe the place occupied by Gothic literature in the books *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) by Alfredo Bosi and *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1962) by Antônio Candido. From this survey, we will seek to understand more comprehensively what the Gothic phenomenon is from some reflections proposed from the texts *The genesis of 'Gothic' fiction* (2002) by EJ Clery, and *Statutes of the Supernatural in Narrative* (2009) by Francesco Orlando. These reflections will serve as a possible basis for the reappraisal of the place occupied by Gothic fiction in Brazilian literature, based on the exemplification of the presence of this type of literature in the libraries in the country in the nineteenth century, as well as the indication

of possible varieties of national works that can be interpreted under the prism of the Gothic narrative.

**Keywords:** Gothic Fiction. Brazilian Literature. Prose Fiction.

## **Introdução**

Enquanto profissionais dos estudos literários, poderíamos nos propor a tarefa de elencar um certo número de tópicos que considerássemos relevantes para compreendermos os caminhos trilhados pela literatura brasileira produzida ao longo do século XIX e o início do XX. Certamente buscaríamos em nossa memória os temas e as escolas esperadas: Naturalismo, Realismo, Romantismo, Parnasianismo, Modernismo, escravidão, instauração da República, projetos para o estabelecimento de uma ideia de identidade nacional, indianismo etc. Porém, quantos de nós apontariam relações relevantes de matérias como a *narrativa gótica* – ou o *terror* – com a literatura brasileira do período? A hipótese pode nos parecer tão remota que mesmo considerar uma estimativa seria difícil.

Essa ausência, se percebida, não nos proporcionaria espanto tendo em vista as bases em que, ainda hoje, se sustentam o ensino da História da Literatura Brasileira, mas tal relação seria, de fato, absurda? Para entendermos as possibilidades dessa associação é necessária, em primeiro lugar, uma revisitação ao modo como a narrativa gótica foi compreendida e absorvida pelos volumes que versam sobre o desenvolvimento e a configuração da literatura no Brasil. Devemos levar em consideração tanto o lugar de fala de seus autores, quanto a visão de conjunto que estes buscaram traçar em seus projetos, guiados por determinados pontos de vista sobre o que seria a grande arte das Letras. Partindo desse primeiro movimento, o próximo passo deve ser o de investir no alargamento da compreensão do que é o fenômeno gótico na literatura, e só então avaliar em que medida podemos reformular seu papel na história da literatura brasileira, preenchendo as lacunas deixadas pelos estudos mais tradicionais da área.

Com o intuito de realizar parte do trecho inicial desse percurso, nas páginas que se seguirão, para efeito de exemplificação, analisaremos brevemente a sutil presença da literatura gótica em dois trabalhos de ampla divulgação no ensino da literatura brasileira e que servem de referência básica para a maioria dos cursos de Letras no Brasil, seja como indicação de leitura ou como material utilizado em sala de aula: *História Concisa da Literatura Brasileira* – publicado originalmente em 1970 –, de Alfredo Bosi, e *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* – publicado originalmente em 1958 –, de Antônio Candido (1918 – 2017).

A escolha por esses trabalhos, para além do mencionado prestígio, se deve ao fato de ambos representarem modelos que guardam diferenças estruturais e metodológicas na apresentação de suas histórias. O volume de

Bosi possui uma constituição mais escolar e objetiva, com ponto de partida e chegada bem estabelecidos e uma divisão interna muito marcada por nomes, datas, escolas e obras. Já o trabalho de Candido possui um feitiço mais orgânico em sua proposta de enxergar a *literatura como sistema*, nos apresentando um texto que, apesar de ser formado basicamente por ensaios sobre autores e obras, tende para o entendimento da fluidez da constituição do fenômeno literário brasileiro. É interessante, para o exercício da apreensão das diferenças estruturais desses estudos, uma breve visita ao índice de cada volume: enquanto em Bosi temos os títulos que seriam esperados pela maioria dos manuais de ensino de literatura nas escolas (*A condição colonial; Ecos do Barroco; Arcádia e Ilustração; O Romantismo; O Realismo*; e toda a gama de subtítulos que indicam a objetividade de seu conteúdo, como características gerais e temas), o índice de Candido nos remete aos períodos indiretamente, costurando o desenvolvimento da literatura brasileira através das suas inspirações intelectuais e históricas (*Razão, natureza e verdade; Transição literária; Apogeu da reforma; Aparecimento da ficção; A expansão do lirismo* etc.).

A diferença na natureza da apresentação desses dois volumes nos será útil para a observação dos diversos níveis de desenvolvimento e atenção que o tema que aqui nos propomos analisar recebeu por parte dos autores. Do mesmo modo, a análise dos textos servirá como uma provocação para a reavaliação do papel da narrativa gótica no desenvolvimento de diversos aspectos e obras da literatura brasileira. Estabelecendo novos parâmetros para tal análise, estaremos aptos para a realização de uma revisão bibliográfica que, longe de pretender forçar o protagonismo do gótico em nossas letras, concentrará seus esforços na demonstração de que seu papel pode ter ido além da quase nulidade que as críticas mais célebres nos fizeram acreditar até então.

### **Por onde começar?**

A tarefa a que supostamente deveríamos nos dedicar em primeira instância em nosso estudo seria a de estabelecer uma definição para o que é a literatura gótica. Ainda que a delimitação rígida deva ser evitada, devemos nos reportar a uma matriz. Quando falamos em literatura gótica estamos nos referindo a um tipo de narrativa surgida na segunda metade do século XVIII na Inglaterra de George III. O ponto de origem é, consensualmente, a publicação de *The Castle of Otranto*, em 1764, de autoria de Horace Walpole (1717 – 1797) e que trazia em sua segunda edição o subtítulo *A Gothic Story*. Dos elementos gerais que evidenciam a construção das narrativas góticas, tanto em sua fase inicial quanto em seus desdobramentos mais imediatos, comumente são citados: a presença de mistérios do passado; a suposta manifestação de fantasmas, demônios e monstros; acontecimentos obscuros e crimes violentos; personagens melodramáticos; reviravoltas mirabolantes;

e a famigerada presença de ruínas medievais nos cenários das primeiras histórias. Grosso modo, esses tópicos correspondem ao pensamento mais recorrente (senso comum) quando tratamos da narrativa gótica no cenário acadêmico brasileiro. Mais adiante trabalharemos com a relativização dessas características, assim como o alargamento da conceituação, mas por ora esses elementos nos bastam.

