

A TRADIÇÃO LITERÁRIA GÓTICA EM HUMBERTO DE CAMPOS

LITERARY GOTHIC TRADITION IN HUMBERTO DE CAMPOS

TRADICIÓN LITERARIA GÓTICA EN HUMBERTO DE CAMPOS

Ana Carolina Moraes da Silva ¹
Naiara Sales Araújo Santos ²

Manuscrito recebido em: 19 de junho de 2023.

Aprovado em: 22 de novembro de 2023.

Publicado em: 01 de janeiro de 2024.

Resumo

O presente estudo tem como objetivo analisar a presença de elementos característicos da tradição gótica nos contos “A Noiva”, “Morfina” e “Retirantes”, da ontologia *O monstro e outros contos* (1932), do polêmico escritor maranhense Humberto de Campos. Tais obras apresentam uma estrutura de texto baseada em elementos próprios da poética do gótico literário, tais como a apresentação do espaço como *locus horribilis*, a presença de personagens com aspectos monstruosos, o aparecimento da entidade fantasmagórica como representação do passado que atormenta o presente, e, sobretudo, a criação do medo como prazer estético. Assim, essa pesquisa visa mostrar ainda de que forma esses elementos adaptados a uma cultura e época diferentes aparecem na escrita brasileira. Por se tratar de uma pesquisa com abordagem qualitativa, será realizado uma análise bibliográfica de autores voltados para o estudo do gótico. Desse modo, como fundamentação teórica, serão abordados pesquisadores como Júlio França (2014; 2015; 2017; 2018), Alexander Meireles (2010), Maurício Menon (2007) Marina Sena (2018) entre outros que se debruçam sobre o estudo dessa literatura no Brasil. Dessa forma, esse texto busca, ademais, desconstruir uma imagem periférica das narrativas góticas, tentando resgatar autores que simpatizaram por essa estética, e mostrar sua contribuição para os atuais estudos da literatura gótica.

Palavras-chave: Convenções góticas; Humberto de Campos; *O monstro e outros contos*.

Abstract

This study aims to analyze the presence of characteristic elements of the gothic tradition in the short stories "A Noiva" (The Bride), "Morfina" (Morphine), and "Retirantes" (The Evacuees) from the anthology *O monstro e outros contos* (*The Monster and Other Stories*, 1932) by the controversial Maranhão-born writer Humberto de Campos. These works present a textual structure based on

¹ Mestranda em Letras e Graduada em Letras-Ingês pela Universidade Federal do Maranhão. Integrante do Grupo de Pesquisa FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7366-0059> Contato: ana.moraes1@discente.ufma.br

² Doutora em Literatura Comparada pela London Metropolitan University. Professora no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Coordenadora do Grupo de Pesquisa FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9362-559X> Contato: naiara.sas2@gmail.com

elements typical of gothic literary poetics, such as the depiction of space as a locus horribilis, the presence of characters with monstrous aspects, the emergence of ghostly entities as representations of the past that haunt the present, and, above all, the creation of fear as an aesthetic pleasure. For this purpose, as a theoretical foundation, authors such as Júlio França (2014; 2015; 2017; 2018), Alexander Meireles (2010), Maurício Menon (2007) Marina Sena (2018) and others who focus on the study of Gothic in Brazil will be addressed. Furthermore, this research aims to demonstrate how these elements, adapted to a different culture and era, appear in Brazilian writing. Thus, this text also seeks to deconstruct a peripheral image of gothic narratives, attempting to recover authors who showed an interest in the theme and to demonstrate their contribution to current studies of gothic literature.

Keywords: Gothic conventions; Humberto de Campos; *The Monster and Other Stories (O monstro e outros contos)*.

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo analizar la presencia de elementos característicos de la tradición gótica en los cuentos "A Noiva", "Morfina" y "Retirantes", de la antología *O monstro e outros contos* (1932), del polémico escritor maranhense Humberto de Campos. Estas obras presentan una estructura textual basada en elementos propios de la poética del gótico literario, como la presentación del espacio como locus horribilis, la presencia de personajes con aspectos monstruosos, la aparición de entidades fantasmagóricas como representación del pasado que atormenta el presente y, sobre todo, la creación del miedo como placer estético. Además, esta investigación tiene como objetivo mostrar cómo estos elementos, adaptados a una cultura y época diferentes, aparecen en la escritura brasileña. Por tratarse de una investigación con enfoque cualitativo, se realizará un análisis bibliográfico de autores volcados para el estudio del gótico. Así, como fundamentación teórica, serán abordados investigadores como Julio Francia (2014; 2015; 2017; 2018), Alexander Meireles (2010), Maurício Menon (2007) Marina Sena (2018) entre otros que se ocupan del estudio de esa literatura en Brasil. De esa manera, ese texto busca, además, deconstruir una imagen periférica de las narrativas góticas, intentando rescatar autores que simpatizaron por esa estética, y mostrar su contribución para los actuales estudios de la literatura gótica.

Palabras clave: Convenciones góticas; Humberto de Campos; *O monstro e outros contos*.

Introdução

A definição da palavra gótico transpassou séculos para alcançar o que hoje conhecemos como literatura gótica. Compreende-se que a perspectiva dos povos godos e suas tradições, conquistas e expressões, no século V, foram significativas para a formação da Literatura Gótica, porém não foi o que a instaurou como tal. A origem dessa estética deve-se, principalmente, às concepções e ideais anticlérigas que estavam atuando no período Iluminista, no século XVIII, isto é, havia uma ânsia em tentar solucionar as perguntas não respondidas a respeito de questões obscuras intrínsecas do ser humano.

Seguindo essa linha, é ainda nesse período que se manifesta uma apreensão suscitada pelo “desconhecido”, sendo esse um sentimento presente na sociedade da época, sobretudo, em decorrência das lacunas intransponíveis deixadas por ambas filosofias. Nessa tessitura, a literatura gótica tinha, e ainda tem como objetivo mostrar visões acerca das ansiedade mundanas e causar o medo como efeito de recepção, elemento considerado primário da tradição gótica.

