

O gótico, o romântico e o melodramático em Aluísio Azevedo: a hipertextualidade em *A mortalha de Alzira* (1893)

The Gothic, the Romantic, and the Melodramatic in Aluisio Azevedo: Hypertextuality in A mortalha de Alzira (1893)

Flavia Renata Machado Paiani
Escola Técnica Parobé | Porto Alegre
RS | BR
fla.paiani@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0006-5691>

Resumo: Em sua carreira literária, Aluísio Azevedo, precursor do Naturalismo no Brasil, recupera certa ideia de Romantismo, de gótico e de melodrama quando publica *A mortalha de Alzira* (1893). O romance deriva do conto “La morte amoureuse” (1836), de Théophile Gautier, porém exibe fraturas com o texto original. Embora, na obra, Azevedo se afaste da noção naturalista da representação literária como “imitação da realidade”, ele insere personagens que carregam consigo a explicação racional e científica para a série de eventos estranhos que ocorrem na narrativa. Assim, por meio da leitura relacional dos textos (do hipertexto com seu hipotexto, em alusão a Gérard Genette) e dos usos dos conceitos mobilizados (melodrama, Romantismo, fantástico, gótico), pretende-se perscrutar a presença de traços naturalistas na narrativa que resistem à imaginação gótico-romântica adotada. Por conseguinte, objetiva-se compreender “a tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio” da obra e de seu autor (Candido, 2006).

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; hipertextualidade; gótico; romantismo; melodrama.

Abstract: Aluisio Azevedo, the precursor of Naturalism in Brazil, retrieves a certain idea of Romanticism, Gothic, and melodrama when he publishes *A mortalha de Alzira* (Alzira’s Shroud) (1893). The novel derives from Théophile Gautier’s short story, “La morte amoureuse” (1836), but displays fractures with the original text. Although, in the work, Azevedo moves away from the naturalistic notion of literary representation as an “imi-



tation of reality”, he inserts characters that carry with them the rational and scientific explanation for the series of strange events that occur in the narrative. Thus, through the relational reading of the texts (the hypertext with its hypotext, in allusion to Gérard Genette) and the uses of the mobilized concepts (melodrama, Romanticism, fantastic, Gothic), the aim is to examine the presence of naturalistic traits in the narrative that resists the gothic-romantic imagination. Therefore, the objective is to understand “the tension between the deep desires and the consonance with the environment” of the work and its author (Candido, 2006).

Keywords: Aluísio Azevedo; hypertextuality; gothic; romanticism; melodrama.

Introdução

Se do filho exige-se que seja um retrato fiel do modelo paterno, é com ênfase idêntica que se costuma explicar uma obra em função de suas semelhanças com aquele que a escreveu. Não apenas se exige do escritor que sua produção se lhe assemelhe de alguma forma, como também que, entre si, os seus textos guardem relações de continuidade e semelhança. Na história literária, como na tradição familiar, também se repete orgulhosamente a máxima: “Tal pai escritor, tal filho obra” (Süssekind, 1984, p. 29).

[...] o escritor [...] é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (Candido, 2006, p. 83-84, grifos do autor).

O escritor maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913), precursor do Naturalismo no Brasil, produziu obras literárias que não só *não* guardam semelhança com o autor, como também *não* guardam semelhança entre si. Essa dupla negação poderia sinalizar a irregularidade da obra de Azevedo, que ora flertava com o Romantismo, ora com o Naturalismo em uma época em que os preceitos realistas/naturalistas estavam em voga na literatura produzida no país.

Se, de um lado, a crítica da época reivindicava um Aluísio de inclinações naturalistas ao estilo de Émile Zola (1840-1902) ou de Eça de Queiroz (1845-1900), de outro, o público leitor abraçava a imaginação romântica do autor em certas obras. O escritor, ao que parece, equilibrava-se entre a respeitabilidade do meio literário e o êxito comercial, ora cedendo ao apelo

de um, ora ao de outro. Ocorre, porém, que quando Azevedo correspondia às expectativas do público, frustrava as expectativas da crítica. Exemplo disso é *A mortalha de Alzira* (1893). A segunda edição do romance chegou a dez mil exemplares em 1895, sendo, portanto, bem recepcionado pelo público da época (Esteves, 2014, p. 220), porém, aos olhos da crítica, não se tratava de “tal pai escritor, tal filho obra”. Parafraseando Flora Süssekind (1984, p. 33), tratava-se, antes, de obra “bastarda”, desgarrada da linhagem naturalista do pai.

Essa “obra menor” faz uso da imaginação romântica para construir uma ficção gótica de contornos melodramáticos. Não aborda as questões sociais ou políticas de um país que havia recentemente abolido a escravidão, derrubado a monarquia e aderido à república. O cenário escolhido, aliás, situa-se fora do Brasil, assim como o tempo em que se desenrola a narrativa é extemporâneo ao autor. De certo modo, a França do século XVIII funciona como o cenário ideal para os voos da imaginação, em especial para a corrupção das almas mais puras, como as de um jovem padre que se apaixona por uma cortesã e que passa a encontrá-la nas horas de sono, mesmo após o falecimento da amada. Essa é também a premissa do conto “La morte amoureuse” (1836), de Théophile Gautier (1811-1872), publicado mais de meio século antes do romance de Azevedo.