Apesar de restritos, tais traços nos ajudam a delinear as conhecidas histórias de terror, mas tendo em vista os períodos estabelecidos pela historiografia literária brasileira, por onde deveríamos começar a procurar por uma possível recepção e influência da literatura gótica na produção de nossos escritores? Quando, em 1764, Walpole revelou ao mundo as desventuras do principado de Otranto, as letras brasileiras perdiam a predominância do barroquismo e os caminhos estavam se abrindo para a consolidação da poesia *àrcade*. O marco inicial de Cláudio Manuel da Costa (1729 – 1789) veio a lume apenas em 1768. Em termos históricos, dadas as proporções assumidas pelo Arcadismo no Brasil nesse período, certamente não poderíamos verificar um impacto imediato da narrativa gótica por aqui. Além disso, devemos atentar para um aspecto importante que precisa ser considerado em nossa reavaliação: as diferenças do momento vivido pela Inglaterra – então uma metrópole de grande vulto econômico, político, militar, e testemunhando os primeiros reflexos de sua Revolução Industrial – e o contexto brasileiro – uma colônia, com um número reduzido de leitores, fortemente controlada pela Coroa portuguesa e que terminava de passar por uma mudança significativa em seu meio educacional, com o afastamento dos jesuítas do país e a implementação das aulas régias leigas, idealizadas pela administração pombalina e de teor laico. Seguindo o mesmo curso, não podemos ignorar a influência da autoridade Real em relação ao acesso às obras impressas.

Excluindo-se a possibilidade de observarmos uma possível recepção imediata da narrativa gótica no Brasil já na segunda metade do século XVIII, no centro de sua fundação, e ainda ignorando a plausibilidade de alguns de nossos escritores terem tido notícia de tal literatura em seus períodos de estadia na Europa, predominantemente visando a formação acadêmica, o segundo momento mais propício para iniciarmos nosso trajeto seria o do desenvolvimento do Romantismo brasileiro. Propício, pois em termos de temática e configuração estética, como por exemplo o gosto pelo obscuro e pela utilização de paisagens oníricas para lidar com questões interiorizadas dos personagens, o momento romântico dialoga diretamente com o fenômeno da literatura gótica, que é imediatamente anterior e serviu de base para alguns dos aspectos do movimento. No plano histórico, além de ser o período em que temos um maior volume de produção de textos literários, o século XIX no Brasil representa o momento de abertura política, econômica e cultural, ainda que lenta. Esse momento teve seu início, principalmente, após a instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro em 1808.

Munidos dessas considerações, torna-se mais claro em que altura devemos realizar a abordagem dos textos da história da literatura brasileira em busca da presença da narrativa gótica. No entanto, apresenta-se a necessidade de reconhecermos um problema em relação a utilização do termo *literatura gótica* nos volumes que iremos analisar.

## No rastro do termo

A aplicação do termo *gótico* em literatura, no contexto do mundo de língua portuguesa, sempre foi controversa. Em grande medida, os diversos representantes da crítica consolidada na lusofonia tendem a compreender essas narrativas como um fenômeno temporalmente isolado – majoritariamente no final do século XVIII –, espacialmente delimitado – a Inglaterra – e com características rigidamente definidas – por exemplo, aquelas expostas no tópico anterior. Por essa razão, notamos o receio, por parte de alguns estudiosos, em dizer que há uma literatura gótica brasileira, pois para eles o gótico, além da fantasmagoria, possuiria uma associação restrita a determinados elementos medievais, como castelos, abadias e aristocratas tiranos. Isso não implica a rejeição da influência do gênero nas letras brasileiras, contudo, limita o uso da expressão que o nomeia para designar o resultado de seus desdobramentos em nossa cultura, abrindo espaço para uma variedade de termos imprecisos e genéricos, exigindo nossa atenção ao longo da análise. Esse caráter vago, por vezes, nos obriga a buscar não apenas expressões que possam vir a designar o tipo de literatura que aqui buscamos, mas também vínculos de influências entre autores.

Vejamos, por exemplo, como isso ocorre na *História concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi. Nela, o Romantismo é o eixo central para o desenvolvimento do quarto capítulo. Já nas primeiras páginas, quando Bosi destina parte de seus escritos para o entendimento do Romantismo no contexto europeu, encontramos a seguinte passagem, presente no subitem *Temas*: “O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico.” (BOSI, 2006, p. 97). Devemos notar que a recriação dessa Idade Média envolve em ares magicamente amaldiçoados é um dos aspectos mais evocados pela crítica ao caracterizar as narrativas góticas. Apesar de não tratar nomeadamente essa narrativa, a presença desse elemento na listagem de temas é uma pista para a percepção de que a literatura de terror certamente faz parte do imaginário romântico, no entanto, Bosi não oferece mais atenção a esse aspecto para além dessas poucas linhas.

Partindo da evocação romântica europeia, o autor inicia sua apresentação das formas que o movimento assumiu nas letras brasileiras, e aqui podemos destacar dois momentos pontuais que irão nos auxiliar na

delimitação dos trechos em que o autor faz algum tipo de referência ao que seria a narrativa gótica. O primeiro trata-se do item dedicado ao escritor Teixeira e Sousa (1812 – 1861). Ao traçar as influências que compõem a produção de Sousa, Bosi discorre:

O romance de capa-e-espada, as novelas ultrarromânticas e os dramalhões, chancelados por hábeis manejadores de pena como Eugène Sue, Scribe, Féval e Dumas pai, foram as leituras obrigatórias desse novo público e os modelos – diretos ou não – de Teixeira e Sousa, como o seriam de Macedo. Já em Alencar, embora os conhecesse, teve todas as condições culturais para entroncar-se na linhagem “alta” de Scott e de Chateaubriand e, mesmo, para ir além dessas influências nos seus melhores momentos de romancista urbano. Marca a ficção subliterária de Teixeira e Sousa o aspecto mecânico que nela assume a intriga. Esta é a essência do folhetim, como, em outro nível, o será do romance policial e da “Science-Fiction” quando não tocados pelo gênio poético de um Poe ou de um Dino Buzzati. (BOSI, 2006, p. 107-108)