Dito isso, com as características que instauraram a tradição gótica, no século XVIII, (o cenário medieval, castelo, igrejas, maldições, fantasmas, personagens melodramáticas, etc.) é publicada a primeira obra considerada dessa estética: *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. A narrativa, uma mistura do antigo com o moderno, além de apoiar-se no melodrama dos personagens, conta também com o destino fatal da mocinha para conquistar a atenção do público. Profundas emoções e personagens com psicológico instável são destaques na escrita de Walpole.

Ao abordar a perspectiva sentimental, na literatura gótica, parece, nas palavras de Júlio França (2015), contraditório, levando em consideração o período em que ela surgiu, durante o iluminismo, no século XVIII. Esse período, também denominado século das luzes, tinha como objetivo mostrar uma imagem em que a razão estava acima das emoções, em outras palavras, ela era responsável pela tomada de decisões voltadas para a objetividade. Tal ambiguidade serviu, mais tarde, como tema para essas narrativas, pois os dois elementos advindos desse período (a razão e a ciência), até então considerados novos e desconhecidos, desempenhavam papel importante ao pressupor as inquietações e problemas questionados pelo homem.

Sendo assim, o pensamento iluminista surgiu para quebrar os preceitos da verdade única e inquestionável da religião, a qual pregava naquela época a existência inabalável da ordem de Deus em relação a origem do ser humano. Na literatura, o que vigorava era uma narrativa direcionada à vida burguesa, apoiando-se no realismo cientificista para desenvolver suas teorias. Despontou, então, já em uma sociedade originada a partir da cultura dos godos, com suas mitologias e crenças sobrenaturais, a literatura gótica, que se manifestava naquele período para “lidar com as incertezas dessa transformação, preenchendo com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo” (Botting, 2014, p. 22 apud França, 2017, p. 04).

Aliás, a temática do cientificismo, citado anteriormente, considerado o motivador de significativa incerteza na sociedade contribuiu para despontar uma característica crucial da tradição gótica, o medo. Assim, a ciência como a causadora do medo, está presente na emblemática novela gótica no século XIX, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *The strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Ambas narrativas abordam uma das vertentes apoiadas pelo iluminismo para criticar os efeitos que ela pode causar ao homem, produzindo novo tema: o monstro criado a partir de experimentos e este capaz de provocar o medo na sociedade. Além disso, a busca excessiva pelo conhecimento nem sempre consiste como uma solução para os problemas humanos; ele - o conhecimento - pode levar a degradação, tanto física como mental, de quem o procura (Sena, 2016).

Percebe-se que, apesar do seu carácter sobrenatural, a literatura gótica não descarta totalmente o real - até então “tema” primário da literatura defendida pelos iluministas vigente na época - para produzir a sua obra. França (2017, p. 06) explica que “por meio de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, mediante narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade”, isto é, isso implica dizer que o Gótico é uma outra versão, com características mais sombrias, da realidade que vivemos, ou ainda, uma perspectiva metafórica que contém o verdadeiro significado do real.

Diante da produção significativa de novos temas, novos personagens, paisagens que são elementos característicos de cada momento em que se fez presente a literatura gótica, configurou-se uma tradição do gótico. Isto posto, levando em consideração as principais convenções, são três os elementos fundamentais para a estruturação da narrativa gótica:

- a) *locus horribilis*, isto é, a existência de um espaço narrativo angustiante, hostil e maligno, capaz de direcionar a índole das personagens. Tais locais são frequentemente descritos como sórdidos, inseguros, misteriosos, condenados, deteriorados e mesmo amaldiçoados. Suas representações variam, sem dúvida, conforme a situação em que estão inseridas; porém percebe-se que esses

cenários são mais presentes tanto em territórios rurais quanto urbanos, tanto ambientes internos quanto externos. Percebe-se que é um componente de construção narrativa capaz de exprimir a aflição e a hesitação que o homem moderno vivencia em associação ao seu ambiente físico e social.

- b) a presença fantasmagórica do passado no presente. A ficção gótica, enquanto fenômeno literário da modernidade, carrega inquietação e o incômodo resultado do contínuo ritmo de vida e pelas mudanças na assimilação da transição do tempo. Quando não há o apoio necessário ao entendimento do homem, os episódios do passado tornam-se assustadores: “segredos, mistérios e assuntos não resolvidos em tempos pretéritos invadem as narrativas góticas de modo a atormentar as personagens” (MENON, 2007). Muitas vezes essa personificação do passado sucede de forma sobrenatural, por meio da representação de fantasmas e de mortos-vivos.
- c) personagem monstruosa: caracterizados como maléficos, desviantes, impiedosos, vis, e sexualmente transgressivos, os vilões e anti-heróis góticos são caracterizados como monstros e, não raro, seus aspectos físicos degradados, entre o humano e o animal, são repugnantes. Eles atuam como representações desproporcionais e das fronteiras impostas por dada cultura. Esses seres monstruosos costumam concretizar os desejos e os medos de uma época (cf. COHEN, 2000) ao transgredir não apenas códigos de categorização do real, com suas compleições grotescas, mas, sobretudo, por desviar de normas de conduta social.

Não sendo exclusivamente da estética gótica, os elementos convencionais da narrativa quando configurados na mesma estrutura, causando o suspense e a expectativa como efeito estético, são descritos como literatura gótica. Para que o efeito do gótico seja obtido, uma história deve combinar um “aterrorizador senso de herança no tempo com um claustrofóbico senso de fechamento no espaço” (CAUSO, 2003, p. 99). Assim, essas duas dimensões reforçadas uma a outra têm uma impressão de doentia queda até a desintegração.

Em decorrência do interesse documental por parte da crítica brasileira para a configuração de uma literatura no Brasil, pode-se dizer que inicialmente a literatura gótica não teve muito espaço nesse ambiente. Meireles (2010) lança questões acerca da presença da literatura gótica no país, sendo elas que norteiam a pesquisa dessa estética ainda tão mal compreendida: “a Literatura Gótica se manifestou na literatura brasileira? Quando? De que forma essa vertente romanesca surgiu no Brasil? Quais foram as circunstâncias histórico-culturais do seu aparecimento?”.

