

# GÓTICO TROPICAL

O SUBLIME E O  
DEMONÍACO EM  
O GUARANI



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Reitor**

*Naomar Monteiro de Almeida Filho*

**Vice Reitor**

*Francisco José Gomes Mesquita*



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Diretora**

*Flávia Goullart Mota Garcia Rosa*

**Conselho Editorial**

Titulares

*Ângelo Szaniecki Perret Serpa*

*Caiuby Alves da Costa*

*Charbel Niño El-Hani*

*Dante Eustachio Lucchesi Romancciotti*

*José Teixeira Cavalcante Filho*

*Alberto Brum Novaes*

Suplentes

*Antônio Fernando Guerreiro de Freitas*

*Evelina de Carvalho Sá Hoisel*

*Cleise Furtado Mendes*

*Maria Vidal de Negreiros Camargo*

DANIEL SERRAVALLE DE SÁ

# GÓTICO TROPICAL

O SUBLIME E O  
DEMONÍACO EM  
O GUARANI

Salvador  
EDUFBA | 2010

©2010, by Daniel Serravalle de Sá.  
Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA pelo autor.  
Feito o depósito legal.

Projeto Gráfico e Capa  
Pedro Serravalle de Sá

Editoração eletrônica  
Pedro Serravalle de Sá e Josias Almeida Jr.

Revisão  
Magel Castilho de Carvalho

Normalização  
Normaci Correia dos Santos

---

Sá, Daniel Serravalle de.  
Gótico tropical : o sublime e o demoníaco em O guarani / Daniel Serravalle de Sá. -  
Salvador : EDUFBA, 2010.  
152 p.

ISBN 978-85-232-0684-0

1. Alencar, José de, 1829-1877. O guarani. 2. Ficção brasileira - Influências européias.  
3. Ficção inglesa - Séc. XVIII - História e crítica 4. Best-sellers. 5. Indianismo (Literatura).  
Ficção brasileira - História e crítica. I. Título.

CDD - 869.93

---

EDUFBA  
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,  
40170-115, Salvador-BA, Brasil  
Tel/fax: (71) 3283-6164  
www.edufba.ufba.br  
edufba@ufba.br



Para Emilene





# SUMÁRIO

---

**Prefácio** | 9

**Introdução** | 19

**Apresentando o Romance Gótico** | 35

O que é “Gótico”? | 46

Principais textos | 51

**O abismo, a Montanha e o Castelo** | 65

A natureza como refúgio: modelos Radcliffeanos | 73

Os vilões góticos | 79

**A casa de Mariz** | 93

Natureza: a Casa interpreta a floresta | 107

Loredano: um vilão gótico nos trópicos | 117

**Conclusão** | 135

**Referências** | 143





# Agradecimentos





Ao programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês e à professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos por ter sido minha orientadora de mestrado na Universidade de São Paulo e por prefaciar este livro num texto que muito me lisonjeia.

Ao Programa Alβan pelo financiamento que me possibilitou concluir um mestrado na University of East Anglia e ao professor Victor Sage por ter sido meu orientador.

Meus sinceros agradecimentos ao irmão Pedro Serravalle de Sá que fez a criação gráfica do livro. Ao meu pai José Haroldo da Silva Sá, meu especial agradecimento.





# **Prefácio**

---

Gótico nos Trópicos?





A bela imagem que abre o livro de Daniel Serravalle de Sá condensa o que significou o romance gótico no ambiente cultural da Inglaterra de fins do século XVIII, isto é, uma contracorrente que pôs em xeque o mundo claro e racional do Iluminismo e abriu espaço para os medos e as inquietações que marcaram uma sociedade às voltas com transformações dramáticas nos seus modos de vida, decorrentes dos processos combinados de industrialização e urbanização que deslocaram comunidades inteiras, de revoluções políticas que abalaram estruturas seculares, e de novas formas de organização social e familiar que a ascensão do capitalismo e da burguesia fez substituir à velha ordem feudal.

Resposta imaginária à percepção dessas mudanças, o gótico teve grande apelo popular e foi responsável pelos *best-sellers* que fizeram as delícias de muitos leitores ingleses durante pelo menos duas décadas. Uma de suas maiores representantes, Mrs. Ann Radcliffe, chegou a merecer de Sir Walter Scott o epíteto de “a primeira poetisa da ficção romântica”, sem dúvida por causa das paisagens que a autora de *Os Mistérios de Udolpho* (1796) pintou nas suas descrições da natureza, representada em seus romances naquilo que ela tem de sublime e magnífico, de abrigo e refúgio. Esses quadros constituem verdadeiros momentos de parada e contemplação, nos enredos movimentados e labirínticos que têm como cenário edifícios sombrios e lúgubres onde heróis e heroínas são expostos a ameaças e perigos de toda sorte. O contraste da atmosfera que envolve essas narrativas com o país solar e tropical, como aponta Daniel Sá, não poderia ser mais notável.

Entretanto, tem-se notícia de que, pelo menos desde o decênio de 1820, os romances góticos fizeram parte das levas de romances ingleses que começaram a aportar no Rio de Janeiro para suprir tanto as livrarias quanto os gabinetes de leitura recém-inaugurados

na capital do Império<sup>1</sup>. Para além dos evidentes efeitos que a maquinaria gótica punha em ação para seduzir os leitores, como compreender o interesse que possam ter suscitado numa nação e numa literatura ainda em processo de formação? Em 1839, numa espécie de prefácio a uma novelinha publicada na seção Folhetim do *Jornal do Comércio* (28 e 29 de maio), Francisco de Paula Brito, atento às modas europeias, já sublinhava a presença na Corte dos “livros que nos remete a velha Europa”, cheios de “recordações de velhas idades”, senhores feudais e “dourados salões, subterrâneos imensos, portas de segredo, altos torreões dominando léguas de campinas e meias pontes levadiças, vassalos e pajens” (BRITO, 1960, p. 197-198), que punham em cena “acontecimentos horríveis e inesperados, homens sem tipo na natureza, bruxas, fantasmas, espectros”. (BRITO, 1960, p. 197-198)

Se se pode pressupor que os livreiros desempenharam papel importante na imposição de certos padrões de gosto ao (ainda que pequeno) público leitor brasileiro, é razoável suspeitar que a disponibilidade de romances góticos nas livrarias e bibliotecas fluminenses, além de alimento para a imaginação, tenha posto à disposição soluções formais e temáticas aos nossos primeiros ficcionistas, em suas incursões nos territórios da ficção. De *The Castle of Otranto*, a brincadeira aristocrática, frívola e excêntrica de Horace Walpole, à onipresença de Ann Radcliffe, passando por exemplares do gótico oitocentista, como William Harrison Ainsworth, Bulwer Lytton e George W. M. Reynolds, os leitores brasileiros tiveram à mão um amplo e sugestivo espectro de temas, cenários e personagens que lhes serviram de divertimento e de inspiração.

Um desses leitores foi José de Alencar. Sabemos, por seu próprio testemunho, que ele foi um aficionado dos romances europeus e tinha uma especial predileção por Honoré de Balzac, Walter Scott,

---

<sup>1</sup> Os anúncios nos jornais da época, como o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, assim como os catálogos dos acervos da Rio de Janeiro British Subscription Library (1826), Gabinete Português de Leitura (1837) e Biblioteca Fluminense (1847), comprovam fartamente essa afirmação. Ver: Vasconcelos (2001)

Fenimore Cooper, Chateaubriand e Victor Hugo. Porém, poucos atentam para a importância que teve na sua formação, segundo suas próprias palavras, um pequeno “repertório romântico” que “contribuiu para mais gravar em [seu] espírito os moldes dessa estrutura literária”, um dos quais ele descreve como

[...] merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa. (ALENCAR, 1959, p. 134-135)

Menos ainda teriam a ousadia de associar esse “molde” àquele que é considerado o romance indianista por excelência do nosso século XIX. Não obstante, foi esse o caminho escolhido e trilhado por Daniel Sá. Sem cair nas armadilhas de uma leitura ingênua e muito consciente das diferenças de contexto, o autor de *Gótico Tropical* foi buscar aproximações entre esse mito fundacional da nação que é *O Guarani* (1857) e aquela literatura de auto-análise que surgiu “quando a burguesia [...] começou a tentar compreender as condições e história de sua própria ascensão”. (PUNTER, 1980, p. 127) Nada pareceria mais distante do que o romance de Alencar e as fantasmagorias góticas, não fosse o olhar crítico cioso dos detalhes e daquilo que se situa nas margens dessa narrativa de tom épico que praticamente inaugura o gênero no Brasil. Dessa forma, Daniel Sá encontra em *O Guarani* um repertório de imagens fundadoras e típicas da paisagem gótica – o abismo, a montanha e o castelo, que, alçadas à categoria de símbolos, exercem uma função fundamental na medida em que articulam sentidos que aliam cenário natural e palco da ação humana (o solar de Antônio de Mariz) na construção de uma ideia de nação. Por outro lado, aproveitando uma sugestão de Alfredo Bosi e de Renata Wasserman sobre as personagens que desafiam a ordem estabelecida, Daniel Sá aprofunda o exame da figura de Loredano, aproximando-o dos vilões góticos que fizeram história no romance inglês, como Schedoni e Ambrosio.

Para melhor fundamentar sua hipótese de trabalho, Daniel Sá percorre um roteiro que traz para o leitor brasileiro interessado no

assunto uma apresentação das principais discussões críticas sobre o gótico, com a preocupação de traçar sua formação e seus significados históricos. Para isso, inventaria algumas das principais contribuições teóricas sobre o tema, levando ainda em conta os aportes de contemporâneos que ajudaram a defini-lo e explicá-lo. Emerge desse exercício de configuração do problema uma percepção a respeito dos sentidos múltiplos do termo, nunca entendido como unívoco e monolítico. Fica patente também o cuidado (necessário, é escusado lembrar) com que Daniel Sá lida com a transmigração de temas, imagens e procedimentos de um contexto a outro (“a relação de Alencar com essas convenções góticas”), sem tomá-la de modo direto e imediato.

*Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani* foi apresentado originalmente como uma dissertação de mestrado junto ao programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo, e demonstra, de forma cabal, como podem render as investigações sobre a presença e as marcas da literatura inglesa no Brasil e no romance brasileiro. Traz, além disso, uma leitura inovadora de uma das obras mais significativas do nosso indianismo, ao propor que o conceito de identidade nacional também se construiu imaginariamente, nesse romance, por sobre valores e práticas que tinham o demoníaco e a violência como o outro lado, a contrapartida do heroico e do sublime. Loredano e Peri, o estrangeiro e o autóctone. José de Alencar precisa fazer arder o primeiro para fazer prevalecer o fundador, junto com Ceci, da raça brasileira. Calcado na figura dos *banditti* italianos, o vilão sombrio de Alencar diz muito sobre o que precisou ser relegado às margens para desenhar uma imagem solar da nova nação.

Sandra Guardini T. Vasconcelos  
Setembro de 2009



# Introdução





O gótico habita as fissuras da razão. Um momento de assombro, um segundo de desorientação que nos transporta para além das fronteiras do conhecimento. Textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. A ordem pode ser imediatamente restabelecida, por meio de explicação autoral, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura. Mas o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira abaixo.

Por esse ângulo, o gótico constitui uma resposta que se dá a uma inquietação, uma reação que acontece quando somos empurrados para além dos limites culturais que nos são familiares. É curioso notar como esse desassossego frequentemente se desdobra em questões de identidade nacional e política. Como discurso literário o gótico teve início com os romancistas ingleses, representando uma matização literária para a ansiedade causada pelas insurreições nas colônias americanas e pela Revolução Francesa (1789). Nos séculos XIX e XX o romance se popularizou enquanto novo gênero literário, e as convenções e imagens estabelecidas pelo gótico literário ‘clássico’ difundiram-se pelo mundo. No século XXI, tais elementos góticos ainda persistem na cultura de massa, aparecendo com vigor na televisão, cinema e *videogames*. Apesar de o discurso gótico ser um fenômeno transcultural e trans-histórico, sua significação só pode ser estabelecida em um dado espaço e tempo. Isto quer dizer que os significados e as implicações do gótico têm que ser cultural e historicamente observados para que se compreenda seu sentido.

Com isso em mente, é possível introduzir uma perspectiva que relaciona alguns dos primeiros romances góticos do século XVIII e o romance brasileiro *O Guarani* (2000), escrito em 1857

por José de Alencar<sup>1</sup>. O objetivo é estipular alguns aspectos teóricos e temáticos a partir dos quais uma leitura comparativa possa ser feita. Entretanto esta parece ser uma tarefa antagônica a princípio. O desacordo estaria nas discrepâncias culturais, históricas, políticas, religiosas e geográficas que se interpõem entre ingleses e brasileiros. De um lado temos romancistas ingleses, nominalmente Ann Radcliffe e Matthew G. Lewis, situando seus romances em nações católicas e mediterrâneas, aludindo a questões anti-revolucionárias e de política nacional, referindo-se a épocas medievais e ambientando suas histórias em castelos e igrejas. Alencar, por outro lado, escrevia de um recém-independente país tropical, uma ex-colônia em busca de voz própria, onde a Idade Média se apresenta (se é que) como fragmento reminescente da religião católica, e os castelos, enquanto construções físicas, são referências inexistentes. Colocada assim a proposta de um *gótico tropical* parece conter um antagonismo, até terminológico, entre o ‘sombrio’ e o ‘solar’. Então, como associar essas duas literaturas aparentemente tão distintas à primeira vista?

Este livro enfocará elos capazes de unir os romances em um só conceito. Pretende-se relacionar nas histórias o uso da imagem de casas e castelos em relação à fantasmagoria de projeções coloniais e nacionais. Isso se deve ao fato de que, na retórica de assombramento do discurso gótico, tais lugares frequentemente ocupam um lugar privilegiado ao servir como espaço representativo da problemática que une ideias de nação e nacionalismo às imagens de fantasmas. Nas últimas duas décadas a discussão sobre nacionalismo como fenômeno e ideologia tem sido ampla, e os pensadores do conceito de nação volta e meia se deparam com um imaginário gótico. Refere-se aqui aos estudos de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983), Benedict Anderson (1983) e a palestra seminal de Ernest Renan em Sorbonne (1996). Este último define nação como

---

<sup>1</sup> Todas as citações subsequentes de *O Guarani* são tiradas dessa edição. Doravante, autores, capítulos e páginas de referência serão dados entre parênteses.

um “espírito”, enquanto Anderson menciona que, ao abordar o nacionalismo, deparamo-nos apenas com “ghostly national imaginings”<sup>2</sup>. Adiante, este trabalho busca comparar nos romances os personagens que desafiam a ordem estabelecida, os vilões. Em outras palavras, propõe-se um modelo intertextual entre os antagonistas dos primeiros romances góticos e o fora-da-lei alencariano. Enquanto o fantasma pode ser evocado como um “espírito do passado”, para assim levar a cabo uma comunidade nacional idealizada, há também o discurso nacional que deseja ‘exorcizar’ espectros nefastos. A função dos antagonistas nos romances góticos é dar vazão a um discurso moralizante que com frequência se volta para uma retórica do demoníaco, como forma de expurgar certos elementos do desejo de nação.

Dentro de um quadro mais amplo, este livro pretende salientar uma contribuição muito particular da literatura inglesa na formação do romantismo brasileiro. O já estabelecido papel da ‘Inglaterra’ (leia-se Grã-Bretanha) como modelo econômico e industrial, porém culturalmente estéril, não faz justiça à presença cultural britânica na literatura e nas artes brasileiras em geral. O livro *Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil* (1977), do sociólogo Gilberto Freyre, é uma leitura particularmente iluminadora sobre a presença cultural britânica no Brasil. De forma que este trabalho vem para relativizar a ideia, na maioria das vezes aceita, de que autores e leitores brasileiros tiveram à sua disposição preponderantemente a literatura francesa. A pesquisa de Sandra Vasconcelos (2001) sobre romances ingleses que circularam no Brasil durante o século XIX demonstra que houve um fluxo constante de romances ingleses no período, os quais chegavam ao Brasil por meio de traduções francesas, portuguesas ou mesmo em inglês. Entre os resultados obtidos pelo levantamento

---

<sup>2</sup> Imaginações nacionais fantasmagóricas (tradução minha). A não ser que indicado o contrário, todas as traduções subsequentes de frases e passagens críticas, assim como as traduções de trechos dos romances, fornecidos aqui são de minha autoria.

(ainda em processo) há uma presença expressiva de romancistas góticos, a exemplo de, William Beckford, William Godwin, Sophia Lee, Clara Reeve, Regina Maria Roche, Mary Shelley, Charlotte Smith, Horace Walpole e os já mencionados Matthew G. Lewis e Ann Radcliffe. E como lembra Antonio Candido (1993, p. 121-122) em *Formação da Literatura Brasileira*:

Os livros traduzidos pertenciam, na maior parte, ao que hoje se considera literatura de carregação [...] 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.

Para Candido as narrativas folhetinescas e os livros de ‘menor valor’, essa sublitteratura que a crítica costuma ignorar em detrimento dos ‘grandes nomes’, deixaram fortes marcas no imaginário de nossos romancistas. Sugere-se que José de Alencar foi um desses escritores que teve sua formação literária animada pela leitura dessas obras “de carregação”, de romances góticos em particular. A discussão que se propõe aqui pretende levar adiante observações feitas pelos críticos Alfredo Bosi e Renata Wasserman, os quais já apontaram para a presença de elementos góticos em *O Guarani*. Bosi (2003, p. 187) comenta sobre a existência de “formas góticas” na descrição alencariana da natureza, enquanto Wasserman se refere ao antagonista alencariano, Loredano, como um *bandito* italiano, um vilão tradicionalmente gótico, “a classically gothic Italian villain”. (WASSERMAN, 1994, p. 200) Entretanto, os comentários feitos sobre o assunto são ligeiros, e não abordam a questão de frente. De modo que se toma como ponto de partida uma declaração do próprio Alencar sobre os tipos de romances que o influenciaram no início de carreira. Em *Como e Porque sou Romancista* (1959), escrito em 1873, sua biografia intelectual, o autor fornece um depoimento de leitura, cujo primeiro exemplo parece se tratar de um romance gótico e o segundo de uma narrativa mais bucólica e pitoresca:

Nessa época tinha eu dois moldes para o romance.

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

O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos. (ALENCAR, 1959, p. 134-135)

Os “dois moldes” iniciais de Alencar, apresentados separadamente no trecho acima, se encontram amalgamados em *O Guarani*, seu segundo romance. Grosso modo, o pitoresco (a natureza na forma de paisagem) se manifesta nos momentos de relaxamento e bonança, na representação de situações caseiras ou de tranquilidade. Já os “mistérios e pavores” dizem respeito à estética do sublime, cuja quintessência literária chama-se aqui de gótico, ou seja, aspectos inquietantes da cultura e da história sendo ordenados ou desafiados naquela natureza. O sublime é o efeito condutor do gótico, o qual se manifesta em momentos de irracionalismo e tensão, figurando a antecipação de agouros, lutas e conflitos em geral. Intercalar momentos de relaxamento e tensão narrativa contribui para tornar a leitura mais estimulante, pois prende a atenção do leitor ao criar um suspense que mantém as expectativas altas até o final. Assim é o efeito narrativo que se dá em *O Guarani*, revezando entre um “molde” e outro, criando sequências de clímaxes narrativos, mas evitando os desfechos abruptos, Alencar estabelece uma história que impulsiona o leitor através do desejo de ver a situação resolvida.

No que concerne o enredo, *O Guarani* trabalha com a fragmentação da linha narrativa e com a interpolação de sub-enredos ou metanarrativas, as quais agregam informações extras à ação principal ao contar as histórias individuais dos personagens. As metanarrativas contam histórias vindas do passado dos personagens e elas têm a função de explicar as motivações dos personagens no tempo presente do romance. Os personagens e as suas histórias se

encontram no solar do fidalgo D. Antônio de Mariz, o *locus* principal da ação presente no romance. O andamento da narrativa se dá no cruzamento de todas essas histórias, que o escritor combina e organiza, alternando o foco da ação entre diferentes personagens sucessivamente. Agregar sub-enredos problematiza e dilata a história como um todo. O método de abrir muitas frentes de antecipação, quando bem feito, instiga a continuação da leitura, pois se costuma procurar um desfecho para uma situação iniciada. Por outro lado, se mal trabalhado, pode ter a desvantagem de elaborar a narrativa demasiadamente, tornando o entendimento difícil. Mas esse não é o caso de Alencar. Affonso Romano de Sant’Anna (1973, p. 54-83) aponta *O Guarani* como a obra que realmente inaugura o Romantismo no Brasil. Todavia, ao categorizar a estrutura narrativa do romance como “conjunto simples” não percebe o enredamento formidável que existe na sua trama.

As complexidades presentes em *O Guarani*, causadas pela proliferação das linhas narrativas (forma) e instauradas pela articulação entre aspectos pitorescos e sublimes (efeito), constituem uma proposta narrativa amplamente utilizada pelo romance gótico inglês, cujo resultado ficou conhecido como *enredo labiríntico*. Tal método de desenvolver a trama foi fruto dos emaranhados históricos e políticos causados pelas revoluções do século XVIII, os quais geraram grandes inquietações e encontraram reflexo na literatura. A crítica literária já estabeleceu, plausivelmente, um desenvolvimento do discurso gótico setecentista, relacionando-o às mudanças no poder imperial, à descrença nos mitos de progresso, à degeneração cultural das instituições monárquicas e clericais e à diluição étnica. Patrick Brantlinger (1988), por exemplo, usa o termo “imperial gothic” para tipificar as mudanças ocorridas na sociedade inglesa vitoriana e Edward Said (2004) discute a presença de numerosas referências ao império britânico na obra de Jane Austen. Imagens de edificações em ruínas, romanas e medievais, foram muito utilizadas por escritores dessa época enquanto símbolos das inquietações

que surgem na Grã-Bretanha em meio à era vitoriana. No entanto crê-se que o possível ápice de tais questões decadência se verifica posteriormente na obra *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad.

Assim, torna-se necessário discutir inicialmente a tradição gótica inglesa no contexto do final do século XVIII e início do século XIX. No primeiro capítulo, pretende-se abordar as principais características dessa literatura, de forma a traçar um panorama do espírito da época, no qual se diga o que é o romance gótico, e o que ele não é. O romance gótico não é um gênero literário, mas pode-se dizer que é a literatura mais popular de todos os tempos, basta olhar para o entretenimento de massa dos nossos dias para notar o quanto ele deve a esse discurso do terror. O discurso folclórico e o religioso muitas vezes se utilizam de imagens aterrorizantes, todavia, o uso do terror na cultura popular ou de massa tem sua origem no século XVIII com os romancistas góticos. Em seguida, enfoca-se o 'gótico' de uma perspectiva semântica, tal discussão é imprescindível já que a depender do contexto e da época em que for utilizado o termo designa um conjunto de valores e significados distintos. Ao final desse capítulo discute-se a atuação dos romancistas góticos ingleses de maior destaque e suas obras. Apesar da adoção das conhecidas balizas temporais 1764-1820, a periodização é apenas um artifício didático, pois se defende que, enquanto inquietação cultural, o gótico sobrevive atualmente. Entende-se que os marcos temporais acima constituem a época de formação e consolidação da ficção gótica. A divisão da literatura em períodos históricos não é um método adequado, pois é certo que vários tipos de romance coexistiram durante esses anos.

No segundo capítulo, o elemento gótico será abordado através da observação de símbolos e imagens literárias empregados pelos romancistas, objetivando revelar possíveis significados e valores subjacentes. As imagens iniciais se desdobram em outras, instaurando um debate sobre a importância literária das paisagens no contexto filosófico do século XVIII e discutindo fusões entre uma natureza

rousseauiana e interpretações do sublime burkeano. A segunda parte desse capítulo se concentra no vilão gótico, um constituinte primordial na taxonomia destes romances. Paralelamente à natureza sublime, discute-se a centralidade do vilão nessas obras, que define e justifica o romance gótico como tal. Abordando a representação estereotipada dos antagonistas, argumenta-se que uma noção de identidade britânica no período pode ser inferida, a qual derivaria do reverso da ideia de desordem instaurada pelos vilões. Essa parte se encerra com um enfoque das convenções góticas discutidas previamente e as suas relações com o tema de identidade nacional.

No terceiro capítulo, pretende-se demonstrar como imagens análogas àquelas já abordadas reaparecem em *O Guarani*, e como Alencar reinscreve-as no momento e no contexto brasileiro. É notável como Alencar inicia o romance com uma passagem que se assemelha muito às convenções góticas de paisagem e de natureza, cujos significados ele então renegocia com o modelo europeu. O castelo europeu vira uma mansão portuguesa no meio da floresta brasileira, um lugar de projeções coloniais, nacionais e de espectros. Seu romance tem como base a história colonial do Brasil, sobre a qual o escritor recria a fundação do país, inventando uma ascendência épica para uma nação jovem. Alencar ampara esta concepção na fauna e flora do país, revestindo-a de valores notáveis, baseados numa imaginação e linguagem românticas. Nem imitação da Europa, nem exótico/bizarro, seu possível Brasil pretende-se um espaço aberto, uma terceira alternativa que se move em direção ao futuro após Alencar descartar os elementos que ele não considera adequados para integrar o seu mito fundacional de país. Postos de lado, esses refugos são abordados através de um discurso gótico e isso parcialmente explica como o antagonista alencariano parece ser um desdobramento de aspectos bem conhecidos do vilão inglês, o qual, por sua vez, assume diferentes conotações na realidade brasileira.

Publicado em 1857, *O Guarani* se passa em 1604, um período em que Portugal se encontrava sob domínio espanhol. Após uma

mal-sucedida investida contra o território islâmico, D. Sebastião, rei de Portugal, morre na batalha de Alcácer-Quibir, deixando o país sem herdeiros imediatos para subir ao trono. Tem início então uma intrincada disputa pelo poder entre dois grupos, aqueles que queriam manter uma linhagem portuguesa no trono e aqueles que viam vantagens em se aproximar da Espanha, unificando a península Ibérica. Inconformada com o falecimento do monarca e com os rumos que a sucessão havia tomado, a população portuguesa inventa uma história mística e messiânica segundo a qual D. Sebastião retornaria da África para levar Portugal a novas glórias e conquistas dignas daquelas do passado. O mito do sebastianismo encontra terreno fértil para se enraizar em Portugal, mas a política de interesses pessoais acaba por favorecer a facção castelhana e o primo espanhol de D. Sebastião, Felipe III, é coroado em Portugal como Felipe II, instituindo uma dominação espanhola sobre Portugal que duraria sessenta anos.

Alencar aproveita essa complicação dinástica para instituir o lastro histórico de *O Guarani*. Em pesquisa nos arquivos dos Anais do Rio de Janeiro, o escritor ressuscita a figura histórica de D. Antônio de Mariz, fidalgo português ligado à fundação da cidade do Rio e colonizador pioneiro do Brasil. O personagem de Alencar é, sobretudo, um dissidente, o representante de uma antiga monarquia que já não existe em Portugal, pois desapareceu com D. Sebastião na África, mas cujos valores de honra, bravura e heroísmo encontrariam uma espécie de continuidade no Brasil (note-se aqui que o mito fundacional alencariano baseia-se em um “espírito do passado”, o fantasma de D. Sebastião). O pano de fundo histórico que orienta *O Guarani* é estabelecido nos dois primeiros capítulos, logo, a fantasia erótica e violenta passa a prevalecer.

D. Antônio se estabelece numa região erma, a alguns dias de viagem da cidade do Rio de Janeiro. A sesmaria lhe fora concedida por serviços prestados à coroa portuguesa, cuja legitimidade o fidalgo não reconhece mais em razão da perda da autonomia frente à

Espanha. Para tornar-se política e talvez financeiramente independente, e ainda se manter fiel aos códigos de honra do medievalismo católico português, ele constrói uma casa-castelo para abrigar sua família em solo brasileiro. Em seu mini-reino, longe da adulterada corte lisboeta, D. Antônio vive como um senhor feudal cercado de seus familiares e servos. O personagem funciona como um prumo moral no romance, estabelecendo valores a partir dos quais o comportamento dos outros personagens se desenhará, inclinando-se para o lado do bem ou para o mal, a depender de como se posicionam em relação a D. Antônio.

Sua família é composta por D. Lauriana, a esposa severa; Cecília, a filha loira e angelical; D. Diogo, o filho que se comporta como um dândi; e a sobrinha Isabel, na verdade sua filha ilegítima, fruto de um relacionamento extraconjugal com uma índia. Outras pessoas convivem na habitação, alguns serventes leais, como o patético escudeiro Aires Gomes; quarenta aventureiros (mercenários), que fornecem proteção a D. Antônio; o jovem fidalgo Álvaro de Sá, um provável partido para a sua filha legítima Cecília; e Peri, um índio guarani da tribo goitacás que em certa ocasião, durante um desmoronamento, agiu como um herói salvando a vida de Ceci (como ele a chama carinhosamente), e desde então abandonou sua tribo para viver junto à casa. Peri, o herói que dá título ao livro, é tratado como um amigo por D. Antônio e Ceci, mas é visto como um estorvo por D. Lauriana e Isabel. A vida dos personagens é alterada com a chegada de Loredano, na verdade Frei Angelo di Lucca, um homem ambicioso e oportunista que se insinua na casa e logo começa a subverter os criados, planejando raptar Cecília e traçando esquemas para destruir a Casa de Mariz (em maiúsculas, para indicar a instituição consuetudinária que ela representa).

Este tipo de enredo romântico é um lugar-comum da imaginação européia. Cavaleiros honrados, lindas donzelas, heróis valentes e vilões infames são personagens presentes em muitas histórias. Todavia, ler *O Guarani* como mera cópia da tradição européia é

desnecessariamente redutor, pois confina a discussão a um formalismo que não dá conta da real complexidade dos fatores culturais. Se o romance fosse apenas uma adaptação dos programas europeus, como explicar, por exemplo, a sua sobrevivência após o período romântico? Ou a retomada de alguns dos seus aspectos durante o Modernismo brasileiro? Há mais complexidade em *O Guarani* do que parece à primeira vista, inclusive do ponto de vista da estruturação do enredo, uma rede tão intrincada de saltos temporais e interpolações narrativas que poucos leitores notam que essa história cheia de episódios se passa em apenas uma semana.

*O Guarani* é a história de um cerco, no qual a fidalguia portuguesa e a tribo canibal aimoré se destroem mutuamente. Escapam juntos da cena de destruição o índio Peri e a portuguesa Ceci. A originalidade e o diferencial de Alencar estão nas peculiaridades que ele introduz nos lugares-comuns da tradição romântica europeia. Existe um simbolismo nesse enredo de aniquilação dupla, seguido de síntese, através de Peri e Ceci, que não encontra par no romantismo europeu. O autor consegue subverter algumas abordagens da novelística tradicional e popular, introduzindo intersecções no dualismo romântico e criando hibridismos que são estranhos ao romance histórico. Como exemplo dessa originalidade de pensamento aponta-se a relativização dos traços dualísticos (o maniqueísmo foi uma particularidade do romantismo europeu) e o *mélange* racial que se propõe, ainda que se possa discutir seu êxito. Tais características distinguem sensivelmente *O Guarani* do modelo europeu e fazem de Alencar um autor à frente de sua época. Ao final deste estudo, sugere-se uma interpretação para o fato de o autor ter escolhido para a criação de *O Guarani* um modelo gótico e fantasioso, ligado ao romanesco, ao invés de uma apropriação do realismo que já se apresentava, por exemplo, nos romances do americano Fenimore Cooper.