Nesse excerto devemos sublinhar, inicialmente, a presença de Eugène Sue (1804 – 1857), célebre autor francês de folhetins – alguns deles de explícita inspiração gótica, como o *Les Mystères de Paris* (1842) –, como sendo um dos estímulos criativos, não apenas de Teixeira e Sousa, mas também de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e outros romancistas. Mais para o final do fragmento, notamos um comentário acerca do trabalho de Sousa a partir dos recursos lançados por este na criação de suas tramas e a percepção de um “aspecto mecânico” na utilização da intriga. Tal característica seria própria não só do folhetim, mas também de um conjunto de outras formas literárias que são desdobramentos da literatura gótica, caso do romance policial, ou de obras que flertam ocasionalmente com o gênero, como a ficção científica. Além de ficar claro que a menção à literatura gótica é absolutamente tangencial, o trecho nos deixa perceber que há, por parte de Bosi, certa reserva em relação a literaturas de consumo popular. Mesmo ao designar alguns escritores amplamente consumidos pelo público como “hábeis manejadores de pena”, no caso de Sue, e “gênio poético” no caso de Poe, em termos gerais, Bosi adiciona ao termo “subliteratura” um forte julgamento de valor. Essa postura se torna mais evidente na seguinte passagem, ainda sobre Teixeira e Sousa:

[Teixeira e Sousa] Poderia ser mencionado no capítulo da ficção [...] Mas prefiro não vê-lo ao lado destes por duas razões: uma é a inegável distância, em termos de valor, que os separa [...]; a outra diz respeito à situação do romance na fase inicial da cultura romântica. [...] É a subliteratura francesa que, no original ou em más traduções, vai sugerir a um homem semiculto, como Teixeira e Sousa, os recursos para montar suas sequências de aventuras e desencontros. Por que? O romance romântico dirige-se a um público mais vasto, que abrange os jovens, as mulheres e muitos semiletrados;

essa ampliação na faixa dos leitores não poderia condizer com uma linguagem finamente elaborada nem com veleidades de pensamento crítico [...] (BOSI, 2006, p. 107)

É patente, aqui e em inúmeras outras passagens da *História Concisa...*, que Bosi está fortemente comprometido com uma ideia de arte literária. Em seu projeto são privilegiadas apenas as formas que se enquadram em determinados parâmetros de estilo que são compartilhados por uma elite intelectual. Nesse cenário, tudo o que foge desses parâmetros não é reconhecido ou, por uma questão de reconhecimento histórico, é retomado com muitas ressalvas, como é o caso de Teixeira e Sousa no trecho acima reproduzido. Sob essa perspectiva, a expressão “subliteratura” nos termos apresentados nos dois excertos anteriores não possui caráter classificatório objetivo de uma simples divisão, mas sim representa um julgamento de valor negativo, em oposição ao que seria uma concepção do *literário* superior. Indo além, ainda que reconheça a influência desse tipo de literatura na formação de autores que não apenas Sousa, mas Alencar e Macedo, há sempre uma relativização dessas influências, pois apesar de Alencar ter consumido subliteratura, o mesmo foi mais tocado pela “alta” arte de Walter Scott, um autor que se enquadra de melhor forma nos preceitos estéticos de certa erudição e que terminaria, na visão de Bosi, por limpar qualquer tipo de influência negativa que uma literatura supostamente inferior poderia lhe causar.

Ainda que possua representantes dos mais variados estilos literários, a literatura gótica sempre foi uma literatura de caráter popular, consumida por muitos leitores, e tendo Bosi aderido a uma específica orientação do belo fazer literário, não é de todo espantoso o fato de as histórias de terror terem recebido um tratamento tão tangente em sua obra. Podemos, ainda, reafirmar a inferiorização da narrativa de temática obscura na *História Concisa...* no fragmento reproduzido a seguir. Este refere-se ao autor Álvares de Azevedo e se constitui como observação do vocabulário utilizado pelo poeta em seus versos:

O inventário do léxico nos dá uma série de grupos nominais próprios da situação adolescente que, fugindo à rotina, acaba se envisgando nos aspectos mórbidos e depressivos da existência: *pálpebra demente, matéria impura, noite lutulenta, longo pesadelo, pálidas crenças, desespero pálido, enganosas melodias, fúnebre clarão* [...] Das imagens satânicas que povoam a fantasia do adolescente dão exemplo os contos macabros *A Noite na Taverna*, simbolista *avant le lettre*, e alguns versos febris de *O Conde Lopo* e do *Poema do Frade*. (BOSI, 2006, p. 117-119)

Aqui vemos a vinculação de “contos macabros” ao imaginário adolescente. Assim como o uso observado da expressão “subliteratura”, o universo de uma hipotética rebeldia juvenil é retomado como algo próximo do pueril, passageiro e, acima de tudo, uma oposição ao que seria o aspecto maduro

de um escritor, tanto no sentido etário quanto do uso da linguagem nesse processo de amadurecimento. Não por acaso, na maior parte das vezes em que literaturas de teor sombrio, como as de terror, são citadas por estudos tradicionais da produção literária brasileira entre os séculos XIX e XX, elas são postas no espaço da experiência e da juventude, a exemplo do que vemos no fragmento acima.

Seguindo em nosso percurso, devemos observar ainda como a narrativa gótica é retomada por Antônio Candido em *Formação da literatura brasileira*. Aqui a percepção do gênero é mais ocasional e escorregadia em comparação ao texto de Bosi. Os momentos mais significativos encontram-se no capítulo nove, intitulado *O aparecimento do romance*. Observemos o trecho a seguir, que se encontra no momento em que Candido faz um levantamento sobre as influências estrangeiras para a formação do romance brasileiro:

Os livros traduzidos pertenciam, na maior parte, ao que hoje se considera literatura de carregação; mas eram novidades prezadas, muitas vezes, tanto quanto obras de valor. Assim, ao lado de George Sand, Mérimée, Chateaubriand, Balzac, Goethe, Irving, Duma, Vigny se alinhavam Paul de Kock, Eugène Sue [...]. Na maioria, franceses, revelando nos títulos o gênero que se convencionou chamar folhetinesco. Quem sabe quais e quantos desses subprodutos influíram na formação do nosso romance? Às vezes, mais do que os livros de peso em que se fixa de preferência a atenção. (CANDIDO, 2009, p. 440)

Nesse excerto, assim como Bosi, Candido estabelece uma relação de hierarquia entre uma literatura superior – nomenclatura que seria quase um pleonasma, visto que, para ser considerado *literatura* na perspectiva de ambos, o texto só poderia ser naturalmente *superior* – e aquilo a que chamou de “subproduto”, e mais uma vez, entre os populares, encontramos Eugène Sue. Talvez a expressão mais imprecisa dessa passagem seja a “literatura de carregação”, que nada mais seria do que todo o conjunto de obras de consumo breve e de amplo público, logo, fora da curva de produção de teor elevado. Não há dúvidas de que a literatura gótica se enquadraria, para o autor, nessa categoria. Ainda assim, Candido reconhece a possibilidade desses romances populares terem tido maior influência na formação dos autores brasileiros em comparação aos grandes nomes da erudição literária europeia.