Pode-se questionar a razão pela qual o brasileiro teria buscado no escritor romântico francês não apenas a inspiração, mas também o enredo, o cenário, os personagens etc., para compor a narrativa. Neste artigo, contudo, o caminho percorrido é outro. Evidenciam-se as relações transtextuais, como a do hipertexto (*A mortalha de Alzira*) com a de seu hipotexto (“La morte amoureuse”), bem como a compreensão das noções de “melodramático”, “romântico”, “fantástico” e “gótico” que emergem dali. Por meio da leitura relacional dos textos e dos usos dos conceitos mobilizados, pretende-se aqui perscrutar a emergência de determinados traços naturalistas na narrativa que resistem à imaginação gótico-romântica adotada. Ao fazer isso, objetiva-se compreender “a tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio” da obra e de seu autor (Candido, 2006).

O melodramático

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, publicada pela primeira vez em 1970, já sentenciava que “em Aluísio Azevedo a influência de Zola e de Eça é palpável; e, quando não se sente, é mau sinal: o romancista virou produtor de folhetins” (Bosi, 2015, p. 150). Com efeito, a crítica literária especializada contrapõe os romances considerados sérios do escritor maranhense, como *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), todos da vertente naturalista, àqueles considerados “pastelões melodramáticos”, nas palavras de Bosi, como *A mortalha de Alzira*. Os “pastelões” não são exceção na produção de Azevedo, precisamente pelo apelo comercial desse tipo de produção. No entanto, nesse balaio, *A mortalha de Alzira* ganha destaque pelos elementos fantásticos e góticos que permeiam a narrativa, cuja indissociabilidade com aqueles de caráter romântico e científico – ao melhor estilo naturalista – resultam em uma curiosa combinação melodramática no romance folhetinesco.¹

Aqui é pertinente tomar de empréstimo algumas das características que Ivete Huppés (2000) atribui ao melodrama, ainda que a autora esteja pensando especificamente no tea-

¹ Pode-se pensar, a partir da produção literária do século XIX, que o melodrama está para o teatro, assim como o folhetim está para o romance. Por romance folhetinesco, entende-se o tipo de literatura publicada em jornal,

tro de estilo romântico do século XIX e em outras variedades do entretenimento popular do século XX, como o cinema e a televisão. Com os devidos ajustes, cabe considerar que, no lugar da plateia, tem-se o leitor para quem o romance de inclinação melodramática é destinado. Assim, sua intenção central é satisfazer esse leitor e, para tanto, compete ao gênero “capturar o interesse de um público tão amplo quanto possível, utilizando processos repetidos à exaustão”, em que os elementos clichê se equilibram com os elementos novos, em sintonia com as mudanças de perfil do público de cada época (Huppes, 2000, p. 12-13). Nesse sentido, o embate entre vício e virtude pode ser considerado um clichê, além da mobilização recorrente de outros recursos, como a valorização da ação e a exploração do cenário. Também são comuns o uso de uma linguagem “avessa a ambiguidades e torneios de estilo”, bem como a predefinição da moral dos personagens. Por outro lado, o clichê não deve se sobrepor à novidade. Isto é, o melodrama deve ser capaz de capturar a atmosfera da época, de modo que sua orientação seja em direção ao futuro. Para tanto, no decorrer do século XIX, o gênero passa a encarar o passado como um “campo de curiosidade e devaneio”, como um estágio a ser rompido recorrentemente (Huppes, 2000, p. 9; 14-15).

Percebe-se que, em *A mortalha de Alzira*, Azevedo reúne esses elementos do melodrama em uma narrativa em terceira pessoa. Um personagem como o Dr. Cobalt representa o “novo”, o “futuro”. Já o protagonista se configura como parte da repetição. Observem-se os clichês a seguir.

O seminarista Ângelo – retratado como um jovem de “ar angélico” e de “encantadora expressão de santo inspirado”, que vivia enclausurado em um convento sem nunca ter tido acesso a tentações da carne (leia-se: mulheres) – conhece, enfim, uma fração do mundo ao ser convocado por frei Ozéas para proferir um sermão na Quinta-Feira Santa fora do claustro. Sua performance como pregador causa boa impressão, de tal forma que a missa de Segunda-Feira fica também a seu encargo. Todavia, em determinado momento, o rapaz cruza os olhos com os da condessa Alzira, a mulher que o fitava “como uma serpente paradisíaca”, e se apaixona irremediavelmente pela cortesã.

Aí já repousa o primeiro embate entre virtude e vício que caracteriza o melodrama. A demarcação do embate é feita pela exploração do cenário – entre as sacristias e os salões da França do século XVIII – e pela caracterização prévia dos traços morais dos personagens – o casto seminarista e a insensível cortesã. A ação é valorizada desde o início da narrativa quando a Igreja procura um substituto ao pregador oficial da Quaresma – gancho necessário para o ingresso de Ângelo no mundo exterior ao convento e para o alvoroço que ele causa em seu sermão de estreia, em que se sobressaem a pureza de sua alma e o talento como pregador – e se estende até o final, quando ele, enfim, mata o frade e atenta contra a própria vida, atordoado pelo amor à mulher morta.