Dizer que *O Guarani* é uma das obras essenciais do romantismo brasileiro seria um comentário absolutamente escolar. Todavia, apesar da sua importância histórica no Brasil, talvez a narrativa seja

mais conhecida no exterior devido à sua adaptação musical. A ópera *Il Guarany* (1870), do maestro Carlos Gomes, utiliza o romance alencariano como ponto de partida e, por causa da sua aclamação na Europa, alcança algo sem precedentes nas artes brasileiras: a internacionalização de algumas imagens nacionais específicas baseadas na natureza brasileira, no indianismo romântico e na mestiçagem racial. Enquanto discurso nacional, essas imagens são extremamente bem sucedidas promovendo um modo de se pensar sobre o Brasil e a cultura brasileira que repercute até hoje dentro do país e no exterior. A adaptação operática de Carlos Gomes foi muito celebrada na Europa e nos Estados Unidos, mas consta que o produto final não agradou muito a Alencar, apesar de ele ter reconhecido o impacto da ópera na divulgação do romance. Segundo Campos (1940), ao assistir a récita da ópera no Teatro Fluminense, Alencar teria feito o seguinte comentário:

O Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos Aimorés que lhe oferece o trono da sua tribo [...] Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, por causa talvez das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não pouco hão de ir ler esse livro, senão relê-lo; esse é o maior favor que pode merecer um autor. (CAMPOS, 1940, p. 32)

Ainda no âmbito das anedotas históricas, consta que Carlos Gomes buscava para sua próxima composição um tema que traduzisse o ‘espírito nacional’ quando, andando pela Piazza de Duomo, em Milão, escutou um garoto apregoando: “Il Guarany! Il Guarany! Storia interessante dei selvaggi del Brasile!”, tratava-se de uma tradução italiana do romance de Alencar. Há algo de verídico nessa anedota, pois, de fato, existe uma tradução anterior à ópera intitulada *Il Guarany, ossia, l'indigeno brasiliano* (1864), feita por G. Fico e publicada por Serafino Muggiani e Comp. em Milão. Existem ainda outras traduções do romance brasileiro para diferentes línguas, essas posteriores à ópera, quem sabe feitas para lucrar sobre o imenso sucesso da ópera de Carlos Gomes. Devido à proximidade das datas é possível que esse seja o caso de uma tradução alemã intitulada *Der Guarany, Brasilianischer Roman* (1876), de Maximillian Emerich.

Durante o trabalho de pesquisa que resultou neste livro descobri uma tradução intitulada *The Guarany* (1893) possivelmente a única já feita para a língua inglesa. A existência dessa tradução, feita pelo norte-americano James Hawes, demonstra, entre outras coisas, um interesse estado-unidense pelo Brasil. Ao trabalhar na editoração do material, checando por fidelidade e precisão contra o original, eu indagava quem era esse norte-americano que sabia português, onde teria aprendido e, mais intrigante, por que ele decidiu traduzir *O Guarani* naquele momento. Há muitos fatores e diferentes explicações possíveis. A influência da ópera de Carlos Gomes é apenas uma delas. Outra seria um interesse pela representação poética que Alencar fazia dos povos ameríndios, que é muito diferente do tratamento que os escritores americanos davam aos povos indígenas. Ainda outra interpretação plausível se encontraria nos acontecimentos políticos que marcaram a metade final do século XIX, a ascensão dos grandes capitalistas, a abolição da escravatura nos Estados Unidos e a vocação imperialista norte-americana, já de olho no Brasil. Loredano, o vilão infernal de *O Guarani*, parece representar algumas dessas tendências e ambições do jovem capitalismo anglo-americano. As transformações do ‘diabo’ na literatura de Tasso e Milton, nos vilões de Byron e depois em homens cruéis ambiciosos e inescrupulosos na literatura dos séculos XVII e XIX é algo já ressaltado por Mario Praz (1990, p. 53-94) no capítulo *The Metamorphoses of Satan*. O imaginário gótico com suas imagens demoníacas e fantasmagóricas são pontes que conectam a literatura de diferentes épocas e países. Mencionar aqui essa tradução para o inglês e o aparente interesse americano pelo *O Guarani*, serve para reforçar os pontos que pretendo abordar neste trabalho sobre a problemática do nacionalismo em conjunto com o discurso gótico, suas convenções e estereótipos sob o prisma da transmissão histórica.

Este livro começou a ser escrito em 2003, com o objetivo de oferecer uma leitura diferente da ficção de José de Alencar, mais precisamente com o intuito de oferecer uma re-leitura de *O Guarani*

à luz de romances góticos. Até onde sei, nessa época, eu era então o único acadêmico usando do termo “gótico tropical” enquanto chave crítica ou estratégia de leitura. Nesse período, coloquei o trabalho em diferentes *sites* numa tentativa de expandir o alcance da pesquisa e registrei os domínios Gótico Tropical e *Tropical Gothic* na Internet (domínios que mantenho até hoje). Desde então, o termo parece ter ‘pegado’ dentro de certos círculos e outros pesquisadores que trabalham com literatura latino-americana, em particular, mas também com a literatura de outros países tropicais, como na Indonésia e nas Filipinas, adotaram o termo em seus trabalhos. À luz destes desenvolvimentos, atualmente, o termo “gótico brasileiro” talvez teria sido um título mais apropriado para este livro; assim o termo “gótico tropical” poderia ser uma expressão geral para identificar diferentes manifestações góticas na América Latina e quem sabe em outros lugares. No entanto, decidi manter o título original como um marco para a justificação dos pontos que faço ao longo do livro. Este é um livro relativamente curto e também consciente das suas limitações. O principal argumento é que uma leitura gótica de *O Guarani* pode desafiar a super-valorização da leitura indianista do romance e lançar uma luz diferente sobre o modo como Alencar consegue um efeito fantasmagórico extraordinário em algumas das suas passagens centrais. O segundo objetivo deste livro depende, em grande parte, do sucesso do primeiro, ou seja, demonstrar pelo exemplo de *O Guarani* as possibilidades de uma estratégia de leitura gótica aplicada a certos textos brasileiros. Este estudo faz parte de um projeto maior de pesquisa que pretende colocar o termo ‘gótico’ no mapa da literatura brasileira para além das suas utilizações atuais, ainda ocasionais e limitadas.

---

## Apresentando o Romance Gótico



Há uma relativa consistência nas convenções narrativas que fazem do romance gótico uma literatura reconhecível como tal, mas que não chega a constituir um gênero. A crítica literária tende a obliterar a heterogeneidade e a diversidade dos romances góticos, tratando-os como um corpo monolítico de textos e reduzindo-os a um conjunto de características comuns. Pode-se dizer que o romance gótico é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o *romanesco* e o *romance* no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalecem. Outra forma de se compreender o significado de textos góticos seria através da sua linguagem que desafia a estética realista, ou dos seus temas e imagens, ou através da raiz política que embasa os seus enredos labirínticos. Ao invés do balizamento temporal, a compreensão do gótico a partir da combinação de aspectos históricos, discursivos, imagéticos, estruturais e sócio-políticos é um modo mais apropriado de abordar a evolução crítica do termo nos últimos três séculos.

Chamados de ‘góticos’ por retirarem sua inspiração de construções medievais, em parte, pode-se dizer que tais romances representaram uma volta ao passado feudal, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII. Por este ângulo, o romance gótico representa uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre imaginação e realidade. A proposta subjacente seria o retorno a uma época de sonhos, contra o materialismo burguês e, até certo ponto, de encontro às características gerais do Iluminismo. Nesses romances, aquelas convicções mais simples do pensamento cartesiano e racionalista são postas em dúvida em detrimento de um discurso do sentimento, o qual, ora choroso ora violento, é frequentemente exagerado na sua representação das emoções. À luz de uma filosofia da literatura, o romance

gótico levantou questões que desafiaram o projeto das Luzes ao expor a natureza caótica do mundo e a contingência da vida. Ao se encarregarem de uma disposição existencial mais lúgubre, tais romancistas abrem um caminho para o surgimento da psicanálise do século seguinte, apresentando em suas narrativas a divisão ontológica do ser humano em duas grandes matrizes constitutivas: às vezes equilibrado, racional, harmônico (clássico) e às vezes exaltado, sentimental, excessivo (então gótico ou possivelmente barroco).

Em oposição à filosofia neoclássica, de procedência aristotélica, os autores góticos investiram na criação de imagens obscuras e representações simbólicas. O medo e o anseio pela morte foram temas centrais nessas narrativas cujos enredos oscilavam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural. O romance gótico catalisou imagens que, devidamente adaptadas, reaparecerão no romance histórico do século posterior. Alguns exemplos dessas imagens são: abadias decadentes habitadas por clérigos maléficos, castelos sinistros onde aristocratas tirânicos vivem isolados da sociedade como um todo. Dentro desses cenários é possível que portas se fechem misteriosamente e velas se apaguem com uma súbita rajada de vento ao se caminhar por corredores escuros. Enquanto isso, personagens se locomovem através de passagens secretas ou se escondem em úmidos recintos subterrâneos. Em contraposição às ambientações internas, geralmente tensas e claustrofóbicas, também são frequentes nesses romances as representações de quadros externos, ou seja, a interpretação de cenas da natureza. Todavia, o interesse por temas naturais não foi exclusividade da narrativa gótica.

A ideia da natureza como fonte de conhecimento remonta à tradição clássica, principalmente aos conceitos horácianos. O século XVIII resgata o tema filosófico da leitura do homem através dos elementos naturais. A representação imagética do mundo natural estava então largamente impregnada pela mentalidade neoclássica, a qual tinha por fundo a exploração científica e baseava-se na crença de bem-estar coletivo e progresso por intermédio da razão. Pode-

se citar como exemplos desse pensamento neoclássico os jardins que se viam então nos palacetes europeus, os quais apresentavam uma natureza domesticada através da geometria e da organização simétrica das plantas. A proposta subjacente a esses jardins oferecia uma apreciação do mundo natural através de filtros, apresentando um distanciamento entre sujeito e objeto. Convencionou-se chamar de *locus amoenus* essas paisagens idealizadas, equilibradas e tranquilas (tópico literário comum já na poética de Virgílio). Na segunda metade do século, quando a desconfiança nos mitos de progresso e o Mal irrompem no imaginário coletivo, os jardins baseados na racionalidade simétrica passam a ser preteridos e logo substituídos por modelos de uma natureza indisciplinada, de inspiração oriental. Os grandes parques se tornam marca da nova sensibilidade, propondo uma reação contra os jardins demasiadamente formais do momento anterior. Nessa época, diversos paisagistas ingleses, como Lancelot Brown e William Kent, afirmavam que os novos parques deveriam arrebatá-los e surpreender os observadores. Interessados nos efeitos provocados por mudanças súbitas, os paisagistas importam para Inglaterra um grande número de árvores, com o intuito de criar variedade e dispostos a romper com a regularidade dos jardins neoclássicos. William George Hoskins (1977) explica tal processo de evolução da paisagística em relação aos parques ingleses. Todavia, a solução encontrada para contrapor-se à mentalidade rigorosa do neoclassicismo não deixa de ser um novo filtro de artificialidade.

O culto à natureza foi uma característica comum a diversas obras do período, possivelmente suscitado pelo desenvolvimento científico e pelo crescimento das cidades. Em meados do século XIX, John Ruskin (1985) afirma que o culto setecentista à natureza provém da urbanização e do desenvolvimento tecnológico ocorrido no período. De acordo com o autor, as pessoas passaram a idealizar ou ‘romantizar’ a natureza quando foram morar em cidades. Todavia, no caso específico dos romances góticos, além do habitual cenário pitoresco do neoclassicismo, as paisagens externas incorporavam vi-

sões sublimes, ou seja, o arrebatamento pelo poder e pela grandiosidade dos elementos naturais. A natureza nos romances góticos frequentemente se reveste de um certo terror, cujo efeito é alcançado por uma retórica do excesso, uma linguagem hiperbólica com ênfase adjetival que torna o cenário grandioso e intimidante. Isso se traduz em cenários como vastas paisagens, montanhas, abismos, vulcões, tempestades, mares revoltos, cachoeiras trovejantes, florestas escuras nas quais bandidos cruéis espreitam e as heroínas perseguidas temem (e os leitores desejam) que o pior lhes aconteça. Dos jardins geométricos aos parques, e destes às florestas e abismos, o que se percebe é a trajetória do pensamento que propõe novos espaços a serem iluminados pela razão. Entretanto, seja nas ambientações internas dos castelos e igrejas ou nas externas das florestas, montanhas e abismos, o espaço gótico é sempre aquele que irá promover as inquietações.

Entram em cena as transgressões sociais em suas formas hediondas: parricídio, fratricídio, sodomia, torturas, assuntos pelos quais a Europa do século XVIII parecia sentir uma atração inconfessável e experimentava um estranho prazer em vê-los insinuados ou realizados, ainda que somente na imaginação. Como regra geral, o gótico inglês do século XVIII, ou pelo menos aquela ficção considerada mais refinada e moralmente correta, primou pela cautela e suavidade no trato dos temas hediondos. Ao afirmar os valores da burguesia, alguns romances góticos caíram em sua graça e se tornaram obras extremamente populares na sua época. Todavia, a maior parte desses romances tinha pouco valor artístico e como *low literature* que era foi direcionada para a diversão das classes baixas. Nas narrativas inglesas, o terror e os crimes eram sugeridos, mas quase nunca levados a cabo. O auge dessa expressão ‘sutil’ do modelo inglês são os romances de Ann Radcliffe, os quais, apesar da admirável prosa poética, não cumprem a contento as possibilidades mais radicais abertas pelo romance setecentista. Seu foco obviamente era outro, além de querer destacar valores artísticos e morais nos seus roman-

ces, reafirmando aspectos nos quais pudesse agradar o público requintado e encontrar reconhecimento social, a autora parece abordar os problemas encontrados na sustentação dos ideais femininos de virtude e domesticidade em um mundo que mudava rapidamente. A primeira exceção que poderia ser apontada sobre essa afirmação geral a respeito da ‘cautela’ do gótico inglês seria, sem dúvida, o romance *The Monk*, de Matthew G. Lewis. Todavia, é fato conhecido que Lewis tinha uma predileção especial pela literatura germânica e isso diferencia sua obra do traço típico inglês. James Watt (1999) contesta a reputação subversiva do *The Monk* e questiona o gótico como pretensa tradição anglo-saxônica, destacando a influência externa, às vezes antagônica, sofrida pelos romancistas ingleses. Porém, essas narrativas alemãs, geralmente histórias incisivas e violentas na abordagem das transgressões sociais, não eram conhecidas como “góticas”, mas como *Ritter, Räuber und Schauerroman*. Segundo Hans-Ulrich Mohr (1998, p. 63-68) só recentemente o termo “gosticher Roman” foi aceito por acadêmicos alemães e incorporado por aqueles trabalhando na área de literatura inglesa e norte-americana. Joyce Tompkins (1961), entretanto, defende a existência de um ‘gótico europeu’ e afirma que não é necessária a distinção entre os diferentes góticos que proliferaram na Europa, devido à grande circulação de ideias e influência mútua entre os países que se deu na época. De fato, houve uma ampla interação literária nesse período, que contribuiu para o surgimento de um espírito de época mais nebuloso, o qual Tompkins chama de gótico. Entretanto, o emprego do termo para designar uma produção literária tão diferenciada e desigual parece demasiadamente abrangente.

O rompimento com o Iluminismo promovido pelos dramas alemães, conhecidos por *Sturm und Drang*, e o romance *Die Räuber* (1781), de Schiller, conteriam algo desse elemento ‘gótico’, que abordava o *zeitgeist* rebelde e atormentado da época. As obras de Goethe, mais especificamente, *Die Leiden des jungen Werther* (1774), *Die Braut von Corinth* (1797) e *Faust* (1808,1832) foram extremamente

populares durante o período e tiveram efeito sobre escritores de outros países da Europa. Nesse diálogo, os autores alemães leram e se apropriaram de Shakespeare, Rousseau, James McPherson (o forjador de *Ossian*), e Edward Young, um dos *graveyard poets*. Os alemães, por sua vez, influíram nas obras de Coleridge, Wordsworth, Lewis e Byron.

O *roman noir* de Abbé Prévost também foi muito popular na Europa na década de 1730. Segundo Terry Hale (1998) o romance *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) foi muito apreciado pelos escritores ingleses, os quais, ao mesmo tempo em que se apropriaram dos incidentes extraordinários, do tratamento dado ao amor e dos elementos melodramáticos, suavizaram a sexualidade mais visível para o leitor inglês. Os romances libertinos do Marquês de Sade, do final do século XVIII, representam o extremo mais radical desse espírito de época, enfocando uma sexualidade brutal, o irracionalismo das paixões e os monstros da natureza humana. Do ponto de vista do questionamento filosófico, aquele que se ocupa da exploração dos limites do racional, do religioso e da moral, os romances sadianos fazem os terrores do gótico inglês parecerem meras admoestações.

Sabe-se que o Marquês de Sade leu os romances ingleses, mas nunca considerou o seu trabalho como ‘gótico’. Ao contrário, ele os via de fora e, devido ao seu distanciamento, teve uma percepção singular desses romances. Sua avaliação exerce até hoje uma grande influência sobre a leitura crítica que se faz da produção inglesa. No calor dos acontecimentos revolucionários Sade enxergou um significado político nos romances góticos, lendo-os como uma literatura produzida pela ansiedade inglesa em resposta ao trauma político causado pela Revolução Francesa. No seu famoso depoimento *Idée sur les romans*, prefácio de *Crimes de l’Amour* (1800), o marquês afirma que os romances góticos são “[...] le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l’Europe entière se ressentait”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “[...] o fruto essencial dos choques revolucionário que toda a Europa sentiu”.

(SADE, 1970, p. 55), estabelecendo uma ligação entre os romances góticos e os acontecimentos revolucionários ainda insurgentes. Como era de se esperar, Sade prefere a literatura de Lewis à de Radcliffe, ele considera “[...] *le Moine*, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de *Radgliffe* (sic)”<sup>2</sup> (SADE, 1970, p. 55). De acordo com o marquês, a superioridade do romance de Lewis estaria no fato de ele representar o crime como este se apresenta na vida, ao invés de ceder à escritura de quimeras como faz Radcliffe.

Ainda pensando sobre a extensão da contribuição francesa na troca de material literário na Europa, agora entrando no século XIX, cita-se a *École Frénétique*, assim cunhada por Charles Nodier em 1820, a qual tematizou o ateísmo, a exumação de cadáveres para assustar os vivos, o insano e o horror presente nos sonhos. Nodier, autor dos romances *Le Vampire* (1820) e *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821), também capturou a atmosfera mórbida que pairava sobre a Europa. Extrapolando a fronteira da literatura, pode-se citar a pintura do espanhol Francisco Goya (1746-1828) como diversão para um público que gostava de fantasiar com as possibilidades mais terríveis, embora não planejasse vivê-las ou senti-las na pele.

Entretanto, ainda que as obras mencionadas acima possuam elementos em comum com o romance gótico, principalmente aqueles que fazem parte do espírito sombrio de uma época, defende-se aqui que nenhuma delas é estritamente ‘gótica’. No contexto específico desta pesquisa, a nomenclatura representa uma tradição que se refere somente às narrativas inglesas. Em outras palavras, não se pode chamar determinadas narrativas de góticas somente porque há algo de fantástico, de misterioso ou de terrível nelas. Assim sendo, vale a pena reafirmar, a ficção gótica inglesa possui certas peculiaridades, a exemplo da sua 1) ojeriza pela Revolução, a qual era vista como um projeto político mal sucedido, 2) a suavização da

---

<sup>2</sup> “[...] o Monge superior, em todos os aspectos, aos arrebatamentos extravagantes da imaginação brilhante de Radcliffe”.

sexualidade e violência explícitas, que não ultrapassam as fronteiras de uma certa compostura, ou raramente o fazem, 3) o deslocamento da ação para outro país, de modo a questionar os costumes das nações estrangeiras, 4) o gosto pelo suspense, como característica basal e 5) a desmistificação do sobrenatural em detrimento da leitura realista. O foco dessas obras não era inflamar as controvérsias mas entreter o leitor e, ao final, 6) confirmar a ordem burguesa, reafirmando, invariavelmente, o caminho político inglês. A proposta unificadora de Tompkins pertence a um outro momento e necessita ser revista à luz da crítica atual. Entende-se aqui que a uniformização achata as características individuais de cada país, conferindo ao gótico inglês características que não são suas, ao mesmo tempo em que impõe uma nomenclatura inglesa a obras que pertencem a tradições diferentes. Apesar dos intercâmbios literários, crê-se que a literatura não pode ser completamente dissociada da cultura, da história e da sociedade que a produz.

Pode-se tomar como exemplo de uma narrativa extraordinária, mas que faz parte de uma tradição diferente do gótico inglês, *Le Diable Amoureux* (1772), de Jacques Cazotte. A narrativa é uma história necromântica na qual o protagonista, Don Alvare Maravillas, invoca o diabo em um ritual secreto de magia. O diabo o atende na forma de uma monstruosa cabeça de dromedário, a qual Alvare pega pelas orelhas, subjugando-a e fazendo o diabo se transmutar em um dócil cãozinho. O demônio, supostamente enamorado, passa então a obedecê-lo e a segui-lo por toda parte, agora transformado em uma ninfeta loira, Biondetta, que logo passa a se disfarçar de mancebo escudeiro. Entre transmutações, confusão mental e distorções da realidade, uma atmosfera onírica e fantástica prevalece ao longo de todo o texto. Sem um desfecho que aparente afirmar a realidade ou a ordem sociopolítica, os paradigmas estabelecidos por essa narrativa pertencem à outra vertente de histórias irracionalistas, a qual ecoa na obra de autores como E.T.A. Hoffmann, e o seu *Der Sandmann* (1816), e *Die Verwandlung* (1912), *A Metamorfose* de Kafka.

Enquanto fenômeno comercial, o gótico, essa ficção pré-romântica e pseudomedieval, foi intensamente produzida e avidamente lida na Inglaterra do final do século XVIII até o começo do século XIX. Durante o período, os romances góticos haviam se tornado voga e obsessão entre um público leitor que não se cansava de consumi-los. A publicação desses romances havia virado um negócio rentável para livreiros e escritores profissionais constantemente ocupados em suprir a demanda de um número crescente de leitores e em prover lançamentos para os gabinetes de leitura, mas tal ciclo de prosperidade teve curta duração. *Circulating libraries*, bibliotecas circulantes ou gabinetes de leitura foram negócios montados para atender aqueles leitores que não podiam comprar livros (artigos caros na época), mas podiam alugá-los. A Minerva Press (1791), de William Lane, foi uma das principais editoras desses romances, sendo frequentemente criticada pelo seu catálogo composto por obras menores e por usar em seus livros material de baixa qualidade. Franz Potter (2002) traça uma diferença entre os romances escritos com intenção artística e aqueles romances feitos somente para vender (a grande maioria), chamando os dois tipos respectivamente de “arte e comércio”, *art and trade*.

Nesse contexto, o romance gótico alcança seu auge na década de 1790, com a publicação das obras que consolidam suas características principais. Entre os mais populares e representativos romances da década temos: *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *Castle of Wolfenbach* (1793), *Caleb Williams* (1794), *Mysteries of Udolpho* (1794), *Montalbert* (1795), *The Mysterious Warning* (1796), *The Monk* (1796), *The Italian* (1797), *Clermont* (1798), *The Orphan of the Rhine* (1798) e *St Leon* (1799). Ao final da década de 1790, esses romances já eram tidos como um produto literário ‘obsoleto’ e eram criticados em seus aspectos mais extravagantes.

O grande sucesso de público deu início a uma série de lançamentos do mesmo formato. O furor desencadeado pela ficção góti-

ca ocasionou uma produção enorme, em sua maioria direcionada para a venda e com pouca preocupação pela inovação literária. As imagens e símbolos usados pelos autores para a criação de efeito (ruínas, monastérios, castelos, labirintos, igrejas), as ambientações em países distantes e católicos, a donzela em perigo, seriam exemplos desses lugares-comuns. Primeira literatura pré-fabricada da história, a saturação da produção, a complexidade e previsibilidade dos enredos seriam os motivos para o declínio desse gótico passível de formularização, em função de uma literatura vitoriana de aspectos mais referenciais e contemporâneos, mas que volta e meia vê o gótico ressurgir nos espessos *fogs* londrinos de Dickens, na personalidade fragmentada de Dorian Gray ou na ameaça estrangeira representada por Drácula, apenas para citar alguns exemplos. O gótico reaparecerá no Romantismo do século seguinte fornecendo 1) quase uma cartilha para uma estética de efeito, 2) um inventário de objetos, imagens e situações e 3) a relação psicológica do homem com aquilo que ele considera o mundo exterior, embora o entendimento da cultura e da história já tenha mudado.

## O que é “Gótico”?

Em suas origens, toda literatura dita ‘fantástica’ remonta ao conhecimento popular da humanidade, se alimentando das tradições orais, dos mitos, das lendas e do folclore. Tzvetan Todorov (1970) divide o gênero em quatro categorias distinguindo-as de acordo com o desenvolvimento e a conclusão da narrativa, são elas: *L'étrange pur*, *le fantastique-étrange*, *fantastique-merveilleux* e *le merveilleux pur*. Em oposição ao termo genérico “fantasia”, Todorov chama de “fantástico” o gênero literário que suscita ambiguidade entre a realidade e o sonho, ou seja, aquele que propõe uma dúvida insolúvel a respeito da natureza dos eventos narrados, permitindo tanto uma explicação racional quanto uma que pressupõe a existência do sobrenatural. Contudo, ao classificar as histórias desse modo, o método de Todorov limita-se a um formalismo que apenas opõe

‘realidade’ e ‘fantástico’, em última instância, ele acaba desconsiderando a importância que os fatores culturais exercem nas narrativas.

Argumentou-se acima que os romances góticos ingleses frequentemente se encerram com a afirmação da realidade sobre o inexplicável, o chamado *supernatural explained* (tomando a obra de Radcliffe como exemplo). Segundo Todorov, essa característica a enquadraria na categoria de *L'étrange pur*, ou seja, o evento ocorrido é desconcertante, mas é certo que será desencantado. A divisão das narrativas em categorias é esclarecedora, entretanto, não há uma avaliação dos motivos para a adoção de tal sistema nem das consequências que resultam dessa opção. O formalismo de Todorov não explica, por exemplo, como Radcliffe está matizando política e ficção de acordo com o *ethos* inglês. Victor Sage define o romance gótico do século XVIII como uma literatura de fantasia, uma vertente do romanesco histórico de fundo cultural e político. De acordo com Sage (1990, p. 17),

[...] the Gothick novel, then, is a specialised form of the historical romance, a form of fantasy about past history and alien cultures which has a meaning for its present audience through a variety of cultural and political reflexes<sup>3</sup>.

O foco deste trabalho concorda com Sage e difere da taxonomia formalista de Todorov, pois tem como pressuposto analisar os *motivos* que levam os escritores a desafiar a retórica que ordena o verossímil e quais são os *usos* desse tipo de discurso.

O termo ‘gótico’, em particular, é extremamente ambíguo, pois incorpora muitas nuances e combinações distintas. Seu significado depende da época, do contexto e da área de conhecimento em que está sendo aplicado. Do ponto de vista semântico, sua referência mais antiga está associada a uma tribo de bárbaros germânicos que ajudou a dismantelar o império romano. Nesse sentido, para usar

---

<sup>3</sup> “O romance gótico é então uma especialização do romance histórico, uma forma de fantasia sobre o passado histórico e culturas estrangeiras que a sua audiência contemporânea compreende através de reflexos políticos e culturais diversos.”

uma expressão de Sandra Vasconcelos (2002, p. 119), o gótico designa “pós-romano”. A grande tribo dos godos, dividida em ostrogodos e visigodos, era formada por um povo nômade, de poucos registros culturais, que ao invadir os territórios romanos da Gália e Ibéria, nos séculos VIII e IX, tornou-se rapidamente romanizado. Antes da cristianização não havia língua escrita entre os povos alemães e, como explica Otto Maria Carpeaux, se costuma recorrer ao trabalho do bispo Ulfilas para preencher essa lacuna do conhecimento sobre estes povos. O religioso traduziu a Bíblia para a língua gótica, utilizando primordialmente o alfabeto grego, para converter as tribos godas que habitavam o baixo Danúbio ao cristianismo. (CARPEAUX, 1994, p. 12) Essa contribuição gótica na formação da península ibérica é historicizada e ficcionalizada em *Eurico, o presbítero* (1844), romance do português Alexandre Herculano, que destaca, grosso modo, a influência teutônica na organização jurídica e social da Espanha e de Portugal, a conversão dos bárbaros à fé cristã e a luta para defender a terra e a religião contra as invasões islâmicas.

Entre os séculos XII e XIV, emergiu na *Ile-de-France* um estilo arquitetônico que modificou algumas normas da construção clássica. Era o estilo gótico, ou ogival, assim batizado pelo historiador e crítico de arte Giorgio Vasari em *A Vida dos Pintores* (1550). Como a maioria dos pensadores renascentistas, Vasari preferia a arquitetura clássica à medieval e popularizou o termo gótico na arquitetura apenas com o intuito de diferenciá-lo do estilo românico, mas sem relação direta com a tribo dos godos. De certa forma, as inovações promovidas pelo estilo gótico constituíram um avanço técnico em relação à forma românica, já que permitiram o fim de igrejas escuras. A abertura das paredes foi conseguida através da invenção de novas formas de sustentação, a exemplo de, contrafortes, arcobotantes e cruzarias ogivais. Sem a necessidade de paredes estruturais, criaram-se vitrais coloridos que facilitavam a penetração de luz. Outras características marcantes da arquitetura gótica são:

as torres altas e pontiagudas, o arco em ângulo agudo (símbolo de mãos posta para o céu em sinal de oração) e as gárgulas de pedra, como aquelas em *Notre Dame*.

Apesar de as pedras fundamentais da catedral de *Notre Dame* terem sido lançadas em 1163, a nova concepção estrutural surgiu na igreja de *Saint Denis*, perto de Paris, em 1140. Sua invenção é atribuída ao monge Suger (1081-1151), um padre beneditino que, em busca de elevação espiritual, ornamentou a igreja com a feitura de afrescos rebuscados e vitrais. Além de *Saint Denis* e *Notre Dame*, a igreja de *Chartres* é outro exemplo de construção gótica na França. Há também a catedral de *Reims*, na Alemanha. Na Inglaterra o estilo chegou mais tarde e sofreu algumas mudanças, sendo representado pela *Lincoln Cathedral*, *Westminster Abbey* e o prédio *House of Parliament*. O estilo gótico (assim como o barroco) se alimenta de motivações religiosas e foi uma expressão artística de grande complexidade, simbolizando a integração da fé e da razão. O contexto histórico marcado pelo ressurgimento do comércio e da vida urbana encontrou na arquitetura um meio de expressão. A verticalidade e a leveza nas construções enquanto características essenciais do estilo gótico são produtos de uma arte religiosa que buscava ascender a Deus pela Razão, sinalizando uma integração entre espírito e técnica a serviço do teocentrismo medieval. Já o barroco se manifesta na arquitetura apenas no início do século XVII, desprezando as regras do naturalismo gótico. Essas catedrais refletiram os interesses do clero católico, da burguesia e dos monarcas da Baixa Idade Média.