Na trilha de sua visão sobre o estabelecimento do romance no Brasil, Candido segue em direção aos diversos textos que configurariam as tendências iniciais desse processo. Em dado momento cita uma obra intitulada *Maria ou vinte anos depois*, e em seguida comenta:

Maria ou vinte anos depois, com a especificação de “romance brasiliense”, é uma obrinha, preciosa pelo valor documentário, que se poderia definir como romance relâmpago, pois apesar do tamanho (onze páginas da Minerva Brasiliense, equivalente do talvez a umas trinta de formato

comum) não é certamente novela nem conto. A matéria é de romance, bem como a técnica e a inserção temporal dos episódios, que abrangem três gerações; por isso mesmo é um precioso esforço, onde se compreendiam o estilo e o temário do Romantismo tenebroso – tão ruim, tão convencional, tão feito de encomenda para ilustrar os lados caricaturais da escola, que a sua leitura acaba divertindo. (CANDIDO, 2009, p. 441-442).

Afora a recuperação do julgamento negativo – “tão ruim, tão convencional, tão feito de encomenda” –, destacamos o aparecimento da expressão “Romantismo tenebroso”, que apesar de não possuir uma significação precisa vinda do próprio autor, nos remete ao romance gótico pela aproximação do campo semântico que o segundo vocábulo permite. Apenas em outro texto, intitulado *O romantismo no Brasil*, escrito entre 1989 e 1990 para integrar um conjunto de estudos sobre literatura de língua portuguesa, publicado inicialmente na Itália e posteriormente de forma isolada no Brasil, Candido utiliza novamente o termo e nos oferece uma definição muito incipiente sobre o que abrangeria o conceito. Enquanto disserta sobre a formação da narrativa de Macedo, afirma:

A veia humorística e a bonomia conciliadora não impediram Macedo de escrever ficções de grave conteúdo social, como as que consagrou ao problema da escravidão: *As vítimas algozes* (1869). Nem apagaram os traços de melodrama tétrico, presentes de maneira flagrante no poema narrativo *A nebulosa* (1857), verdadeiro paradigma do Romantismo tenebroso. (CANDIDO, 2002 p. 42-43)

Mais uma vez por aproximação semântica, o “melodrama tétrico” nos remete ao gênero fundado por Walpole em 1764, e a significação de “Romantismo tenebroso” fica por conta da intuição do leitor.

Isso posto, algumas das raras menções ao romance gótico presentes nos textos de Bosi e Candido foram reproduzidas nos trechos anteriores. Em resumo, além de expressar um entendimento restrito do que é o gênero, o mesmo encontra-se diluído em expressões como “macabro”, “subliteratura”, “aspectos mórbidos”, “Romantismo tenebroso”, “literatura de carregação” e “melodrama tétrico”, que são filiadas pelos autores não ao gótico em si, mas ao imaginário romântico de maneira mais generalizada. Em outros casos, se não for pela utilização de nomes relativamente imprecisos, a narrativa gótica surge de maneira indireta, primeiramente através da citação de autores estrangeiros que inspiraram o desenvolvimento da prosa brasileira, e na sequência como uma expressão literária inferior, pontual e não merecedora de uma atenção que possa ir além da simples curiosidade documental. Essa postura se deve ao fato de ambos os autores estarem associados a um determinado conceito de arte literária erudita, e são esporádicas as vezes em que uma obra de grande alcance de público também se enquadra nos rígidos aspectos estéticos de uma crítica tradicional.

Longe de ser uma perspectiva exclusiva de Bosi e Candido, essa visão estende-se pela quase totalidade dos volumes da história da literatura, não só do Brasil, mas também em países como Portugal. Se observarmos a definição utilizada por Maria Leonor Machado de Sousa em *A literatura “negra” ou de “terror” em Portugal* notaremos que a incompreensão do que constitui o gênero é algo comum na lusofonia. Em um de seus parágrafos iniciais, Sousa explica a escolha do termo *negro* em detrimento de *gótico*:

O termo *negro*, que escolhi para designar toda esta literatura desenrolada num ambiente de terror, é o que me pareceu mais amplo e mais adequado. “Gótico”, talvez mais clássico, embora legítimo quando empregado para a fase inicial da escola, não tem hoje significação, quando aplicado ao campo da literatura atual que se pode considerar descendente do “horror gótico”. Na verdade, quão longe da barbárie medievalista com que Walpole e os seus sucessores mais diretos povoaram a ficção de há duzentos anos estão os modernos romances psicológicos e psicanalíticos! E isto para falar apenas dos extremos. O traço comum é o seu ambiente sombrio, e daí a classificação: no sentido mais lato, “negro” é uma designação de ambiente, e nada mais. (SOUSA, 1978, p. 11)

Percebe-se que Sousa compartilha do mesmo ponto de vista de parte da crítica literária brasileira em considerar o gótico como sendo exclusivamente uma narrativa que figura uma “barbárie medievalista”, com uma produção temporalmente limitada ao final do século XVIII inglês. Mais do que isso, a autora pondera sobre o romance de tal maneira superficial que a única característica digna para gerar sua nomenclatura é a designação dos ambientes presentes nessas narrativas. O mesmo ocorre em Bosi e Candido. A narrativa gótica seria algo tão marcado e objetivo no contexto inglês que o uso do termo para designar uma produção brasileira poderia soar estranho, gerando outros nomes. O “Romantismo tenebroso” e os “contos macabros” por eles evocados remetem tão somente a questões de construção de atmosfera sombria, como se a premissa da literatura de terror fosse apenas o obscuro pelo obscuro.

Sendo assim, a compreensão da amplitude do conceito de literatura gótica deve ser o primeiro passo para a reavaliação de sua presença no Brasil, seja nas obras de nossos escritores, ou nas estantes de nossos leitores.

## **As diversas faces da narrativa gótica**

Como primeiro passo no esclarecimento do uso do termo “gótico” na literatura, devemos, certamente, levar em consideração o seu contexto de origem. Para esse propósito algumas passagens do artigo *The genesis of ‘Gothic’ fiction*, de autoria de E. J. Clery e presente no volume *The Cambridge companion to Gothic Fiction* podem nos auxiliar devidamente. Observemos, pois, o seguinte apontamento:

For Walpole's contemporaries the Gothic age was a long period of barbarism, superstition, and anarchy dimly stretching from the fifth century AD, when Visigoth invaders precipitated the fall of the Roman Empire, to the Renaissance and the revival of classical learning. In a British context it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past. "Gothic" also signified anything obsolete, old-fashioned, or outlandish.<sup>1</sup> (CLERY, 2002, p. 21).