Os acontecimentos se desdobram, em sua maioria, por meio de diálogos relativamente curtos e de linguagem informal e repetitiva. Por meio dos diálogos, são desveladas, por exemplo, as transformações na alma do protagonista e a percepção que outros perso-

que, tendo como intuito atingir todo tipo de leitor, privilegiava o lugar-comum no lugar da originalidade literária. Esse tipo de romance havia surgido na França oitocentista e ficou ligada à literatura de massa devido à sua íntima relação com o mercado consumidor. No Brasil, porém, tanto a literatura “cult” quanto a literatura de massa conheceram primeiramente os folhetins por uma dupla razão: (i) a falta de editoras especializadas em publicação de livros e (ii) a acessibilidade de um jornal, que era mais barato que um livro (Cavalcante, 2005, p. 63-66). Neste artigo, acrescenta-se à noção de “romance folhетinesco” a noção de melodrama, tomada de empréstimo do teatro, para analisar *A mortalha de Alzira*.

nagens têm sobre ele. Ângelo deixa de ser visto como “um ente perfeitamente puro”, como alguém “puro como um anjo”, “um homem puríssimo, virginal” (Azevedo, 1894, p. 52-53), tal como os membros da corte se referiam a ele em rodas de conversa, e passa a ser visto como o “esquisitão” que “não regula bem da cabeça”, que “é pancada ou finge que é” (Azevedo, 1894, p. 247), tal é o burburinho entre os padres da vizinhança e os fiéis. Percebe-se que a repetição do adjetivo “puro” funciona como uma estratégia retórica para caracterizar a surpresa compartilhada pelos diferentes personagens em um primeiro momento, mas a sua forma superlativa – “puríssimo” – parece conferir também um tom de zombaria. Esse tom parece predominar em outros momentos com o uso de adjetivos no aumentativo – “esquisitão” no lugar de “esquisito” – e de escolhas lexicais mais informais – “pancada” no lugar de “louco”.

O uso do humor pode ser aqui um elemento de novidade ao estilo gótico-romântico de contornos melodramáticos. A história se passa em um tempo anterior ao da Revolução Francesa – durante o reinado de Luís XV (1715-1774) –, e o personagem principal tem suas ações e emoções sob o escrutínio curioso e, às vezes, zombeteiro de outros personagens – escrutínio aparentemente condizente com o olhar que os homens das letras e das ciências do final do século XIX projetavam sobre o passado. É no tempo pretérito que os “golpes de imaginação” (Azevedo, 1894), assim como os lampejos de humor são depositados. Sob essa lógica, parece adequado a esse passado enquanto “campo de curiosidade e devaneio” ter como um de seus “golpes de imaginação” um padre que enlouquece de amor.

Sabe-se que um personagem com essas características não era novidade. No prefácio à primeira edição de seu romance, cujas páginas haviam sido publicadas primeiramente na *Gazeta de Notícias* como encomenda da folha ao autor sob o pseudônimo de Victor Leal, Azevedo explica que sua obra “bem romântica e bem fantasiosa” deriva do conto “La morte amoureuse” (1836), do francês Théophile Gautier. Tem-se aqui o que Gérard Genette (2010, p. 18) chama de hipertexto – um texto derivado de um texto anterior (o hipotexto) ou, em outras palavras, um “texto de segunda mão”.² É possível argumentar que qualquer obra literária pode ser projetada no campo da hipertextualidade, atribuindo aqui ao leitor o papel de buscar em uma obra os “ecos parciais” de outra. No entanto, Genette (2010, p. 24) é contundente e define a relação hipertextual como “aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial”.

No caso, o texto de Azevedo deriva do texto de Gautier por uma operação transformadora – isto é, a transformação ocorre quando um texto B (o romance de Azevedo) evoca “mais ou menos manifestadamente” o texto A (o conto de Gautier) “sem necessariamente falar dele” (Genette, 2010, p. 18). Essa transformação é, por sinal, simples (ou direta) – consiste em transportar a ação principal de “La morte amoureuse” para um universo ligeiramente mais amplo com a inserção de mais personagens e ações secundárias,

² O hipertexto é o quarto dos cinco tipos de transtextualidade – esta, sendo um aspecto da textualidade, pode ser entendida, grosso modo, como “transcendência textual do texto” (Genette, 2010, p. 13). Os três primeiros tipos de relações transtextuais, enumerados de acordo com a “ordem crescente de abstração”, são a intertextualidade, restrita à presença literal de um texto em outro, como é o caso da citação ou mesmo do plágio; a paratextualidade, em que o texto mantém relação com seus elementos acessórios – como título, orelha, nota de rodapé –, os quais, por sua vez, remetem a um texto anterior; a metatextualidade, que “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo”, como é o caso do comentário. Já o quinto tipo de transtextualidade é o arquitrato, sendo uma relação mais silenciosa pela recusa à taxonomia (Genette, 2010, p. 17).

além do dilatamento espaço-temporal que conforma essa transformação aos moldes de um romance. Algo semelhante havia feito James Joyce com *Ulisses*, tendo como hipotexto *A Odisseia*, de Homero, ao transpor a ação da Ítaca do passado para a Dublin do século XX (Genette, 2010, p. 19). Não se trata, pois, de imitação, transformação mais complexa, que exigiria “a constituição prévia de um modelo de competência genérico” – isto é, exigiria que o autor tivesse o domínio, mesmo que parcial, dos traços do gênero/estilo que escolheu imitar. Pode-se talvez discutir em que medida o estilo gótico de um autor romântico como Gautier *não* é imitado por Azevedo – ao contrário de Virgílio que, em *Eneida*, imita *A Odisseia* tanto na forma quanto no tema (Genette, 2010, p. 19).