A ligação entre arquitetura e literatura se estabelece apenas no século XVIII, na Inglaterra. Com a segunda publicação do *The Castle of Otranto*, subtítulo *a gothick story* (1765), Sir Horace Walpole marca o uso do termo em literatura pela primeira vez. Esse pequeno romance é um autodeclarado híbrido entre o antigo e o moderno (ver prefácios), entre o romanesco e o romance, colocando em cena um elmo monstruoso, espadas gigantes, uma mão invisível,

calabouços labirínticos, quadros fantasmagóricos e toda a parafernália sobrenatural que faria o sucesso dos romances góticos subsequentes. Stefan Andriopoulos (1999) associa a mão invisível do romance walpoliano à mão invisível que rege a economia segundo a proposta de Adam Smith em *The Wealth of Nations* (1776). Horace Walpole ocupou uma cadeira no Parlamento inglês pelo partido Whig (conservador). Tal posição, na época em que viveu, certamente o liga ao surgimento do capitalismo. Entretanto, creio que Walpole rejeita essa ligação ao se retirar da vida pública para o viver em sua réplica de castelo em Strawberry Hill e no mundo pseudo-medieval que criou para si.

A veia teatral e cômica da narrativa são aspectos declarados pelo próprio autor no prefácio à primeira edição (1764), mas que a crítica especializada não costuma destacar. Walpole certamente foi um erudito, um diletante e um entusiasta da idade medieval, mas a leitura do romance deixará patente que ele não pretendia ser levado a sério com o livro. O interesse do autor por assuntos medievais se manifesta nas descrições meticulosas do cenário. A narrativa investe na representação de átrios, pórticos, abóbadas, criptas e galerias. São precisamente essas características arquitetônicas que conferem o *status* de ‘gótico’ ao romance walpoliano. Na história, o único filho do príncipe usurpador Manfred, o enfermiço príncipe Conrad, morre no dia do seu casamento. O acontecimento é insólito: um elmo gigantesco cai misteriosamente do céu esmagando o jovem príncipe. Sem herdeiros e com uma antiga maldição do castelo pairando sobre a sua dinastia, o pai Manfred passa então a assediar sexualmente a noiva do filho morto. Obcecado pela ideia de desposar Isabella, contra a vontade da donzela, Manfred passa a rejeitar veementemente a filha “inútil” e a esposa “estéril”, tentando de todas as formas evitar a terrível profecia. Desta obra seminal derivará a tradição gótica inglesa, toda a literatura de Ann Radcliffe, o ser errante de Charles Maturin, *Melmoth, the wanderer* (1820), *Dracula* (1897) de Bram Stoker, todo o imaginário gótico anglo-americano

do século XIX, assim como as histórias de suspense, de detetives, romances policiais, *thrillers* contemporâneos. A era digital prossegue atualizando o gótico ao incorporar seus temas e imaginário em mídias como o cinema, os desenhos animados, as histórias em quadrinhos, as *graphic novels* e os *videogames*.

## Principais Textos

Para o leitor do final do século XVIII, o termo gótico representaria uma intersecção quase imprevisível de crenças religiosas, concepções estéticas e inclinações políticas. Na Inglaterra, a expressão começou a ser construída nas décadas após a Revolução Gloriosa (1688), emergindo como uma categoria polêmica, mas que pode ser entendida como uma tentativa dos ingleses de se diferenciar de uma cultura greco-romana. Essa nova construção tinha na sua base uma resistência protestante e constituía uma reação contra a hegemonia católica dos Habsburgos na Europa. (SAGE, 1988) O desejo por liberdade política e religiosa fez os ingleses se interessarem pelo seu próprio passado, iniciando um processo de recuperação de ideias e de textos, os quais, se não podiam ser considerados inteiramente autóctones ou originais, ao menos poderiam ajudá-los na tentativa de se distinguir da herança latina. Rejeitando as tiranias de origem românica e o despotismo que identificavam na Ásia, os ingleses queriam se reconhecer numa herança democrática e antiescravista, a qual seria representada pela cultura dos godos, e, confusamente, baseavam essas suposições num legado histórico que acreditavam se encontrar na arquitetura gótica. A junção desses componentes dá início à “invenção de uma tradição”, para usar a expressão de Hobsbawn, ou seja, os ingleses começam a definir os traços característicos da cultura que hoje identificamos como pertencentes à nação britânica.

Alguns aspectos dessa busca se encontram no trabalho dos *graveyard poets*, cujas obras centrais são: *Night Thoughts* (1742-5), de Edward Young, *The Grave* (1743), de Robert Blair, e *Meditations*

*among the Tombs* (1745), de James Hervey. Esses textos representam uma manifestação literária marginal que vigorou na década de 1740. *The graveyard school*, como ficou conhecido o movimento, produziu uma poesia de inspiração teológica. Meditando sobre a mortalidade humana, esses poetas contestaram o racionalismo e o equilíbrio defendidos pelo neoclassicismo. Afeitos aos excessos de uma declamação hiperbólica, utilizando cenários noturnos, imagens de cemitérios, enfocando o medo, a morte (não para contradizer, mas para reafirmar o princípio divino), esses escritores abordaram elementos que posteriormente se tornariam muito apreciados pelos romancistas góticos.

A percepção da natureza, por exemplo, começa a mudar, num mundo que idealmente deveria ser suave e uniforme, a irregularidade no cenário natural começa a despertar interesse. Os picos das montanhas européias, mais especificamente os Alpes e os Pirineus, até então considerados territórios de belezas escassas, passam a ser valorizados com a descoberta do prazer intenso que um cenário montanhoso poderia provocar. Emoções como espanto, temor e admiração passam a ser consideradas sensações capazes de expandir a imaginação e elevar a alma. De modo que uma nova percepção artística começa a tomar forma. No século XVIII, nenhum tópico de estética despertou mais interesse do que o debate sobre o sublime, designando um efeito cultivado por poetas, pintores, escritores e até cientistas.

Em 1757, Edmund Burke escreve um tratado, intitulado *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias sobre o sublime e o belo] estabelecendo uma categoria de apreciação estética paralela ao “belo”. Sob a influência de Burke, o “sublime” invocava a dimensão espiritual da filosofia natural, ligando os produtos do conhecimento humano e os objetos de arte à natureza. Para Burke, os objetos considerados belos se caracterizariam pela delicadeza, lisura, variação gradual, suavidade e

pequenez. Tais objetos invocariam sentimentos de ternura e amor, estando ligados à essência feminina. Os objetos capazes de despertar o sentimento de sublime se caracterizariam pela vastidão, magnificência e obscuridade, ou seja, aquilo que se apresenta como algo aterrorizante ou difícil de ser processado pela mente racional, estes representariam forças masculinas.

Segundo o autor, a maioria das ideias capazes de impressionar a mente humana pode ser reduzida a dois motivos: autopreservação e sociedade (BURKE, 1993, p. 47). Para os fins de uma ou de outra se dirigiriam todas nossas paixões. Sobre as paixões relacionadas à preservação do indivíduo, Burke afirma que estariam baseadas na dor e no perigo. Assim sendo, o terror que as situações de perigo são capazes de provocar, torna a noção de *autopreservação* a emoção mais poderosa e sublime que podemos experimentar. Desta forma, o escuro, o confuso, o incerto, tudo aquilo que atua de modo análogo ao terror é considerado fonte do sentimento de sublime. A leitura de Burke é sensualista, atuando na visão (penumbra, grandiosidade e cores), no tato (aspereza, irregularidade) e na audição (sons muito altos como ruído de trovões, cataratas, artilharia, brado de multidões) como elementos capazes de intimidar, gerar terror e levar ao sublime. Um dos seus pressupostos mais intrigante é a ideia de que podemos extrair prazer de uma situação ameaçadora, contanto que nos coloquemos a uma distância segura do perigo.

Ao final do seu tratado, Burke afirma que o fator criativo que instaura o sublime está na *forma* como o artista apresenta um objeto. Ao propor uma beleza artística baseada na magnificência, na vastidão, na grandiosidade e na obscuridade, o tratado burkeano fornece uma teoria da qual os autores góticos fazem uma leitura estética. Para os romancistas é a *estruturação da linguagem* que emerge como a condição para se atingir o efeito do sublime. O romance gótico põe tais aspectos em prática, seja na natureza, representando montanhas escarpadas e abismos profundos, em objetos, como manuscritos obscuros e misteriosos, ou em construções medievais,

a exemplo de castelos funestos e assombrados. Para Burke, uma obra de arte só causa admiração quando ilude, caso contrário, é apenas prerrogativa da natureza. Entretanto, há uma prioridade do conceito clássico de natureza na sua obra que o impede de abraçar completamente as consequências de uma estética do irracional (outra presença da moderação inglesa?). A teoria do sublime, ou sua invenção do termo no contexto da retórica, não é criação do século XVIII, mas remonta a um texto com frequência creditado a Longino (1997), suposto autor do tratado *Do Sublime* (século I d.C). Nessa obra, se propõe a “grandeza” e a racionalização da natureza como uma questão de poder artístico.

Em *Letters on Chivalry and Romance* (1760), Richard Hurd propõe um processo de resgate do passado medieval criticando a normatização da estética neoclássica. Ele argumenta que o gênero *romance* (romanesco) é originário de sociedades com tradições feudais e de cavalaria. Hurd defendeu uma reapropriação do legado britânico, o qual incluía a poesia medieval inglesa, Ariosto, Tasso, Spencer, Shakespeare, Milton e os elizabetanos. Sua posição significou uma importante reação contra os princípios augustanos, representados no plano literário por *Essay on Criticism* (1711) de Alexander Pope, o qual defendeu uma poesia neoclássica baseada no controle, na sobriedade e racionalidade. Ao questionar a homogeneidade das formas clássicas, Hurd propõe que a poesia deve se inspirar no que há de metafísico, mágico e extraordinário no mundo, e não na imitação da natureza. O escritor alega que nisso está a essência da tradição inglesa. Fred Botting (1996, p. 37) aponta que o problema da invectiva de Hurd é que ele não analisa os romances medievais que menciona, se atendo apenas a textos que se inspiram no período medieval e o utilizavam para efeito poético. Não obstante, *Letters on Chivalry and Romance* contribui para o processo de reavaliação crítica dos propósitos da literatura e avança as ideias sobre uma antiga ambição inglesa: o desejo de se diferenciar da cultura clássica.

Em 1890, Edmund Burke inflama novamente a discussão sobre o sentido do termo gótico com o livro *Reflections on the Revolution in France* (1982). Burke aplica a expressão em apoio à monarquia inglesa e aos setores mais aristocráticos da sociedade. Em defesa das antigas relações no tecido social, Burke expressa uma rejeição pelos levantes revolucionários que estavam ocorrendo na França, pois acredita que o sistema político instituído, a monarquia absolutista, era composto de ligações sociais intrincadas, as quais demoraram séculos para se estabelecer e não deveriam ser destruídas. Para ele, nenhum homem deveria tomar em suas mãos a tarefa de reformar radicalmente as organizações sociais instituídas, pois tal serviço é muito complexo e exige mais experiência do que se pode aprender no tempo de uma vida. Burke acreditava que uma nova sociedade não se faz por meio de revoluções e decretos, já que mudanças dessa ordem são *processos* e necessitam de tempo para se realizar. Com essa posição, denominada posteriormente de conservadorismo político, Burke argumenta que a monarquia absolutista francesa estava entre as melhores da Europa, necessitava apenas de uma reforma, e seu erro foi o de não fazer concessões à burguesia ascendente, como havia feito a Inglaterra no século anterior. O caminho da moderação adotado na Inglaterra submeteu a monarquia ao parlamento e tornou-a mais democrática.

Contrastando com essa acepção mais positiva e “monárquica” da palavra, outro grupo interpreta o gótico como uma herança igualmente inglesa, porém antiquada e retrógrada. Oriundo do feudalismo, o termo era associado ao bárbaro, ao incivilizado. Defensor da revolução americana, o democrata Thomas Paine entende que a manutenção dos privilégios da aristocracia, originários da Idade Média, havia se tornado um anacronismo e estaria retardando o progresso da humanidade. Em 1791, com o livro *Rights of Man* (1999), Paine dá uma resposta à Burke defendendo a independência política americana e a reforma social da Europa:

The vanity and presumption of governing beyond the grave is the most ridiculous and insolent of all tyrannies. Man has no propriety in man; neither has any generation a property in the generations which are to follow<sup>4</sup>. (PAINE, 1999, p. 9)

Inicialmente publicado em panfletos, o trabalho de Paine é um exemplo de crença no igualitarismo e de fé na democracia republicana. Havia ainda outros pensadores ingleses tidos como ‘radicais’, a exemplo de, Joseph Priestly, William Godwin e Mary Wollstonecraft; esta última escreveu um complemento ao trabalho de Paine, *A Vindication of the Rights of Women* (1792). Esses autores se colocavam contra o gótico associado a privilégios monárquicos e aristocráticos. Os romances *Caleb Williams* (1794) e *St Leon* (1799), ambos de Godwin, trabalham basicamente com o mesmo material (estruturação do enredo, cenários e imagens) que os romancistas góticos mais celebrados, entretanto, chegam a conclusões negativas sobre o seu significado. Essas duas acepções do termo “gótico” foi objeto de disputa, assinalando posições políticas conflitantes, que só encontrariam uma sumarização mais tarde.

Ao se pensar no gótico como uma manifestação afiliada à tradição romântica, ou vice-versa, nota-se que alguns sistemas de códigos (representação de tempo e espaço) e métodos de composição, (estrutura e desenvolvimento) são compartilhados entre os dois movimentos. Elementos centrais de ambas as tradições já se encontram nos cinco magros capítulos do romance de Walpole: a narrativa que se passa em tempos remotos (frequentemente medievais) e em países longínquos (geralmente Itália, Espanha ou França), a apresentação de tais histórias como traduções de manuscritos perdidos, a presença de espaços vastos e de espaços confinados, a abordagem de aspectos pitorescos e sublimes na natureza. Outras intersecções se encontrariam na estruturação narrativa, que progride como uma sequência de relaxamento e tensão, nas circunstâncias inacreditáveis, envolvendo a heroína em perigos de tirar o fôle-

---

<sup>4</sup> “A vaidade e presunção de governar além da cova são as mais ridículas e insolentes das tiranias. O homem não tem propriedade sobre o outro homem; nem uma geração sobre a outra que se segue.”

go, e na presença de um famigerado vilão, que frequentemente levanta suspeitas políticas. Com a ascensão do romantismo, o romance gótico cai para uma posição secundária, mas como vimos, alguns dos seus aspectos serão levados adiante pelos românticos, de modo a fornecer um inventário de objetos, situações e orientar uma estética de efeitos narrativos.

*The Castle of Otranto* foi considerado demasiadamente incrível por seus sucessores e por essa razão autores posteriores preferiram reformar aquela narrativa estranha e pouco sofisticada. *The Old English Baron, a gothic story* (1777), se apropria do subtítulo walpoliano, a seu contragosto, e fornece a sua versão do que seria um romance gótico. Escrito por Clara Reeve, este romance trouxe o cenário de volta à Inglaterra e investiu numa história menos extravagante, mais realista e melodramática. Outras romancistas, como Sophia Lee, autora de *The Recess; or, A Tale of Other Times* (1783-85), e Charlotte Smith, autora de *Emmeline: The Orphan of the Castle* (1788), também ajudaram a construir o romance gótico. Na década seguinte, Eliza Parsons lança *The Castle of Wolfenbach* (1793) e *The Mysterious Warning* (1796), Regina Maria Roche escreve *Clermont* e Eleanor Sleath compõe *The Orphan of the Rhine*, ambos romances publicados em 1798. Note-se aqui que romance gótico inglês vai se tornando uma ficção predominantemente escrita por mulheres. Entretanto, as romancistas preferiram uma escrita mais ‘doméstica’, nas quais as situações descritas, se não eram mais prováveis (estou pensando aqui na vida subterrânea das heroínas em *The Recess*), não representavam as circunstâncias sobrenaturais como eventos reais, mas como frutos de um medo imaginário. À maneira de Walpole, essas escritoras também usaram heroínas e ambientaram suas histórias na Idade Média ou Renascença, representando o passado nos termos da moralidade e da racionalidade vigentes. O romance *Zofloya, or, The Moor: A Romance of the Fifteenth Century* (1806), de Charlotte Dacre, destoa das obras acima ao transgredir as convenções de gênero estabelecidas e insinuar o desejo de sexo

inter-racial. Tal como Desdemona, a heroína do romance, Victoria, se deixa seduzir pelas histórias mouriscas. No romance de Charlotte Dacre as expectativas convencionais do papel feminino são quebradas, pois Victoria também seduz o servo “negro”, mas em uma reviravolta gótica, no último momento, o necromante Zofloya revela sua face demoníaca e atira Victoria de um precipício.

O interesse pelo Oriente e a representação do ‘outro’ haviam se tornado populares na Europa com a tradução francesa de *Les Mille et une Nuits* no começo de 1700, seguida da publicação de *As Cartas Persas* (1721) de Montesquieu e das aventuras de *Zadig* (1747) e *Candide* (1759) de Voltaire. Fascinado pelo lado mais extravagante do Oriente, o aristocrata inglês William Beckford investiu numa representação mais luxuriante de um déspota árabe para criar o seu infernal califa *Vathek* (1786). Escrito originalmente em francês, o romance de Beckford recriou fantásticos cenários orientais dedicados à apreciação sensualista. As imagens dos cinco palácios do califa (*The eternal or unsatiating Banquet; The Temple of Melody, or The Nectar of the Soul; The Delight of the Eyes, or The Support of Memory; The Palace of Perfumes* e *The Retreat of Mirth or The dangerous*) são descrições representativas desse projetado epicurismo e autoritarismo oriental. Apesar de o seu discurso frequentemente se revestir de aspectos estereotipados do Oriente, pois seu califa é praticamente um bufão, Beckford abordou uma procura faustica pelo oculto, representou as paixões desmedidas e enfocou o estrangeiro/aristocrata como corrupto e ameaçador, caracterizando um romance gótico-exótico.

Uma ficção gótica mais consolidada e representativa dos aspectos que viriam a designar o romance gótico inglês surgiu com Ann Radcliffe. De modo geral, seus romances são considerados o zênite de uma produção gótica ‘canonizada’. Ela frequentemente obtinha comentários favoráveis dos críticos, os quais aprovavam a elegância do seu estilo, a qualidade de representação que fazia dos personagens e a propriedade dos sentimentos representados. Ann Radcliffe sem dúvidas representa o ápice de um gótico popular e

comercial. *The great enchantress*, como era chamada, tinha uma imaginação prodigiosa, conhecia bem as obras dos romancistas anteriores, tanto daqueles que desenvolveram o culto do suspense como os que investiram em histórias sentimentais. Em suas histórias, Radcliffe deu ênfase à representação da pobre heroína perseguida ou ‘persecuted innocence’, trabalhando aspectos aprendidos com Samuel Richardson.

Radcliffe também usou habilidosamente a tese burkeana do sublime para atingir os efeitos de suspense nas suas histórias. Há grandes descrições de quadros naturais em suas obras, se inspirando na poesia e na pintura. Consta que Radcliffe uma vez disse que seu objetivo era pintar quadros com palavras, em seus romances são muitas as referências ao ato de desenhar e pintar. Seus principais romances combinam a plasticidade nas descrições com uma prosa poética, são eles: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794). Grande parte de sua reputação literária vem deste romance, seguido de *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents* (1797). A popularidade de Ann Radcliffe pode ser atestada pelos inúmeros imitadores do seu trabalho, os quais trocavam algumas palavras e surgiam com títulos como: *The Mysteries of the Forest*, *The Monk of Udolpho*, *Italian Mysteries*, e até pseudônimos tão pouco originais como Mary Ann Radcliffe. Todavia, nenhuma dessas emulações poderia competir em pé de igualdade com o que Radcliffe fazia de melhor. Seu trabalho influenciou a geração subsequente de ilustres escritores, nominalmente Sir Walter Scott, Lord Byron, Charles Maturin e Charlotte Brontë.

Em *Northanger Abbey* (1818), Jane Austen opera nos limites estabelecidos pelas histórias de Ann Radcliffe, parodiando e expondo a estrutura desses romances góticos excessivamente fantasiosos. Austen parodia as fantasias absurdas dos romances góticos e o seu gosto por um universo imaginário em detrimento de uma perspectiva mais realista e referencial. Este romance já se tornou um

paradigma satírico dos romances góticos, mas, visto de outra maneira, o livro insinuaria a força contagiosa da ficção na vida real, manifestada nas vicissitudes da jovem Catherine Morland que se cerca de cenários, atmosferas e situações que fazem o romance gótico reconhecível como tal. Parte da ação de *Northanger Abbey* consiste em conversas em torno de romances góticos, nas quais os personagens (masculinos e femininos) discutem pontos de vista sobre esse tipo de ficção.

*Udolpho* é o romance mais comentado, todavia há sete romances (*Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *The Mysterious Warning*, *Necromancer of the Black Forest*, *Midnight Bell*, *Orphan of the Rhine* e *Horrid Mysteries*) citados em um trecho do livro que ficaram conhecidos como *The Northanger Novels*. Por muito tempo acreditou-se que Austen havia inventado alguns desses títulos, mas são de fato livros reais, muitos re-publicados recentemente. De certa forma, *Northanger Abbey* funcionaria como *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, cujas percepções do mundo são moldadas a partir da leitura de certos tipos de livros. Fred Botting (1996, p. 29) aponta que: “Charlotte Lennox’s novel *The Female Quixote* (1752) satirises romance reading by presenting a heroine who interprets every event as though it were part of some great romantic adventure”<sup>5</sup>.

Entre os dois mais bem-sucedidos romances de Radcliffe, Matthew Lewis publica o já comentado *The Monk* (1796). Esta obra importunou a fleuma da sociedade inglesa ao retratar um crime triplo: estupro seguido de incesto e cometido por um eclesiástico. O padre Ambrosio viola sua paroquiana e descobre que ela é sua irmã. *The Monk* dialogou com a fórmula que havia definido o gótico sob a influência de Radcliffe, ou seja, o sobrenatural subjugado às explicações racionais, a solução narrativa conhecida como “explained supernatural”<sup>6</sup>. Ao apresentar uma literatura gótica diferente da mis-

<sup>5</sup> “O romance *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, satiriza a leitura de romances ao apresentar uma heroína que interpreta todo acontecimento como se fosse parte de uma grande aventura romântica.”

<sup>6</sup> “Sobrenatural explicado.”

tura entre “romance sentimental” e “sobrenatural explicado”, Lewis gerou uma enorme polêmica sobre moralidade e conduta social.

A respeito dessa narrativa, Samuel Taylor Coleridge escreveu no periódico *The Critical Review* (1797): “[...] a romance, which if a parent saw in the hands of a son or a daughter, he might reasonably turn pale”<sup>7</sup>. (BOTTING, 1996, p. 51) Por descrever cenas de sexo e putrefação de corpos, o romance foi considerado escandaloso para a época e o seu autor, que também era MP (membro do parlamento inglês), quase perdeu o mandato. A variante gótica de Lewis se baseava no *Schauerroman* (horror-romance) alemão, uma ficção mais abrupta e violenta que admitia a existência de entidades sobrenaturais. O escritor, que havia aprendido alemão na adolescência, traduziu para o inglês as obras de autores que estavam em voga na Alemanha, inclusive copiou trechos inteiros da tradição germânica e os acrescentou aos seus romances. Cita-se como exemplo um episódio que se encontra no capítulo quatro de *The Monk*, a lenda da *bleeding nun*, que faz parte da imaginação folclórica alemã, ou ainda *the corpse bride* (a noiva cadáver que Don Raymond desposa por engano), lenda germânica que também é mencionada no romance.

Aos olhos de hoje, a provocação de Lewis parece incompleta, pois o caso nem ao menos se passa na Inglaterra, mas na Espanha, e, com a punição de Ambrosio, a ordem social burguesa achata e suplanta a rebeldia do vilão (ainda que se possa argumentar que o desfecho moralista não anula o impacto das cenas). Não obstante, Lewis e Radcliffe são os dois autores que consolidaram o núcleo do romance gótico inglês.

Escritores do século XVIII não tinham dúvidas de que os romances góticos representavam um tipo de literatura política. Além da interpretação de Sade, outra leitura muito influente pode ser vista em *The Pursuits of Literature* (1796), de T.J. Matthias, no qual ele pretende distinguir a grande, bem intencionada literatura da-

---

<sup>7</sup> “[...] um romance que se um pai ver nas mãos de um filho ou filha ele pode, compreensivelmente, empalidecer.”

quela subversiva. “LITERATURE, well or ill-conducted, is THE GREAT ENGINE, by which all civilized states must ultimately be supported or overthrown”<sup>8</sup> (MATTHIAS, 1805, p. 162, destaque do autor). Matthias entende que a literatura deveria cumprir um papel ideológico na sustentação da democracia e do projeto de nação inglês. Para ele, o romance gótico não desempenhava essa função a contento, pois parecia se identificar com a confusão, o excessivo, o comportamento passional e as conspirações revolucionárias. “Our unsexed female writers now instruct or confuse, us and themselves in the labyrinths of politics, or turn us wild with Gallic frenzy”<sup>9</sup>. (MATTHIAS, 1805, p. 244) Matthias defende a existência da ordem política, doméstica e religiosa do país, usando um tom que lembra o de Burke. Parece ter-lhe escapado que os padrões, estratégias e conclusões da maioria das representações ficcionais (salvo a de dissidentes como Shelley, Wollstonecraft e Paine) convergiam exatamente para os ideais que ele aspirava.

*Melmoth, the wanderer* (1820) de Charles Maturin, é considerado o último suspiro dessa era gótica, a qual produziu uma literatura popular de consumo, durante os anos de 1764 a 1820. Costuma-se dizer que após essa última baliza temporal a ficção gótica começa a declinar, pois a previsibilidade dos romances, impregnada de um sensacionalismo exagerado, havia gastado sua magia junto aos leitores. Entretanto, tal periodização não se sustenta, já que a partir de 1820 a inquietação e o medo provocados pela Independência dos Estados Unidos (1776), a Revolução Francesa (1789) e pelas ideias do iluminismo burguês são transferidos para outros assuntos. Voltando-se para os novos paradoxos do racionalismo, gerados pelo crescente desenvolvimento científico, outras obras dão continuidade a essa mentalidade. O deslocamento da literatura gótica, que é

---

<sup>8</sup> “A Literatura, bem ou mal-direcionada, é o grande engenho que todos Estados civilizados devem em última instância apoiar ou derrubar.”

<sup>9</sup> “Nossas escritoras assexuadas agora querem instruir ou confundir, a nós e a si mesmas, nos labirintos políticos, ou querem nos deixar desvairados com fúria gaulesa.”

em essência uma literatura de terror, para temas mais condizentes com a época pode ser verificado em *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1820), escrito em 1818 por Mary Shelley. Outras obras representativas dessa mudança de foco são: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), até as inquietações vitorianas em *The Island of Dr Moreau* (1896), de H.G. Wells e *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Essas obras exploraram um terror mais científico e moderno, envolvendo aparelhos e tecnologia, como telégrafos, trens e máquinas de escrever.

O gótico discutido acima constitui uma manifestação literária ocorrida na Inglaterra e compreendida historicamente, na qual se procurou apresentar algumas das suas características tradicionais e suas obras mais importantes. O *romanesco*, que havia permanecido na produção do início do século XVIII como forma residual, volta a ganhar força com a ascensão do romance gótico a partir do meado do século e rivaliza com a produção culta, científica e histórica. Em termos de periodização literária, a maioria dos teóricos admite a passagem da escola neoclássica para a escola romântica, deixando de fora o gótico por considerá-lo uma expressão literária ‘menor’, ainda que o seu impacto se perpetue até hoje enquanto discurso, temas e imagens presentes na cultura de massa moderna. Quando a literatura gótica estava no seu apogeu na Inglaterra, os poetas brasileiros ainda traziam muito do sentimento barroco e árcade, mas isso não quer dizer que o gótico tenha passado despercebido em terras brasileiras. Sabe-se que esses romances chegaram até nós, que foram lidos e, inclusive, contribuíram na formação do romance brasileiro.





---

## O Abismo, a Montanha e o Castelo





Inicialmente difundidos pelo romance gótico e depois revisitados pelo romance histórico, o abismo, a montanha e o castelo, como características de paisagens remotas, foram imagens frequentes na literatura do século XVIII e XIX. Com a popularização do romance, particularmente naqueles em que se celebrava algum aspecto do sublime, essas imagens se espalharam por quase todas as literaturas da Europa. As três imagens, enquanto símbolos, estiveram sujeitas a reinterpretções constantes e foram recriadas ou rearranjadas por romancistas que vieram mais tarde no século XIX, quando as imagens alcançaram outras partes do mundo.

Uma cena exemplar, que aborda de uma só vez as três imagens típicas da paisagem gótica, pode ser encontrada em Ann Radcliffe. Note-se que o castelo em *The Italian* (1796) toma a forma de um monastério, mas pode também aparecer nos romances góticos na forma de uma igreja ou de uma fortificação.

Along this deep and shadowy perspective a river, which was seen descending among the cliffs of a mountain, rolled with impetuous force, fretting and foaming amidst the dark rocks in its descent, and then flowing in a limpid lapse to the brink of other precipices, whence again it fell with thundering strength to the abyss, throwing its misty clouds of spray high in the air, and seeming to claim the sole empire of this solitary wild. Its bed took up the whole breadth of the chasm, which some strong convulsion of the earth seemed to have formed, not leaving space even for a road along its margin. The road, therefore, was carried high among the cliffs, that impended over the river, and seemed as if suspended in air; while the gloom and vastness of the precipices, which towered above and sunk below it, together with the amazing force and uproar of the falling waters, combined to render the pass more terrific than the pencil could describe, or language can express. Ellena ascended it, not with indifference but with calmness; she experienced somewhat of a dreadful pleasure in looking down upon the irresistible flood; but this emotion was heightened into awe, when she perceived that the road led to a slight bridge, which, thrown across the chasm at an immense height, united two opposite cliffs, between which the whole cataract of the river descended. The bridge, which was defended only by a slender railing, appeared as if hung amidst the clouds. Ellena, while she was crossing it, almost forgot her misfortunes. [...] The transition was as the passage through the vale of death to the bliss of eternity; but the idea of its resemblance did not long remain with Ellena. Perched high among the cliffs of a mountain, which might be said to terminate one of the jaws of this terrific gorge, and which was one of the loftiest of a chain that surrounded the plains,

appeared the spires and long terraces of a monastery; and she soon understood that her journey was to conclude there<sup>1</sup>. (RADCLIFFE, 1968, p. 63-64)

A cena concentra a imagem tripla: o precipício sombrio e perigoso, as montanhas altas e escarpadas e o monastério ominoso ao final, insinuando um mau presságio que está por vir. No trecho acima, o abismo, uma garganta terrível entre mandíbulas, se apresenta como um elemento incontrolável e sugere uma força irresistível que atrai e ao mesmo tempo induz à destruição, incorporando uma ambiguidade que é central à forma gótica. Essa contradição fica particularmente explícita quando Ellena, a protagonista do romance, se aproxima da beira do abismo e, lembrada de sua mortalidade, porém, fascinada pelo cenário, não resiste em dar uma olhadela para dentro da garganta.