Nesse primeiro levantamento o mais relevante seria assimilar que o termo *gótico*, em sua origem no contexto literário britânico, como exposto por Clery, tem um conjunto de significados que extrapolam o caráter medieval da palavra. Em primeira instância, ao falar sobre a era gótica na compreensão dos contemporâneos de Walpole, nos vemos diante, realmente, de uma expressão que retoma um período medieval com balizas mais ou menos precisas – do século V, a partir da queda do Império Romano, até o Renascimento ou, no caso da Inglaterra, até a Reforma e o rompimento oficial com o passado católico. No entanto, o significado mais interessante nos é apresentado na sequência, quando recebemos a informação de que, para os ingleses, *gótico* era utilizado como um adjetivo que designava coisas obsoletas, antiquadas ou ainda, no original, *outlandish*. A acepção deste último vocábulo possui uma curiosa gama de possibilidades.

De acordo com o Dicionário Oxford (2018), *outlandish* designa o seguinte: "looking or sounding bizarre or unfamiliar"<sup>2</sup>. Da mesma forma o Cambridge Dictionary (2018) define o termo como "strange and unusual and difficult to accept or like"<sup>3</sup>. Além da definição, o dicionário de Cambridge ainda oferece uma lista de sinônimos do termo, que inclui *eccentric*, *weird*, *preternatural*, *quaint* e *incongruous*<sup>4</sup>. Em outras palavras, o uso do termo *gótico* no quadro da cultura britânica do final do séc. XVIII possuía ares muito mais elaborados do que apenas o de um referencial especificamente medieval enquanto um passado historicamente delimitado. Dessa forma, é absolutamente propício propormos que a nomeação do tipo de narrativa criado por Walpole não quer evocar exclusivamente esse passado medieval.

Mais profícuo, levando em consideração o próprio teor de *O castelo de Otranto* e seus herdeiros, imediatos e modernos, seria afirmarmos que a ideia de *gótico*, desde o seu batismo, estaria mais relacionada com aquela literatura que irá tratar do estranho, do não familiar e do bizarro nas mais diferentes esferas da experiência humana, do que com o intuito de a relacionar unicamente com a retomada cênica de elementos medievais. De fato, a presença desses componentes passadistas na ficção gótica de primeira fase se constitui mais como uma moda do período – que se estendeu, reconhecidamente, ao imaginário do Romantismo século XIX adentro – do que como a essência do gênero. Assim, ao lançarmos mão da categoria *literatura gótica*, devemos ter em mente a totalidade das manifestações literárias, de *Otranto* em diante, que lidam, acima de tudo, com o leque de possibilidades oferecidas pelo

<sup>1</sup> "Para os contemporâneos de Walpole, a era gótica foi um longo período de barbárie, superstição e anarquia que se estendia desde o século V, quando os invasores visigodos precipitaram a queda do Império Romano, até o Renascimento e a retomada da erudição clássica. Em um contexto britânico, chegou-se a considerar que se estendia até Reforma no século XVI e à ruptura definitiva com o passado católico. O termo "gótico" também significava algo obsoleto, antiquado ou estranho." (CLERY, 2002, p. 21, tradução nossa)

<sup>2</sup> "Parecer ou soar como sendo bizarro e não familiar". (2018, tradução nossa)

<sup>3</sup> "Estranho, incomum, difícil de aceitar ou gostar." (2018, tradução nossa)

<sup>4</sup> Excêntrico, estranho, sobrenatural, singular e incongruente.

seu caráter *outlandish*, que pode abarcar as concepções de terror, horror e medo. Partindo dessa postura não soará mais como um equívoco incluímos dentro do grupo de obras góticas publicações tão distintas como *O castelo de Otranto* e *O médico e o monstro* (1886). Além disso, essa maleabilidade permite que esse gênero permeie as mais diferentes escolas ao longo dos séculos, oferecendo aos leitores exemplares que lidam com os referenciais do Romantismo, do Realismo, do Modernismo e das demais experiências artísticas da humanidade da segunda metade do século XVIII em diante. Mas ainda há uma especificidade dessa ficção que precisa ser considerada.

Não bastará ao texto literário classificado como *gótico* a simples figuração dos significados do *outlandish*, caso contrário, diversas obras anteriores ao *Otranto* terminariam por se enquadrar nessa categoria. Um elemento tão importante quanto o incomum do terror será o conflito entre o componente estranho e os mais diferentes aspectos do mundo moderno. Afinal, o principal motivo que levou alguns dos escritores do gótico de final do século XVIII na Inglaterra a se utilizar do famigerado e mal compreendido fator medieval em suas narrativas foi justamente a intenção de trazer, para a superfície do texto, a visão de como aquele mundo mergulhado na sua explicação religiosa era completamente obscuro em relação ao momento dos escritores, uma era pós-iluminista, pós Reforma Protestante, à beira da Revolução Francesa e já nos primórdios da Revolução Industrial.

Sob esse aspecto, é relevante a contribuição da reflexão do crítico italiano Francesco Orlando (1934 – 2010) presente no ensaio *Estatutos do Sobrenatural na Narrativa* (2009). No subitem intitulado “A tematização da dúvida” Orlando trata exatamente da mudança de paradigma intelectual proporcionada pelo Iluminismo e como isso impactou na utilização do elemento sobrenatural na literatura, culminando especificamente no engendramento da ficção gótica na Inglaterra. Ao comentar sobre os motivos que faziam com que esse tipo de literatura em sua fase inicial tivesse como cenário países como a Espanha, Itália e França, Orlando afirma:

Em que condições, após o Iluminismo, poderia ressurgir um sobrenatural forte? [...] escritores e leitores do país mais avançado da Europa projetam na área meridional católica, supersticiosa, feudal, turbulenta, passional, seu próprio passado superado. A localização em negativo pressupõe uma em positivo, assegurando que os limites da verdadeira civilização se encontram na Inglaterra. (ORLANDO, 2009, p. 265-266)