Respondendo às questões formuladas acerca do gótico no Brasil, Meireles (2010) decorre o processo de recepção dessa literatura em terras brasileiras, afirmando que o fator analfabetismo e, até mesmo, o pouco hábito de leitura, não foram capazes de configurar uma produção eficaz dessa narrativa, no território brasileiro. Limitando-se, principalmente, à tradução de obras estrangeiras, o mercado editorial não estava interessado no aspecto imaginativo e fantasioso proposto pela literatura gótica. Obras realistas eram a sensação do momento, porque eram produções que estavam em destaque nos países europeus, em especial a burguesia da Inglaterra. Os “temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro” (França, 2017, p. 02) não eram bem-vindos, pois, além das obras de teor realista, o que se buscava na época eram leituras que representassem a identidade nacional.

A consolidação da literatura gótica no Brasil deu-se por meio da publicação da antologia de contos *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Porém sua recepção não agradou à crítica, por considerá-la fora dos padrões requisitados para a continuidade de uma literatura. A presença das convenções góticas é visível na narrativa, contudo a abordagem ou a falta de uma temática que envolve a imagem brasileira, nas palavras de Silva (2010), é inevitável, e tais recursos tornam-no um escritor ainda em fase de formação. Acrescenta-se a esse comentário o que diz Roberto de Souza Causo em *Ficção científica, horror e fantasia* (2003) sobre *Noite na Taverna* e *Macário*:

Álvares de Azevedo [...] [escolheu] personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o apenas um imitador das convenções góticas. (Causo, 2003, p. 108)

[...] a carência da cor local [...] é um fato a apontar para uma postura detectável de negação da realidade brasileira, e de qualquer intenção de agir sobre ela (IBID., p. 109).

Com o desenvolvimento de uma nova sociedade, acompanhando a cultura e a época, a literatura gótica começa a ganhar forma no Brasil. A representatividade do gótico no país vê-se em temáticas de escravidão, literatura de crime, romances de sensação e regionalismos, deixando de lado “elementos que forneceram o pano de fundo inicial do gótico europeu – a arquitetura medieval, as ruínas, o longo passado comum” (FRANÇA, 2015, p. 04)

Dito isso, o objetivo deste trabalho é investigar traços da literatura góticas na escrita de Humberto de Campos, principalmente nos contos *A Noiva*, *Morfina* e *Retirantes*, obras que compõem a ontologia *O monstro e outros contos*, publicado em 1932. Porém, não visamos classificar essas obras como literatura gótica, já que, como veremos a seguir, não compõem um quadro do cenário brasileiro, mas identificar elementos, ou melhor, convenções que integram uma narrativa da literatura gótica.

O espaço do medo em *Retirantes*

Nesta análise, focaremos no espaço como elemento gótico por ser uma peça indispensável nas narrativas góticas, pois é ele quem se torna, em diversas situações, a própria personificação do mal. França (2015, p. 06) elenca que “O *locus horribilis* pode mesmo ser encarado como um tópos da literatura gótica”, e complementa que a referida afirmação pode ser constatada pelos inúmeros enredos que figuram locais maus – “sejam os castelos nos romances góticos tradicionais, as florestas nos contos de fadas, as casas mal-assombradas nas *ghost stories*, ou as metrópoles nas narrativas *noir*”.

Sendo assim, visualizamos essa primeira condição já na abertura do conto, quando é descrito, de forma pesarosa, o ambiente como causador de pânico e conseqüente risco para a população local.

Os últimos habitantes da vila deviam abandoná-la naquela noite. Desde que, com a continuação das ventanias doidas após o dia de São José, se perdera a esperança de inverno, os lavradores, deixando os roçados e a casa, haviam iniciado a descida para o litoral. (Campos, 1983, p. 47)

A introdução de “Retirantes” apresenta o infeliz e soturno cenário onde se desenvolverá a ação do conto. Os habitantes da região desocuparam suas moradias, despovoaram o local e partiram para longe, fugindo do avanço da seca. A velha Raimunda, personagem central do conto, é a única a ficar para trás, e, sofrendo de uma enfermidade, relembra a agonizante morte do marido e filha, acompanhando “sem surpresa nem revolta a marcha da Inimiga” (Campos, 1982, p. 47).

O ambiente devastado e abandonado em que se encontra a região é indicado já no início do conto. A imagem de um local representado em ruínas configura-se como uma das principais características espaciais do Gótico (Botting, 2014). Comprova-se isso já com os primeiros romances góticos do século XVIII, em que castelos, igrejas e abadias abandonadas têm suas ruínas destacadas nesses textos. É nesse ambiente que ocorrem as aparições fantasmagóricas e as maiores transgressões e crimes das tramas. Além disso, França (2015) salienta “a ruína” como maior “símbolo da decadência, [pois ela] não aponta apenas para a degradação das construções humanas, mas do próprio homem”.

O narrador prossegue com a descrição do local, no qual se tem o primeiro indício de que o ambiente onde os habitantes moravam não é mais um lugar para se chamar de lar, pois a região já não oferece condições para se viver. A terra encontra-se infértil para plantar e colher, o calor escaldante é quem reina, causando a morte da parca manifestação de vida que ali ainda residia. A partida dos moradores mostra que aquele ambiente transformou-se na personificação do mal.

Pelas várzeas combustas, onde a lama rachara ao sol, partindo-se em escamas escuras como a carapaça de uma tartaruga monstruosa, branqueavam, aqui ali, os esqueletos do gado morto de sede e fome. Não se ouvia o pipilo de um pássaro ou o rumorejo de uma fronde. Apenas, de longe, quebrando a monotonia da solidão, um cardo abria as folhas sobre uma pedra, estendendo as mãos espinhentas e verdes, como se amaldiçoasse, mudo, as radículas que o acorrentavam. (Campos, 1982, p. 47)

Além de tornar mais evidente o impacto da seca para a destruição do local, o trecho ainda confere à região um caráter de mal absoluto, colocando-se além dos limites do homem. O espaço, nesse aspecto, transforma-se em um ser monstruoso com capacidade de produzir, ele mesmo, suas próprias aberrações (França, 2015) e, na maioria dos casos, os maiores temores do ser humano. A personificação da caatinga mostra que mesmo que um sinal de vida queira lançar-se no local, em pouco tempo, diante da imagem de deformação, começa a torturar-se para sair dali.