Outro atributo fundamental do romance gótico, que se apresenta na passagem acima, são as suas conotações políticas. Isso é capturado com a introdução da palavra “empire” na descrição do rio, inserindo no cenário uma referência sutil à dominação política e soberania supranacional e, como vimos no primeiro capítulo, escritores do século XVIII estavam seguros de que os romances góticos representavam um tipo de manifestação política. Duas leituras muito influentes podem ser vistas em *The Pursuits of Literature*

---

<sup>1</sup> “Ao longo desta perspectiva profunda e sombria havia um rio, visto descendo entre as escarpas de uma montanha, rolando com força impetuosa, espumando entre as pedras escuras e depois fluindo límpido até a beira de outros precipícios onde, mais uma vez, caía com força estrondosa em um abismo, borrifando nuvens de água nebulosa no ar, e parecendo para reivindicar império exclusivo sobre essa paisagem selvagem e solitária. Seu leito pegava toda a largura do abismo que parecia ter sido formado durante um forte tremor de terra, não deixando espaço sequer para uma estrada ao longo de sua margem. A melancolia e a vastidão desses precipícios, altos e profundos, juntamente com a força e o tumulto das águas, tornavam a passagem mais terrível do que a pena pode descrever, ou a linguagem pode expressar. Ellena subiu, não com indiferença, mas com cautela, experimentou um pouco do prazer terrível de olhar para o irresistível dilúvio abaixo, mas a emoção virou espanto quando ela percebeu que o caminho que trilhava levava a uma pequena ponte a qual, sobre a altura imensa do abismo e a catarata do rio abaixo, unia os dois penhascos. A ponte, segura apenas por uma grade fina, parecia suspensa no meio de nuvens. Ellena, enquanto cruzava a ponte, quase esqueceu seus infortúnios. [...] A transição foi como a passagem pelo vale da morte para a bem-aventurança da eternidade, mas tal idéia não permaneceu muito tempo com Ellena. No cimo, entre as escarpas da montanha, comparáveis a mandíbulas de uma garganta terrífica, e esta sendo uma das montanhas mais altas da cadeia que cercava as planícies, apareceram as torres e os longos terraços de um mosteiro, ela logo percebeu que sua viagem iria terminar lá.”

(1796), de T.J. Matthias e em *Les Idées sur le romans* (1800) do Marquês de Sade, apesar de esses dois comentadores divergirem no tipo de interpretação que dão para as inferências políticas do romance. O rio representa a potência motriz na paisagem inóspita, cuja força límpida e impetuosa denota uma autoridade que leva o dinamismo ou o progresso de um governo àquela terra desértica. Como vemos no texto “claim the sole empire of this solitary wild”, a descrição da natureza em certos aspectos pode assumir significados políticos e ideológicos<sup>2</sup>. Em tais textos, devido ao momento histórico, no qual a Inglaterra se firmava como potência mundial, esse tipo de sugestão teria a função não só de instigar o desejo de conquista, mas de justificar a ocupação de territórios estrangeiros sob o pretexto de levar o progresso inglês para os cantos mais remotos do mundo, o poema *The Anglo-Saxon Race*, escrito em 1850, por Martin Tupper (2006), poderia exemplificar esse espírito de conquista. A montanha e o castelo são igualmente imagens emblemáticas que encerram associações de poder, para demonstrar como símbolos estéticos trazem valores atrelados a si. Adiante, essas mesmas imagens serão usadas para analisar algumas convenções góticas relacionando-as, em última instância, a aspectos de identidade nacional e política.

O emprego que Ann Radcliffe faz das três imagens está afinado com uma certa disposição filosófica, mais sombria e descrente do pensamento aristotélico, que emergiu na Europa no século XVIII. As formidáveis descrições que a romancista faz de paisagens dos Alpes e dos Pirineus relembram os leitores das ‘verdades’ inerentes à natureza. Para essa vertente filosófica, cética dos princípios cartesianos, a imagem da montanha invocava basicamente o poder indiscutível do mundo natural. Montanhas representavam a ideia

---

<sup>2</sup> O termo ideológico aqui se refere a “Set of beliefs underlying the customs and practices common to a given social group. To members of that group the beliefs seem obviously true, natural and even universally applicable”. (RIQUELME, 2002, p. 607) “Um conjunto de crenças subjacentes aos costumes e práticas comuns à um dado grupo social. Para os membros desse grupo tais crenças seriam obviamente verdadeiras, naturais e até universalmente aplicáveis”.

de atemporalidade que contrastava com a mortalidade humana. As leis reais do mundo não seriam as leis criadas pelos homens, mas aquelas presentes na natureza, que é onipotente e cuja verdade absoluta e autoridade irrefutável é a morte. Gigantescas cadeias montanhosas implicavam que vivemos em um mundo de caos e desordem. Isso era representado pela irregularidade da topografia das montanhas, evidência que desafiava os ideais neoclássicos, aqueles mais aparentes e simples, fundados na simetria, proporção e racionalidade. Além disso, a imagem da montanha também representava um lugar de reclusão. Encontrar-se vagando pelas montanhas significava estar potencialmente fora da sociedade, dependente de recursos próprios e suscetível às vicissitudes da paisagem. Ainda, em outra interpretação, escalar a montanha poderia sugerir a busca humana por espiritualidade, a procura de uma revelação. Esse aspecto mais místico da montanha pode ser notado na passagem acima, expresso na metáfora: “the vale of death to the bliss of eternity”, na qual se contrasta a ameaça do precipício, atravessado em segurança pela heroína, e a divindade da montanha.

O abismo era tradicionalmente visto como uma fonte de perigo iminente, refletindo a possibilidade de se estar caminhando para a destruição. O precipício é uma imagem recorrente nos romances libertinos de Sade, os quais aparecem por volta do mesmo período que o romance gótico. Em romances como *Les 120 journées de Sodome* (1785), *Justine, ou les malheurs de la vertu* (1787), *Juliette, ou les prospérités du vice* (1798), *La philosophie dans le boudoir* (1795) o marquês usa numerosas imagens de abismos aterradores para ilustrar a terrível contingência da vida. (SADE, 1966, p. 121) Ele questiona a existência de um Deus ou de uma natureza benevolente escrevendo sobre personagens aristocráticos e clérigos que se entregam a paixões brutais. O marquês entende que a crença religiosa é o fundamento sobre o qual repousa a moral, conseqüentemente, negar a existência de Deus desobriga-nos de seguir costumes morais e éticos. Sade rejeitava a ideia rousseauiana de bondade da

natureza humana e parodiava na sua literatura libertina o discurso sentimental do célebre filósofo atribuindo-o a seus personagens plebeus, as vítimas potenciais de um mundo cruel e antiético. Deste modo, Sade procurava demonstrar, por meio da escolha de temas e de uma linguagem transgressiva, que estava mais interessado em polemizar um debate filosófico, ao invés de investir na criação de um romance que agradasse esteticamente. Seus escritos confrontavam as duas maiores correntes filosóficas do período, os racionalistas e os filósofos religiosos do século XVIII, representando uma vertente mais sombria que questionava a filosofia Iluminista. (SERRAVALLE DE SÁ, 2008)

A imagem do castelo emerge nesse contexto como um lugar ambivalente. Retornando àquela nota espiritual, o castelo pode denotar um refúgio ou um santuário nas montanhas, mas também poderia ser símbolo de um passado nobre. Em *Reflections on the Revolution in France* (1790), Edmund Burke (1982, p. 16) utiliza a metáfora do castelo gótico para dar respaldo a uma herança inglesa fundada na monarquia. Burke acreditava que a monarquia francesa era uma das melhores na Europa, apenas precisava de uma reforma, e o seu maior erro foi não fazer concessões às classes insurgentes. Tal interpretação estava vinculada a um elemento mais aristocrático e conservador da sociedade. Defendendo relações antigas, de longa existência no tecido social inglês, Burke expressava sua rejeição ao levante revolucionário na França, proclamando ideias que se tornaram muito populares dentro da classe nobre e dos proprietários de terras do período. Essa nostalgia e lamento pelo fim da época de cavalaria constituíam uma idealização da era medieval como um mundo 'orgânico' baseado em tradições e ligações familiares, em detrimento de uma sociedade burguesa e moderna.

Em uma interpretação mais sinistra, na qual Sade se insere, o castelo tinha a conotação de um lugar monstruoso onde tiranos feudais ou aristocráticos, isolados dos olhos da sociedade, podiam se entregar à devassidão e a práticas nefastas. Em outra interpretação,

o castelo feudal está ligado ao repúdio por um governo despótico, poderes arbitrários e privilégios aristocráticos que não poderiam mais existir no novo mundo. Essa postura foi adotada por democratas como Thomas Paine, ao defender a Revolução Americana, e por radicais ingleses como William Godwin e Mary Wollstonecraft. Tal abordagem esteve mais relacionada aos Whigs, à classe média e à classe social que compartilhava de uma opinião mais progressista. Toda essa tensão e a duplicidade em torno da imagem do castelo assinalavam posições políticas conflitantes, disputa esta que se refletiu em contextos literários.

O tratamento que Ann Radcliffe dava às imagens estava mais dirigido à apreciação novelística do que a um engajamento direto nesse debate. Seu trabalho equilibra a estética romântica (cenários, paisagens, beleza e terror) com ideais iluministas (os limites da razão, o sobrenatural explicado). Ela evitava descrições explícitas do horror e narrações que pudessem provocar indignação pública, ao contrário do que fez Matthew Lewis em *The Monk* (1796)<sup>3</sup>. Ao invocar a montanha, o abismo e o castelo, Radcliffe estava, em essência, tentando atingir sentimentos de sublime, nos termos propostos anteriormente por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). A consciência das possibilidades estéticas implícitas no tratado de Burke fizeram-na investir em atributos como obscuridade, perigo e dor enquanto paixões capazes de gerar prazer para o leitor através dos personagens. A observação paradoxal de Burke postula que o prazer pode ser extraído do terror, contanto que experimentado de uma distância segura. A leitura é supostamente uma distância segura. Isso é o que Ellena procura ao olhar para dentro do abismo enquanto cruza a ponte, extrair um fresnesi diante da possibilidade de cair no precipício ameaçador. Se o

---

<sup>3</sup> Ao final da vida, Radcliffe faz um balanço da literatura gótica do seu tempo, no qual ela traça distinções entre terror e horror, “[...] the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them”. (RADCLIFFE, 1826, p. 145-52) “[...] o primeiro (terror) expande a alma e desperta as faculdades mentais para um nível mais alto da vida, o outro (horror) contrai e quase as aniquila”. Publicado postumamente, esse ensaio é em grande parte uma revisão do sublime burkeano.

leitor também experimentar um sentimento parecido, então esta típica cena radcliffeana atingiu o seu objetivo.

## A Natureza como refúgio: modelos Radcliffeanos

De uma maneira geral, os romances góticos utilizam imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena. Frequentemente pobres em criação psicológica, esses romances restauram aspectos naturais como os vistos em *Venus and Adonis*, aquilo que Shakespeare chama de “solemn sympathy” ou afinidade mútua. (FRYE, 1990, p. 36) O sentido é fornecer um exame da personalidade, das emoções dos personagens, ou das ações que estão por vir, por meio de analogias com os elementos naturais. A introdução de uma tempestade, por exemplo, pode estar espelhando uma disposição maligna por parte de um personagem, ou antecipando uma ação turbulenta que está a caminho. A natureza em fúria (vulcões, cachoeiras, maremotos, até mesmo os nevoeiros em Dickens) são manifestações do sublime e prenúncio de infelicidades. Radcliffe empregou extensivamente esse recurso em seus romances góticos, mas a técnica de criar contrastes, ou situações de conflito, não funciona sem uma contrapartida. Em *The Romance of the Forest* (1791), há uma imagem de natureza em que a heroína Adeline experimenta uma sensação muito distinta da ansiedade de Ellena.

The fresh breeze of the morning animated the spirits of Adeline, whose mind was delicately sensible to the beauties of nature. As she viewed the flowery luxuriance of the turf, and the tender green of the trees, or caught, between the opening banks, a glimpse of the varied landscape, rich with wood, and fading into blue and distant mountains, her heart expanded in momentary joy. With Adeline the charms of external nature were heightened by those of novelty: she had seldom seen the grandeur of an extensive prospect, or the magnificence of a wide horizon -and not often the picturesque beauties of more confined scenery<sup>4</sup>. (RADCLIFFE, 1992, p. 9)

<sup>4</sup> “A brisa fresca da manhã animou o espírito de Adeline, cuja mente era delicadamente sensível às belezas da natureza. Quando ela viu a exuberância do gramado florido e o verde tenro das árvores, e vislumbrou, por uma fresta entre as colinas, a paisagem variada, rica em madeira, desvanecendo-se em montanhas azuis distantes, seu coração engrandeceu-se em momentânea alegria. Para Adeline os

Ao invés de estarrecer-se, como Ellena, Adeline se acalma com os prazeres dessa paisagem que lembra um parque. Ao propor “the magnificence of a wide horizon”, além de indicar um momento de arrebatamento e tranquilidade para o personagem, o lugar designa grandeza de perspectivas. Esse não seria o *locus amoenus* do jardim neoclássico, “the picturesque beauties of more confined scenery”, que Adeline havia visto tão poucas vezes. O cenário acima refere-se ao parque, aquele “extensive prospect” que se opôs ao jardim num momento posterior e que Rui Coelho (1987) chama de *locus silvaticus*. Seja ameno ou silvestre, o ambiente contrasta com cenas nas quais o cenário surge das categorias burkeanas do sublime (obscuridade, terror e suspense). Essa representação de segurança emocional entre Natureza e homem, inicialmente associada com a Arcádia clássica, prevaleceu na estética neoclássica francesa, remetendo às pinturas de Claude Lorrain e Nicolas Poussin, como representantes desse gosto por cenas bucólicas. As imagens radcliffeanas englobaram essa apreciação pela beleza pastoral, assim como aquelas de paisagens sublimes, encontradas no trabalho de cunho mais barroco de Salvatore Rosa<sup>5</sup>. Essa conjugação de diferentes influxos artísticos demonstra como Radcliffe captou bem as mudanças na percepção humana promovidas pela atividade intelectual do século XVIII e as variações que elas incorporavam. Além disso, seja em tempos de quietude ou de cizânia, a receptividade das heroínas em face dessas gradações de poder na natureza constituía nos romances um indício da sua probidade. Tal noção de virtude confirmaria a aderência de Radcliffe a um discurso sentimental, baseado na sen-

---

encantos da natureza exterior eram reforçados por aqueles da novidade: ela raramente tinha visto a grandiosidade de uma perspectiva ampla, ou a magnificência de um horizonte extenso - e quase nunca as belezas pitorescas de um cenário mais confinado”.

<sup>5</sup> Uma de suas referências mais frequentes foi Salvatore Rosa, pintor italiano do século XVII que criou paisagens dramáticas povoadas com camponeses e salteadores, *banditti*. Como Ann Radcliffe, ele tinha a intenção de causar sentimentos de espanto, deslumbramento e terror sublime nas mentes de seu público. As paisagens de outro artista italiano, Giambattista Piranesi, também influenciaram Radcliffe com suas poderosas gravuras em preto e branco de ruínas romanas, cenário no qual salteadores espreitavam vítimas para emboscadas. Sua série de pinturas chamada *Il Carceri d'Invenzione* fascinou o público britânico.

sibilidade. Em *The Mysteries of Udolpho* (1794), Radcliffe parece sintetizar com eficácia as ideias de pitoresco e de sublime em uma só cena.

During the first days of this journey among the Alps, the scenery exhibited a wonderful mixture of solitude and inhabitation, of cultivation and barrenness. On the edge of tremendous precipices, and within the hollow of the cliffs, below which the clouds often floated, were seen villages, spires, and convent towers; while green pastures and vineyards spread their hues at the feet of perpendicular rocks of marble, or of granite, whose points, tufted with alpine shrubs, or exhibiting only massy crags, rose above each other, till they terminated in the snow-topt mountain, whence the torrent fell, that thundered along the valley<sup>6</sup>. (RADCLIFFE, 1992a, p. 157)

A descrição de Radcliffe faz uma matização de elementos partindo da beleza singela das aldeias e nuvens alpinas até o impacto sublime das montanhas e da água caudalosa que jorra dos seus picos. É interessante apontar que, enquanto as heroínas são sensíveis ao mundo natural, os vilões góticos, por sua vez, não se comovem minimamente com o cenário. A receptividade às belezas naturais seria uma marca das almas sensíveis apenas, para os espíritos incisivos dos antagonistas tais deliberações eram consideradas um desperdício. Note-se aqui como ela condena a racionalidade fria de Schedoni e defende a sensibilidade aos cenários naturais como um “exquisite delight”.

Over the gloom of Schedoni, no scenery had, at any moment, power; the shape and paint of external imagery gave neither impression or colour to his fancy. He condemned the sweet illusions, to which other spirits are liable, and which often confer a delight more exquisite, and not less innocent, than any, which deliberative reason can bestow<sup>7</sup>. (RADCLIFFE, 1998, p. 255)

<sup>6</sup> “Durante os primeiros dias dessa viagem nos Alpes, o cenário apresentou uma mistura maravilhosa de solidão e de povoamento, de cultivo e aridez. À beira de precipícios enormes e nas reentrâncias das escarpas, sob as quais nuvens flutuavam com frequência, se avistavam aldeias, campanários e torres de conventos, enquanto pastos verdes e vinhedos espalhavam suas cores aos pés de rochedos a prumo, de mármore ou de granito, cujas pontas, embelecidas por arbustos alpinos ou exibindo apenas seus penhascos desnudos, elevam-se uma acima da outra, até terminarem no topo nevado da montanha de onde a torrente d’água caía, tropejando ao longo do vale.”

<sup>7</sup> “Sobre a melancolia de Schedoni, nenhum cenário tinha poder, em nenhuma ocasião; as formas e as cores de paisagens externas não lhe causavam impressões nem avivavam as cores de sua fantasia. Ele condenava tais doces ilusões a que outros espíritos estão sujeitos e que, geralmente, conferem um prazer mais requintado, e não menos inocente, do que qualquer outro que a razão pode dar.”

O grande avanço estabelecido por Radcliffe constituiu em juntar as ideias de Rousseau e Burke. Em *The Mysteries of Udolpho*, a heroína Emily inicia sua história em um ambiente idealizado (La Vallée), repleto de paisagens pastorais, isolado do resto do mundo, onde as relações são fundamentadas na compaixão e no sentimento. Posteriormente, ela se desloca para um ambiente social fundado no interesse próprio; o romance seria uma versão gótica do processo de educação que Rousseau imagina para o seu *Émile* (1762). Entretanto, não é somente o uso de um discurso sentimental em contraste com uma natureza sublime que caracteriza o romance gótico deste período. A presença do vilão é essencial para (des)equilibrar essa equação. O romance gótico promove a malignidade do antagonista, eleva-a ao primeiro plano e torna sua presença na narrativa importante o bastante para denominar a história. Títulos como *The Italian* e *The Monk* são ilustrativos da centralidade que o papel destes vilões havia atingido. Os antagonistas góticos representam uma confluência de significados, englobando o estrangeiro, os desejos estranhos, a falta de controle, as motivações veladas, forças destrutivas, etc. É particularmente sugestivo que o vilão radcliffeano, em *The Mysteries of Udolpho*, se chame Montoni, aludindo à montanha na sua acepção mais sombria. O personagem libertino de Richardson, o infame Lovelace, vilão do romance *Clarissa* (1747), parece ter sido a maior inspiração para a criação de Radcliffe. Do ponto de vista do enredo, ela também se baseia no modelo de ‘inocência perseguida’ e de ‘perigo iminente’, já que suas histórias giram predominantemente em torno do conflito entre ‘virtude v. sofrimento’, as filiações do gótico que tem origem nas formas do final do século XVII e que Joyce Tompkins afirma serem inspiradas pela “school of Richardson”. (TOMPKINS, 1961, p. 34-37, 138, 333-339)

Particularmente em *Udolpho* e em *The Italian*, Radcliffe inicia o romance com uma heroína levando uma existência idílica em um local pitoresco; essa trajetória é então interrompida por

incontroláveis acontecimentos externos, frequentemente inexplicáveis, lançando-a no mundo público, fonte de medo e ansiedade. Imagens do sublime, junto com ameaças de violência física e ocorrências sobrenaturais passam a predominar. Após muita aflição, situações angustiantes e nenhuma das aterrorizações realmente levada a cabo, a heroína retorna enfim para uma versão levemente modificada da sua condição inicial. O desfecho destes romances apresenta um mundo restaurado, o tecido social mostra o seu imenso poder regenerativo e a heroína emerge das suas provações virtualmente intocada. A existência segue quase inalterada, apesar das distorções que pode assumir devido ao excesso de paixão e de fantasia. Esse tipo de fórmula narrativa constitui o enredo central da maioria dos romances góticos. Os *banditti* são punidos, os mortos enterrados, os amantes celebrados e o sobrenatural explicado pelas propriedades da razão e da realidade. Ao final do romance, no paladar do leitor, pode ficar uma impressão de que muita aventura aconteceu, até ilusórios momentos fantásticos, mas nunca se saiu da realidade de fato. Tecnicamente, experimenta-se a fronteira da fantasia de maneira cuidadosamente controlada. Nesses romances, o sobrenatural é absorvido e transformado, pela glosa da razão, para ser classificado, logo em seguida, como uma distorção temporária da lógica, permanecendo no texto como uma experiência anômala ou um momento gótico. Em sua maioria, o terror nos romances góticos ingleses é *processual*, ou seja, não se apresenta no produto final do romance, são momentos dentro da narrativa nos quais ocorrem desafios da racionalidade pelo sobrenatural. Em defesa das imagens usadas por Radcliffe em seus romances, H.P. Lovecraft (1973, p. 27) diz: “Nor are these images in themselves any less potent because they are explained away before the end of the novel”<sup>8</sup>.

*Best-sellers* indiscutíveis, os romances de Ann Radcliffe terminavam por postular uma ética do ‘sentimento’, dando respaldo a

---

<sup>8</sup> “Nem por isso tais imagens por si só são menos potentes apenas porque são explicadas antes do fim do romance.”

valores previsíveis no meio de uma enxurrada de novos ideais. Sua opção pela sentimentalidade sutil e pela racionalidade foi muito apreciada pelas classes tradicionais da sociedade inglesa do período. De acordo com Maggie Kilgour (1995), Radcliffe era bastante conservadora em suas visões, certamente não era uma autora que visava questionar a ordem estabelecida, ao contrário, reafirmava-a. Rictor Norton (1999) nega as afirmações de Kilgour. Ele associa Radcliffe a uma dissidência evangélica e propõe o republicano Joseph Priestly como o inspirador das suas ideias do sublime, ao invés do conservador Edmund Burke. Minha tendência é concordar com a posição de Maggie Kilgour, pois vejo complexidades na personalidade do irlandês Edmund Burke, a exemplo do fato de ter votado a favor da Índia no parlamento, para considerá-lo um conservador típico.

Radcliffe se tornou popular exatamente porque expressava valores burgueses, em que a classe em ascensão se reconhecia. Na fatura, seus romances propagavam uma mensagem de moral burguesa e de valores domésticos. Não obstante, ou exatamente por isso, ela se tornou a autora mais popular da sua época, indubitavelmente atingindo a excelência em suas descrições de paisagens, como também nas suas caracterizações de vilões, os suspeitos violadores da superfície civilizada da vida inglesa. As descrições da natureza em Ann Radcliffe são exemplares do que há de mais fino e representativo do gótico inglês. Sua imaginação essencialmente plástica contribuirá para os pontos que serão abordados no próximo capítulo, que tem como objetivo discutir a apropriação de imagens feita por Alencar. Há uma proximidade entre os autores no que concerne à representação da natureza e ao sobrenatural explicado. Adiante, para explorar uma gama mais ampla de características do vilão gótico tradicional, pretende-se trazer outros escritores e personagens para enriquecer a discussão.

## Os vilões góticos

Como o cenário dos romances góticos raramente é a Grã-Bretanha, a representação mais costumaz da natureza é orientada pela geografia estrangeira. Deslocar as ansiedades no tempo e no espaço seria uma maneira de projetar no ‘outro’ assuntos que a tradição protestante não queria abordar em seu próprio território<sup>9</sup>. Essa transferência presente no romance gótico se dirige a questões de estética e política desencadeadas pelos episódios revolucionários nos Estados Unidos e na França. Os ingleses interpretavam os acontecimentos na França à luz da sua própria história, considerando a Revolução Francesa como uma perpetuação tardia da sua reforma burguesa de 1688, a qual limitou o poder monárquico subjugando-o ao parlamento. (ARRUDA, 1990) Tais histórias de horror eram ambientadas principalmente na Itália, mas também na França e na Espanha.

O romance gótico expõe suas contradições ao tentar reunir uma escala de valores burgueses, a exemplo do sentimentalismo, virtude, domesticidade e família, somados a um entusiasmo pela arquitetura medieval, os costumes e valores aristocráticos, expressando uma admiração por um mundo feudal que era ao mesmo tempo fonte de autocracia e barbarismo. Essa ambiguidade levou os romancistas à criação de vilões malignos, frequentemente aristocratas ou clérigos, que personificavam essa relação dúbia e imprecisa. Os eventos que ocorrem nos romances góticos são comumente representados de maneira irônica. Essas demonstrações contra as iniquidades das nações estrangeiras foram um clichê para o leitor inglês do século XVIII. Por esse ângulo, o romance gótico pode ser considerado um romance nacionalista, proclamando seu ufanismo através da noção de alteridade presente na história, a qual contrasta com a crença nas instituições inglesas e em seus valores civilizados.

---

<sup>9</sup> Sage (1988, xiii) interpreta o Protestantismo inglês como um ‘cimento’ social, “[...] a common set of doctrines which hold English culture together”. “[...] um conjunto comum de doutrinas que segura a cultura inglesa unida”.

A obsessão gótica com o clero católico e a aristocracia, enquanto depositários de maldade, representaria esse perigo que vem do exterior. Os romancistas ajudaram na criação de uma identidade nacional por meio de uma dicotomia que opunha uma multidão de leitores ingleses e os infames personagens católicos e continentais. “ ‘Your picture is complete’, said he, ‘and I cannot but admire the facility with which you have classed the monks together with banditti’”<sup>10</sup> (RADCLIFFE, 1998, p. 50), são as palavras do padre Schedoni, suplantando o jovem herói Vivaldi na retórica e relativizando as certezas dos leitores. Somente os vilões góticos são capazes de cometer maldades tão grandes e ainda assim manter a majestade nas atitudes. Em *Northanger Abbey* (1818), Jane Austen destaca os limites dessas convenções criadas pelo romance gótico, reescrevendo-as ao seu modo idiossincrático. Ainda no auge da produção gótica, Austen expõe a estrutura desses romances satirizando seus aspectos estereotipados. Refiro-me à famosa passagem na qual Henry Tilney repreende Catherine Morland por se deixar levar por fantasias góticas absurdas, pois ela deveria “Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians”<sup>11</sup>. (AUSTEN, 1985, p. 199)

O leitor geralmente escolhe os lados a partir da primeira descrição, ao ser feito cúmplice de um certo ponto de vista. Frequentemente mais velho e mais experiente do que o herói e a heroína (como as nações românicas em relação à Grã-Bretanha), o vilão, geralmente tem algo de magnético ou perturbador.

His figure was striking, but not so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and

<sup>10</sup> “‘Seu quadro está completo’, ele disse, ‘e não posso deixar de admirar a facilidade com que você coloca os monges junto com os bandidos’”.

<sup>11</sup> “Lembrar do país e da época em que vivemos. Lembrar que somos ingleses e que somos cristãos”.

ferocious disposition. There was something in his physiognomy extremely singular, and that can not easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated<sup>12</sup>. (RADCLIFFE, 1998, p. 34-35)

O padre Schedoni é uma figura esquelética, morbidamente pálida que veste um hábito negro. A autora trabalha *em torno* da imagem que pretende atingir utilizando expressões como “almost superhuman”<sup>13</sup>, “something terrible in his air”<sup>14</sup>, “gloomy and ferocious disposition”<sup>15</sup> e “physiognomy extremely singular, [...] that can not easily be defined”<sup>16</sup>, sem nunca nomear seu objeto de maneira categórica. Esse tipo de abordagem caracteriza sua técnica de criação de terror, o apelo para a indeterminação e para a potencialidade de algo monstruoso surgir. O padre está sendo representado à semelhança da imagem que fazemos da Morte: cadauérico, envolto em um manto negro e possuidor de “features they no longer animated”<sup>17</sup>. O gótico aqui se aproxima do terror sobrenatural ou demoníaco, prevenindo o leitor das improbidades que podemos esperar desse personagem. Outra maneira de representar os antagonistas, e esta se reveste de um sentido mais político, seria através da compleição física mais escura dos vilões, a pele morena e cabelos pretos. Chamar atenção para tais características mediterrâneas seria uma maneira de propor um contraste com o tipo claro inglês. Esse gancho ‘étnico’ serve para introduzir uma afirmação nacional, na qual o narrador utilizará imagens e sutilezas linguísticas

---

<sup>12</sup> “Sua figura era marcante, mas não graciosa, era alto e, embora extremamente magro, seus membros eram grandes e grosseiros, enquanto ele caminhava envolto no hábito negro da sua ordem, havia algo terrível em sua fisionomia, algo quase sobre-humano. Seu capuz, pelo modo como criava uma penumbra sobre a palidez lívida do rosto, também aumentava a gravidade de sua natureza, e causava um efeito no seu olho grande e melancólico, que se aproximava de horror. Não era a melancolia de um coração sensível e ferido, mas, aparentemente, uma disposição sombria e feroz. Havia algo muito singular em sua fisionomia e que não podia ser facilmente explicado. Ela continha os traços de muitas paixões, que pareciam ter se fixado em feições que já não animavam.”

<sup>13</sup> “quase sobre-humano”.

<sup>14</sup> “algo terrível em seus ares”.

<sup>15</sup> “[...] disposição soturna e feroz”.

<sup>16</sup> “fisionomia extremamente singular, [...] que não pode ser facilmente definida”

<sup>17</sup> “feições que já não eram vivas.”