Somando o pensamento de Orlando à ampliação da compreensão de *gótico* a partir do fator *outlandish*, podemos reforçar, novamente, que o elemento medieval nessas narrativas, apesar de ser o que salta aos olhos em uma primeira leitura, não representa a essência do gênero. O que está por trás dessa presença são os sentimentos de estranheza e medo provocados por aspectos da configuração social, política, religiosa e intelectual moderna,

assim como as diversas conjunturas desse processo, transcritas em um tipo de literatura que escolheu o elemento terrífico para tratar desses assuntos. Essa sim é a base temática do gênero. Não sem razão, Jerrold E. Hogle, na introdução de *The Cambridge companion to Gothic Fiction*, volume a que já nos referimos, identifica a ficção gótica como a literatura dos contrastes:

The Gothic has thus become the subject of intense debate, which continues today, over its blurring of metaphysical, natural, religious, class, economic, marketing, generic, stylistic, and moral lines. [...] Still classified for many as betwixt and between “serious” and “popular” literature and drama, the Gothic is thus continuously about confrontations between the low and the high, even as ideologies and ingredients of these change. It is about its own blurring of different levels of discourse while it is also concerned with the interpenetration of other opposed conditions – including life/death, natural/supernatural, ancient/modern, realistic/artificial, and unconscious/conscious [...]¹ (HOGLE, 2002, p. 8-9).

Afora os elementos de oposição, Hogle retoma a polêmica entre a “alta” e a “baixa” literatura que, em certa medida, abordamos quando buscamos identificar a quase ausência da ficção gótica nos estudos tradicionais acerca da formação da literatura brasileira. Contudo, mais do que evidenciar esse embate, o fragmento acima nos serve de exemplo para compreendermos a gama temática contida dentro de um gênero tão ignorado e diminuído pela crítica unicamente por ter grande alcance popular e não fazer uso, em alguns casos, de certos elementos de trabalho da linguagem. Antes mesmo dos grandes romances realistas do século XIX serem conhecidos pelas diversas configurações do binômio campo/cidade, dos modernistas se debaterem com as intrigas entre antigos e modernos e os romances psicológicos se deixarem levar pelo mergulho nos meandros da mente, a narrativa gótica, a sua maneira, seguindo o seu próprio ritmo terrífico e estranho no início desse mundo que tem a civilização urbana e “iluminada” como ápice do processo de desenvolvimento humano, já lidava com esses debates. Sendo assim, parte do gótico não se constitui como uma forma exclusivamente preocupada em vender, assustar e distrair o leitor sem compromisso com outros referenciais.

Cientes da complexidade existente no entendimento desse tipo de produção escrita, podemos lançar as bases para a reavaliação de seu papel nas letras brasileiras.

## **Caminhos possíveis para a reavaliação da literatura gótica no Brasil**

O caminho a ser percorrido na busca pelo momento de chegada e do processo de influência da ficção gótica em terras brasileiras tem como um início promissor pesquisas de levantamento de obras literárias que circularam

¹ “O gótico tornou-se, assim, objeto de intenso debate, que continua até hoje, sobre o obscurecimento de linhas metafísicas, naturais, religiosas, de classe, econômicas, mercadológicas, genéricas, estilísticas e morais [...] Ainda classificado por alguns como algo indefinido entre a literatura “séria” e “popular”, o Gótico é então continuamente sobre confrontos entre o baixo e o alto, assim como as ideologias e ingredientes dessas mudanças. É sobre a sua própria indefinição em diferentes níveis de discurso e, ao mesmo tempo, ele se preocupa com a interpretação de outras condições de oposição – incluindo vida/morte, natural/sobrenatural, antigo/moderno, real/artificial, e consciente/inconsciente [...]” (HOGLE, 2002, p. 8-9, tradução nossa)

pelo país através das livrarias, bibliotecas e gabinetes de leitura. Esse trabalho já vem sendo realizado por grupos de pesquisadores em todo o Brasil e um dos resultados mais interessantes dessas pesquisas encontra-se no volume *Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos* (2016).

Já no capítulo de abertura, de autoria de Márcia Abreu, nos deparamos com informações relevantes acerca do teor dos artigos ali publicados, e um dos tópicos abordados pela estudiosa diz respeito ao acervo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Em seu texto, Abreu fala: “Como seria de esperar, os escritores com maior número de títulos no gabinete de leitura são o próprio Alexandre Dumas, Eugène Sue e Paul de Kock, muito embora sua supremacia não seja absoluta, tendo em vista a volumosa presença de romances góticos no acervo.” (ABREU, 2016, p. 23). Tal informação é reafirmada por Alexandre Henrique Paixão, autor do artigo “O gosto literário pelos romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro”. Após demonstrar em algumas tabelas a presença em números de diversos títulos do acervo do gabinete a partir de um catálogo de 1858, o autor afirma:

Há, portanto, nesse espaço de sociabilidade e literatura, mais exemplares de determinada literatura gótica inglesa, datada do final do século XVIII e início do XIX, do que de *O Conde de Monte Cristo*. Fato curioso, pois, no Brasil, existem poucos vestígios da circulação dos romances de Ann Radcliffe. Marlyse Meyer, por exemplo, localizou apenas um único anúncio de livro da autora no catálogo da Casa do Livro Azul, e também ressaltou a presença de Radcliffe no testemunho de leitura de Machado de Assis. [...] Mais inesperada ainda é a vivacidade editorial de Ann Radcliffe. Ainda pouco conhecida pelo público brasileiro contemporâneo, ignorada pela crítica literária brasileira em vários momentos e até hoje, essa autora inglesa não canonizada atravessou o século de Alexandre Dumas e Eugène Sue, compôs um programa literário numa agremiação do Rio de Janeiro e aquilatou o fenômeno cultural da circulação transatlântica dos impressos oitocentistas com uma presença notável. (PAIXÃO, 2016, p. 262/275)

Para um tipo literatura que passou praticamente em branco pelos principais volumes da história da literatura brasileira, tal presença maciça em um gabinete de leitura de grande vulto na história cultural da capital do Império é digno de surpresa. Surpresa não apenas pelo fato de a literatura gótica estar presente de maneira significativa nesse acervo, mas também por ser um referencial do mundo de língua inglesa em um país conhecido até então por ter sua matriz cultural solidamente constituída em um universo de língua francesa.