E nas caatingas mortas, o vento a investir contra os galhos secos, contra as flechas negras em que se haviam transformado os arbustos sem vida, como se, reconhecendo a sua culpa na extensão da calamidade, quisesse castigar-se, chicotear-se, flagelar-se com ele. E castigando-se, chicoteando-se, flagelando-se, corria, gemia, gania, levantando redemoinhos de poeira com os seus furiosos pés invisíveis. (Campos, 1982, p. 47)

Dado o caráter sinistro da cena, França (2015, p. 08) ainda realça o papel das metáforas da decadência, da degradação e da degeneração, que são frequentes no enredo gótico, visto que elas “concretizam a tensão entre o peso do passado e o vazio misterioso do futuro que se projetam sobre o homem moderno”.

Não casualmente, portanto, as ruínas são elementos narrativos comuns na descrição do espaço, pois sua evidente relevância fantasmagórica decorre como algo que surge no passado para perdurar no presente, porém, condicionado de forma incompleta (França, 2015). No conto, é possível visualizar como a imagética da ruína é propagada em vários espaços, como no retrato das construções da própria geografia local.

Com o avanço da seca, o local vai se tornando cada vez mais vazio, e, então, Raimunda percebe que se ela não fugisse “seria, em breve, magra e velha, o último pasto dos urubus esfomeados” (Campos, 1982, p. 48). A percepção da sua morte iminente é o que leva a acompanhar em uma fuga os “moradores mais resistentes e teimosos” sob a luz do luar. O desejo de fugir torna-se desespero quando percebe que os trapos que veste mal lhe cobrem o corpo e, com essa compreensão, acelera o seu processo de degradação, pois, questionando a capacidade de seus companheiros de aceitá-la pela sua situação de miséria, sai em busca de roupas no cemitério da vila.

Após a caracterização da vila, a cena a seguir descreve a trajetória seguida pela personagem em seu momento de crise a caminho do cemitério. Ao apresentar esse percurso, o campo semântico utilizado contribui para aumentar a tensão do leitor para o que está por vir, ao mesmo tempo causando certa aflição e mau presságio pela personagem:

Um pensamento macabro iluminou-lhe, num clarão de relâmpago, o espírito brutalizado pela fome. Cadavérica e horrenda, com as falripas da cabeleira falha a tombar, grisalhas, sobre os ombros e as espáduas, onde os ossos furavam a pele suja, a velha encaminhou-se, cambaleando, para o casebre, levantou a custo a enxada de roça que pertencera ao genro, e tomou o caminho da várzea, onde os grilos trilhavam aflitadamente, anunciando a eclosão aérea das estrelas. [...]

Anoitecia, quando a velha, afastando com esforço duas estacas da cerca, penetrou no cemitério. Olhou em torno, com os olhos em febre. Aves agoueiradas, espantadas, fugiram num vôo rasteiro. No Cruzeiro tosco, emergindo de um tumulto de montes de areia recentes, e de cruzes apressadas e rústicas, gargarejavam o seu canto noturno, saudando a treva, precursora silenciosa da Morte. [...]

Um frio súbito percorreu o corpo da megera, arrepiando-lhe os cabelos, que o suor empastava. Tomou, porém, da enxada, e parou [...]. (Campos, 1982, p. 47)

Percebe-se que, na ambientação do *locus horribilis*, a personagem é caracterizada como um corpo decomposto, como é explícito pelo vocabulário utilizado – “cadavérica”, “horrenda”, “pele suja”, indicando um avançado estado de indiferença. Além do mais, o narrador procura reforçar a deterioração do ambiente apelando para estímulos sensoriais: a visão (com “as cruzes” e “aves agourentas”), a audição (“gargarejavam” o seu canto noturno) e o tato (“frio súbito” e “arrepiando-lhe”). Em outras palavras, a descrição recorre a um vocabulário gótico para expressar uma intensa aversão inspirada pela cena.

O pesquisador Júlio França (2015), no seu artigo sobre poéticas realistas brasileiras e a ficção gótica, destaca que, dos muitos elementos comuns entre as duas vertentes, há pelo menos cinco proposições cruciais. Das cinco, “a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental” é a mais categórica, justamente por conectar o leitor com a sensação do medo. A utilização de tais campos semânticos para a descrição, tanto do local como da personagem, confere à cena citada um caráter repulsivo, levando o leitor a experimentar de forma sutil a hediondez da realidade.

A descrição gótica do ambiente tem a capacidade de gerar o mais profundo terror não só devido aos seus elementos idiossincráticos, mas também por conta das “percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares”, que atendem a certos aspectos culturais. Em *A paisagem do medo*, de Tuan (2005, p. 12), o espaço é descrito como algo complexo, que concilia a assertividade do ambiente concreto com a abstração do espaço psicológico. Porém, no caso da ficção, “os aspectos geofísicos e socioculturais são sempre dependentes da perspectiva de quem os descreve (narradores, personagens) e da de quem os experimenta (personagens, leitores)” (França, 2015, p. 06).

A cena a seguir se passa no cemitério, onde Raimunda “pôs-se a cavar com fúria, num apelo desesperado às forças que lhe restavam”. O fato de a cena desenvolver-se no cemitério projeta a descrição para a ambientação gótica, mesmo que tenha alguns aspectos tradicionais do cenário brasileiro. O que chama atenção é o aspecto hediondo da cena. Isso porque os termos utilizados no discurso remetem a esse aspecto: **arrepiando-lhe os cabelos, casa dos mortos, sepulturas** juntam-se portanto ao ponto ápice da história, auxiliando na construção do sentimento de horror. A cena macabra que encerra o conto se dá quando Raimunda “olhou em torno. E, os olhos fora das órbitas, escancarou a boca num grito que não teve forças para emitir. Ao seu lado, amarfanhados e fétidos, estavam embolados, em trouxa, a saia e o casaco da filha...” (Campos, 1982, p. 47).