Cabe lembrar que o Romantismo rejeita os ideais neoclássicos do racionalismo, tradicionalismo e harmonia formal. No lugar disso, os românticos elegem o individualismo, a imaginação e a emoção como os princípios norteadores de suas obras. Essa ruptura com o neoclassicismo assinala uma mudança de mentalidade que alcançou países como Alemanha, França e Inglaterra entre o final do século XVIII e o início do XIX. As razões para a ascensão de tais ideias na França podem estar na própria Revolução Francesa – “na quebra da antiga ordem autoritária na esfera social” (Furst, 1968, p. 125, tradução minha). Dentre os principais nomes da literatura romântica daquele país, estão Victor Hugo (1802-1885) e Alexandre Dumas, pai (1802-1870), mas também Théophile Gautier.

Em “La morte amoureuse”, o francês opta por uma narrativa em primeira pessoa, em que o velho Romuald relata seu amor por Clarimonde. Quando jovem, ele vivia enclausurado no convento, por isso tinha uma ideia muito vaga do que era uma mulher. Contudo, no momento em que está prestes a ordenar-se padre, Romuald cruza os olhos pela primeira vez com os de uma mulher, momento em que todo o entorno submerge na escuridão enquanto a “charmosa criatura” reluz como uma “revelação angelical”, da qual parece emanar a própria luz. Romuald, impactado pela cena e pelo olhar de súplica de Clarimonde que lhe promete felicidade maior que a de Deus, sente-se impelido a renunciar ao Nosso Senhor, fazendo com que a *emoção* (ou a paixão especificamente) venha a se sobrepor à fé no decorrer da narrativa.

Daí que, pouco a pouco, os elementos góticos vão sendo inseridos, potencializando algumas das características do Romantismo – como imaginação e emoção –, porém enveredando por caminhos mais sombrios. Assim, surgem a floresta mergulhada na mais completa escuridão que o padre precisa atravessar para chegar até um castelo misterioso, que ele descobre tratar-se da residência de Clarimonde; o leito de morte semelhante a um leito de núpcias onde repousa o corpo da amada; os encontros noturnos em que o jovem é conduzido pela mulher a uma vida de prazeres mundanos; a dupla vida do rapaz que, de dia, vive como um padre, mas, à noite, quebra o juramento por amor à morta; as gotas de seu próprio sangue que o apaixonado, fingindo dormir, permite que a vampira colha todas as noites para permanecer “viva”; por fim, a intervenção do abade Sérapión que abre o túmulo de Clarimonde e despeja nela água benta, transformando-a em pó. Todos esses elementos reforçam a ação principal: o embate entre a fé e o pecado travestido de amor – ou, antes, o embate entre o amor a Deus e o amor a uma vampira travestida de anjo.

Azevedo deliberadamente abandona os fenômenos sobrenaturais do Romantismo francês de inspiração gótica, como o recurso de Gautier à “lenda do vampiro”, e adota confessadamente os “fenômenos naturais”, substituindo a “lenda” pelas “crises histéricas de um neuropata” (Azevedo, 1894, p. xxii). Em outras palavras, na versão brasileira, Ângelo não se apaixona por uma vampira – o rapaz estaria sofrendo dos nervos ao acreditar que, em suas

horas de sono, ele mantinha encontros com a amada morta. Nesse sentido, a despeito de *A mortalha de Alzira* transparecer algum sentimentalismo e flertar com o gótico-romântico ao trazer alguns de seus elementos visuais – a floresta escura, o velho e sombrio castelo, o beijo necrófilo no cadáver etc. –, um vislumbre naturalista emerge na obra por meio de um de seus personagens, o Dr. Cobalt. Este entrevê em Ângelo o produto de “um profundo abalo nervoso”, “crise cataléptica”, “letargia histérica” e outros jargões médicos (Azevedo, 1894, p. 180-181). O próprio autor confessa no prefácio buscar na ciência a explicação para a ação principal do romance, reduzindo à “fantasia” qualquer fenômeno fora do mundo natural.

É verdade que a simples presença de um médico como personagem não confere ao romance qualquer traço naturalista. Por exemplo, um dos clássicos da literatura finissecular britânica – *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (1850-1894) – traz a figura obscura de um médico que recorre a um experimento científico para cometer crimes. Nesse caso, a ciência em Stevenson é utilizada como um elemento do gótico que reforça o caráter sombrio da narrativa,³ enquanto que, em Azevedo, ela é instrumentalizada *contra* o que há de mais “fantasioso” no gótico do qual o texto deriva. É, portanto, o modo como um personagem como o Dr. Cobalt é instrumentalizado na narrativa que o torna um resquício naturalista na obra gótico-romântica de Azevedo, e não a mera presença do personagem em si.

O romântico e o naturalista

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, publicada originalmente em 1959, centra sua análise em dois períodos seminais para a formação do sistema literário brasileiro: o Arcadismo e o Romantismo. No caso do Romantismo, o autor ressalta a importância da Independência do Brasil, em 1822, para o desenvolvimento das ideias de inspiração romântica, destacando três elementos que contribuíram para isso: o desejo de exprimir sentimentos novos, como “o orgulho patriótico”; o desejo de criar uma literatura independente da literatura clássica/portuguesa e do passado colonial; e o desejo de alçar a atividade intelectual a outro patamar – enquanto “tarefa patriótica na construção nacional” (Candido, 2000, p. 12).