Mas a existência desses livros nas bibliotecas brasileiras não se restringiu apenas ao Rio de Janeiro em sua condição privilegiada de capital. O fenômeno também foi registrado, por exemplo, nos catálogos da Biblioteca Rio-Grandense entre 1846 e 1914, de acordo com a pesquisa de Maria Eulália Ramicelli. No acervo, Ramicelli listou a presença de pelo menos

quatro exemplares de romances de Ann Radcliffe, o mesmo número de Wilkie Collins e ainda uma edição de *O Castelo de Otranto* de 1856 produzida por uma Tipografia da própria região (2016, p. 102-105). E para além do centro-sul do Brasil, o trabalho de Valéria Augusti sobre a circulação de romances franceses no Grêmio Literário Português do Pará, apesar de não trazer nomes específicos para a confirmação da presença da literatura gótica inglesa no norte do país, traça um importante panorama sobre a considerável aquisição, por parte do referido grêmio, de grande volume de romances populares franceses, que certamente deveriam conter textos de temática gótica, pois, depois dos grandes representantes do mundo inglês, a França também viu o nascimento de grandes nomes em suas letras para a produção dessas narrativas, como Guy de Maupassant (1850 – 1893) e Théophile Gautier (1811 – 1872).

Ora, se uma literatura dessa envergadura chegou ao Brasil e foi grandemente consumida e admirada, não apenas pelo público regular, mas também pelos nossos escritores, seria pouco provável que sua passagem pelas nossas letras tenha sido tão discreta. Quando pensamos sobre essa suposta ausência sempre esbarramos no argumento que privilegia a atenção dada pelas histórias literárias ao caráter nacional, político e social de nossas obras. O esforço em construir uma literatura legitimamente brasileira, tanto do ponto de vista dos autores quanto dos críticos, é comumente retomado como o principal problema para a leitura estrita de nossa produção, pois tal posicionamento acaba por excluir um grande número de possibilidades de interpretação. Essa afirmação pode, de fato, estar correta. No entanto, não há motivos para acharmos que a ficção gótica seja incompatível com esse projeto. Incompatível seria, na visão da crítica tradicional, permitir a entrada de um tipo de produção de caráter popular e “ruim” na história literária de um país periférico que quer ser levado a sério, tanto por sua própria elite quanto pelo cenário literário internacional.

Por essa razão, quando falamos em reavaliar a presença da literatura gótica nas letras brasileiras não estamos pensando necessariamente em buscar autores nunca antes lidos. Da mesma forma, não é preciso negarmos tudo o que já foi feito até então em relação ao fazer literário brasileiro. Ao contrário, devemos relativizar conceitos que são marcas de preconceitos de época, preencher as lacunas deixadas pelos grandes estudos e beneficiar outros pontos de vista, como por exemplo a existência de produções literárias que não possuem nenhum tipo de intenção em participar dos grandes debates nacionais. Obviamente, nessa reavaliação, poderíamos rastrear textos de autores considerados menores pela crítica, dando-lhes novos ares, livres de julgamentos artísticos rígidos e categóricos. Ao mesmo tempo, devemos ser capazes de visitar nomes ilustres, não apenas em suas obras ditas “maduras”, mas também em seus trabalhos menos comentados, justamente por serem classificados como inferiores. Sob esse aspecto, podemos esboçar brevemente dois caminhos plausíveis para a concretização dessa proposta.

O primeiro diz respeito ao papel do folhetim no cenário literário brasileiro. Para isso devemos atribuir a real importância da ficção gótica como um dos elementos que contribuíram para o surgimento desse modo de produção e publicação. Ao utilizarmos o trabalho de Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história* (1996) como guia, podemos identificar essa relação – ainda de maneira limitada – já no prólogo. Nele a autora comenta sobre sua saga pela descoberta das origens de um romance anterior ao surgimento do folhetim, de nome *Sinclair das Ilhas* e que, de alguma forma, estava fortemente inserido no repertório de grande parte do público brasileiro, incluindo os escritores, e que teve o seu quinhão no processo de gestação do nosso folhetim:

[...] o que é o *Sinclair das Ilhas*? Um romance escrito em 1803 por uma novelista e educadora inglesa, mrs. Elizabeth Helme, que penetrou no Brasil na roupagem francesa ideada por mme. De Montolieu. É o que os franceses consideravam o típico *roman anglais* pré-romântico. Nele tudo se encontra: enredo cheio de suspense, raptos, sequestros, abandonos, torneios medievais, castelos góticos, ruínas, capelas, exaltação da natureza, a velha Escócia, ilhas selvagens, nobres cavaleiros e horríveis vilões e, no caso, até vilãs; exaltação da coragem indômita que justifica o rapto e da virtude submissa, doméstica e domesticadora. Enfim, um misto de tendências arcaicas ou tradicionais, e novas. Uma iniciação aos temas e ao romance modernos: Ossian, Young, uma pitada de realismo, outra de ‘antiquarismo’. Um ‘gótico’ que respondia àquele modelo ideal referido por Alencar: ‘[romance] cheio de mistérios [...] ruínas de um castelo, amortalhada pelo baço clarão da lua [...] alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa’. (MEYER, 1996, p. 46).

Meyer não cita as características de *Sinclair das Ilhas* nesse trecho em vão. Ao nos dirigirmos para o primeiro capítulo de seu estudo, intitulado *Primeira fase do romance-folhetim (1836 – 1850) – Mistérios e vinganças*, percebemos o quanto esses traços – alguns não exclusivos da literatura gótica inglesa, mas usufruídos na época principalmente a partir deles – estão intimamente vinculados a formação do folhetim francês. Todos os mistérios, crimes, vilanias e reviravoltas que podemos encontrar em algumas narrativas góticas serviram de base para o modo de construção do folhetim em sua fase inicial, assim como se manteve presente em diversos de seus exemplares ao longo das décadas em que foi o meio de publicação mais consumido no contexto francês e brasileiro. Afinal, nada mais indicado para prender a atenção do leitor e vender jornais dia após dia do que um mistério ainda por resolver – sobrenatural ou não – e cenas de crimes violentos e promessas de vingança.

Certamente nem todo folhetim possui influência direta do referencial gótico, mas não são escassos os exemplos a serem citados. No caso do Brasil, um forte candidato a que poderíamos submeter a reavaliação da influência

gótica em sua obra encontra-se na pessoa de Aluísio Azevedo (1857 – 1913). Em *Memórias de um condenado* (1882), encontramos um funcionamento eficaz da utilização do *outlandish*, ou seja, do bizarro e do incomum, em função de uma trama que lida com uma cidade do Rio de Janeiro em processo de modernização, em que personagens que representam uma antiga ordem social e política entram em confronto aberto com o novo, figurando os mais diversos conflitos de classe possíveis, sendo incorporados, por exemplo, na concepção de um noivo louco, com cenas de surtos malignos que beiram a insinuação da possessão demoníaca ou mesmo de transformação em lobisomem, e uma mulher presa em contratos sociais e que, ao se ver diante da possibilidade de livrar-se desses contratos, é descrita, por vezes, quase como uma deusa pagã enraivecida que deseja apenas espalhar o caos por onde passa.