Percebemos como a descrição medonha da cena favoreceu a consequente insensatez de Raimunda, provocando ainda o medo e a sensação de desamparo do espaço que deveria ser considerado o seu lar, um lugar de conforto e aconchego. Sob essa sensibilidade, tivemos uma noção das experiências passadas por Raimunda, além de constatar a sua caracterização do plano das imagens atroz de fortes influências do gótico clássico.

A personagem monstruosa em *Morfina*

A partir deste tópico, focaremos na análise da monstruosidade como externalização do medo do ser humano. Vimos que os monstros, há muito tempo, aparecem na história das sociedades, representando os maiores medos e ansiedades do homem. Os monstros corporificam tudo o que é perigoso e horrível na imaginação humana (Gilmore, 2003, p. 01). Não sendo elaboradas casualmente, essas criaturas constituem parte do que circula na imaginação de seus inventores; “elas são produtos do que há de mais interior ao homem” (França; Silva, 2017). Assim, temos conhecimento da bela e encantadora protagonista do conto “Morfina”, que aparece de forma sutil, no início da narrativa.

Após um amigo sofrer um acidente cuja gravidade o deixa em um estado inconsciente por alguns dias, Carvalho Souto é o principal responsável pelo desencadeamento desta trágica história narrada pelo seu então inominável amigo.

Localizados na Casa de Saúde Santa Genoveva, conhecemos a história de uma das pacientes que ali reside após um evento traumático. O narrador conduz a história alternando entre momentos de memórias do passado que noticiaram com descrições de escândalos e o impacto que o comportamento desviante da paciente provocou na sociedade carioca.

A descrição da então protagonista do conto, uma “senhora alta, de rosto longo e olhos cavados, mas apresentando na fisionomia cansada e enferma os traços da antiga distinção” (Campos, 1982, p. 15), nada indica uma percepção de um ser monstruoso, como a criatura deformada de Frankenstein ou a outra face de Mr. Hyde, principalmente, se comparado ao seu eu do passado, “bela, com os seus cabelos negros de ondulação larga. E elegantíssima de porte, a avaliar pela graça do busto posto em relevo na postura em que se encontrava”. Porém, o conceito de monstro vai além do aspecto físico:

A noção de monstruosidade está ligada à ideia de violação de limites, sejam eles de natureza estética ou de natureza ética. O monstro em si é um habitante de fronteira híbrido em sua definição local passando a ocupar em suas muitas configurações espaços contrastantes e conflitantes; dessa forma, o monstro pode estar no limite entre humano e o bárbaro, o grotesco e o sublime o irracional e o racional o vilão e a vítima. (Menon, 2007, p. 149)

Sendo assim, a ideia de monstro é apreendida no limiar estabelecido do que é ser “humano”, ou quando há uma violação do limite, tanto física como moral. É como vemos no início da narrativa, no qual temos a noção que a personagem veio de um ambiente familiar recém-constituído, sem qualquer traço de perversidade.

O abalo que inicia o seu processo de transição se dá quando, em uma noite, após quatro anos de casamento, uma crise de “cólica hepática de extraordinária violência” (Campos, 1982, p. 15) ataca a senhora, deixando-a em um profundo estado de estupor. Compadecido pela situação da esposa, o marido aplicou-lhe uma injeção de morfina. A princípio, mediante o sofrimento da vítima, é perceptível certo sentimento de empatia em relação a personagem.

O filósofo Irlandês Edmund Burke (1993, p. 52) explica que esse sentimento é como uma “espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles”. Porém esse afeto logo muda quando a esposa passa a simular as dores para receber outras doses de morfina.

Após essa passagem, percebe-se uma inconstância em relação ao comportamento da personagem, descritos como “uns ímpetos de temperamento, uns excessos de paixão” (Campos, 1982, p. 15) que preocupam o marido. Mediante tais comportamentos, logo descobriu que “a esposa, seduzida pelas sensações das injeções que ele lhe aplicara, era presa, já, da morfinomania, consumindo diversas ampolas por dia!”. Ao perceber a gravidade da transgressão que a esposa cometia (falsificação de sua assinatura para obter mais acesso à droga), compreendeu que o ato era prejudicial à sua reputação, fazendo-o então procurar um especialista para curá-la desse mal incompreendido. Mas o que ele não sabia era que o especialista atraía pessoas sob as mesmas condições, ou até pior, para usufruir do tal vício:

O médico fê-la entrar para o seu gabinete, e fechou-o a chave. Em seguida, encheu duas seringas, aplicando uma injeção na cliente, e outra em si mesmo. E rolaram, os dois, abraçados, como dois loucos... Stewenson era morfinômano, e o seu anúncio como especialista contra os entorpecentes não visava senão atrair as senhoras viciadas, conquistando companheiras para os seus delírios... (Campos, 1982, p. 16)

A partir desse momento, a personagem começa a ser referida como “morfinômana”, o que indica um dos aspectos que caracterizam o ser monstruoso: uma ruptura com a realidade causada pelo vício mundano. Nesse sentido, a dependência em morfina é propulsor de ações consideradas imorais ou uma abertura para satisfazer seus desejos. Nesse aspecto, percebe-se que a ciência, representada pela morfina, aparece como uma forma de “fabricar” a monstruosidade.

Sobre esse aspecto da monstruosidade encarnada, tal comportamento seria um alerta contra os riscos de extrapolar limites, ou melhor um aviso aos que se atrevem para além do socialmente aceitável. Atravessar essa fronteira expressa “tanto a se tornar vítima do monstro quanto vir a se tornar um” (Cohen, 2000, p. 41). Para o crítico, o monstro retém as divisas do aceitável, concretizando práticas “que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (Cohen, 2000, p. 44).