Candido define o patriotismo na literatura como “o sentimento de apreço pela jovem nação e o intuito de dotá-la de uma literatura independente”, conceito esse que parece confundir-se com o de “nacionalismo”, tal como empregado pelo autor, quando ele assinala a importância dessa ideia/sentimento/movimento para os países que haviam recentemente conquistado a independência, como o Brasil (Candido, 2000, p. 15). Nesse contexto, “o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*”, o que explica “a soberania do tema local” (Candido, 2000, p. 15). Aqui se pode falar da exaltação da natureza e da figura do indígena enquanto “busca do específico brasileiro”, mas também, no caso do indianismo, enquanto tentativa de equiparar esse indígena “qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu com-

³ Em Stevenson, o Dr. Jekyll utiliza a criatura resultante do experimento científico – o Sr. Hyde, seu outro *eu*, com quem compartilha o mesmo corpo – para viver uma vida de prazeres e de crimes. A ciência aqui corrobora a “estética negativa” de que é formada a ficção gótica ao ser utilizada para desafiar a ordem vitoriana então vigente, a qual era estritamente moralista. Esse mau uso da ciência acaba por levar Jekyll/Hyde à ruína, em consonância com os pressupostos científicos e morais da época (Paiani, 2023, p. 116).

portamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia” (Candido, 2000, p. 18-19). Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar (1829-1877) enveredaram por esse caminho, exaltando a cor local; já Álvares de Azevedo (1831-1852), Fagundes Varella (1841-1875) e Junqueira Freire (1832-1855), não.

Segundo Bosi, esses poetas do “contra” (ultrarromânticos) teriam vivido na província “uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo”. Assim, o “refúgio no passado”, o “retorno à mãe-natureza”, o “abandono à solidão” e “às demasias da imaginação e dos sentidos” seriam algumas das características das obras desses poetas (Bosi, 2015, p. 78). Candido, por sua vez, entrevê no romance produzido na época uma forma de contrabalançar o individualismo dessa poesia. Aqui o crítico literário exalta o papel que esse gênero narrativo desempenha no Romantismo. Para o autor, o romance, pelo seu caráter onímodo, teria comportado tanto o fantástico (*Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo) quanto o histórico (*As minas de prata*, de José de Alencar) quanto o cotidiano (*Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida). Daí que o romance, embora possibilite o individualismo, também possibilita “a atitude de objetividade e respeito ao material observado, que mais tarde produzirá o movimento naturalista” (Candido, 2000, p. 24).

Há dois pontos que merecem destaque na exposição feita até o momento, que servem de substrato às reflexões sobre os traços românticos de *A mortalha de Alzira*: (i) o rechaço ao “específico brasileiro” (à cor local) com a decorrente opção pelo individualismo, rompendo qualquer ideia de integração do *eu* à sociedade; (ii) a permeabilidade do romance – enquanto forma literária do gênero narrativo – que trafega pelo Romantismo, mas também pelo Naturalismo.

O primeiro ponto evidencia-se pelo fato de que o espaço em que se desenrola a ação situa-se na França, longe da exuberância da fauna e da flora brasileiras e da heroicização da figura do indígena. Não se trata mais de construir uma identidade nacional nos anos seguintes à Independência nem de recuperá-la sob os mesmos moldes nos anos que seguem à proclamação da República, em 1889.⁴ Monteli e Paris – “covil de tentações diabólicas” (Azevedo, 1894, p. 77) – são os cenários ideais para o desenrolar de uma história de amor proibido. O autor volta os olhos para outro país, outra época, retornando ao século XVIII, mas não propriamente buscando nele um refúgio. Como já mencionado, o passado no romance do maranhense funciona como “um campo de curiosidade e devaneio”, em que o *eu* romântico manifesta-se de acordo com os pressupostos de uma época extemporânea ao autor. É como se apenas no passado os arroubos individualistas e sentimentais fizessem sentido. A esse respeito, Lainister Esteves argumenta que a imaginação romântica, ao tornar-se periférica nas décadas finais do século XIX, passa a ocupar uma posição *sui generis* na produção literária brasileira: desenhada pela crítica, mas abraçada pelo público, ela “[...] passa a simbolizar toda construção ficcional desinteressada em uma realidade artificialmente substancializada e transformada

⁴ A construção da identidade nacional pela primeira geração romântica é distinta daquela dos naturalistas, os quais teriam buscado, por meio da fidelidade documental à “paisagem” e à “realidade” nacionais, a reprodução fidedigna de um “Brasil”, em que a linguagem, ao ser destituída de seu caráter literário e ambíguo, atuaria como mediadora nessa busca (Süssekind, 1984, p. 36).

em matéria para fabulação séria”, abrindo espaço para que as formas do horror associadas à imaginação romântica assumissem caráter lúdico (Esteves, 2014, p. 226).