Já o segundo caminho possível de ser retomado é o que segue através dos contos regionalistas, principalmente os que lidam com lendas, tradições orais e elementos que são normalmente avaliados apenas pelo prisma do fantástico, um tipo de literatura que possui elementos de contato com parte da ficção gótica e que podem servir de ponto de partida para a reavaliação desses contos. Nesse caso também abundam as possibilidades, que vão dos *Contos Gauchescos* (1912) de Simões Lopes Neto (1865 – 1916) até os *Contos Amazônicos* (1893) de Inglês de Sousa (1853 – 1918). Muito mais do que apenas realizar um relato escrito de costumes locais, esses autores dão tratamento estético aos seus escritos que tocam em referenciais que vão além do folclórico.

Em se tratando de Inglês de Sousa, podemos nos deparar com o conto “A feiticeira” e estabelecer uma interpretação para esse texto que lida diretamente com os preceitos de Francesco Orlando acerca do sobrenatural na narrativa gótica, essencialmente pós iluminista. O conflito de gerações em um Brasil que quer promover o seu desenvolvimento a partir da superação de superstições ligadas ao povo do interior, a estranheza das crenças e o temor de certos processos de modernização são expostos em passagens como: “Quereis saber uma coisa? Filho meu não frequentaria esses colégios e academias onde só se aprende o desrespeito da religião. [...] mocidade hoje, como o tenente Sousa, proclama alto que não crê no diabo [...]” (SOUSA, 2005, p. 26). E como não vincular o seguinte fragmento, que se dedica à criação da imagem da feiticeira do título, à tradição do romance gótico?: “Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos”. (SOUSA, 2005, p. 33). Sem esforço, um chapéu de três bicos e a cena pintada nos remetem muito mais ao referencial de bruxa europeia do que ao da curandeira indígena que reside no interior da floresta amazônica.

## **Considerações finais**

Os principais objetivos das páginas que nos trouxeram até aqui foram construídos na forma de dois pilares. O primeiro sustenta um breve – e obviamente não esgotado – levantamento dos raros momentos em que a ficção gótica aparece em dois estudos clássicos da história da literatura de nosso país. Como vimos, esse aparecimento sempre se deu de modo efêmero e a partir de uma compreensão enviesada e simplista do termo. O segundo pilar, por sua vez, sustenta um alargamento do conceito de ficção gótica, desvinculando-o de uma leitura calcada em preconceitos de época. As observações analisadas nessas duas estruturas têm como resultado o estabelecimento das bases que abrem espaço para uma reavaliação tanto do termo em si, quanto do papel desse tipo de literatura na construção de diversas obras literárias brasileiras ao longo dos anos. Certamente, em sua amplitude, esse debate deverá contemplar diversos aspectos que contribuiriam para o entendimento dos desdobramentos do gótico no Brasil. Tendo parte de suas obras dentro do amplo espectro da literatura popular, observar o gótico brasileiro implicaria em analisar, por exemplo, a formação de um público leitor e o desenvolvimento do mercado editorial, porém esses traços fogem da alçada do presente artigo, que encontrou no tratamento dado ao conceito de ficção gótica sua linha de condução.

Vivemos em um período em que as Ciências Humanas estão passando por um franco processo de reavaliação de suas estruturas no Brasil. Nos Estudos Literários é evidente a cada vez maior proliferação de pesquisas que começam a abordar de maneira mais enfática a presença e a análise de obras de escritores negros em nossa história, assim como o papel da mulher nesse mesmo processo. Em outras palavras, tudo o que costumava ser colocado à margem do espaço acadêmico por ser considerado de menor relevância, pelos mais variados motivos, está ganhando cada vez mais evidência e sendo inserido no grande panorama das letras brasileiras.

Seguindo essa leva de novas significações para o que antes era tido como inferior, as análises deste artigo buscaram apresentar argumentos plausíveis para a releitura de parte de nossa literatura sob o prisma da literatura gótica. Os estudantes de Letras do Brasil não conhecem amplamente a literatura de seu país, pois esta repousou em um conjunto de críticas que tomaram a História da Literatura Brasileira até meados do século XX como pronta e encerrada, engessando leituras que têm como referência um Cânone pautado por um específico controle do que seria a grande literatura. O problema não reside na escolha de obras como precursoras ou exemplares para o desenvolvimento de determinados aspectos, mas sim no sepultamento de outras, como se estas sequer tivessem existido. Trabalhos como o de Alfredo Bosi e Antônio Candido são e continuarão sendo de extrema importância para compreendermos o desenvolvimento de nossa literatura, mas passado o momento do reconhecimento, devemos encarar de frente os problemas e

vazios que eles possuem, pois é dessa dinâmica que vive a prática da crítica literária acadêmica.

A presença da ficção gótica no Brasil, tanto como material de leitura quanto de produção de nossos escritores, é algo que já chama a atenção de alguns de nossos pesquisadores há algumas décadas, no entanto, tais iniciativas ainda são isoladas. Por isso, sua existência precisa ser constantemente reafirmada, pelo menos até que chegue o momento em que tal postura não seja vista como estranha ou fora do lugar na universidade brasileira e a literatura gótica não seja mais encarada como incompatível com os nossos temas e especificidades.

## Referências

ABREU, Márcia. Apresentação: a ficção como elemento de conexão cultural. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 15-34.

AZEVEDO, Aluísio. Memórias de um condenado. **Gazetinha**, Rio de Janeiro, Jan. – Jun. 1882. Disponível em: << <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pasta=ano%20188&pesq=> >> Acesso em: 30 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CANDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH, 2002.

CLERY, E. J. The Genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 21-39.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 1-20.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NETO, José Simões Lopes. **Contos gauchescos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

ORLANDO, Francesco. Estatutos do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 245-281.

OUTLANDISH. In: **Dicionário Oxford**. c2018. Disponível em: << <https://en.oxforddictionaries.com/definition/outlandish> >> Acesso em: 30 ago. 2018.

OUTLANDISH. In: **Cambridge Dictionary**. c2018. Disponível em: << <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/outlandish> >> Acesso em: 30 ago. 2018.

PAIXÃO, Alexandro Henrique. O Gosto Literário pelos Romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 15-34.

RAMICELLI, Maria Eulália. Ficção Britânica no Extremo Sul do Brasil: o acervo oitocentista da Biblioteca Rio-Grandense. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 93-119.

SOUSA, Maria Leonor Machado. **A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal**. Lisboa: Novaera, 1978.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*