O dito especialista faz-nos lembrar do monstro personificado por Mr. Hyde, na obra de Stevenson, cuja origem também foi desencadeada pelo uso da ciência. Agente de atos libertinos e cenas grotescas, Mr. Hyde compartilha da mesma face dissimulada da

morfinômana, e a escolha de Campos em resgatar essa similaridade com a obra de Stevenson já direciona o leitor para um possível desfecho nefasto. Diversos pesquisadores do horror ficcional moderno e do Gótico (Carroll, 1990; Cohen, 2000; Colavito, 2008) compreendem um dos aspectos idiossincráticos à literatura gótica que está relacionado ao confronto estabelecido entre o ser humano e sua própria razão, seja sob a forma da ciência, da tecnologia ou da sabedoria:

Os monstros e os loci horribiles constituem ameaças não apenas físicas, mas sobretudo cognitivas, pois abalam nossas concepções de mundo ao transgredirem as crenças morais e as categorias conceituais pelas quais compreendemos a realidade. (França, 2015, p. 17)

Ainda no início dos seus atos imorais, o uso de expressões como “senhora”, “esposa”, “moça” indicam que ainda se tinha esperança de recuperar o seu estado anterior, o que era aceitável socialmente. Porém essa ruptura, expressa pela conduta obscena, configurou-a nesse novo ser libidinoso irreversível à sua condição inicial. Nesse momento, ela é compreendida como uma vilã, pois a personagem monstruosa passará a figurar a tensão entre as convenções sociais e as noções de liberdade e de individualidade. A esse propósito, cito o pesquisador Fred Botting (2014, p. 89):

[...] obscuros, isolados e soberanos, eles são andarilhos, párias e rebeldes condenados a vagar pelas fronteiras dos mundos sociais, portadores de uma verdade escura ou de um conhecimento horrível [...] são transgressores que representam os extremos da paixão individual e da consciência.

No desenrolar dessas emoções conflitantes, o ápice do enredo, ou o pior ato transgressor, dá-se quando a personagem, já fora de si, assassina seu filho com as próprias mãos:

De repente as pessoas que se encontravam à mesa ouviram um grito: "Corram que eu estou matando meu filho! Corram, pelo amor de Deus!". Correram todos, e soltaram, diante do que viam, um grito de terror. A morfinômana tinha as mãos crispadas em torno do pescoço da criança, e estrangulava-a sem querer! Queria retirar as mãos, e não podia! Ao contrário do seu desejo, os dedos cada vez mais se contraíam, comprimindo as carnes do pequenito, que se tornara roxo, e cuja língua saía, já, da boca, com um filete de sangue... "Salvem meu filho!... Matem-me, mas salvem meu filho!...", gritava a pobre. Bateram-lhe nas mãos até lhe ferirem os dedos. (Campos, 1982, p. 16)

Apesar de manifestar uma leve melhora do seu estado violador, e aparentar estar humanizada ou curada das suas perversidades, a personagem ainda parece confusa pela situação em que se encontra. Ela “retorna” dotada das suas habilidades funcionais, tais como reconhecer as pessoas que estão ao seu redor, a família e ter noção de sua condição de mãe, ao pedir para ver o filho. Porém, como que consumida por um ser cujo domínio manifesta-se por meio de sua mente e corpo, a morfinômana parece fora do controle de suas ações, o que a condicionam a matar pelas circunstâncias ali propícias. A monstruosidade incorporada pela personagem não percebe, ou se importa, que suas atitudes egoístas refletem diretamente no bem estar da família. E tal ação demonstra a mudança de caráter do ser humano que ainda habita a consciência durante o trágico infortúnio.

França (2015, p. 22) ratifica que “os personagens, tendo a chance de analisá-lo, não encontrarão qualquer monstruosidade em sua aparência”. Sendo assim, a mulher incorpora este horror no momento em que ela age, tortura e mata. A cena final reitera as concepções científicas antigas sobre o limiar da mente humana, no qual, se transgredido, produzem um sentido de fatalismo. A tentativa de reaver a boa conduta durante o ato de matança revela que a personagem já mostrava um estado mental bastante deteriorado por conta do seu vício. Isso leva-nos à ideia de que o perigo está relacionado a mentes instáveis e, quando não há um controle, pode levar a um maior grau de violência e crueldade. Aos poucos, foi-se percebendo o processo de desumanização da personagem que a levou ao ato bárbaro, sendo que isso tudo foi resultando um rompimento com os parâmetros morais.

A fantasmagoria em *A Noiva*

Apesar de o gótico inglês ter sido a representação de um manifesto cultural muito específico para o contexto histórico, com suas temáticas pré-definidas, a lapidação do gênero abriu portas para a discussão de problemáticas ainda vigentes na contemporaneidade, como, por exemplo, a repressão feminina, tema visível em obras como *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, que foi e ainda é a imagem da ruptura com os

valores morais. Para ilustrar essa hipótese, propomos a exploração dessa problemática no conto “A Noiva”, a qual, sob a convenção da fantasmagoria, reúne elementos suficientes para categorizá-lo entre os exemplares de uma narrativa gótica.

A presença fantasmagórica no conto de Humberto de Campos, ao contrário da história de Horace Walpole, em *Castelo de Otranto* (1764), não busca causar o medo ou horror do personagem, mas a empatia. O conceito de fantasma mudou bastante com o passar dos tempos, “de pálidas aparições ou meras sugestões, tornam-se seres que agem consciente ou inconscientemente, podendo estar atrelados ou não a determinados lugares para assombrá-lo com sua presença” (Menon, 2007, p.192). Na narrativa, o fantasma, representado por uma jovem mulher, vaga há 200 anos à procura de sua liberdade para adentrar no reino dos mortos. Silvestre Morais, protagonista do conto, é um jovem poeta que se deleita em passar as noites debruçado nas mórbidas histórias de “fogo e sangue”.

De acordo com a pesquisadora Ana Paula dos Santos (2017, p. 15), a presença súbita do fantasma como convenção gótica manifesta-se, nesse contexto, como um “mecanismo para explorar as ansiedades, as insatisfações e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores patriarcais”. Nesse sentido, a sua produção é elaborado sob certas condições:

Para tal feito, essas narrativas apresentam uma série de características singulares, como i) a adoção de uma perspectiva feminina; ii) uma protagonista mulher; iii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iv) o homem como elemento transgressor; v) um enredo que revela segredos do passado e vi) uma trama que destaca a violência e a opressão da qual as mulheres são vítimas. (Santos, 2017, p. 36)

A caracterização descrita acima apresenta similaridades com o conto em questão, principalmente, no que se refere à opressão feminina. Referida afirmação é perceptível já nas primeiras linhas da narrativa, quando em uma noite, durante sua leitura, Silvestre encontra um fio de cabelo entre as páginas do seu livro. Apesar da banalidade da situação, o menosprezado fio de cabelo, relegado entre as páginas do livro, é ponto desencadeador da história. Simbolicamente representando a condição feminina no contexto da sua produção, o fio de cabelo, imediatamente identificado como sendo feminino, confere à imagem da mulher como uma figura delicada e frágil, ou seja, uma versão estereotipada que era levada em grande consideração pelo público.