(a palavra *fair* quer dizer ‘claro’, mas também ‘justo’ em inglês) objetivando criar um entendimento com a sua audiência. A aparência do padre Ambrosio em *The Monk* (1796) exemplifica esse costume retórico:

He was a Man of noble port and commanding presence. His stature was lofty, and his features uncommonly handsome. His Nose was aquiline, his eyes large black and sparkling, and his dark brows almost joined together. His complexion was of a deep but clear Brown; Study and watching had entirely deprived his cheek of colour. Tranquility reigned upon his smooth unwrinkled forehead; and Content, expressed upon every feature, seemed to announce the Man equally unacquainted with cares and crimes<sup>18</sup>. (LEWIS, 1984, p. 8-9)

A descrição física de Ambrosio personifica o estereótipo do vilão gótico para o leitor inglês do final do século XVIII e, ainda que nesse momento no romance Ambrosio seja jovem e bonito, toda a sua vileza irá se revelar. A respeitável pessoa pública contrasta com a intimidade depravada de Ambrosio, sinalizando para a questão do duplo ou *doppelgänger*, notavelmente sintetizada por Oscar Wilde, em *The Picture of Dorian Gray* (1891). Aspectos de corrupção envolvendo os vilões, aliados à sua personalidade obsessiva e propensa a acessos de fúria, são uma constante em quase todos os romances góticos. Apesar do estudado autocontrole dos antagonistas, eles são naturalmente agressivos e esse ardor incontável vai transparecer sob o verniz da aparência equilibrada, levando-os do “summit of exultation to the abyss of despondency”<sup>19</sup> (RADCLIFFE, 1992b, p. 317) – novamente as metáforas da montanha e do abismo aqui. A inclinação dos vilões para a violência, a imoralidade e os maus-humores em geral sustentam a ideia central da construção de *alteridade* como característica do gótico. O padre Ambrosio é incapaz de conter o seu ímpeto sexual e acaba estuprando sua irmã na

---

<sup>18</sup> “Ele era um homem de porte nobre e presença dominante. Sua estatura elevada e suas feições extraordinariamente bonitas. Seu nariz era aquilino, seus olhos negros, grandes e brilhantes e as sobrancelhas escuras quase unidas. Sua compleição era de um moreno profundo, mas claro. O estudo e a vigília haviam privado totalmente o seu rosto de cor. Tranquilidade reinava na testa lisa, sem rugas, e a resignação, expressa em cada detalhe do rosto, pareciam anunciar um homem igualmente familiarizado com cuidados e crimes.”

<sup>19</sup> “pico da exaltação até o abismo do desânimo”.

cripta da igreja, rodeado de esqueletos e fumaças opiláceas. Segue a famigerada cena, causadora de imensa polêmica.

He clasped her to his bosom almost lifeless with terror, and faint with struggling. He stifled her cries with kisses, treated her with the rudeness of an unprincipled Barbarian, proceeded from freedom to freedom, and in the violence of his lustful delirium, wounded and bruised her tender limbs. Heedless of her tears, cries and entreaties, He gradually made himself Master of her person, and desisted not from his prey, till He had accomplished his crime and the dishonour of Antonia<sup>20</sup>. (LEWIS, 1984, p. 383-384)

O modo como esses romances debatem a alteridade e as diferenças é através da demonização do outro. Mas ilustrar o “outro” de modo degenerado tem suas implicações. Supostamente, isso levaria os leitores a crerem ou ao menos a refletirem sobre a ideia de moral e decência enquanto princípios da nação inglesa, na qual “virtude” seria um código para “civilização”. É por esse ângulo que os romances góticos contribuem para a construção de uma identidade nacional, política e cultural britânica. Em última instância, se dirigindo a questões de nacionalidade pela promoção de distinções raciais, culturais, religiosas e institucionais, os antagonistas cumprirão o seu papel. Como se espera, os vilões têm uma personalidade enganadora, a marca da sua esperteza. Seu comportamento e discurso se adequam à situação, o antagonista gótico lança mão de intimidações, truques e até elogios para alcançar seus objetivos. Impulsionado pela desonestidade, Schedoni adota um tom suave com a Marchesa di Vivaldi.

- To what do you allude, righteous father, enquired the astonished Marchesa; what indignity, what impiety has my son to answer for? I entreat you will speak explicitly, that I may prove I can lose the mother in the strict severity of the judge.

---

<sup>20</sup> “Ele apertou-a contra o seu peito já quase sem vida de terror e fraca de debater-se. Ele abafou seus gritos com beijos, tratou-a com a grosseria de um bárbaro sem escrúpulos, procedeu de liberdade em liberdade e, na violência de seu delírio lascivo, feriu e machucou os membros macios dela. Ignorando suas lágrimas, gritos e súplicas, ele gradualmente se fez senhor de sua pessoa, e não desistiu da presa, até que ele houvesse realizado seu crime e a desonra de Antonia.”

- That is spoken with the grandeur of sentiment, which has always distinguished you, my daughter! Strong minds perceive that justice is the highest of the moral attributes, mercy is only the favourite of weak ones<sup>21</sup>. (RADCLIFFE, 1998, p. 111)

A cena exemplificaria como Schedoni se apropria do discurso sentimental da heroína e o usa em seu próprio benefício. Sua fala é manipuladora e sua destreza retórica induz a Marchesa a juntar-se a ele e apoiá-lo em seus planos. No nível da narrativa, a imitação do discurso ingênuo do herói e da heroína pelo vilão revela a habilidade da própria Radcliffe, que neste momento está expondo sua estrutura ficcional demonstrando, talvez, que atributos morais são antes uma pose que se adota do que sentimentos legítimos. A grande questão que a obra de Radcliffe parece suscitar é a impossibilidade de esse ‘ser feminino’ frágil, virtuoso e ingênuo, como quer o século XVIII, permanecer imutável no século XIX. No vilão, esse tipo de maldade, voltada para o interesse próprio, está largamente relacionado ao estudo da história da *Serenissima Republica* veneziana, então um exemplo típico de despotismo e oligarquia fora do Oriente. Há diferentes imagens literárias usadas na descrição de Veneza. Victor Sage discute alguns paradoxos na representação literária da cidade que é representada enquanto um lugar de riqueza, sabedoria, justiça, romance, de doenças medievais, escravidão e morte (*Venice, the Rich; Venice, the Wise; Venice, the Just; Venice, citta galante* e *Black Venice*). Como parte do modelo representacional do gótico, eu me refiro aqui da concepção ‘necro’ da cidade que Sage chama de *Black Venice* (2006).

A “república” veneziana prosperou utilizando práticas baseadas na escravidão, na intermediação de finanças e no totalitarismo político. Em parte, os romancistas góticos ajudaram a construir esse leviatã, baseando suas histórias no lado perverso do mercantilismo

---

<sup>21</sup> “- Ao que você alude, íntegro padre, perguntou a Marquesa atônita; qual a indignidade, qual impiedade que meu filho tem que responder? Rogo-vos para que fale claramente, para que eu possa provar que posso esquecer a mãe na severidade rigorosa de juíza. - Isso foi falado com muita grandeza do sentimento, isso sempre distinguiu você, minha filha! Apenas as mentes poderosas percebem que a justiça é o mais elevado dos atributos morais, a misericórdia é o atributo favorito dos fracos apenas.”

veneziano. *O Príncipe* (1513), de Maquiavel, apesar de ser um produto intelectual de Florença, cidade inimiga de Veneza, também contribuiu para essa estereotipização dos italianos. O sistema de representações da ficção inglesa, com suas fronteiras de identificação étnica, cultural e política, não fazia diferenciações sutis e os povos mediterrâneos e orientais eram frequentemente representados como estereótipos de pessoas obscuras e enganadoras. Shakespeare já havia utilizado o tema em *Othello, the Moor of Venice* (1603) e essa ideia permaneceu até, pelo menos, a releitura gótica de Schiller sobre o assunto em *Der Geisterseher* (1786-9), publicado em três partes durante três anos. Em 1792, Heinrich Zschokke criou um antagonista veneziano de vida dupla que era, paradoxalmente, aristocrata e mercenário. *Abällino, der grosse Bandit* é um conto do tipo gótico que foi traduzido do alemão para o inglês por Matthew Lewis, passando a se chamar *The Bravo of Venice* (1805). Essa história reafirma o papel de Veneza como um centro de corrupção política e de traição, mas também enfoca uma mudança sensível na identidade típica do vilão. O personagem duplo Abellino/Flodoardo representa simultaneamente o lado escuro da nobreza e a sede por aventuras, ele é um caçador de fortunas e um empreendedor, de uma maneira burguesa.

Nesse sentido, o 'italiano' funciona como um depositário de apreensões sociais, flutuando entre o aristocrata perverso e o burguês maléfico (ou ambos, como no caso de Zschokke), dependendo do ponto de vista do autor. Entretanto, como Fred Botting (1996, p. 89) aponta, os vilões raramente seriam a causa da maldade por si só, pois o autêntico vício é identificado como um problema institucional e não do indivíduo. O poder da ideologia política e cultural de Veneza alcançou a Idade Moderna, mesmo após a *Serenissima* ter se extinguido. Contraditoriamente, esse método veneziano tornou-se o mesmo adotado no projeto imperial da Grã-Bretanha, encapsulado no lema *dividi et impera* (divide e governa). No século XIX, o leão alado da *Piazza di San Marco* tornou-se o

leão britânico, a serviço da rainha, presença sempre vigilante em inúmeros prédios públicos e outros edifícios espalhados por Londres<sup>22</sup>.

Olhos vigilantes foram um símbolo preferido desse comportamento autoritário, um atributo particularmente apropriado para lidar com temas relativos ao poder, à opressão e tirania. Olhos ameaçadores eram uma característica comum empregada na representação desses degenerados *banditti* que “[...] seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice [...]”<sup>23</sup>. (RADCLIFFE, 1998, p. 35)

Nos romances góticos, é comum achar exemplos de intimidação na forma de olhos ou olhares temíveis. O padre Ambrosio exhibe “[...] a certain severity in his look and manner that inspired universal awe and few could sustain the glance of his eye at once fiery and penetrating [...]”<sup>24</sup>. (LEWIS, 1984, p. 9) O andarilho Melmoth, do livro homônimo de Charles Maturin (1820), possuía “a full-lighted blaze of those demon eyes”<sup>25</sup>. (MATURIN, 1992, p. 12) O califa Vathek, do romance homônimo de William Beckford (1789), tinha uma figura agradável, mas quando enraivecido “[...] one of his eyes became so terrible, that no person could bear to behold it [...]”<sup>26</sup>. (BECKFORD, 1983, p. 2) É curioso que Vathek pareça ter apenas um olho atemorizante, talvez parte do humor beckfordiano que ri da natureza ciclópica de governos totalizadores e autoritários. Adiante ele descreve em tom cômico as pretensões intelectuais do califa e o tratamento que dava aos sábios que o desafiavam:

---

<sup>22</sup> As semelhanças entre os símbolos veneziano e britânico são minhas observações.

<sup>23</sup> “[...] pareciam penetrar, de uma mirada, o coração dos homens, e ler o os seus pensamentos mais secretos; poucos podiam tolerar o seu escrutínio ou aguentar encontrá-los duas vezes [...]”.

<sup>24</sup> “[...] uma certa severidade no olhar e um comportamento que inspirava temor universal, poucos poderia sustentar a mirada do seu olho ao mesmo tempo ardente e penetrante [...]”.

<sup>25</sup> “[...] um intenso brilho flamejante daqueles olhos de demônio.”

<sup>26</sup> “[...] um dos seus olhos se tornava tão terrível, que ninguém aguentava fitá-lo [...]”

He was fond of engaging in disputes with the learned, but did not allow them to push their opposition with warmth. He stopped with presents the mouths of those whose mouths could be stopped; whilst others, whom his liberality was unable to subdue, he sent to prison to cool their blood; a remedy that often succeeded<sup>27</sup>. (BECKFORD, 1983, p. 3)

Como foi mencionado, os personagens góticos em geral não são psicologicamente desenvolvidos ou aprofundados. Diferente do *To be or not to be?* de Hamlet, essa frase que se tornou famosa por ter introduzido o questionamento psicológico do personagem, pode-se dizer que a maioria dos personagens góticos permanece imutável em suas resoluções durante todo o romance. Seus pensamentos raramente são desvelados e suas vozes são ouvidas apenas em diálogos. Em parte isso acontece pelo uso da terceira pessoa, em detrimento da primeira, que torna a leitura uma experiência menos dramática devido ao apagamento do limite entre sujeito e objeto. (TODOROV, 1970, p. 115-133) Apesar de as incursões subjetivas não serem levadas adiante, talvez os vilões possam ser considerados os únicos personagens que passam por um conflito interno. As pobres deliberações psicológicas (um retrocesso em relação ao personagem Lovelace, de Richardson) tornam-se mais evidentes durante a punição dos vilões, quando suas personalidades oscilam entre o pecado e a absolvição. Infelizmente, toda a audácia que os vilões demonstraram ao longo do romance acaba invariavelmente subjugada. Algumas das excelentes construções dos vilões góticos são prejudicadas pelo arrependimento de teor puritano no desfecho.

Apesar de conseguir envenenar seu rival, um fraco e moribundo Schedoni encerra sua participação no romance como um vilão dobrado pelo arrependimento. Destronado, Manfredo (*The Castle of Otranto*, 1764) também se arrepende de sua vileza e se retira para uma vida de reclusão. O califa Vathek culpa sua mãe por ter-lhe

---

<sup>27</sup> “Ele gostava de se entrar em disputas com os eruditos, mas não lhes permitia defender suas oposições com ardor. Ele calava com presentes a boca daqueles cuja boca podia ser calada; enquanto aqueles outros, que sua generosidade não era capaz de subjugar, ele mandava para a prisão para esfriar o sangue, um remédio que muitas vezes dava certo.”

insuflado a ambição desmedida no coração, mas seu arrependimento chega tarde, pois seu coração arderá para sempre no inferno de Giaour. O padre Ambrosio, que vendeu sua alma ao capeta, também se acovarda diante do fim e pede pela clemência divina. O demônio, enfurecido com seu tom choroso, leva-o para um voo vertiginoso e joga-o das alturas. Em agonia, Ambrosio é deixado à morte, por sete dias, empestado por moscas e aves carniceiras, até que uma tromba d'água finalmente leva seu corpo embora. Os arrependimentos finais distorcem a construção das histórias empurrando-as para desfechos moralizantes.

A fim de restabelecer o equilíbrio no tecido social, para o gótico clássico inglês não basta apenas punir a maldade, mas é necessário que haja uma demonstração penitente, antes que se encerre a participação do antagonista, no intuito de assegurar as condições éticas no final. O arrependimento do vilão, seguido da sua declaração de *mea culpa*, prevalece sistematicamente nesses romances, apesar das pequenas variações em relação à maneira como acontece. Pensando no *processo* narrativo (e não no *produto* final), pode-se argumentar, à maneira de Lovecraft, que o arrependimento simplesmente não apaga as más ações cometidas. Todavia, dentro da mentalidade protestante, existe uma valorização desse tipo de retratação e o resultado do desfecho narrativo é o que permanece como palavra final. Ao reafirmar a ordem social, as retratações têm um efeito moral e doutrinador no leitor. Tal opção pelas revisões de consciência e pelas confissões públicas são aspectos recorrentes da religiosidade protestante que se manifestam sistematicamente na ficção de tradição inglesa.

Enquanto reação contra o poder internacional representado pela Igreja Católica, o arrependimento do vilão reafirmaria os princípios políticos, sociais e religiosos seguidos pelos britânicos, ratificando a ideia de construção nacional através da oposição de valores e de culturas. Essas acomodações narrativas, por vezes feitas de maneira apressada e desajeitada ao final do romance, em uma di-

mensão mais ampla, parecem refletir as soluções políticas adotadas na Grã-Bretanha daquele período. O caminho político inglês evitou o conflito social ao equilibrar os interesses monetários (*monied interest*, representado pela burguesia ascendente) e os interesses fundiários (*landed interest*, representado pela aristocracia), assegurando uma forma de ambas as classes manterem-se no poder. (BURKE, 1982, p. 52)

A ideia subjacente é a de que a longa revolução inglesa, iniciada com a Reforma, seguida pelo capitalismo nascente e que culminaria no imperialismo global, constituiria uma passagem mais equitativa do mundo antigo para o moderno. (FLORENZANO, 1991) Em oposição ao glamour heróico, suntuoso, patriarcal e hierárquico das formas antigas, a Inglaterra vai gradualmente (mas não sem turbulência) se preparando para ingressar em uma forma de vida moderna, regida pela burocracia, mais igualitária e anti-autoritária nas relações. A história inglesa começava a ser apreendida pelos pensadores do século XVIII como um embate multicultural entre diferentes ordens sociais e tal compreensão histórica se traduz em formas artísticas aparecendo, em particular, no romance gótico. As tramas, as reviravoltas e complexidades narrativas nos enredos dos romances góticos é a inovação formal que surge desse contexto histórico. O ‘conflito’ nesses romances já se apresenta como um choque entre a monarquia e a burguesia e, posteriormente, sob um prisma histórico mais amadurecido, tais aspectos da história inglesa serão revisitados pelos romances de Walter Scott.

A teoria política contida no livro *Refletions on the Revolution in France* sumariza essa concepção histórica inglesa que se manifesta no contexto literário. Burke defendia que as verdadeiras revoluções, aquelas de peso cultural, ocorrem apenas de maneira longa e intermediada. A história é explicada como uma sequência de desdobramentos, nos quais a ordem social do futuro contém as práticas do passado. Para Burke, o organismo social seria uma formação natural, a qual se constituiu através de uma evolução histórica e não

pode ser interrompida abruptamente, como pretendiam os revolucionários franceses, pois é um fluxo depositário da tradição das experiências humanas e da sabedoria adquirida. Ainda de acordo com Burke, a história seria percorrida por vias desiguais de continuidade e descontinuidade e deve-se evitar, sobretudo, os conflitos e desfechos imediatos.

Os escritores góticos parecem incorporar estes pressupostos no enredo dos seus romances. Os inúmeros vilões estrangeiros e a postergação da narrativa vistas no enredo labiríntico seriam a concretização literária dessa concepção inglesa da história. Na literatura gótica, isso se formaliza na fragmentação da história em diferentes linhas narrativas, as quais contribuem para a complexidade do enredo. A técnica consiste em dilatar a narrativa em inúmeros episódios, intercalando sub-enredos e abrindo diversas frentes de antecipação. O resultado é um efeito de suspense que prende a atenção do leitor. Enquanto a representação de conflitos é postergada, o clímax narrativo é adiado para outro momento.

Tais enredos tipicamente encontrados em romances góticos parecem capturar os emaranhados políticos causados pelas Revoluções do século XVIII. O Marquês de Sade e T.J. Matthias interpretaram o romance gótico como manifestações políticas, ligando a evolução histórica e a evolução literária intrinsecamente. Os temas representados nos romances góticos, a exemplo de, a ansiedade, o medo, o terror, seriam reflexos das mudanças econômicas, culturais e sociais manifestos na literatura. Desta forma, o vilão representaria o temor das intenções revolucionárias, enquanto o labirinto simbolizaria o sentimento de confusão, pois ele é o lugar da ausência, da perda da razão, cuja imagem sugere uma forma artística correspondente.

Neste capítulo, procurou-se inicialmente construir a ideia de como alguns temas e imagens foram representados no contexto literário do século XVIII. O foco consistiu em perseguir características gerais dos romances e dos personagens góticos através de moti-

vos simbólicos, interpretações da natureza e questões de identidade nacional. O abismo, o castelo, a montanha, o labirinto e suas possíveis interpretações incorporam simbolismos e metáforas determinadas pela história, pela cultura e tradições nacionais, já que tais imagens podem ser exploradas em diversos contextos e levar a conotações diferentes. Com a popularização do romance e com a invenção de instrumentos de disseminação, tais como os gabinetes de leitura, aquelas três imagens iniciais, juntamente com a imagem do vilão, viajam o mundo. Anos mais tarde, quando esse gótico clássico inglês já estava em grande parte desgastado no mercado interno pela excessiva comercialização, imagens e temas similares aparecerão na literatura de outros países. Separados no tempo e no espaço, temas e cenas que trazem uma grande semelhança com as que discuti anteriormente reaparecerão em *O Guarani* de José de Alencar, no século XIX.





---

## A Casa de Mariz





O castelo-*cum*-solar tropical do fidalgo D. Antônio de Mariz pode ser interpretado no romance como o elemento europeu que aparece na paisagem brasileira para interferir e modificar o seu equilíbrio. Nesse sentido, o solar representaria o empreendimento dos primeiros colonizadores portugueses em seu esforço civilizatório, já que em *O Guarani* a fundação do Brasil não se pretende um encontro entre qualquer civilização e natureza, mas o da cultura portuguesa com uma natureza subjugada. Quando aplicado ao romance, o cronotopo bakhtiniano destaca a casa de D. Antônio de Mariz como o ponto onde os caminhos dos personagens se entrecortam. (BAKHTIN, 2000, p. 84 -258) A delimitação do universo criativo, que torna a casa palco da ação que irá se desenrolar, sugere aspectos significativos da concepção de Alencar sobre brasilidade e sobre seu projeto para a construção de uma literatura nacional. A imagem da casa, junto com a dos personagens que a habitam, constitui um exemplo de como Alencar leu os modelos estrangeiros e se envolveu na tarefa de criar equivalentes nacionais.

De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de água que se dirige para o norte, engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente no seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, ativo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor.

Não é nesse lugar que deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria de liberdade. [...]

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio de arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras. [...]

No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior.

Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência, e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique.

A esplanada sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas; do lado norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte.

Descendo dois ou três largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. Continuando a descer, chegava-se à beira do rio, que se curvava em seio gracioso, sombreado pelas grandes gameleiras e angelins que cresciam ao longo das margens.

Aí a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa.

De um e outro lado da escada seguiam dois renques de árvores, que, alargando gradualmente, iam fechar como dois braços o seio do rio; entre o tronco dessas árvores, uma alta cerca de espinheiros tornava aquele pequeno vale impenetrável. (ALENCAR, 2000, p. 51-52, grifo do autor)

A passagem acima descreve, grosso modo, um rio e uma pequena mansão construída no meio de uma floresta tropical. O rio Paquequer é apresentado como “vassalo” e “tributário” do caudaloso Paraíba, apesar de “não (ser) nesse lugar que deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria de liberdade” (p. 51). Enquanto no romance de Radcliffe o rio propunha a força do “empire”, observe-se nesse trecho a proposta de um retrocesso para um lugar remoto, a fim de se falar de liberdade e autonomia nacional. O olhar literário pode revelar muitas possíveis inferências e despertar diferentes conjecturas<sup>1</sup>. Todavia, uma interpretação possível para esse súbito retorno pra um lugar “livre” e “indômito” seria o interesse pelo tema da soberania nacional. A revisão do momento fundacional através de uma releitura do passado histórico e a importância da natureza enquanto a personificação da liberdade, essas duas questões que serão abordadas adiante.

---

<sup>1</sup> Valéria de Marco (1993) usa a descrição do rio para demonstrar como a escravidão é abordada em *O Guarani* através da linguagem, “escravo submisso, sofre o látigo do senhor”. Seu trabalho responde a uma crítica feita ao romance, a ausência do africano como contribuinte na formação do país. Porque *O Guarani* se passa antes do princípio do tráfico negreiro, os críticos de Alencar disseram que ele evitou o assunto. Esse tipo de ataque não é convincente, como demonstra o trabalho de Marco.

Nesse momento pretende-se destacar a posição isolada da casa, construída sobre um rochedo, na beira de um precipício, cercada por um rio e perdida na floresta. A imagem salienta a inacessibilidade da casa, enfatizando sua capacidade de defesa e sugerindo, na sua ambientação, as características de um castelo medieval. A imagem também pretende comunicar uma integração entre natureza e homem, proposta pela escada “feita metade pela natureza e metade pela arte” (p. 51-52). A combinação entre a matéria-prima e as técnicas de alvenaria da civilização criam uma casa que, em certos pontos, confunde-se com a superfície da enorme rocha. Além de ser um elemento estruturante da narrativa, a casa de Mariz emerge nesse cenário como a marca dos colonizadores, um núcleo irradiador de civilização e cultura em uma região ainda largamente inexplorada pelo europeu.

Apesar de ter nascido português, D. Antônio aprendeu a amar a terra “conquistada pelo (seu) braço” (p. 58), ele a entende como uma extensão de “sua pátria primitiva” (p. 60), e naquele momento a Casa, agora no seu sentido alegórico, representa um bastião de resistência ao domínio espanhol, “um fragmento de Portugal livre” (p. 60). O personagem do fidalgo simboliza valores de heroísmo e cavalheirismo do passado português, os quais estavam obscurecidos devido à perda de autonomia frente à Espanha. A preocupação de D. Antônio com a proteção seria justificada pela inospitabilidade do local e dos tempos em que viviam, a dias de viagem da cidade do Rio de Janeiro e suscetíveis aos perigos dos primeiros períodos de colonização, quando eram frequentes os ataques de índios e, em outro nível, de animais selvagens. A reclusão em que se achavam obrigava D. Antônio a manter um grupo de quarenta aventureiros para defesa e amparo. Distante do maior centro urbano, esse grupo de pessoas vivendo junto na floresta constituía um mini-reino em si.

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes; unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligados ao seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas. (ALENCAR, 2000, p. 60)

A comunidade é apresentada de forma que o leitor possa traçar um paralelo com uma organização feudal. Esse grupo parece estar sob um controle baseado no conceito aristocrático ‘ruled by the best’, no qual os mais bravos e capazes governam. Entretanto, se na Europa o período medieval era considerado uma celebração do passado, a ausência de tais referências medievais no Brasil faz Alencar adotar o período colonial brasileiro como substituto. Ele incorpora características que pertenciam à imaginação medieval e as atribui àquela casa portuguesa inserida na floresta. Uma visita ao interior da casa principal irá reforçar essa ideia, onde símbolos apontam para a identidade cultural dos habitantes e para os valores aos quais eles estão associados.

Agora que temos descrito o aspecto da localidade, onde se deve passar a maior parte dos acontecimentos desta história, podemos abrir a pesada porta de jacarandá, que serve de entrada, e penetrar no interior do edifício.

A sala principal, o que chamamos ordinariamente sala da frente, respirava um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto, como era então aquele sítio.

As paredes e o teto eram caiados, mas cingidos por um largo florão de pintura a fresco; nos espaços das janelas pendiam dois retratos que representavam um fidalgo velho e uma dama também idosa.

Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro, riscadas em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro e de azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça.

Um largo reposteiro de damasco vermelho, onde se reproduzia o mesmo brasão, ocultava esta porta, que raras vezes se abria, e dava para um oratório. Defronte, entre as duas janelas do meio, havia um pequeno dossel fechado por cortinas brancas com apanhados azuis.

Cadeiras de couro de alto espaldar, uma mesa de jacarandá de pés torneados, uma lâmpada de prata suspensa ao teto, constituíam a mobília da sala, que respirava um ar severo e triste.

Os aposentos interiores eram do mesmo gosto, menos as decorações heráldicas; na asa do edifício, porém, esse aspecto mudava de repente, e era substituído por um quer que seja de caprichoso e delicado que revelava a presença de uma mulher.

Com efeito, nada mais loução do que essa alcova, em que os brocatéis de seda se confundiam com as lindas penas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do

teto e pela cúpula do cortinado de um leito colocado sobre um tapete de peles de animais selvagens.

A um canto, pendia da parede um crucifixo em alabastro, aos pés do qual havia um escabelo de madeira dourada.

Pouco distante, sobre uma cômoda, via-se uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando expulsos de Portugal, e uma coleção de curiosidades mineiras de cores mimosas e formas esquisitas.

Junto à janela, havia um traste que à primeira vista não se podia definir; era uma espécie de leito ou sofá de palha matizada de várias cores e entremeada de penas negras e escarlates.

Uma garça-real empalhada, prestes a desatar o voo, segurava com o bico a cortina de tafetá azul que ela abria com a ponta de suas asas brancas e, caindo sobre a porta, vendava esse ninho da inocência aos olhos profanos.

Tudo isto respirava um suave aroma de benjoim, que se tinha impregnado nos objetos com o seu perfume natural, ou como a atmosfera do paraíso que uma fada habitava. (ALENCAR, 2000, p. 55-56)

A decoração heráldica disposta nas paredes e nas portas reclama uma genealogia de tradição e nobreza. O brasão de armas e os quadros do “fidalgo velho e uma dama também idosa” ajudam a reforçar as origens aristocráticas da família. Assim como na sugestão da escadaria, a decoração interior da casa propõe uma mistura entre objetos do reino e da floresta, na qual “os brocatéis de seda se confundiam com as lindas penas de nossas aves” (p. 55-56). Mais uma vez, não apenas há implicações feudais no ambiente, mas o autor tenta criar uma integração entre homem e natureza, insinuando uma sensação de paridade entre as duas forças. Entretanto, essa integração não seria tão suave como se apresenta. Na frase “as lindas penas de *nossas* aves” (p. 55-56), o pronome ecoa de modo peculiar nessa proposta de combinação de forças, e esse aspecto será contestado na próxima seção, a qual se refere ao assunto da natureza. Voltando ao que concerne às alusões medievais no romance, se a posição do solar, a descrição da comunidade e a decoração interior da casa não fossem elementos sugestivos o bastante para estabelecer a conexão que está tentando fazer, para certificar-se de que o leitor captará a ideia, Alencar afirma que “a casa era um

verdadeiro castelo de fidalgo português” (p. 59) e naquela região isolada os sitiados ribeirinhos “vinham sempre abrigar-se na casa de D. Antônio de Mariz, a qual fazia às vezes de um castelo feudal da Idade Média” (p. 59).

Entretanto, movido pela ideia de criar um romance brasileiro, Alencar parece saber que uma realidade distinta pede soluções literárias diferentes e as apropriações não parecem ter ocorrido sem que houvesse, ao menos, uma tentativa de subverter esse medieval pitoresco. Resgatando imagens, temas e símbolos que descrevem a casa à luz do castelo, ele parece estar buscando uma ligação com o romantismo europeu. A Casa de Mariz seria esse elo histórico, que em dado momento congregou o passado político do Brasil e de Portugal, estabelecendo uma conexão que permitiria o uso de um repertório pseudo-medieval. Não obstante, essa é uma vinculação que ele pretende desestabilizar, pois ela já não se faz útil para um país independente. De modo que a Casa de Mariz é explodida antes mesmo do final do romance, implicando que a contribuição portuguesa (já assimilada) não é mais necessária. A destruição da casa, no plano simbólico, significaria uma ruptura com o passado colonial e a crença que os escritores brasileiros deveriam enveredar por um caminho diferente daquele tomado por romancistas europeus.