Por outro lado, o texto de Azevedo não é de todo entregue às “demasias da imaginação e dos sentidos”, mesmo em suas pretensões românticas. Eis que surge o segundo ponto, quando confluem no romance – tomando de empréstimo as palavras de Candido – “a água para o moinho do *eu*”, própria do Romantismo, e “a descrição objetiva da vida social”, própria do Realismo/Naturalismo. A parte “objetiva” fica a encargo, principalmente, do Dr. Cobalt. O médico faz uso de argumentos científicos que prenunciam uma explicação para o comportamento de Ângelo (aquele que o vigário virá a desenvolver no decorrer da narrativa ao acreditar manter encontros noturnos com Alzira morta) e funcionam no combate a qualquer conjectura sobrenatural. Em uma das cenas, em que o padre aparenta estar em estado letárgico, o Dr. Cobalt dispara:

Oh, os senhores não imaginam que sonhos extravagantes, que visões, que fantasias pode ele experimentar durante esse estado!... Foi isso o que no outro tempo levou muita gente à fogueira; tais coisas viam nos seus delírios e tais coisas juravam ter presenciado, que os santos padres resolviam queimá-los, convencidos de que eram feiticeiros ou tinham o diabo no corpo (Azevedo, 1894, p. 182).⁵

A menção à caça às bruxas da Inquisição soa como uma crítica à Igreja Católica (o anticlericalismo próprio do Naturalismo), porém se insere em uma crítica mais ampla a qualquer instituição ou indivíduo que não busque na razão a explicação para “delírios”. Nesse sentido, o Dr. Cobalt nada ostenta do espírito romântico, pois, no lugar de opor-se ao racionalismo iluminista, coloca-se ao lado deste. Nesse caso, o fato de o médico representar a “razão” converge com o Século das Luzes, no qual se passa a história, mas também converge com o tempo em que a história foi escrita. Afinal, nos últimos decênios do século XIX, estava em voga uma concepção cientificista do mundo que o Naturalismo buscou incorporar na literatura, a começar pela linguagem, a qual deveria ser depurada de sua própria literariedade. É como se o leitor devesse ser conduzido para fora da linguagem, seguindo em direção a um referente extratextual ao qual o texto naturalista deveria corresponder. É como se o romance devesse prescindir de sua ficcionalidade em prol de uma referencialidade que o aproximaria do diagnóstico médico, como assinala Süsskind (1984, p. 37-38).

Bosi (2015, p. 137), por seu turno, lembra que “o Realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado [...]”. Na perspectiva naturalista, a realidade era objetivamente apreendida à medida que era compreendida como submetida a essas leis. Assim, quando o Dr. Cobalt comenta sobre os anos iniciais em que Ângelo encontrava-se enclausurado no convento, recebendo uma educação estritamente religiosa e sendo visto como um “ente perfeitamente puro” entre os demais, o médico sentencia:

No dia em que a natureza, indefectível nas suas leis, o chamar friamente à verdade das coisas e exigir que ele cumpra com o seu destino fisiológico de homem, o seu

⁵ A ortografia do romance foi atualizada, de acordo com o Novo Acordo Ortográfico, de 2009.

próprio talento há de revolucionar-se com o seu sangue, e ele terá de abrir guerra aos falsos e arbitrários princípios em que o educaram (Azevedo, 1894, p. 55).

São palavras que não deixam margem à dúvida: a natureza sobrepõe-se à cultura. Não importa quão religiosa tenha sido a educação recebida por Ângelo; não importa por quanto tempo ele tenha se mantido fechado para o mundo, cultivando a pureza da alma e o amor a Deus. Ao fim e ao cabo, as necessidades do corpo – o “destino fisiológico” – sobressaem-se na primeira oportunidade.⁶ Nada mais naturalista – e fatalista! – do que isso: o homem submetido a um destino ditado pelas leis da natureza. É assim, segundo o olhar do médico, que Ângelo sucumbe.

É com tom de lamento que Bosi reconhece a “moral cinzenta do fatalismo” de que se compõe a prosa naturalista de autores como Aluísio Azevedo, Raul Pompeia (1863-1895), Adolfo Caminha (1867-1897) e mesmo Machado de Assis (1839-1908). O crítico literário entrevê na luta contra o *status quo* uma conformação a esse mesmo *status quo* quando os literatos reproduzem os desencantos da época por intermédio da inexorável lei natural (Bosi, 2015, p. 137-138). A esse respeito, Marina Sena acredita que os escritores naturalistas talvez sofressem dos “males do *excesso de conhecimento*: quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência [...] não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas” (Sena, 2017, p. 53, grifos da autora). Daí que o mal-estar advindo dessa percepção pode ter funcionado como ponte para o surgimento do Gótico-Naturalismo, uma vez que, segundo a autora, a tradição gótica oferecia aos escritores naturalistas “os modos de expressão adequados para comunicar uma visão de mundo desiludida”. Em outras palavras,

nas obras gótico-naturalistas, a narrativa literária utiliza os modos narrativos do Naturalismo menos para espelhar a realidade por meio de um discurso mimético, neutro e científico, e mais para representar os medos gerados pela percepção, por uma perspectiva científica – e pessimista – dessa mesma realidade (Sena, 2017, p. 54).

No entanto, em *A mortalha de Alzira*, o argumento desenvolvido aqui é outro: o gótico ali predominante é o da tradição romântica. É certo que, na literatura europeia, muitos dos elementos do gótico haviam sido incorporados pelos escritores românticos, como se “as sublimes paisagens escuras e sombrias funcionassem como marcadores externos do estado interior mental e emocional” do indivíduo deslocado da sociedade (Botting, 1996, p. 59, tradução minha). No caso do romance de Azevedo, o gótico-romântico manifesta-se em diversos níveis: seja na linguagem sentimental, seja no indivíduo à margem da sociedade (a vida dupla de Ângelo leva-o ao questionamento dos preceitos religiosos dentro dos quais foi educado, empurrando-o a uma paulatina sensação de deslocamento de seu meio

⁶ Nelson Werneck Sodré, em sua análise de Charles Letourneau e de Émile Zola, observa que o fisiológico (funcionamento de um organismo) e o mesológico (a influência do meio sobre o indivíduo) teriam fundamentado as obras desses autores: enquanto o fisiológico levaria à decadência fatal, o mesológico propiciaria a desintegração (Sodré, 1965, p. 21). Entende-se neste artigo que Aluísio Azevedo, por meio do Dr. Cobalt, envereda por caminho semelhante.

social), seja nos elementos visuais presentes nas primeiras produções literárias do gênero, como a floresta e o castelo.