Após indagar a origem daquele fio, Silvestre é dominado pelo sono e, diante de si, aparece uma jovem mulher. A aparição, até então inominável, ergue-se diante do personagem pedindo que a liberte de uma maldição que aprisiona a sua alma no mundo dos vivos. Essa aparição, que a princípio o deixa atônito, é possivelmente a personificação do maior desejo do poeta: o de embarcar em “funambulescos voos de fantasia” (Campos, 1982, p. 29).

Campos não usa o personagem fantasmagórico como um ser monstruoso, cujo intuito é causar medo ou trazer suspense. Pelo contrário, o fantasma da mulher causa a curiosidade de Silvestre que se vê admirado ao estar diante de algo que, até aquele momento, estava encapsulado em suas histórias ficcionais. Essa primeira impressão de interesse renovado manifesta-se no fragmento abaixo, quando a Noiva – assim se refere – descreve a natureza do seu castigo.

Insensibilizado pela surpresa, e, não menos, pela graça triste daquela aflição infantil, o poeta ficou-se, imóvel, sem uma palavra de recusa ou de assentimento. E foi diante da sua insensibilidade que a visão maravilhosa lhe contou, sem conter as lágrimas nem recolher as mãos de pétala murcha, a história da sua infelicidade e o segredo da sua angústia.
— Continua... Continua... — pediu o poeta, pálido, com tremores nas mãos tateantes. [...] (Campos, 1982 p. 30 - 31)

No intento de descrever a fantasmagoria, entende-se como fundamental o resgate aos temores do passado, reencarnados no presente, causando inquietações, ressentimentos, angústias, traumas que possibilitam o personagem a tomar decisões que influenciam no desfecho da história. Assim, percebemos, ao longo da narrativa, a forte presença do tema da sexualidade, como uma fonte de crítica. Os pesquisadores Delaine Laguardia e Guilherme Copati (2012, p. 16) explicam que tal abordagem “se impõe como uma preocupação central para o gênero gótico, em que o arquétipo da experiência sexual caracterizadora do comportamento individual é elaborado como uma forma de expressão de conflitos sociais e culturais”. Os investigadores complementam ainda que, desde sua primeira produção, no século XVIII, o tema está ligado, principalmente, “à conduta feminina e às formas de inserção da mulher numa rede de relações sociais indubitavelmente marcadas pelo sexo” (Laguardia; Copati, 2012, p. 16).

Apesar de o tema da fantasmagoria conduzir para o desenlace da história, o que se vê, no entanto, não é uma reviravolta, mas a dúvida em relação à existência daquela aparição. Silvestre encontrava-se desperto de um sono profundo, quando percebe que o fio de cabelo já não estava mais ao seu lado. Isso o faz contestar se tudo isso não teria passado de um sonho. A Noiva relembra, com profunda tristeza, o sofrimento que enfrenta há duzentos anos, por não poder ter a liberdade de seguir para o *post mortem*. Notável é o seu desalento e sua conturbação causada pela maldição, a partir da descrição física da moça, cujo passado a aflige imensamente:

[...] (o) rosto feminino muito pálido, muito triste, macerado, como o das monjas. Atentou melhor, e viu, mais detidamente: diante dele, olhos em lágrimas, cabelos de ouro esparsos pela fronte úmida, havia uma mulher, jovem e linda [...].
(Campos, 1982, p. 30)

A descrição acima mostra a angústia do fantasma por não conseguir se libertar de um castigo que a impede de entrar no paraíso. No conto que apresentamos aqui, o traço sobrenatural e gótico do fantasma representa o papel que a mulher cumpria no âmbito social – o papel de noiva –, o que remete a compromisso e responsabilidade matrimonial. Como se observa no trecho a seguir, nota-se, a partir do nome ou a falta dele, que ela tinha um posicionamento na sociedade e, por isso, tinha um comportamento a seguir, além de uma honra a zelar.

— Eu sou uma noiva que paga, meu senhor, num castigo que se eterniza, o tributo da sua ventura passageira. Meu noivo era um poeta, como vós. Um dia, líamos, os dois, como Paolo e Francesca, o livro que tendes em mão, quando um fio do meu cabelo voou, indiscreto, e pousou nos seus dedos. Galanteador e apaixonado, ele o levou aos lábios, beijou-o, e como nos chamassem do jardim onde líamos à claridade do crepúsculo, ele marcou, com o fio imprudente, a página do livro que nos encantava. No dia seguinte, porém, meu noivo adoeceu, e morreu, sem que eu o visse. Amedrontados com a sua morte repentina, os seus parentes dispersaram os seus móveis, as suas roupas, os seus livros, distribuindo-os pelos pobres. E, entre os volumes atirados ao oceano do mundo, foi esse que se acha, hoje, em vosso poder. (Campos, 1982, p. 31)

Em nenhum momento da narrativa, o nome da moça é revelado, muito menos questionado, sendo sempre referido como a Noiva. Ellen Moers (apud Laguardia; Copati, 2012, p. 16), pesquisadora do papel da mulher na literatura, explica, em *Literary Women*, que o foco do gótico seria “a tradução ficcional dos conflitos de opressão da mulher, mais

aterrorizantes quando representam a experiência do parto e da maternidade”. Além disso, a autora esclarece, então, a experiência sexual como característica central no enredo gótico, destacando que a prática “só seria possível dentro da instituição do casamento, do contrário seria sinal de sua perdição” (IBID, 2012, p. 16).