A queda do imperialismo português é uma condição necessária para a releitura do país, e no romance isso está ligado a dois motivos específicos: o primeiro seria o assassinato da jovem índia pelo filho dândi de D. Antônio, Diogo de Mariz, representando a violência promulgada pelos conquistadores. O assassinato, aparentemente involuntário, desencadeia a vingança da tribo Aimoré, que faz cerco à Casa e lança a retaliação fatal. Diante do inevitável, D. Antônio é obrigado a detonar seu depósito secreto de pólvora no último instante. Ele morre por sua própria mão, evitando ser devorado pela tribo de canibais. Nesse sentido, os aimorés incorporariam as forças indomáveis da natureza em confronto com os colonizadores. A tribo designaria os aspectos incivilizados do Brasil, e a

batalha entre as partes representaria a dimensão brutal do processo de colonização. Alencar também descarta esse tipo de primitivismo representado pela tribo aimoré antes mesmo do desfecho do romance, pois entende que não há lugar para o barbarismo no futuro da nação.

Não menos significativos para a ruína literal e simbólica do solar são os esquemas do vilão Loredano. O conflito que o estrangeiro incita enfraquece a unidade da casa, minando sua coesão e precipitando sua queda. O antagonista representa o que parece se tratar de uma luta de classes dentro daquela sociedade. A razão para sua traição surgiria do descontentamento com a configuração social daquela comunidade (a ele é negado contato com a bela Cecília). Longe de serem primitivas, suas intrigas dependem de um plano de ação elaborado, alianças políticas e até da coerção de personagens mais fracos por meio de “um papel onde existe a maquinação infernal”, validado no cartório com “pingos de cera negra” (p. 163).

A Casa de Mariz está organizada de modo a dividir as pessoas em classes e, nessas partições, a nobreza era um critério a ser observado. Enquanto a aristocracia portuguesa habitava a mansão, “o fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cerca, era tomado por dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados” (p. 55). A segregação entre as pessoas aqui vai além da questão de estarem simplesmente alojadas em prédios diferentes. Há uma cerca entre os prédios que impõe uma abrupta divisão física. Mas, ao invés de barrar a entrada das classes baixas, essa divisão hierárquica parece destacar a condição de isolamento e abandono da aristocracia portuguesa, que por sua vez parece criar a sua própria destruição insistindo numa sociedade piramidal. Como foi visto, esse modelo de estratificação e imobilidade social foi criticado por Burke em sua análise da aristocracia francesa.

O resultado é que a ruína dessa camada social estaria ligada às práticas violentas, aos excessos cometidos pelos colonizadores, à

imposição de critérios de nobreza e à restrição de mobilidade social. A traição do antagonista cai como uma bomba sobre a classe aristocrática, apesar de ser D. Antônio quem comete o suicídio de classe. As conspirações de Loredano revelam-no como o personagem rebelde, verbalmente insolente que gosta de incitar o motim. Em diálogo com o rival, Álvaro de Sá desafia-o: “Ninguém vos pergunta por que fazeis aquilo que vos praz; mas também achareis justo que cada um pense à sua maneira” (p. 65). Loredano não está preparado para aceitar a posição que esta comunidade pseudo-medieval lhe confere e, ao buscar ascensão, encontra os empecilhos da estratificação social.

Em Loredano, o aventureiro de baixa extração, esse sentimento era um desejo ardente, uma sede de gozo, uma febre que lhe requemava o sangue; o instinto brutal dessa natureza vigorosa era ainda aumentado pela impossibilidade moral que a sua condição criava, pela barreira que se elevava entre ele, pobre colono, e a filha de D. Antônio de Mariz, rico fidalgo de solar e brasão.

Para destruir esta barreira e igualar as posições, seria necessário um acontecimento extraordinário, um fato que alterasse completamente as leis da sociedade naquele tempo mais rigorosas do que hoje; era preciso uma dessas situações em face das quais os indivíduos, qualquer que seja a sua hierarquia, nobres e párias, nivelam-se; e descem ou sobem à condição de homens. (ALENCAR, 2000, p. 113)

Sendo um “aventureiro de baixa extração”, Loredano é desprovido dos atributos tidos como louváveis pela fidalguia, além disso, ele é possuidor de “instinto brutal” irreprimível. Alternativamente, ele pode ser visto como um personagem igualitário e empreendedor, disposto a destruir a “barreira e igualar as posições” entre os homens. A complexidade que envolve a interpretação de Loredano é semelhante à dualidade existente no personagem Abällino de Zschokke. Pelo menos em parte, Loredano pode ser tomado como um insurgente burguês, numa nota lukácsiana, um representante do liberalismo que efervescia no Brasil em 1857<sup>2</sup>. Matizando litera-

---

<sup>2</sup> Lukács (1983) demonstra como o romance histórico refletiria questões do presente. O crítico argumenta que no romance histórico clássico se constituiu a afirmação do pensamento histórico eurocêntrico, através das grandes narrativas de consolidação dos sentimentos nacionais. Para ele, o ápice dessa expressão se encontraria na obra de Walter Scott, o qual ele não considerava um escritor

tura e história, pode-se pensar em Loredano como um capitalista aspirante pela libertação econômica, o qual encontrava nas heranças do sistema colonial empecilhos para seu desenvolvimento. Deve-se entender esse período liberal como um prolongamento das forças renovadoras que se manifestam no período anterior, a exemplo do declínio do pacto colonial, da abertura dos portos (1808) e da Independência (1822), as quais modificaram sensivelmente o aparelho nacional e agora pegam carona na escalada do capitalismo industrial europeu promovendo mais transformações econômicas e culturais. A ascensão dessa era do liberalismo no Brasil está ligada a certas condições, como a abolição do tráfico de escravos (1831-50), a mudança do eixo agrícola do nordeste para o sudeste do país e a ascensão do café como o novo produto nacional, substituindo a cana-de-açúcar. Caio Prado Júnior (1974, p. 55) chama esse período de “aurora burguesa”, pois no decênio posterior a 1850, fundaram-se no país dezenas de bancos, seguradoras, companhias de navegação, mineração, colonização, transporte urbano, gás e, finalmente, estradas de ferro. É preciso lembrar aqui do importante papel da Inglaterra, e do seu capital, esta nação que desde o início se fizera a grande beneficiária desse prolongamento de rápidas transformações.

Lukács defende que a verdadeira dimensão social da literatura está na forma, sua tese central em *A Teoria do Romance*, posteriormente desdobrada em sub-temas, é a relação ou a “ação recíproca entre o espírito histórico e a literatura que descreve a totalidade histórica”. (LUKÁCS, 2000, p. 13) O crítico defende que o romance histórico não constitui um gênero específico dentro de uma teoria classificatória do romance, mas é o aspecto decisivo que o romance assume ao abraçar a teoria viva do mundo, ou seja, a história.

---

romântico, mas um realista que retratou a luta entre classes e reatualizou as leis das grandes obras épicas, amalgamando forma literária e História. Com essa suposta apreensão realista, universalizante do mundo, o romance histórico do século XIX foi uma manifestação literária de legitimação da tradição européia, um momento de construção de imagens de uma história gloriosa que justificasse as atitudes culturais do presente e fundamentasse a autoridade do eixo europeu.

Por isso, ainda segundo Lukács, o romancista do período vai buscar o passado como palco das forças motrizes da narrativa, para evidenciar a experiência da história como processo evolutivo. O passado seria, assim, a pré-história objetiva do presente e, como tal, seria passível de conhecimento. De fato, não se pode ignorar que a literatura está associada à sociedade e ao contexto histórico que a produz. Todavia, diferente do que afirma Lukács, sendo a literatura uma forma de prática social, os textos não só refletem a realidade como também a re-criam. (ADORNO, 1990, p 84-85) A vinculação entre literatura e história seguida à maneira de um espelhamento, refletindo a realidade perfeita e mecanicamente, implica a aceitação de que a literatura não pode dizer nada que a história não tenha previamente autorizado. Retornando ao romance, mas tendo a história da época em mente, observa-se que Alencar não está impressionado com a natureza ambiciosa e inescrupulosa do vilão. Em *O Guarani*, Loredano representa o ‘capitalismo selvagem’, do tipo que pretende atingir os seus objetivos a qualquer custo, emprega a força do contrato para subjugar parceiros e até planeja assassinatos. O vilão não chegará ao fim do romance, sendo descartado antes. Ao longo do romance, três elementos são veementemente rejeitados: o barbarismo inculto dos aimorés, a soberba anacrônica dos valores portugueses e a ambição agnóstica de Loredano.

*O Guarani* está estruturado de forma a conter muitos pequenos clímaxes, mas, seguramente, um dos pontos altos no romance é o episódio de destruição da Casa de Mariz. Na passagem abaixo pode-se notar como o romance gótico ajudou Alencar a moldar os momentos de conflito em *O Guarani*, ocasiões nas quais os valores culturais se manifestam. A cena é extraordinária, sendo comparada àquelas vistas somente nos “delírios da imaginação”. *La coda dell’occhio* é como Sage chama esses momentos incognoscíveis ou de desrazão. Ver de “rabo de olho” indicaria uma visão fantástica que é posteriormente negada pelo ponto de vista racional e materialista (SAGE, 2003, p. 175-176). Pode-se pensar em uma aproximação do trecho com a tipologia gótica de Ann Radcliffe, a qual se

utiliza do efeito do sublime e das experiências emocionais para distorcer a percepção da realidade.

De repente uma cena fantástica, terrível, passou diante de seus olhos, como uma dessas visões rápidas que brilham e se apagam de repente no delírio da imaginação.

A frente da casa estava às escuras; o fogo ganhara as outras faces do edifício e o vento o lançava para o fundo. Peri, do primeiro olhar, tinha visto os vultos dos Aimorés a se moverem nas sombras e a figura horrível e medonha de Loredano, erguendo-se como um espectro no meio das chamas que o devoravam.

De repente a fachada do edifício tombou sobre a esplanada, esmagando na sua queda um grande número de selvagens.

Foi então que o quadro fantástico se desenhou aos olhos de Peri.

A sala era um mar de fogo; os vultos que se moviam nessa esfera luminosa pareciam nadar em vagas de chamas.

No fundo destacava o vulto majestoso de D. Antônio de Mariz de pé no meio do gabinete, elevando com a mão esquerda uma imagem do Cristo e com a direita abaixando a pistola para a cava escura onde dormia o vulcão.

Sua mulher abraçava os seus joelhos calma e resignada; Aires Gomes e os poucos aventureiros que restavam, imóveis e ajoelhados a seus pés, formavam o baixo-relevo dessa estátua digna de um grande cinzel.

Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais.

Tudo isso, Peri viu de um só relance de olhos, como um painel vivo iluminado um momento pelo clarão instantâneo do relâmpago. (ALENCAR, 2000, p. 470-472)

O tempo, razoavelmente longo, consumido na leitura da passagem é superior ao tempo demorado por Peri para enxergar a cena, a qual ele “viu de um só relance de olhos” (p. 472). O desafio da realidade que se apresenta aqui é o gótico em ação. O momento gótico se manifesta aqui como uma alucinação no “clarão instantâneo do relâmpago” (p. 472) ou como um segundo de desorientação. A cena observada pelos olhos de Peri também expõe os códigos de honra portuguesa, baseada numa ética de morte, cristandade e masculinidade. Prudente, o índio os avisou sobre o perigo da situação e os riscos de permanecerem ali, mas a fidalguia orgulhosa não lhe dera ouvidos.

Note-se que em seu ‘delírio’ Peri vê D. Antônio como uma efígie, o personagem que foi construído ao longo do romance como o representante do imperialismo português termina sua participação em *O Guarani* como uma “estátua digna de um grande cinzel” (p. 471). Sabemos que é costume se erguerem monumentos de pedra em homenagem aos falecidos, de modo que a ideia subjacente parece indicar uma homenagem à morte simbólica da antiga cultura imperial portuguesa. Aqui emerge a retórica do assombramento, o desejo de exorcizar o elemento português que já prestou a sua contribuição ao país e agora já não se faz mais necessário. A lógica que perpassa o discurso nacional usa aqui a metáfora da casa e dos seus habitantes para falar do imaginário imperial e colonial através de fantasmas. A casa também é um quartel e pode ser vista como uma extensão da personalidade do seu dono, uma alegoria de um passado nacional que se desmorona fisicamente e simbolicamente.

Alencar antecipa na ficção acontecimentos que só se realizariam posteriormente no plano histórico. A destruição da Casa enterriaria consigo os aspectos mais violentos, patriarcais e medievalistas da herança portuguesa, sobrevivem, no personagem Ceci, suas características mais aprazíveis: a receptividade feminina, a doçura matriarcal e o futuro juvenil. A cena vem para reforçar o argumento de que Alencar está olhando para os valores sobre os quais o Brasil foi construído, mas que não têm que ser carregados para o futuro da nação. Sem negar a contribuição portuguesa na formação do Brasil, mas propondo uma vereda diferente daquela tomada pelo romantismo europeu, Alencar tem que dar conta de uma memória colonial recente que não pode ser ignorada, mas que talvez possa ser superada com uma releitura da fundação nacional.

O índio Peri e a portuguesa Ceci personificarão os agentes criadores de um mito fundacional. Os únicos sobreviventes da explosão da Casa (salvo D. Diogo, que já a havia deixado) resumiriam aquilo que há de melhor nos dois mundos, e representarão, simbolicamente, o pai e a mãe da futura nação. A conexão entre os dois personagens evolui de um mal-estar inicial para uma amizade, e

então de uma relação fraternal até a de possíveis amantes. Enquanto eles flutuam no topo da palmeira (um ninho de amor?), presos num dilúvio com referências da cosmogonia indígena e da Bíblia, um ato sexual é sugerido.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lípidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte. (ALENCAR, 2000, p. 505)

Pode-se notar aqui que, ao invés de voltar-se totalmente para o passado histórico, Alencar projeta a conclusão do romance para o futuro. *O Guarani* recusa um desfecho, a pontuação sugere a continuidade de uma nação em construção. Ao mesmo tempo, a união entre o índio e o português enfoca temas de hibridismo e de multiculturalismo na população. Fazendo isso, Alencar está conferindo valor (às vezes ingenuamente) àquilo que ele acreditava serem os traços mais distintivos e originais da cultura brasileira, a fusão inicial entre o índio e o português, e a natureza tropical.

## Natureza: a Casa interpreta a floresta

A abordagem alencariana em relação à natureza segue uma tradição tornada popular no Brasil pelos viajantes alemães Spix e Martius, no século XVIII, que entendiam a natureza como fonte de emoções. Uma geração antes de Alencar, os críticos franceses Ferdinand Denis, Théodore Taunay e Édouard Corbière trouxeram ao país as ideias de Montaigne, Rousseau e Chateaubriand sobre a relevância dos povos autóctones. (CANDIDO, 1993, p. 260-263) Nesse sentido, *O Guarani* não produz inovações, sendo uma variante do modelo estabelecido pelo *bon sauvage*. Todavia, deve-se dizer também que a obra de Alencar apresenta uma tendência ao multiracialismo e à mestiçagem que não encontra par nesses autores europeus.

Concentrado na tarefa de projetar valores culturais sobre a natureza, Alencar frequentemente investe em cenas que envolvem grandes ângulos descritivos, fazendo desse tipo de abordagem um estilo. A cena na abertura do romance é introduzida por meio de uma perspectiva aérea, como quem vê o quadro a partir do alto e em seguida desce, acompanhando a trajetória do rio da foz à nascente, em seu salto para o passado. A imagem da montanha também aparece na passagem, sendo usada por Alencar para reforçar a ideia de amplidão. O planalto sobre o qual se situa a casa não é escolhido por acaso.

Do ponto de vista autoral, a visão a partir do solar, “lançando um olhar sobranceiro pelos vastos horizontes que se abriam em torno” (p. 58), permite avaliar a beleza natural da paisagem de um ponto de vista privilegiado. Em última instância, tal abordagem almejaria falar sobre liberdade e independência. A ideia combina com os ideais românticos do século XIX, nos quais se entendia que, ao se tecer louvores à terra nativa, estes abrangeriam e reafirmariam a grandeza da nação. Visto que o mérito de um povo dependia da competência do artista em assegurar as ‘cores locais’, se tornava necessário imbuir o cenário com as imagens mais arrebatadoras ao se descrever a natureza.

Buscando um estilo que pudesse dar vazão às suas aspirações épicas, Alencar investiu no discurso do ‘sublime’ e numa linguagem hiperbólica, com intuito de engrandecer os elementos naturais. Essa natureza ‘magnificante’ se apresenta como uma característica geral dos romances oitocentistas. Tradicionalmente, a crítica literária tende a destacar em *O Guarani* as suas características épicas, a projeção de valores grandiosos na natureza brasileira, o rousseunismo e o nacionalismo em Alencar. Há muitas formas de se ler o romance e aquilo que se deseja destacar é uma questão de perspectiva crítica. Por exemplo, o estudo de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1995) enfatiza paralelos entre Alencar e René Chateaubriand, enquanto o trabalho de Ana Lúcia de Sousa Henriques (2006) obser-

va as apropriações que o escritor brasileiro fez do romance histórico de Walter Scott. A leitura de *O Guarani* que se propõe aqui busca destacar a dimensão gótica do romance e a proposta de uma natureza sublime.

O gótico tropical não está relegado ao segundo plano, longe de serem periféricas as características góticas se manifestam nos momentos centrais do romance e em inúmeras outras cenas secundárias. Basta pensarmos nos “raios, descrevendo listras de fogo” (p. 181) durante a fatídica tempestade quando o padre-vilão larga a batina e traça seu plano diabólico pela primeira vez, ou no “murmúrio confuso e sinistro que vinha do fundo do abismo” (p. 232) onde Peri desce para buscar o bracelete de Ceci. Talvez a cena de maior força sublime e gótica seja a descrição do dilúvio final, no qual a água “furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto”, “montanha branca, fosforescente”, “esmagando tudo a sua passagem” (p. 499) forma “um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário” (p. 500). Essa descrição da força destruidora da natureza se estende por páginas, até culminar em “tudo era água e céu” (p. 500).

Vale a pena lembrar que nem só de sombras é feito um romance gótico mas, como propõe Burke, composto por uma concepção de natureza que é sublime e irreprimível. É isso que se nota em Alencar, uma natureza grandiosa, mas não de todo boa, há perigos na forma de animais, tempestades e dilúvios que o nacionalismo patriótico transforma em poesia. Assim, aquilo que especificamente aproxima *O Guarani* do gótico inglês são as imagens de uma natureza incontável e o emprego de uma linguagem poética e exuberante. A fim de expressar suas capacidades estilísticas, Alencar proclama sua ideia de natureza em uma linguagem poética repleta de referências plásticas e comparações com pinturas à maneira de Ann Radcliffe.

Tais semelhanças se dão na organização de tais quadros poéticos. Como os escritores góticos, Alencar apresenta uma narrativa

que, visando prender e excitar o leitor, alterna situações de conflito e de relaxamento. Isso pode ser notado nos títulos dos capítulos que compõem *O Guarani* (Desânimo/Esperança, Trégua/Peleja, Vilania/Nobreza, etc.), demonstrando o uso de termos opostos para criar contraste. Ainda, como reminiscência de um gótico radcliffeano, uma função recorrente da natureza no romance são as cenas que antecipam ações futuras. A passagem abaixo descreve uma tempestade torrencial que preconiza a transformação do frei Angelo di Lucca no seu alter-ego Loredano.

Estava quase a anoitecer.

Uma tempestade seca, terrível e medonha, como as há frequentemente nas fraldas da serra, desabava sobre a terra. O vento mugindo açoitava as grossas árvores que vergavam os troncos seculares; o trovão ribombava no bojo das grossas nuvens desgarradas pelo céu; o relâmpago amiudava com tanta velocidade, que as florestas, os montes, toda a natureza nadava num oceano de fogo. [...] apoiado sobre a outra coluna, estava um frade carmelita, que acompanhava com um sorriso de satisfação íntima o progresso da borrasca; animava-lhe o rosto belo e de traços acentuados um raio de inteligência e uma expressão de energia que revelava o seu caráter.

Ao ver esse homem sorrindo à tempestade e afrontando com o olhar a luz do relâmpago, conhecia-se que sua alma tinha a força de resolução e a vontade indomável capaz de querer o impossível. E de lutar contra o céu e a terra para obtê-lo. (ALENCAR, 2000, p. 174)

A natureza em fúria, “terrível e medonha”, se apresenta aqui como imagem do inferno, pois “nadava num oceano de fogo” (p. 174), logo mais um raio que irrompe dessa tempestade matará o ímprobo Fernão Aires. Um romance escrito só com elementos sublimes não estaria propriamente equilibrado, é necessário que haja variação das técnicas utilizadas para que um motivo reforce o outro. De forma que Alencar procura criar outros quadros poéticos, alternando as representações viris de natureza com um lado mais sutil do ambiente, ou de um personagem. A passagem abaixo contrasta pela qualidade pitoresca, o céu com “brancas nuvenzinhas”, a vegetação formosa e as águas tranquilas representam a bonança na história.

O sol vinha nascendo.

O seu primeiro raio espreguiçava-se ainda pelo céu anilado, e ia beijar as brancas nuvenzinhas que corriam ao seu encontro.

Apenas a luz branda e suave da manhã esclarecia a terra e surpreendia as sombras indolentes que dormiam sob as copas das árvores.

Era a hora em que o cacto, a flor da noite, fechava o seu cálice cheio das gotas de orvalho com que destila o seu perfume, temendo que o sol crestasse a alvura diáfana de suas pétalas.

Cecília com a sua graça de menina travessa corria sobre a relva ainda úmida colhendo uma graciola azul que se embalançava sobre a haste, ou um malvaíscio que abria os lindos botões escarlates. [...]

Então afastando as ramas dos jasmineiros que ocultavam inteiramente a entrada, Cecília penetrou naquele pequeno pavilhão de verdura, e examinou se as folhas estavam bem embastidas, se não havia alguma fresta por onde o olhar do dia penetrasse.

A inocente menina tinha vergonha até do raio de luz que podia vir espiar o tesouros de beleza que ocultava a cambraia de suas roupagens.

Assim, foi depois desse exame escrupuloso, e ainda corando de si mesma, que começou o seu vestuário de banho. Mas quando o corpinho da anágua caindo, descobriu suas alvas espáduas e seu colo puro e suave, a menina quase morreu de pejo e de susto. Um passarinho, escondido entre as folhas, um gárrulo travesso e malicioso, gritara distintamente: Bem-te-vi!

Cecília riu-se do susto que tivera, e acabou o seu vestuário de banho que a cobria toda, deixando apenas nus os braços e o pezinho de menina.

Atirou-se à água como um passarinho; Isabel que a acompanhara por comprazer ficou sentada à beira do rio.

Como Cecília estava bela nadando sobre as águas límpidas da corrente, com seus cabelos louros soltos, e os braços alvos que se curvavam graciosamente para imprimir ao corpo um doce movimento! Parecia uma dessas garças brancas, ou colhereiras de rósea cor que deslizam mansamente à flor do lago, nas tardes serenas, espelhando-se no cristal das águas. [...] (ALENCAR, 2000, p. 130-133)

O quadro poético que Alencar pinta para Ceci, um “pequeno pavilhão de verdura” (p. 130), é interrompido no momento seguinte pela peripécia de Peri, que avista o perigo escondido entre as densas folhagens.

Viu então sentados entre as guaximas dois selvagens, mal cobertos por uma tanga de penas amarelas, que com o arco esticado e a flecha a partir, esperavam que Cecília passasse

diante da fresta que formavam as pedras para despedirem o tiro.

E a menina descuidada e tranquila já tinha estendido o braço e ferindo a água passava sorrindo por diante da morte que a ameaçava.

Se se tratasse de sua vida, Peri teria sangue-frio; mas Cecília corria um perigo, e portanto não refletiu, não calculou.

Deixou-se cair como uma pedra do alto da árvore; as duas flechas que partiam, uma cravou-se-lhe no ombro, a outra rogando-lhe pelos cabelos mudou de direção.

Ergueu-se então, e sem mesmo dar-se ao trabalho de arrancar a seta, de um só movimento tomou à cinta as pistolas que tinha recebido de sua senhora, e despedaçou a cabeça dos selvagens. (ALENCAR, 2000, p. 134)

O momento de tranquilidade, que lembra aquele de Adeline, em *The Romance of the Forest*, converte-se subitamente em violenta ação narrativa. Peri salva a Ceci de uma flecha disparada pelos aimorés desejosos de vingança. Esse capítulo, intitulado *No Banho*, retoma os efeitos da imprudência cometida por D. Diogo, irmão de Ceci, que havia assassinado uma jovem aimoré. Entretanto, a explicação formal do ataque, e a própria cena do assassinato da jovem aimoré, só é contada em um capítulo posterior, intitulado *A Índia*. Nos emaranhados narrativos de Alencar, podem-se notar dois artifícios popularizados pelo romance gótico: a utilização de paisagens para refletir o estado de espírito de personagens ou o quadro pitoresco, e a intercalação de momentos de tranquilidade com cenas de ação, de modo a movimentar, dilatar e tornar a história mais complexa.

Apesar de Alencar estar comprometido com o projeto de criação de uma literatura nacional, a crítica literária dá sua época e parte daquela que se seguiu costuma apontar o que seria uma ‘falha’ nas suas ideias. Seus críticos apontam que, naquele momento, ele ainda estava muito ligado aos modelos europeus. Durante o século XIX, porque a natureza personificava o elemento de diferenciação nacional na literatura, entendia-se que ela deveria aparecer no romance cheia de significações e simbologias. Esse tipo de ideia vem a calhar num país como o Brasil, onde as riquezas da paisagem tropical ofereceriam o ambiente ideal para a manifestação desse

espírito. Gilberto Freyre denominou essa interpretação da cultura brasileira “lusotropical” apontando para desdobramentos das concepções e dos temas alencarianos no realismo e no modernismo brasileiro. Em *Reinterpretando José de Alencar*, Freyre (1955, p. 3-4) afirma que a obra de Alencar:

Revelou, em várias das suas páginas, um tropicalismo que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistematicamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos de uma condição colonial ou subportuguesa, por ele julgada intolerável do ponto de vista da expressão literária ou da linguagem.

Adiante, Freyre aponta nas representações de Alencar o vigor, a exuberância e a sensualidade que o escritor manifesta nas suas descrições da natureza tropical. Entretanto, apesar desses aspectos acertadamente comentados por Freyre, costuma-se dizer que Alencar adota um ponto de vista ‘estrangeiro’. Sua floresta é povoada por animais ‘fantásticos’ e plantas ‘exóticas’, seu índio Peri se assemelha a um cavaleiro medieval e a natureza em *O Guarani* é observada da perspectiva de quem vê o país de fora.

Segundo Alencar (2000), a vista do solar, situado no ponto mais elevado da região, pode sugerir a beleza da amplitude, propondo uma integração entre o civilizado e o natural. Todavia, o que realmente se estabelece seria uma relação hierárquica indicada pela diferença de altura entre as partes. A posição elevada da casa ofusca a natureza à sua volta, e a associação íntima entre homem e natureza não resiste a um exame mais severo. Observando a cena por outro ângulo, a escada “feita metade pela natureza e metade pela arte” (p. 52) é utilizada para confirmar a capacidade do colonizador em transformar a paisagem. A proposta de comunhão no interior da casa seria novamente decepcionante. Enquanto os objetos da metrópole são apresentados como finos, seja pela procedência artística ou por seu caráter de manufaturados, os produtos nativos são apenas matéria-prima, tratados como uma “coleção de curiosidades [...] de cores mimosas e formas esquisitas” (p. 55). Não obstante, esse tipo de linguagem exótica é aceitável dentro da casa,

que é o espaço do colonizador por definição. O problema realmente começaria quando a linguagem se espalha para a natureza em volta.

A floresta abaixo da casa é descrita como “cúpula de verdura” (p. 66) ou “arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras” (p. 51) e “profundas e sombrias abóbadas de verdura [...] ao qual serviam de colunas os troncos seculares de acaris e araribás” (p. 66). As árvores invocam características de estruturas arquitetônicas, aquelas encontradas primordialmente em castelos e igrejas. O planalto sobre o qual a casa se situa é comparado a um “altar da natureza” (p. 58). Outras referências introduzem as construções e convicções religiosas no ambiente da floresta “a luz, coando entre a espessa folhagem, se descompunha inteiramente; nem uma réstia de sol penetrava nesse templo da criação” (p. 66). Os rios também assumem referências feudais, sendo chamados de “vassalo e tributário” (p. 51). Nas escolhas lexicais, a natureza se torna portadora de ideologias, descrevendo aquilo que é nativo nos termos do civilizado. Evidencia-se um ecossistema modificado, no qual a casa se torna a voz definidora da paisagem, interpretando e classificando a floresta de acordo com os seus padrões. Nesse sentido, a casa lê a floresta, apresentando-a como fonte de matéria-prima, e reservando para si o papel de agente transformador, porém hierarquicamente acima numa escala de valores.

Poderia haver uma má interpretação do projeto que Alencar estabeleceu para si próprio? Não, crê-se aqui que o quadro é mais complexo do que isso. Ao deslocar tal repertório de termos discursivos para dentro da paisagem brasileira, o autor não pretende se submeter à matriz europeia (tampouco pretende esconder seus modelos). Ao contrário, as referências textuais constituem um estratagema para citar a tradição estrangeira. Sua manipulação desses elementos é consciente, até certo ponto. Alencar parece dizer: se eles (europeus) têm castelos, nós (brasileiros) temos árvores fortes e ancestrais, se eles possuem templos, nosso santuário é a flores-

ta, se eles têm cavaleiros em armaduras brilhantes, temos índios habilidosos adornados com “as lindas penas das nossas aves” (p. 56). Seu pensar é consistente e perfeitamente lógico com uma tradição filosófica que se vê em Montaigne e em Rousseau, a qual coloca a natureza acima da sociedade. Alencar foi o grande escritor brasileiro da sua geração e deve ser celebrado como tal. Entretanto, em parte, pode-se concordar que a comparação alencariana às vezes é ingênua na maneira como utiliza a norma européia. Ao invés de mensurar o valor nativo contra os castelos e abadias, Alencar poderia ter perseguido uma ruptura estética mais significativa tendo a natureza como o grande elemento de diferenciação nacional. Se por um lado o Romantismo representou a voz da nossa independência política, por outro não foi capaz de fazer uma ruptura estética significativa em relação aos padrões europeus tradicionais. A crítica literária da sua época e parte da que se seguiu costuma colocar isso como um problema. Entretanto, ainda que Alencar não tenha realizado inovações radicais no plano formal, ele foi um grande inovador no uso da linguagem, promoveu o português brasileiro e rompeu com os conservadorismos literários que identificava, por exemplo, em *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Alencar considerava que as referências greco-latinas do poema de Magalhães serviam à Europa, mas não cabiam em país jovem como o Brasil. Alencar abdica do uso de referências clássicas e escreve *O Guarani* adotando a linguagem romântica.