Se, por um lado, *A mortalha de Alzira* parece filiar-se ao gótico-romântico, não se pode negar, por outro, a existência de um componente naturalista que emerge ali, porém ele nada tem de gótico. Não se expressa por meio desse componente uma desilusão com o mundo ou com a ciência – ao contrário, reforça-se uma visão objetiva do mundo por meio de um discurso científico que uma figura de autoridade intelectual como o Dr. Cobalt propaga.

O fantástico e o gótico

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso (Todorov, 2006, p. 148).

Théophile Gautier, em “La morte amoureuse”, leva Romuald, o protagonista do conto, a deparar-se com acontecimentos que o colocam em uma posição de dúvida em relação ao que seus olhos veem. O leitor, tal qual o personagem, também participa dessa dúvida. Estaria Romuald sendo levado todas as noites para fora de Paris para viver uma vida mundana com Clarimonde em Veneza? Estaria o padre sendo picado em suas horas de sono pela mulher que estaria se alimentando de seu amor e de seu sangue? O abade Sérapion, por fim, responde às dúvidas que permeiam a narrativa. É quando o clérigo viola o túmulo de Clarimonde e despeja água benta no cadáver intacto da mulher – “tão fresca como no dia de sua morte, com uma gota de sangue nos lábios”, como lembra Tzvetan Todorov (2006, p. 160) –, reduzindo-a subitamente a pó. É o momento, então, em que o fantástico⁷ cede lugar ao fantástico-maravilhoso. Romuald, com efeito, vinha vivenciando situações que não podiam ser explicadas pelas leis naturais, e a metamorfose de Clarimonde – de cadáver intacto a cinzas – é uma resposta na ordem do maravilhoso tanto para Romuald quanto para o leitor.

Dúvida semelhante perpassa outra narrativa fantástica de Aluísio Azevedo, que guarda menos semelhança com o conto de Gautier. É “O impenitente”, que integra a coletânea de contos *Pégadas*, de 1897. Aqui é Frei Álvaro quem encara uma experiência fantástica,

⁷ O fantástico “exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e, ao mesmo tempo, a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. O gênero fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas” (Todorov, 2006, p. 151-152).

tomado pela incerteza do acontecimento que se lhe apresenta. Contudo, longe de ostentar a inocência inicial de Romuald, o que se tem é um frade que, deliberadamente, à meia-noite, “fugia aos muros do seu convento e, escolhendo escuras ruas e cosendo-se à própria sombra, ia pedir à alcova de Leonilia o que lhe não podia dar a solidão da cela” (Azevedo, 1897, p. 26). Certa noite, porém, é Leonilia quem aparece, toda de branco, para Frei Álvaro. Em um primeiro momento, ela está no pátio, dentro dos muros do convento, e o clérigo vai ao seu encontro. No momento seguinte, contudo, ela está fora do convento, e o frade decide segui-la. Quanto mais ele procura alcançá-la, mais ela se afasta, emborcando em diferentes ruas até chegar à porta da casa onde ela habita. Adentrando a casa, o homem depara-se com uma cena capaz de “gelar o sangue” e “ericharem os cabelos”: a sala de jantar havia se transformado em câmara mortuária e, dentro do caixão, jazia um cadáver todo de branco – era Leonilia! Aqui o leitor tem seu momento de hesitação. Não teria o frade sonhado com a visita da mulher ou com a cena fúnebre? O certo é que, quando ele consegue retornar ao convento, ele está ardendo em febre, sendo encontrado sem sentidos na manhã seguinte. Na noite anterior, em falta de uma imagem sagrada que acompanhasse a morta, ele havia deixado um crucifixo pendurado na parede da casa da mulher. Se ele retornasse à casa e encontrasse o objeto, do qual ele não mais se recordava, essa presença material indicaria que Álvaro esteve fisicamente ali e que, de fato, havia se deparado com Leonilia morta, cujo fantasma o havia conduzido ao local; caso não encontrasse, essa ausência indicaria que ele esteve sonhando ou delirando. Ele, então, dias depois, “ainda pálido e desfeito”, retorna à casa e fica sabendo do falecimento de Leonilia. Seu primeiro pensamento é o de dúvida sobre a experiência daquela noite: “Estranho caso! [...] Fui vítima de uma alucinação que coincidiu com a morte desta querida cúmplice dos meus pecados de amor...” (Azevedo, 1897, p. 32). No entanto, ao deixar a casa, a dúvida se dissipa. Álvaro encontra o crucifixo pendurado no mesmo ponto em que ele o havia deixado.