Dito isso, a ideia de intocável e virginal é o preceito para a “liberdade” e conseguinte aceitação no reino dos céus, e qualquer atitude que infligisse a sua dignidade já a transformaria em um ser impuro. O que simboliza o pecado por ela cometido, e seu impedimento de passar pelos portões do paraíso, é o fio de cabelo nas mãos do noivo, que, mesmo após a sua morte, continuou vagando dentro de um livro. Isso - a perspectiva de que uma parte sua está peregrinando em diferentes direções, atravessando oceanos e seguindo caminhos sem rumo - possivelmente representa uma pequena ideia de liberdade, ou seja, um comportamento que não era aceitável para moças solteiras, nesse contexto.

Seguindo essa tessitura, Santos (2017) observa, na vasta produção de literatura gótica do século XVIII, a gradativa falha na experiência da sexualidade feminina. Ao invés de se submeterem a aventureira vivência sexual, as protagonistas sujeitam-se “a toda forma de repressão a fim de manterem intocadas sua honra e respeitabilidade”. Assim, no trecho a seguir, vemos a sua exasperação em recuperar o seu fio (virtude) no intento de mostrar como esse pedaço a tornará completa novamente: “Tende piedade do meu infortúnio, meu senhor! Para que servirá, tão humilde, entre vossos dedos, esse fio de cabelo? Dai-mo, pois que me dareis, com ele, a minha salvação!” (Campos, 1982, p. 33).

Além disso, nessa passagem, vemos então que o passado que surge para assombrar o presente, fantasmagoricamente, relembra um cenário da literatura gótica de modelo europeu, onde foi se desenvolvendo temas do passado medieval, como a donzela honrada, que em perigo, era resgatada por seu cavaleiro de dentro de uma prisão do castelo.

Anos depois, — prosseguiu a visão, nervosa, aflita, precipitando as palavras, — anos depois, eu, por minha vez, morri e fui, pelos anjos, levada à presença de Deus misericordioso. Era pura e havia, na terra, espalhado pelos humildes, pelos simples, pelos pobres, as flores do meu coração. O Senhor fitou-me, porém, severo, e perguntou onde estava um dos fios do meu cabelo. E como lhe contasse como o perdera, ele me fulminou com a sentença terrível: eu só entraria na mansão do eterno repouso, da perfeita bem-aventurança, no dia em que voltasse com o fio desaparecido; porque, nenhuma virgem é digna de viver entre os anjos, gozando as doçuras do paraíso, tendo deixado nas mãos de um homem um fio, que seja, do seu cabelo! (Campos, 1982, p. 31)

Por conta desse detalhe, que expressa a sua condição de mulher impura, não era uma possibilidade bem aceita no contexto religioso que a imagem feminina tivesse sua honra manchada. O trecho acima mostra como a Noiva é a personificação da angústia e repressão por estar à procura do seu fio de cabelo que é o único pedaço que falta para deixá-la intacta e poder alcançar sua paz eterna. Isso retrata a sua boa imagem, ao passo que, se ela não conseguir esse pequeno pedaço, será a causa da sua grande desgraça.

Considerações Finais

No decorrer do artigo, analisou-se três contos do escritor maranhense Humberto de Campos: “A Noiva”, “Morfina” e “Retirantes”, observando como o gótico é identificado em cada um deles. Definiu-se também a trajetória do conceito gótico e suas convenções até a sua chegada ao Brasil. Apesar de não ter sido o foco do autor em escrever uma literatura gótica brasileira, por não apresentar a “cor local”, no conto “Retirantes”, cujo tema está voltado para a seca no sertão, foi possível identificar como uma das características da narrativa gótica (*locus horribilis*) adquiriu um novo formato, adequando-se ao cenário brasileiro.

No conto “Morfina”, vê-se a representação do monstro personificado na forma humana que comete atos transgressores considerados impróprios para os valores da sociedade. Já em “A Noiva”, a temática da presença fantasmagórica do passado no presente é simbolizada com o papel da mulher diante dos preceitos religiosos, que a transforme em um ser puro e intocável para aceitação divina.

Nos três contos, percebemos a presença das convenções que caracterizam as narrativas da literatura gótica: *locus horribilis*, o personagem monstruoso e a presença fantasmagórica do passado que assombra o presente. Procuramos então, dando maior ênfase à influência do imaginário europeu mixadas à literatura brasileira, compreender as diversas possibilidades que a escrita gótica proporciona para uma análise crítica ao abordar temáticas que são pertinentes até os dias atuais. Assim, esta pesquisa contribui para a ampliação dos estudos teóricos e críticos sobre a obra do escritor maranhense lançando um olhar aguçado sob um novo viés, cujo intuito é desmistificar os preconceitos em relação à literatura gótica, e dar mais valor não somente dentro da comunidade acadêmica, mas também com o público-leitor.

Referências

- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOTTING, F. Gothic. 2nd ed. London: Routledge, 2014.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Leya, 1993.
- CAUSO, R. de S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CASTRO, H. B. O sobrenatural no regionalismo brasileiro do final do século XIX e do início do XX. **Revista Versalete**, v.6, n.10, p.170-187, 2018.
- CARNEIRO, F. S. B. Bocatorta e a manifestação do gótico na literatura brasileira. In: SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 3, 2013, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: EDUFU, 2013.
- FRANÇA, J. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas no Brasil. In: CHIARA, A.; ROCHA, F. D. (Org.). **Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p.133-146.
- FRANÇA, J.; SENA, M. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de “Demônios”, de Aluísio Azevedo. **Revista Soletras**, n.27, p.95-111, 2014.
- FRANÇA, J.; SILVA, D. A. P. Aspectos góticos na estrutura narrativa de “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. **Nonada: Letras em Revista**, v.2, n.29, p.185-200, 2017.
- FRANÇA, J. Processos de composição da personagem na ficção gótica: as figurações do monstro humano. In: GARCIA, F.; *et al.* (Org.). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, v.1, 2018. p. 197-207.
- MENON, M. C. **Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1934**. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.
- SENA, M. F. **O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SILVA, A. M. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da Belle Époque. **Revista do SELL**, v.2, n.1, p.1-21, 2010.