Revelando grande capacidade de auto-crítica Alencar demonstra que compreende seu papel histórico e limitações em *Benção Paterna*, prefácio ao romance *Sonhos D'Ouro* (1872). Nesse texto ele responde as acusações de falta de intuito literário e a impossibilidade de se construir uma literatura nacional. Assinando o prefácio como ‘Sênio’, admitindo talvez com ironia a sua ‘velhice’ literária, ele defende que a missão dos escritores românticos era a de erigir a construção de uma individualidade brasileira por meio de uma literatura de cunho nacional. Essa nacionalidade brasileira

apareceria como a herança portuguesa particularizada pela natureza americana, dando origem a um espírito nacional que afasta a possibilidade de re-colonização na dimensão cultural. Alencar exemplifica esta ideia ao dizer:

Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro, e arrancando-lhe os andrajos coloniais de que andam por aí a vestir a bela estátua americana, a mostrem ao mundo, em sua majestosa nudez: *naked majesty*. (ALENCAR, 1965a, p. 13)

Limitado por seu tempo histórico e pela sociedade em que viveu, poderia Alencar ter rompido com a norma européia? Em caso afirmativo, teria sacrificado a consolidação de *O Guarani*, o qual é parte de um projeto mais amplo para o romance brasileiro (como ele explica em *Benção Paterna*) em detrimento de um experimentalismo ficcional sem valor para a criação de uma identidade nacional. Se a Inglaterra já havia estabelecido uma identidade nacional razoavelmente confortável para si, mesmo que não homogênea, mas desejosa de servir à rainha, no Brasil, a época ainda era a de construir os mitos nacionais.

O olhar moderno tem a vantagem da distância histórica e, às vezes, pode ser demasiado duro. Não é esse o objetivo aqui, pois acredita-se que o Brasil tem sorte de ter tido um escritor como Alencar. Alguns dos parâmetros de nacionalidade criados por ele, sejam temáticos, como a questão indígena e a mestiçagem, ou formais, como a questão da inovação pela linguagem, afastando-se do português europeu, foram retomados e redefinidos posteriormente, por exemplo, em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. José de Alencar instaurou uma vertente intelectual, um modo de se compreender a identidade brasileira cujo debate perdura até hoje.

O que se pode afirmar sobre Alencar em *O Guarani* é que a sua compreensão de nacionalidade funcionava, como nos romances góticos, e ainda em muitos romances românticos europeus, dentro da dicotomia simplista nacional/estrangeiro. Antes do desfecho de *O Guarani*, Alencar destrói a Casa de Mariz que, apesar da figura

admirável e valorosa de D. Antônio, representa uma instituição do imperialismo português em solo nacional. Com isso, Alencar está se livrando de uma presença anacrônica e antecipando a queda da monarquia como acontecimento inevitável. Como nos romances góticos, há em *O Guarani* a percepção que as instituições humanas são temporais e fadadas à ruína. No contexto brasileiro a obra de Alencar tem o peso intelectual de fundar e abrir caminhos para um sistema de se pensar o Brasil, ainda que outras rotas tenham sido tomadas por escritores posteriores. Não obstante, *O Guarani* promove avanços sem precedentes seja no Brasil ou na Europa, pois trabalha com a redistribuição do ‘poder cultural’. Essa valorização do Brasil mostra como o escritor estava à frente do seu tempo. Alencar introduz o conceito de uma nação multicultural através da celebração da mistura de etnias (ainda que não sem contradições), que é uma característica da sociedade brasileira e, ao fazer isso, rejeita no seu mito fundacional o imperialismo e outros aspectos com uma demonização gótica das suas imagens centrais.

## Loredano: um vilão gótico nos trópicos

Loredano estava suspenso sobre o abismo pela sua mão; poderia salvá-lo ou precipitá-lo no despenhadeiro; e contudo dessa posição ainda ele impunha respeito ao aventureiro.

Rui tinha medo: não compreendia o motivo desse terror irresistível; mas o sentia como uma obsessão e um pesadelo.

No entanto a imagem da riqueza esplêndida, brilhante, radiando galas e luzimentos, passava diante dos seus olhos e o deslumbrava; um pouco de coragem e seria o único senhor do tesouro fabuloso, cujo era o italiano depositário do segredo.

Mas coragem é o que lhe faltava; por duas ou três vezes o aventureiro teve um ímpeto de suspender-se ao frechal e deixar a tábua rolar no abismo; não passou de um desejo.

Venceu afinal a tentação.

Teve um momento de desvario: os joelhos acurvaram-se; a tábua sofreu uma oscilação tão forte, que Rui admirou-se de como o italiano tinha podido suster.

Então o medo desapareceu; foi substituído por uma espécie de raiva e frenesi que se apoderou do aventureiro; o primeiro esforço lhe dera a ousadia, como a vista do sangue excita a fera.

Um segundo abalo mais forte agitou a tábua, que oscilou à borda do rochedo; porém não se ouviu o baque de um corpo; não se ouviu mais que o choque da madeira sobre a pedra. Rui, desesperado, ia soltar a prancha, quando chegou-lhe ao ouvido, abafada e sumida, a voz do italiano, que se percebia no silêncio profundo da noite.

- Estais cansado, Rui?... podeis tirar a tábua; não preciso mais dela.

O aventureiro ficou espavorido; decididamente esse homem era um espírito infernal que planava sobre o abismo e escarnecia do perigo; um ente superior a quem a morte não podia tocar. (ALENCAR, 2000, p. 312-313)

Apesar das tentativas de Rui de fazê-lo cair, Loredano caminha sobre o abismo, sugerindo o domínio de poderes infernais. Seu feito não apenas desafia as leis da probabilidade, mas reclama controle sobre o abismo, o símbolo da destruição. Esse instante sobrenatural, que se coloca além da compreensão racional, é um momento gótico na narrativa. A cena fantasmagórica não vem sem aviso, ela representa o auge de uma série de pequenos indícios, construídos desde o início do romance, referentes à malevolência do vilão.

Loredano é chamado de *condottiere*, “aventureiro de baixa extração” (p. 113), ele fala com “um ligeiro acento italiano, e um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita” (p. 64). Apesar de Loredano ser eloquente e bem articulado, sua condição de estrangeiro é salientada não tanto pela sua aparência, mas pelo seu ‘sotaque’. Tal ponto é destacado através do emprego de expressões idiomáticas, a exemplo de “per Dio” ou “per Bacco”. Enquanto todos os europeus na casa possuem nomes portugueses, o vilão pode ser notado por meio do seu nome incomum. Loredano é duas vezes forasteiro, por ser o vilão e por não ser português ou índio. Sua aparência é descrita da seguinte maneira:

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa, eram os principais traços deste aventureiro. (ALENCAR, 2000, p. 66)

Visando acumular o máximo de tensão para as cenas de clímax, a maldade do vilão é apresentada gradualmente. Ao longo do

romance, Loredano passa por um processo de ‘bestialização’ que se inicia pela visão e olfato, ele lança “um olhar ardente, duro, incisivo; enquanto as narinas dilatadas aspiravam o ar com a delícia da fera que fareja a vítima” (p. 95). Progressivamente, esses aspectos animalescos começam a suplantar a racionalidade. A transformação de homem em fera se torna mais frequente e as definições se tornam cada vez mais precisas. Em outro momento, diz-se que “sua pupila fulva brilhou na treva, como os olhos da irara” (p. 116), comparado aqui com um mamífero carnívoro, também conhecido como jaguapé ou papa-mel e parecido com uma pequena onça. Finalmente, Loredano é apontado como um “inimigo talvez mais terrível que os Aimorés, porque, se estes eram feras, aquele podia ser a serpente escondida entre as folhas e a relva”<sup>3</sup> (p. 159).

À medida que o romance se desenvolve e o plano do vilão vai sendo revelado, a traição de Loredano ganha contornos de inimaginável blasfêmia. Sua luxúria por Ceci é tão incontrolável a ponto de ele dizer que “ainda cadáver, o contato desta mulher deve ser para mim um gozo imenso” (p. 311). Com a introdução de aspectos hediondos, como a necrofilia, Loredano começa a transcender a condição de fera para atingir o patamar do diabólico, processo cujo auge foi andar sobre o abismo. O narrador conclui que “decididamente esse homem era um espírito infernal que planava sobre o abismo e escarnecia do perigo; um ente superior a quem a morte não podia tocar” (p. 313). Tornando-se o próprio diabo, o controle que ele exerce sobre parte dos aventureiros é anormal, um “terror irresistível, uma obsessão e um pesadelo” (p. 312). A passagem contém um momento gótico, sugerindo que algo extraordinário se passou, porém, não muito depois, o narrador entra novamente em cena para desmistificar a ação com uma solução radcliffeana. O ‘sobrenatural explicado’ entra para elucidar o truque, que, no

---

<sup>3</sup> Ao discorrer sobre o terror no seu tratado sobre o Sublime, Burke (1958, p. 57) diz que muitos animais são capazes de invocar ideias de transcendência, entre eles os felídeos selvagens e as serpentes.

caso de andar sobre o abismo, deve-se a uma corda de segurança usada pelo vilão. O improvável fica subordinado às leis físicas e o fantasmagórico, à explicação racional dos fatos. É pertinente que, enquanto Alencar se apropria do gótico poético de Radcliffe, aquele baseado na natureza pitoresca e no sobrenatural explicado, o comportamento ímpio do seu vilão guarda mais semelhanças com o padre Ambrosio, de Lewis, já que ambos os vilões não conseguem controlar sua luxúria.

Após cruzar o abismo com a ajuda do comparsa, Loredano penetra no quarto de Ceci, de onde pretende raptá-la. Entretanto, ao ver a menina na cama, vestindo uma anágua cujo talho “deixava entrever um colo de linhas puras” (p. 314), dormindo sob uma “lençaria diáfana que mostrava o seio mimoso” (p. 314), o vilão sente que a “paixão brutal o devorava escaldando-lhe o sangue nas veias e fazendo saltar-lhe o coração” (p. 314).

Sentia que o fogo queimava-lhe o seio; sentia que seus lábios tinham sede de prazer; e a mão gelada e inerte não podia se erguer, e o corpo estava paralisado: apenas o olhar cintilava e as narinas dilatadas aspiravam as emanações voluptuosas de que estava impregnada a sua atmosfera. (ALENCAR, 2000, p. 315)

O desejo sexual exerce um domínio excepcional sobre o vilão e, se não é a seta fálica de Peri para salvá-la no instante anterior ao toque, não se sabe o que poderia ter acontecido. *O Guarani* tem em comum com *The Monk* passagens que fazem descrições exasperadas de desejo, a luxúria de Ambrosio e Loredano ultrapassa os limites do racional aproximando-os do lado mais bestial do homem. Loredano compartilha dessa dimensão de paixões incontroláveis com os índios aimorés. Diferentemente da transformação progressiva sofrida pelo vilão, os nativos são desumanizados do princípio e quase beiram o patamar do demoníaco. Sua aparência e conduta indicam antes uma total ausência de costumes civilizados, formando uma “horda selvagem reduzida à brutalidade das feras” (p. 349). Os aimorés não se enquadram naquele indianismo idealizado de Rousseau, ao contrário, são ilustrativos de um medo no qual a

barbárie ameaça derrotar a civilização. Eles são a imagem do país selvagem que Alencar deseja sobrepujar, “filhos das brenhas”, ou seja, das florestas, como são chamados, estes selvagens se encontrariam ainda na ‘infância da raça’.

Um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana.

Os cabelos arruivados caíam-lhe sobre a fronte e ocultavam inteiramente a parte mais nobre do rosto, criada por Deus para a sede da inteligência, e para o trono donde o pensamento deve reinar sobre a matéria.

Os lábios decompostos, arregaçados por uma contração dos músculos faciais, tinham perdido a expressão suave e doce que imprimem o sorriso e a palavra; de lábios de homem se haviam transformado em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido.

Os dentes agudos como a presa do jaguar, já não tinham o esmalte que a natureza lhes dera; armas ao mesmo tempo que instrumento da alimentação, o sangue os tingira da cor amarelenta que têm os dentes dos animais carniceiros.

As grandes unhas negras e retorcidas que cresciam nos dedos, a pele áspera e calosa, faziam de suas mãos, antes garras temíveis, do que a parte destinada a servir ao homem e da nobreza do gesto.

Grandes peles de animais cobriam o corpo agigantado desses filhos das brenhas, que a não ser o porte ereto se julgaria alguma raça de quadrúmanos indígenas do novo mundo. (ALENCAR, 2000, p. 387-388)

Estilisticamente, os adjetivos tornam-se macabros, porém não menos poéticos, se compreendidos dentro de uma estética do terror. A descrição dos indígenas carrega implicações ideológicas amparadas por um discurso do horror, o qual desempenha uma função importante nessa sensibilidade, pois alimenta a ojeriza aos aspectos destacados. Aqui, Alencar emprega estratégias que conectam corpo e deformação à imagem dos aimorés; seu objetivo estético seria gerar tensões e contrastes que se oponham à beleza indígena representada por Peri, ou à beleza angelical de Ceci.

Passado o primeiro espanto, os selvagens bramindo atiraram-se todos como uma só mole, como uma tromba do oceano, contra o índio que ousava atacá-los a peito descoberto.

Houve uma confusão, um trabalho horrível de homens que se repeliam, tombavam e se estorciam; de cabeças que se levantavam e outras que desapareciam; de braços e dorsos que se agitavam e se contraíam, como se tudo isso fosse partes de um só corpo, membros de algum monstro desconhecido debatendo-se em convulsões. (ALENCAR, 2000, p. 392)

O monstro gargantuesco acima se refere à dicotomia entre civilização e barbárie. O subtexto acima se funda no indeferimento

do inculto, no repúdio do barbarismo, o qual ocuparia uma posição inferior na escala de valores que Alencar está construindo. A utilização de um discurso do horror para retratar os aimorés comprova a preferência pelos hábitos racionais europeus ao instinto rudimentar do nativo. As técnicas narrativas que associam deformação da carne e dor foram recursos utilizados pelos romancistas góticos, cuja essência se encontra nas categorias geradoras do efeito sublime imaginadas por Burke. A questão de valores preferenciais é habilmente deslocada na figura de Peri que, apesar de ser índio, apresenta os costumes da civilização.

A disposição de Alencar tende a projetar o modelo racionalista europeu como exemplo preferencial. A impressão que se obtém da leitura faz acreditar que o modelo defendido estaria além de questões étnicas ou culturais, impondo-se como padrão universal. Seu desejo é reproduzir nos trópicos o mesmo trato social da Europa, apresentando a civilidade dos costumes como a única conduta possível para homens de bem. Trabalhando com dicotomias, tudo que é considerado positivo no romance deve alinhar-se com o eixo da civilização. Justamente em Peri encontramos seu maior poder de persuasão, o índio herói seria o grande exemplo da sua proposta. Peri é a síntese idealizada de dois mundos, incorporando a nobreza refinada do europeu com o conhecimento empírico dos nativos. A fusão desses elementos pretende constituir a experiência de uma sociedade tropical cuidadosamente elaborada.

Entretanto, dificilmente se pode reconhecer nele um personagem indígena, pois seu comportamento se assemelha mais aos códigos de honra seguidos por um cavaleiro medieval. Ele é até chamado de “um cavaleiro português no corpo de um selvagem” (p. 102). Peri é um “amigo” enquanto ele adotar esses códigos, a valorização do personagem enquanto índio está condicionada à sua aceitação ou alinhamento com os costumes europeus, somente assim ele pode pertencer à nova ordem social que será instaurada. No capítulo *Testamento*, Peri é mandado embora da casa por D. Antônio de Mariz, a quem o “índio” dá a seguinte resposta, “quando Peri disse que

ficava não te pediu nada [...] Peri não te custa nada” (p. 248), demonstrando já compreensão sobre o funcionamento das leis capitalistas. Todavia, o clímax da sua derrota cultural acontece ao adotar o cristianismo e, ao receber o sobrenome de Mariz, faz sua aceitação final das regras do colonizador. Do lado oposto está Loredano, etnicamente alinhado com os europeus, mas que se move para a dimensão pagã e incivilizada dos aimorés, portando sua “fúria de Satanás precipitado no abismo” (p. 189).

Responsável por sabotar o projeto português de colonização, Loredano rebela-se contra a configuração da Casa de Mariz. Ganância, ambição e falta de mobilidade social parecem desencadear o descontentamento. Sendo o portador do mapa do tesouro, ele entende que não tem que se submeter às regras aristocráticas, mas seu amor por Cecília é a sua desdita. Se pensarmos que os aimorés representam a brutalidade incivilizada, aquela natureza indomada que Alencar pretende deixar para trás, descartar o vilão cobiçoso representaria uma recusa da ambição incontida. Loredano seria um elemento inadequado ao projeto alencariano de nação devido a sua cobiça e luxúria desenfreada.

Entretanto, o vilão parece ser o único personagem capaz de promover mudanças no seu destino, em um romance onde a maioria dos personagens são “planificados”, na expressão de Candido (1963), ou seja, são representantes de um papel social e incapazes de comunicarem suas individualidades. Nesse sentido, os processos psicológicos da maioria dos personagens de *O Guarani* são inexpressivos, a exploração subjetiva da alma não se aprofunda e os personagens não se tornam ‘humanizados’ permanecendo no nível caricatural. Até certo ponto, a personalidade de Loredano (juntamente com a de Isabel) parece conter um certo grau de antagonismo. No vilão, isso seria representado pela oposição entre uma vida de pureza e de pecado, sendo a discórdia entre o espírito e o corpo um drama psicológico dentro do contraditório complexo que é a alma humana.

Em relação aos elementos da composição do personagem, mais aspectos ligam o perfil de Loredano às aquelas convenções popularizadas pelos vilões góticos: a compleição física morena, os olhos ameaçadores, o passado obscuro, a origem italiana, Veneza, a dupla identidade, as inclinações à violência e a ganância excessiva. Alencar usa o vilão para insuflar sentimentos de alteridade entre os leitores brasileiros, seu intuito seria discutir questões de nacionalidade, assim como haviam feito os romancistas ingleses no século anterior. Consciente ou inconscientemente, o autor teria se apropriado do modelo de vilania que lhe estava mais à mão ou aquele que lhe parecia o mais indicado para uma discussão sobre o nacional. Representantes da ameaça supranacional e epítetos da maldade, os escolhidos foram os italianos pérfidos que povoavam os romances góticos.

Entretanto, se o conceito de estrangeiro era facilmente reconhecível, propondo uma questão de patriotismo sob a qual todos que se identificassem brasileiros poderiam se engajar, o projeto necessita de uma aclimatação para fazer sentido na realidade do Brasil. Enquanto o romance gótico incorporava uma identidade nacional britânica, falando em nome de uma nação protestante, democrática, civilizada e tradicional, o mesmo não poderia simplesmente ser transferido para o Brasil. Apesar de absorver algumas das imagens e dos elementos góticos, *O Guarani* diverge da fórmula inglesa particularmente ao não deslocar os assuntos nacionais para fora do país. Todo o conflito é situado e discutido dentro do Brasil.

A nova identidade assumida por Loredano parece ser uma referência a um célebre doge de Veneza, cuja riqueza e poder o vilão almeja igualar. (ALENCAR, 2000, p. 169) Todavia, diferentemente de muitos vilões góticos, Loredano não é nobre, detalhe que constitui uma distinção importante entre as formas britânica e brasileira. O passado do antagonista é parcialmente revelado no capítulo *O Carmelita* (p.173-182), aquele repleto de imagens infernais, relâmpagos fulminantes e tempestades torrenciais. Essa história é uma subnarrativa da história principal, muito parecida em forma e na

maneira em que é contada, com a história de Spalatro e do Barone di Cambrusca. (RADCLIFFE, 1998, p. 131-255) A interpolação (metanarrativa) aqui segue uma estrutura labiríntica de enredo, como vimos característica de muitos romances góticos. Essas são histórias que resistem a serem contadas e, em última instância, escondem mais do que revelam intenções. Conta-se que Loredano é filho de pescadores em Veneza, que entra na ordem dos Capuchinhos talvez para escapar da mesma sina do pai. Ele procura uma posição social melhor ingressando no seminário. Angelo di Lucca vem ao Brasil para trabalhar como missionário na conversão de indígenas. Suas possíveis privações econômicas, enquanto criança, tornaram-se privações psicológicas, efeito colateral do aprisionamento monástico, no qual sua sexualidade foi reprimida, “essa alma velha pela corrupção e pelo crime, mas virgem para o amor” (p. 197). Isto é revelado no dia em que ele descobre o mapa das minas de prata e abandona o hábito por uma vida de aventuras. Seu delírio gótico expõe seus anseios de fortuna e de prazer.

Diante de seus olhos, a imaginação exaltada lhe apresentava um mar argênteo, um oceano de metal fundido, alvo e resplandecente, que ia se perder no infinito. As vagas desse mar de prata ora achamlotavam-se, ora rolavam formando frocos de espumas, que pareciam flores de diamantes, de esmeraldas e rubins cintilando à luz do sol.

Às vezes também nessa face lisa e polida desenhavam-se como em um espelho palácios encantados, mulheres belas como as huris do profeta, virgens graciosas como os anjos de Nossa Senhora do Monte Carmelo. (ALENCAR, 2000, p. 180)

O Frei Angelo regressa da alucinação renascido como Loredano (sobrenome de um dos famosos doges venezianos), e ele agora perseguirá o quinhão de mulher e de riqueza que o mundo lhe deve. Seu ressentimento social emerge diante da possibilidade de enriquecimento, e a bela Cecília torna-se depositária do seu desejo de amar. Pobreza, impedimento à ascensão social, ambição excessiva e abstinência sexual constituem a fórmula alencariana do vilão.

A origem humilde de Loredano distingue-o dos seus potenciais modelos góticos, Ambrosio e Schedoni. Enquanto a maioria dos vilões góticos, em algum momento das suas histórias, foi rica ou desfrutou de algum prestígio, a ambição de Loredano emerge após

uma vida de privações. Nesse sentido, o vilão ganha personalidade própria, criando um modelo insólito e brasileiro. Adiante, mais diferenças separam Loredano de seus pares britânicos. Enquanto súbitas revisões de consciência ou *changes of heart* tomam de assalto os vilões ingleses, Loredano permanece impassível em seus últimos momentos. Não se vê em *O Guarani* confissões públicas, arrependimentos de última hora, ou tentativa de fechar o romance no tom moralizante.

Antes de obedecerem à ordem de D. Antônio de Mariz, eles tinham executado a sua sentença proferida contra Loredano; e quem passasse sobre a esplanada veria em torno do poste, em que estava atado o frade, uma língua vermelha que lambia a fogueira, enroscando-se pelos toros de lenha.

O italiano já sentia o fogo que se aproximava e a fumaça, que, enovelando-se, envolvia-o numa névoa espessa, é impossível descrever a raiva, a cólera, e o furor que se apossaram dele nesses momentos que precederam o suplício. (ALENCAR, 2000, p. 464)

Nos seus momentos finais, diante da morte, não há arrependimentos declarados que sirvam para desabonar a construção de Loredano. O vilão não busca reconciliação divina, seu sentimento é a frustração de não ver seus intentos cumpridos. A punição que recebe é exemplar para todos que ousem levantar-se contra a autoridade política e religiosa da Casa. Queimado na fogueira como um herege medieval (para ser purificado pelo fogo), o ex-frei não apela para a misericórdia dos homens, suplica aos Céus ou arrepende-se mesmo que intimamente. Seus últimos momentos são silenciosos, frustrados e enraivecidos por um sonho de opulência e amor que não chega a se materializar. Os temas usados aqui por Alencar, o Santo Ofício, a Santa Inquisição e a queima de hereges em praça pública foram assuntos que interessaram grandemente os romancistas ingleses que escreveram durante o auge do gótico. Como Loredano, Ambrosio também seria queimado vivo, mas ele escapa do julgamento vendendo sua alma ao Diabo. (LEWIS, 1984, p. 298-300) Em *Melmoth, the wanderer*, Charles Maturin também aborda a questão da queima de hereges em praça pública, como fonte dos horrores continentais repudiados pelo romance gótico inglês. O tribunal eclesiástico instituído pela Igreja Católica adotava a queima

de hereges, conhecido como *Auto da Fé*, ou seja, um ato de fé, como uma interpretação do princípio *Ecclesia non novit sanguinem* (A igreja não está manchada com sangue).

Como no modelo britânico, Alencar não deixa o Mal sem punição, entretanto, o escritor não adota acomodações finais ou as reconciliações forçadas tão comuns na ficção inglesa. Essas diferenças na origem, nas motivações e na morte do vilão alencariano parecem apontar que, apesar da assimilação de alguns traços do modelo gótico, Alencar não reproduz a mesma ideologia protestante de que fala Victor Sage. O escritor brasileiro parece apoiar valores civilizatórios, como o racionalismo e a honra, em detrimento do primitivismo, brutalidade e traição. Além disso, o romance propõe princípios de domesticidade, família e cristandade, enquanto descarta a licenciosidade, a ganância e a impiedade. Após exorcizar a Casa portuguesa, os selvagens aimorés e o vilão italiano, Alencar parece indicar que velhos ideais aristocráticos assim como o primitivismo e estrangeiros ambiciosos à procura de riquezas já não eram bem-vindos na sociedade brasileira de 1857. O fundo político apropriado do romance inglês torna o gótico a linguagem mais apropriada para tratar do assunto, pois o romance gótico fornece um discurso para esse tipo de exorcismo. Não obstante, Loredano difere dos seus pares britânicos, pois não representa mais o medo de uma revolução passada e distante, mas a resposta única de Alencar para as ansiedades brasileiras. O vilão gótico alencariano e as imagens góticas que ele recria representam inquietações do tempo e da sociedade em que viveu. Sua resposta cultural, imbricada com questões sobre imperialismo e soberania nacional, faz sentido na medida em que a sociedade brasileira ia abrindo espaço para pensamentos liberais. Em sintonia com o seu tempo, Alencar viu as possibilidades do país, que não desejava mais suportar o anacrônico modelo colonial, caracterizado despotismo dos governantes e privilégios de uma minoria, pelas restrições e proibições mercantilistas.

O que mais parece desagradar em Loredano é a sua ética capitalista extremada, a qual procura levar vantagem em tudo. O vilão

vê o Brasil como um lugar de empreendimentos exploratórios e de fácil rentabilidade, “hei de ser rico e poderoso, contra a vontade do mundo inteiro!” (p. 181), diz Loredano. Ele subjuga seus parceiros, coagindo-os a trabalharem para seus fins pela força de um “contrato”. Loredano é um dito “italiano”, mas sendo que a imigração italiana no Brasil só começaria por volta de 1873, sabe-se que antes disso era menos provável se encontrar italianos no Brasil do que ingleses, alemães ou franceses, por exemplo. Não obstante, pode-se pensar no antagonista de Alencar paralelamente a um infame italiano que passou pelo Brasil durante o período da Regência e participou das insurreições da época.

No mesmo ano em que os cabanos tomaram a cidade de Belém, dando início às insurreições nortistas,<sup>4</sup> contra o centralismo monárquico, a favor da república e do separatismo, também se iniciava no Rio Grande do Sul a Farroupilha (1835), um levante que só foi contido dez anos depois. Os revoltosos, liderados por Bento Gonçalves, Davi Canabarro e Bento Manuel Ribeiro e, contando com a participação do italiano Giuseppe Garibaldi, tomaram Porto Alegre, em 1835, insatisfeitos com a política econômica do governo imperial. Dentro de uma linha de evolução histórico-literária nacional, seria possível salientar uma ligação entre o aventureiro Loredano e Garibaldi. Seus aspectos principais seriam dados, obviamente, pela nacionalidade do vilão, pelo viés do liberalismo econômico, o mesmo pelo qual lutavam os farrapos, e pelo tema do caudilho, comandante de um exército para-militar. Entretanto, essas não são vinculações capazes de argumentar a favor de uma ligação entre *O Guarani* e o gótico inglês. Adiante, não se pretende promover aqui um excesso de zelo historicista, no qual a Literatura só está autorizada a dizer aquilo que a história confirmar. Fundamentalmente Loredano é um “italiano à moda inglesa”. Sedicioso e indigno de confiança, ele é fruto da apropriação literária de um arquétipo de vilão, oriundo da tradição européia. Como já apontou

---

<sup>4</sup> A Cabanagem (1835) no Pará, a Sabinada (1836) na Bahia, a Balaiada (1838) no Maranhão.

Mario Praz (1990), essas transmissões literárias são construções seculares e o arquétipo do vilão demoníaco é aquele que aborda as questões de alteridade, sejam elas oriental/ocidental, romana/teutônica, nacional/estrangeiro, entre outras. Shakespeare, por exemplo, escreveu sobre a Itália sem ter estado lá, ele também retratou mouros e judeus provavelmente sem ter conhecido um, pois na sociedade em que viveu não seriam figuras encontradas com facilidade.

A difamação de personagens estrangeiros, termo que deve ser compreendido aqui como categoria distintiva de nacional, também não foi algo incomum na ficção oitocentista do Brasil. Ao contrário, constituiu uma tendência que pode ser encontrada em maior ou menor grau na literatura da época (Freyre, 1979). Acredita-se aqui que essa propensão do ‘espírito da época’, para usar a metáfora fantasmagórica de Ernest Renan (1996), está largamente relacionada ao sentimento nacionalista que predominava então. Dentro dessa tendência, os personagens estrangeiros ou estrangeirados são quase sempre aqueles que agem como fator de instabilização, é o que podemos notar nas peças *Os Dous ou o Inglês Maquinista* (1842) e *As Casadas Solteiras* (1845), de Martins Pena, nas quais os ingleses são vilificados, ou em *Luxo e Vaidade* (1860), de Joaquim Manoel de Macedo, na qual os franceses são alvo do ataque. Nessas obras ficam resguardadas as virtudes nacionais em detrimento do vilão estrangeiro. (CAPELA, 2004) Adiante, há um personagem alemão, beerrão este, em *A Moreninha* (1843) o qual causa grande confusão ao fornecer vinho a Carolina. Em *Cinco Minutos* (1856), o próprio Alencar já investe sutilmente contra a futilidade dos hábitos estrangeiros.

O meu hóspede, um inglês franco e cavalheiro, convidou-me para acompanhá-lo à caça; gastamos todo o dia a correr atrás de duas ou três marrecas e a bater as margens da Restinga.

Assim passei nove dias na Tijuca, vivendo uma vida estúpida quanto pode ser: dormindo, caçando e jogando bilhar. (ALENCAR, 1975, p. 16)

De todas as nacionalidades, a inglesa é aquela que parece despertar mais consistentemente uma animosidade. Um olhar panorâmico sobre a literatura brasileira demonstra essa indisposição já em Gregório de Matos, com as suas invectivas satíricas contra os comerciantes “brichotes” ou *British*. Tal animosidade se estende, pelo menos, até o resmungo machadiano em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881): “Que os levasse o diabo os ingleses! [...] Se ele encontrasse algumas pessoas de boa vontade, era obra de uma noite a expulsão dos tais godemes” (ASSIS, 1977, p. 103), da expressão *God damn*.

As relações do Brasil com a Inglaterra, como diz Otávio Tarquínio de Sousa, no prefácio de *Ingleses no Brasil* (FREYRE, 1977, xx-xxv), são de “segunda mão”, ou seja, já aportaram no Brasil com um modo de funcionamento pré-estabelecido pois, são parte de uma herança portuguesa. Sousa demonstra que as ligações anglo-lusitanas são antigas, iniciadas pelo menos em 1298 na forma de salvo-condutos concedidos aos comerciantes e navegadores ingleses e portugueses para “dirimir pendências entre um e outro” (FREYRE, 1977, xxiii). Nessa época, Portugal despontava como uma das nações mais poderosas do mundo, tendo realizando os grandes feitos da navegação da época e da expansão comercial da Europa. Todavia, talvez devido à falta de um projeto de nação ou talvez a própria decadência que os impérios cedo ou tarde estão fadados, Portugal foi deixada para trás e, ao longo dos séculos que se seguiram, passou a gravitar em torno da esfera de poder britânica. Adiante, Sousa demonstra como os privilégios dos ingleses em relação aos portugueses aumentaram nas cartas patentes de D. Fernando (1367), de D. João (1400), de D. Afonso (1453) e de D. Manuel (1495). Logo, se estabelece uma preponderância inglesa nos contratos comerciais entre os dois países, é o que ocorre no tratado de 29 de janeiro de 1642 e, sob o governo de Cromwell, no tratado de 10 de junho de 1654. Tal situação culmina no tratado de Methuen (1703), documento de dois parágrafos que se tornou o grande instrumento de dominação econômica in-

glesa sobre o reino luso. O ato de abertura dos portos às nações amigas em 1808, praticamente, equivalia abri-los aos britânicos. Desta forma, Portugal e conseqüentemente o Brasil se tornaram a “vinha do inglês”.

O que se segue é a propriamente dita relação anglo-brasileira, na qual o Brasil desponta como uma excelente oportunidade para a expansão do comércio e da crescente indústria britânica, a qual abarrotava os portos brasileiros com uma infinidade de produtos de ferro, cobre e vidro. Os comerciantes estrangeiros também traziam mercadorias como tecidos de lã e linho, xales, sapatos, chapéus, cachimbos, pentes e escovas, navalhas, perfumes e sabonetes, móveis, manteiga, louças, talheres e, certamente, livros. Além de outros artigos de utilidade duvidosa para os brasileiros, como casacos de pele, patins de gelo e carteira para notas, sendo que não havia papel-moeda no Brasil. (MATTOS; ALBUQUERQUE, 1993, p. 18)

Na ocasião da Independência brasileira (1822), pagou-se larga soma aos ingleses para que estes reconhecessem o novo estatuto do Brasil como país independente. Salienta-se que o mesmo não ocorreu com a colônia britânica na América do norte, a qual no momento seguinte do rompimento declarou-se Estados Unidos da América e passou a comerciar em pé de igualdade com outras nações. (PRADO JÚNIOR, 1974, p. 148, 160) Entretanto, deve-se encarar a atividade inglesa no Brasil não só pelo viés da conquista de mercados e dos excessos do seu então jovem imperialismo, pois os artefatos e a gente britânica que chegaram aqui atuaram de modo significativo sobre a psicologia e paisagem urbana. Pode-se presumir que os sentimentos brasileiros em relação aos ingleses eram antagônicos. Se por um lado, as impertinências do governo britânico nos negócios e na política da ex-colônia portuguesa, principalmente com respeito às questões do tráfico negreiro (1831-50), causavam indignação e má vontade em relação a tudo que concernisse aos ingleses, a elite nacional não deixou de se beneficiar e aproveitar todas aquelas novidades que eram colocadas a sua disposição. Havia nisso uma necessidade de adotar hábitos considerados civilizados e acobertar

os modos rudes que os viajantes estrangeiros como Spix e Martius (1938) e Rugendas apontavam nos brasileiros.

Doris Sommer (2004, p. 165-166) interpreta a piada modernista *Tupy or not tupy?*, do Manifesto Antropofágico, por um viés curioso: o do índio anglicanizado desde do início. Além de apontar para essa presença inglesa já na formação da literatura romântica brasileira, ela sustenta que os romances latino-americanos do século XIX podem ser lidos, por entre seus enredos românticos, como alegorias de países recém-estabelecidos. Tal ideia já se encontra em Machado de Assis que apontou para o potencial alegórico de *O Guarani*.

O autor de *Iracema* e d' *O Guarani* pode esperar confiado. Há aqui mesmo uma inconsciente alegoria. Quando o Paraíba alaga tudo, Peri, para salvar Cecília, arranca uma palmeira, a poder de grandes esforços. Ninguém ainda esqueceu essa página magnífica. A palmeira tomba. Cecília é depositada nela. Peri murmura ao ouvido da moça: *Tu viverás*, e vão ambos por ali abaixo, entre água e céu, até que se somem no horizonte. Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos. *Tu viverás!* (ASSIS, 1994, p. 267)

Tornar-se-ia então legítimo delinear contornos alegóricos da fundação da nação brasileira em Alencar, como os exemplos acima projetam. Como se viu no início desse capítulo, com o retorno do rio logo nas páginas iniciais de *O Guarani*, a nação brasileira é situada no passado, apontada como já existente e correndo o risco de dissolução mediante o progresso e a influência estrangeira. Viu-se que dentre as diversas nacionalidades presentes no Brasil, a inglesa parece ser aquela que incomodava, consistentemente, diversos setores da sociedade brasileira da época, seja pela forma impositiva de se fazer política, característica das altas patentes do Império Britânico, ou pela própria maneira de ser do inglês mediano, aquele que estava aqui como mero trabalhador braçal. Observa-se também que esta relação foi uma herança portuguesa, e que a animosidade que percorria as classes sociais e unia os brasileiros contra os estrangeiros, era marcada pela ambiguidade. Freyre nos conta sobre as bebedeiras e brigas dos “marinheiros ruivos e vermelhões” nos portos nacionais, sobre o comportamento irascível dos técnicos e engenheiros que construía as ferrovias brasileiras, mas também

de como estes homens eram vistos como importantes doutores e até “bruxos maus, ora bons feiticeiros, cujos instrumentos fabricados na Inglaterra fossem também uma espécie de varinhas de condão capazes de realizar milagres de técnica”. (FREYRE, 1977, p. 27)

Para melhor compreender o personagem Loredano, creio que deve-se olhar para o inglês mediano, o trabalhador sobre o qual a história feita de cima para baixo não costuma se ater. Apesar dos influentes representantes comerciais britânicos que havia no Brasil, não podemos esquecer que muitos dos ingleses que estavam aqui eram mascates, grumetes, operários, soldados, gente oriunda das classes mais baixas da sociedade inglesa. Nos portos de Londres e Liverpool, por exemplo, esses homens eram recrutados para trabalhar como capatazes no exterior e a origem desprovida certamente constituiria um critério seletivo. Isso se explica no fato de as companhias saberem que a pobreza seria um estímulo para que esses ingleses se agarrassem com unhas e dentes a oportunidade que lhes era dada. De modo que o vilão italiano no romance brasileiro poderia ser compreendido, alegoricamente, como o próprio inglês, aqueles de origem desprovida mas extremamente ambiciosos e que não medem esforços para conseguir o que desejam. Inspirado nos inúmeros vilões dos romances góticos ingleses, Alencar mantém a nacionalidade do antagonista, mas, ironicamente, o papel que cabia ao italiano na Inglaterra do século XVIII, cabe ao inglês no Brasil do século XIX. Não obstante, Loredano é um personagem multifacetado, ele é o negociante velhaco, dono do “contrato”, registrado em cartório com “pingos de cera negra”. (ALENCAR, 2000, p.163) Ele usa desse documento, que conta “as relações que existem entre nós, e o fim para qual trabalhamos” (p. 162) para oprimir seus comparsas e coagi-los a participar dos seus planos. O uso de contratos para fazer valer acordos e auferir lucros está na base do sistema econômico capitalista, sendo esta um aspecto de Loredano. Ele também é profanador das coisas sagradas, o infiel que não aceita Deus, como fez Peri, e por isso ele é queimado na fogueira. Loredano também é o réprobo liberal, o insuflador da massa contra

a ordem monárquica da Casa, e o homem desprovido de patrimônio e de afeto.

Entende-se Loredano principalmente como esse tipo de aventureiro aspirando construir uma fortuna. Nascido em uma família de poucos bens, ele está preparado para investir tudo na possibilidade de tornar-se rico, mesmo que isso signifique apelar para violência, sequestro e assassinato. Na verdade, Loredano poderia ter saído da Casa de Mariz a qualquer momento, e conquistado a fortuna com seu mapa das minas de prata. Mas sendo o vilão de um romance romântico, seu reclamo maior é o amor. “Unicamente vos aviso que aquele que tocar a soleira da porta da filha de D. Antônio de Mariz é um homem morto; essa é a minha parte na presa! É a parte do leão.” (p. 169). Novamente esse leão que é símbolo do poder, dos impostos e do Império Britânico.



# Conclusão





Este livro destacou a presença de imagens góticas em *O Guarani*, argumentando por um modelo intertextual entre o gótico inglês (1764-1820) e o romance de José de Alencar. A partir de um depoimento do escritor brasileiro, no qual ele se declara *leitor* de um tipo de romance identificado como ‘gótico’, enfocou-se aproximações específicas entre *O Guarani* e os romances *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), ambos de Ann Radcliffe, e *The Monk* (1796), de Matthew Lewis. As ligações entre os romances foram estabelecidas por meio de imagens e símbolos recorrentes nas narrativas, e também por meio da forma literária que organiza os romances. Através de pesquisas como *Caminhos do Romance Inglês no Brasil do Século XIX*, sabe-se que os romances mencionados acima, além de outros romances ingleses, circularam nas livrarias e gabinetes de leitura do Brasil, e sabe-se também que Alencar era conhecedor do ‘modelo’ gótico inglês.

A releitura do romance alencariano, tradicionalmente entendido pela crítica literária como manifestação indianista, utiliza o gótico enquanto desafio epistemológico, grade ou estratégia de leitura. A definição “romance indianista” dada para *O Guarani* provém de uma sistematização literária posterior, porém Alencar não o entendia assim, por isso deu-lhe o subtítulo de *romance brasileiro*, destacado-lhe o caráter da nacionalidade como seu foco principal. O modo como se apresenta ou classifica um determinado texto conduz a leitura que fazemos do mesmo. Porém, uma mudança de perspectiva pode renovar uma obra revelando-lhe aspectos que se encontravam obscurecidos pela categorização. Assim, essa pesquisa abordou *O Guarani* enfocando o que há de sublime e demoníaco na obra, salientando seus aspectos violentos e sexuais em detrimento da leitura que lhe destaca o traço épico e indianista. Ao longo da pesquisa apontou-se para as semelhanças e discrepâncias entre os romances ingleses e o brasileiro, focando aspectos relativos à percepção e à descrição da natureza pelos autores, à representação de

vilania e questões de identidade nacional e do uso de um discurso gótico para purgar elementos não desejados nas narrativas.

No primeiro capítulo, apresentou-se o romance gótico, discutindo sua formação e os seus significados históricos. Foram traçadas diferenças entre o gótico inglês e as narrativas irracionistas, fantásticas que se praticava em outros países da Europa, principalmente na França e Alemanha. A disposição mais lúgubre que encontrou sumarização em certas imagens literárias fez parte de um espírito de época mais sombrio que se abateu sobre a Europa no final do século XVIII. Os romances góticos fizeram um uso específico de tais imagens, refletindo seus desassossegos com os acontecimentos revolucionários da época, entretanto, deslocando-os para outro tempo e contexto. Além da simbologia das imagens, esses romances organizavam suas narrativas através de interpolações, o que é conhecido como enredo labiríntico, cristalizando os aspectos de desorientação política, demonstrando uma ligação entre literatura e história. Entendido não como um gênero literário, mas como um momento narrativo no qual se dá um desafio da razão, o gótico representaria nos romances ingleses inquietações políticas e culturais em busca de resolução. Tais aspectos do romance gótico foram objetos de apropriação e aclimatação e se encontram presentes no *O Guarani* representados, em particular, na Casa de Mariz, na natureza tropical, na tribo canibal aimoré e no vilão italiano.

No segundo capítulo, foram selecionadas passagens nos romances góticos tradicionais que tivessem imagens de abismos, montanhas e castelos. O intuito foi discutir em maior detalhe os símbolos, as inquietações e o *ethos* do século XVIII na Europa. Procurou-se demonstrar como as interpretações dessas imagens variavam de acordo com as inclinações políticas dos autores, do radicalismo filosófico de Sade, do republicanismo de Mary Wollstonecraft ao monarquismo de Burke. Ao examinar os terrores sutis de Radcliffe, o horror explícito de Lewis e a paródia gótica de Austen, argumentou-se que, apesar das particularidades nas abordagens, o século XVIII ‘canonizou’ uma tradição gótica que destacava o antagonista

estrangeiro como um objeto central para discutir assuntos de conotações políticas e nacionalistas que esses romances invariavelmente continham. Ao fim dessa parte, espera-se que o leitor tenha uma ideia de como tais convenções foram estabelecidas e como elas estão imbricadas com questões de identidade nacional.

No terceiro capítulo, procurou-se isolar a relação de Alencar com essas convenções góticas formadas no século anterior. A leitura “gótica” da obra busca apontar traços específicos da presença cultural britânica na literatura brasileira. Iniciou-se este capítulo com uma passagem contendo imagens similares do abismo, da montanha e do castelo, tentando demonstrar como Alencar as aborda na sua fundação imaginária do país. Ao explodir o solar do fidalgo português D. Antônio de Mariz (emblemático do império), juntamente com os ferozes aimorés (simbolizando a nação primitiva) e queimando o vilão italiano (representando a presença estrangeira), Alencar não desloca o debate dos problemas para países distantes, como era comumente feito no romance gótico inglês, mas aborda as questões nacionais *in loco*. O autor utiliza a representação estereotípica dos vilões para designar uma rejeição do estrangeiro mercenário que vem ao país em busca de lucro fácil.

O objetivo dessa pesquisa foi demonstrar as ligações entre Alencar e o gótico inglês, mas seria interessante concluir com uma reflexão sobre o porquê de José de Alencar escolher o modo gótico como espaço ficcional para o seu romance. Renata Wasserman destaca, exatamente, o modo como o escritor norte-americano James Fenimore Cooper, que foi contemporâneo de Alencar, faz um uso distinto do material nativo e também produz uma literatura de nacionalidade. Cooper optou por uma proposta realista da questão indígena, enquanto Alencar compõe uma narrativa de tendência romanesca. Apesar de ambos os autores terem investido em um mitológico ‘novo começo’ no continente americano, as séries *Leather-stocking* de Cooper focalizam a separação entre a Europa e o Novo Mundo. Ele destaca os aspectos funcionais da colonização, a exemplo da ocupação do território, do desflorestamento do continente e da construção

de cidades. A abordagem de Cooper se dá pelo viés ‘econômico’, sua relação com a natureza e com a cultura nativa é focada no comércio, na indústria e no empirismo do lucro. Enquanto Alencar escreve sobre as proezas românticas de Peri, o índio em Cooper atua primordialmente como um ‘batedor’ ou guia que conduz os europeus ao interior do país. Citando o livro *The Beau Ideal*, de Thomas Gladsky, Renata Wasserman fala sobre o lamento de Gladsky ao pensar que foi a figura do *leather-stocking* de Cooper que prevaleceu, ao invés do modelo jeffersoniano do “aristocrata natural”, o qual poderia ter levado a um desenvolvimento variante da sociedade norte-americana. (WASSERMAN, 1994, p. 205) Todavia, Wasserman aponta que o poder do escritor na criação de um modelo não depende somente do artista, mas está restrito à disponibilidade do material e à aceitação do público. Ainda de acordo com Wasserman, a imagem nacional que Alencar inventa pode se dirigir aos problemas do hibridismo na população graças ao caráter mais aberto, permissível da colonização portuguesa, em detrimento de uma cultura mais segregacionista anglo-americana (uma posição que já está em Freyre). Entretanto, ela acrescenta que a proposta alencariana de multiculturalismo se torna inviável sob um exame moderno. Esse tipo de crítica a Alencar, feita de um ponto de vista moderno, é um pouco injusta. Como já apontou Machado de Assis, devido ao potencial alegórico de *O Guarani*, creio que a ideia de igualdade racial é um aspecto da obra de Alencar que mereceria um exame mais detalhado e por um viés utópico.

Emergindo de uma situação literária e política diferente daquela de Cooper, crê-se que o ‘realismo’ em Alencar está na percepção que Portugal naquela época já era uma potência decaída e o seu poder, enquanto nação colonizadora, já não podia ser defendido da mesma maneira que Cooper defendia a colonização inglesa. A abordagem econômica de Cooper não deseja ambivalências na imagem nacional, o que explicaria sua opção por um modelo realista. Os Estados Unidos eram uma potência em ascensão no século XIX, assim um discurso gótico (de fantasmas, ruínas e decadência) seria inapropriado. Por outro lado, o uso distinto da natureza e do

nativo feito por Alencar cria uma imagem nacional que está aberta para o multiculturalismo e para o *mélange* racial, características que fazem dele um escritor à frente do seu tempo. Alencar opta por um discurso gótico, pois este oferece um espaço ficcional que dá liberdade para exercitar a ambivalência e sobrepor uma discussão relativa ao imperialismo. Por esse ângulo, ele estava se distanciando do passado colonial, defendendo a soberania nacional e abrindo possibilidades para a chegada da República (1889) através do questionamento do discurso imperial.

Nas iniciativas de se criar uma identidade nacional após a Independência, o artifício de comparação com os países vizinhos era frequentemente usado pela intelectualidade brasileira, porém, era comum louvar-se então a ordem e unidade imperial, em detrimento da anarquia e fragmentação das repúblicas vizinhas. (BAGGIO, 1999) A ideia que se propõe aqui, resumidamente e em caráter conclusivo, é que parece existir em *O Guarani* deliberações sobre o projeto político monarquista (no qual a liberdade nasce da lei, da paz e da ordem) versus o projeto republicano (a liberdade é fruto da igualdade entre os homens e da democracia). Pode parecer um poder de previsão exagerado atribuir a este romance escrito em 1857 uma semente de pensamento republicano, afinal, apesar das suas famosas rixas com o imperador, consta nos anais da história que Alencar era monarquista e que votou contra o Ventre Livre (1871). Não obstante a cena da destruição da Casa de Mariz é o grande momento de rompimento simbólico com o passado colonial. Com a destruição da monarquia, a nova sociedade que se espera de Peri e Ceci está fundada em valores mais igualitários e, sim, mais democráticos. Machado de Assis (1994, p. 264) considera *O Guarani* uma “inconsciente alegoria”. Se, enquanto homem político, Alencar foi conservador, desejar coerência absoluta entre vida e obra é uma impossibilidade. Muitas vezes, a obra é maior que o homem e ultrapassa suas limitações, principalmente se o homem é um intelectual atento à história do seu tempo e à dinâmica sócio-histórica, como parece ser o caso de Alencar.

No século XIX, os antigos poderes imperiais estavam caindo por toda América Latina e Central, e o artista é a alma sensível que capta as apreensões do seu tempo e as traduz em forma de arte, conscientemente ou não. Antônio de Mariz torna-se uma estátua do passado aos olhos de Peri, a ideia de república feita pela revolução representada por Loredano é queimada na fogueira, a donzela Ceci decide não ir para a cidade e irá viver na mata com o índio Peri. Há nisso indícios de igualitarismo e o final do romance deixa as possibilidades em aberto. Se Alencar pensou em República ele não chega a vê-la, pois morre em 1877. Tardiamente em relação a muitos países vizinhos, só no final do século XIX o Brasil adota o regime republicano, mas dentro das imagens góticas que vimos, creio estar claro que já existe em *O Guarani* a proposta de se repensar o discurso do período imperial. Alencar deixou uma obra ambiciosa: peças, textos de crítica literária e romances que unidos à história documentam muitos aspectos da vida brasileira. É o caso de se investigar a presença de um discurso que possa ser dito republicano em outras de suas obras. Adiante, Alencar foi responsável pela popularização de hábitos de leitura num país que era (e ainda é) vastamente iletrado. E a formação de hábitos de leitura também constituiu uma função do romance gótico na Inglaterra.



# Referências





ABRAMS, M. H. *The Mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University, 1971.

ADORNO, Theodor W. *Negative dialectics*. London: Routledge, 1990.

AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. O ethos de Ceci: de cortês menina a mulher americana. *Revista Hypnos*. São Paulo: EDUC, n.10, 2003.

ALENCAR, José de. Benção paterna (prefácio). In: \_\_\_\_\_. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1965a. Original de 1872.

\_\_\_\_\_. *Cinco minutos*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1975. Original de 1856.

\_\_\_\_\_. Como e porque sou romancista. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. I.

\_\_\_\_\_. *Der Guarany, Brasilianischer Roman*. Nach der zweiten vom Autor verbesserten Auflage bearbeitet von M. Emerich. 2 Bd. Falkenberg O/S, 1876.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000. Original de 1857.

\_\_\_\_\_. *Il Guarany, ossia, l'indigeno brasiliano*. Traduzione dal Portoghese di G. Fico. Milano: Serafino Muggiani e Comp., 1864.

\_\_\_\_\_. The Guarany, a Brazilian novel. Translated by James W. Hawes. *Overland Monthly Magazine*, folhetim, v. 21, n.127, jul.1893 até v. 22, n.131, nov.1893. Obra editada e compilada em um único volume por Emilene Lubianco de Sá e Daniel Serravalle de Sá, cuja versão eletrônica se encontra na Biblioteca Digital do Núcleo de Pesquisas em Informática, Linguística e Literatura (NUPILL) da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0043-01810.html>> Acesso em: 20 set. 2009.

\_\_\_\_\_. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1965b. Original de 1872.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.

ANDRIOPOULOS, Stefan. The invisible hand: supernatural agency in political economy and the gothic novel. *English Literary History*, v. 66, p. 739-758, 1999.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. *A revolução inglesa*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ASSIS, J. M. Machado de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1977. Original de 1881.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUSTEN, Jane. *Northanger abbey*. Harmondsworth: Penguin, 1985. Original de 1818.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. Original de 1855.

BAGGIO, Kátia Gerab. *A outra América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*. Edited by M. Holquist. Austin: Texas University, 2000.

\_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier. Paris: Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*. 5.ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BARBOSA, Onédia. *Byronismo no Brasil*. São Paulo: Ática, 1974. Original de 1786.

BECKFORD, William. *Vathek*. London: Oxford University, 1983. Original de 1786.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Imagens do romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. (Ed.) *The gothic*. Cambridge: D.S. Brewer, 2001.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BRANTLINGER, Patrick. *Imperial Gothic: atavism and the occult in the British adventure novel, 1880-1914*. In: \_\_\_\_\_. *The rule of darkness: British literature and Imperialism, 1830-1914*. London: Cornell University, 1988.

BRITO, Francisco de Paula. *O enfeitado*. In: LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 197-198.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: INL, 1979.

BURKE, Edmund. *A philosophical inquiry into the origins of our ideas about the sublime and the beautiful*. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

\_\_\_\_\_. *Reflections on the revolution in France*. Harmondsworth: Penguin, 1982.

CAMPOS, Humberto de. *O Brasil anedótico: frases históricas que resumem a crônica do Brasil-Colônia, do Brasil-Império e do Brasil-República*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *Boletim de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo: FFLCH/USP, n. 284, 1963.

\_\_\_\_\_. *A formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP, 2002.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Sinhazinhas entre gentis e hostis (nacionais e estrangeiros no teatro brasileiro do século XIX). *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, v. 10, p. 179-194, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: FFLCH, 1953.

COELHO, Rui. Do sobrenatural ao inconsciente. *Folha de São Paulo*, 2 out. 1987. Suplemento.

COLEDRIDGE, Samuel Taylor. Review of 'The Monk'. *The Critical Review*, v. 19, p. 194-200, 1797.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. Harmondsworth: Penguin, 1973. Original de 1902.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1956.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada, textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point : Farrar, Straus and Giroux, 2000.

ELLIS, Markman. *The history of gothic fiction*. Edinburgh: Edinburgh University, 2000.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1987.

FLORENZANO, Modesto. *As revoluções burguesas*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *As reflexões sobre a revolução em França de Edmund Burke: uma revisão historiográfica*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993. (Mimeo).

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1979.

\_\_\_\_\_. *Inglese no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

- \_\_\_\_\_. Reinterpretando José de Alencar. *Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 79, 1955.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. London: Penguin, 1990.

HALE, Terry. Roman Noir. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). *The handbook to gothic literature*. New York: New York University, 1998. p. 189- 195.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter H. Greenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 2 v.

HENRIQUES, Ana Lúcia de Sousa. Scott e Alencar: escritores escrevendo a sua história. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1999. Original de 1844.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

HORÁCIO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

HOSKINS, William George. *The making of the English landscape*. Middlesex: Penguin, 1977.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen, 1981.

JONES, Darryl. *Horror: a thematic history in fiction and film*. London: Arnold, 2002.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London: Routledge: McGill University, 1995.

LEWIS, Matthew G. *The Monk*. Oxford: Oxford University, 1984. Original de 1796.

LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature*. New York: Dover, 1973.

LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Lincoln: University of Nebraska, 1983.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. *José de Alencar e a sua época*. São Paulo: Lisa, 1971.

MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2003.

MATTHIAS, T. J. *The pursuits of literature*. 13<sup>th</sup> edition. London: T. Becket, 1805. Original de 1796.

MATTOS, Ilmar; ALBUQUERQUE, Luis Affonso de. *Independência ou morte: a emancipação política do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Atual, 1993.

MATURIN, Charles. *Melmoth, the wanderer*. Oxford: Oxford University, 1992. Original de 1820.

MCKEON, Michael. *The origins of the English novel 1600-1740*. London: Raduis, 1988.

MENDES, Oscar. *José de Alencar, romances urbanos*. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

MEYER, Marlyse. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB-USP, n. 14, 1973.

MOHR, Hans-Ulrich. German gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). *The handbook to gothic literature*. New York: New York University, 1998. p. 63-68.

MORGAN, Jack. *The biology of horror: gothic literature and film*. Illinois: Southern Illinois University, 2002.

NORTON, Rictor. *Mistress of Udolpho: the life of Ann Radcliffe*. London: Leicester University, 1999.

ORTIZ, Renato. O Guarani: um mito de fundação da brasilidade. *Ciência e Cultura*, São Paulo: SBPC, v. 40, n. 3, p. 261-269, mar. 1988.

PAINE, Thomas. *Rights of man*. New York: Dover, 1999. Original de 1791.

PINTO, Maria Cecilia Queiroz de Moraes. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

POTTER, Franz. *Twilight of a genre: art and trade in gothic fiction 1814-1834*. Tese (PhD) - University of East Anglia, 2002.

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1974.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. 2<sup>nd</sup> edition. Translated by Angus Davidson. Oxford: Oxford University, 1990.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

PUNTER, David. *The Literature of terror, a history of gothic fiction from 1765 to the present day*. London: Longman, 1980.

RADCLIFFE, Ann. *The Italian, or the confessional of the black penitents*. Oxford: Oxford University, 1998. Original de 1797.

\_\_\_\_\_. *The mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University, 1992a. Original de 1794.

\_\_\_\_\_. On the supernatural in poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, v. 7, p. 145-152, 1826.

\_\_\_\_\_. *The romance of the forest*. Oxford: Oxford University, 1992b. Original de 1971.

RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation?. In: ELEY, Geoff; SUNY, Ronald Grigor (Ed.). *Becoming national: a reader*. Oxford: Oxford University. 1996. p. 41-55. Original de 1882.

RIQUELME, Jean Paul (Ed.). *Dracula, case studies in literary criticism*. Boston: Bedford:St. Martin's, 2002.

ROUSSEAU, Jean Jacques. Discurso sobre a seguinte questão, proposta pela academia de Dijon: qual a origem da desigualdade entre os homens? In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

\_\_\_\_\_. *Émile, de ou l'éducation*. Paris : Flammarion, 1999. Original de 1762.

RUGENDAS, Johann M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Círculo do Livro, [198-]. Original de 1835.

RUSKIN, John. *The stones of Venice*. Cambridge: Da Capo, 1985. Original de 1853.

SADE, Marquis de. *Œuvres complètes du Marquis de Sade*. Éd. Gilbert Leily. Paris: Cercle du livre précieux, 1966.

\_\_\_\_\_. *Idées sur les romans*. Éd. par Jean Glastier. Bordeaux: Ducros, 1970.

SAGE, Victor. Black Venice: conspiracy and narrative masquerade in Schiller, Zschokke, Lewis, and Hoffmann. *Gothic Studies*, Manchester: Manchester University, v. 8, n. 1, 2006.

\_\_\_\_\_. Empire gothic: explanation and epiphany in Conan Doyle, Kipling and Chesterton. In: BLOOM, Clive (Ed.). *Creepers, British horror and fantasy in the twentieth century*. London: Pluto, 1993. p. 3-23.

\_\_\_\_\_. The ghastly and the ghostly: the gothic farce of Farrell's "Empire trilogy". In: SMITH, A.; HUGHES, W. (Ed.). *Empire and the gothic, the politics of genre*. London: Palgrave, 2003. p. 172-191.

\_\_\_\_\_. *Horror fiction in the protestant tradition*. London: Macmillan, 1988.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *The Gothick novel: a casebook*. Basingstroke, Macmillan, 1990.

SAID, Edward. Jane Austen and Empire. In: RIVKIN, J.; RYAN, M. (Ed.). *Literary theory: an anthology*. 2<sup>nd</sup> edn. Oxford: Blackwell, 2004. p. 1112-1126.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. O Marquês de Sade e o romance filosófico do século XVIII. *Eutomia*, Recife: EDUFPE, v. 1, n. 2, p. 362-377, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira, seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação, os romances nacionais da América Latina*. Tradução Gláucia R. Gonçalves e Eliana L.L. Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Tradução Lúcia Furquim Lahmeyer. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional: IHGB, 1938.

STREETER, Harold Wader. *The eighteenth century English novel in French translation*. New York: Benjamin Blom, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

TOMPKINS, Joyce M.S. *The popular novel in England, 1770-1800*. London: Methuen, 1961.

TUPPER, Martin F. *Select miscellaneous poems*. London: Gall & Inglis, 2006. Original de 1874.

VARMA, Devendra Prasad. *The gothic flame: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*. New York: Russel and Russel, 1966.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

\_\_\_\_\_. *A formação do romance brasileiro 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>>. Acesso em: 19 set. 2009.

\_\_\_\_\_. *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX*. Campinas: Unicamp, 2001. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandrale.htm>>. Acesso em: 18 mai. 2005.

VOLTAIRE, François M. *Cândido, ou o otimismo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto*. London: Penguin, 2001. Original de 1764

WASSERMAN, Renata R. *Exotic nations: literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca: Cornell University, 1994.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto and Windus, 1957.

WATT, James. *Contesting the gothic: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University, 1999.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin, 1985. Original de 1891.

ZSCHOKKE, Heinrich. The Bravo of Venice. Translated from the German by Matthew Lewis. *Blackmask Online*, 2000. Disponível em: <<http://www.blackmask.com>>. Acesso em: 15 jun. 2005. Original de 1805.





<b>Formato</b>	17x24 cm
<b>Tipologia</b>	Dutch801Rm BT
<b>Papel</b>	(miolo) Cartão Supremo g/m <sup>2</sup> (capa)
<b>Impressão e acabamento</b>	
<b>Tiragem</b>	250 exemplares