Tem-se no Azevedo de “O impenitente” o fantástico cedendo lugar ao fantástico-maravilhoso, assim como “La morte amoureuse”. A explicação sobrenatural dos acontecimentos é a explicação com a qual se depara tanto o personagem quanto o leitor. No caso do romance de Azevedo, ainda que os elementos góticos de inspiração romântica estejam ali presentes, o fantástico cede rapidamente lugar ao fantástico-estranho. A explicação dos acontecimentos por intermédio do Dr. Cobalt encontra-se na ordem do natural, em que o “profundo abalo dos nervos” explicaria as visões de Ângelo durante as horas de sono. Do mesmo modo, a ação de frei Ozéas, embora semelhante à do abade Sérapião quando este leva Romuald ao cemitério para desenterrar Clarimonde, tem o efeito de corroborar a explicação natural dos acontecimentos. Ao abrir o túmulo de Alzira, o frade prescinde de água benta, pois ele não há de transformar o cadáver em cinzas, como fizera Sérapião com Clarimonde. Não há um corpo intacto, notívago sugador de sangue, mas uma caveira que Ozéas ergue aos olhos de Ângelo: “Sim! Uma caveira! É tudo que resta da beleza da tua Alzira!... a terra comeu-lhe os olhos, o nariz, a boca, as faces cor de rosa... Só ficaram os dentes para se rirem de ti, louco!” (Azevedo, 1894, p. 310).

Mesmo sendo uma experiência na ordem do estranho, não do maravilhoso, a narrativa fantástica de Azevedo é uma narrativa gótica. Por quê? Como toda narrativa fantástica, o elemento da dúvida sobre um acontecimento “anormal” permeia a narrativa. Ainda que esse acontecimento tenha uma explicação racional, o elemento aterrorizante permanece até o final do romance, como acontece comumente na narrativa gótica. *A mortalha de Alzira* prescinde, portanto, da entidade sobrenatural, mas faz emergir a loucura como seu ele-

mento mais sombrio. A consciência da loucura potencializa o desespero do personagem após ter visto com os próprios olhos os restos mortais da amada: “Eu estava louco!... Sim... agora compreendo... Era tudo desvario!... Era tudo ilusão!...” (Azevedo, 1894, p. 318). É o “choque de realidade” sobrepondo-se aos “produtos da imaginação”. Mesmo a única cena explicitamente vampiresca do romance – quando Ângelo suga o sangue de um salteador que pretendia roubar-lhe Alzira – não passa de um sonho do rapaz. Todavia, esses “produtos da imaginação” têm o poder de afetar psicologicamente o personagem de tal modo que o atingem também fisicamente. É o “vampirismo psíquico” de que fala Maurício Menon (2007, p. 170). Nesse caso, Alzira seria a vampira que suga a energia de Ângelo, o qual definha paulatinamente à medida que sonha com a mulher.

Essa loucura é, pois, um elemento gótico da narrativa. Segundo David Punter (1996, p. 5), os modernos associaram o gótico ao mundo medieval, vinculando-o de modo pejorativo ao “caótico”, ao “exagerado”, ao “incivilizado”. No âmbito literário britânico, a noção é originalmente associada aos romances que surgem entre 1760 e 1820 e que compartilham determinadas características, tais como:

uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência comum em cenários arcaicos, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de empregar e aperfeiçoar técnicas do suspense literário (Punter, 1996, p. 1, tradução minha).

Contudo, Punter reconhece que, no decorrer dos dois últimos séculos, foram incorporadas ao termo outras características e, portanto, outros usos.

Ainda assim, cabe revisitar o tipo de “gótico” produzido pela ficção literária daquela época porquanto muitos daqueles traços são encontrados no romance *A mortalha de Alzira* e, por extensão, no conto do qual ele deriva, “La morte amoureuse”, cuja inspiração, por sua vez, é o romance *The Monk* (1796), do escritor inglês Matthew Lewis (1775-1818). Os cenários arcaicos como a floresta, o castelo, o convento/abadia e o cemitério aparecem no romance de Azevedo, assim como os personagens altamente estereotipados: o casto Ângelo, que é seduzido pelo desejo de pecar; a insensível Alzira, que continua a seduzi-lo, mesmo depois de morta; o pragmático Dr. Cobalt, que não consegue enxergar o mundo para além de um olhar estritamente científico etc. Também está ali a ênfase no aterrorizante, que se combina com o uso das técnicas do suspense literário: os sonhos de Ângelo são apenas sonhos ou ele realmente se encontra com Alzira morta quando dorme? Mesmo quando se sabe a resposta, o aterrorizante permanece. Afinal, a mulher morta, ainda que não seja uma entidade sobrenatural, consegue enlouquecer Ângelo, “levando-o” a matar frei Ozéas e, por fim, a matar-se.

Esse rechaço ao sobrenatural diverge das narrativas góticas britânicas finiseculares, que não abrem mão dos tradicionais vampiros e fantasmas, porém combinam essas “irrupções de forças primitivas e arcaicas profundamente enraizadas na mente humana” com forças de “uma misteriosa dimensão natural para além dos brutos limites da racionalidade e do empirismo” (Botting, 1996, p. 89, tradução própria). Nesse sentido, a ficção gótica britânica da época relaciona-se de modo ambivalente com a ciência ao possibilitar que ocorram “estranhos realinhamentos na relação entre ciência e religião” (Botting, 1996, p. 88, tradução própria). Todavia, não é o que ocorre em *A mortalha de Alzira*. No romance brasileiro, a ciência, representada pelo Dr. Cobalt, posiciona-se *contra* qualquer questão sobrenatural ou religiosa.

Nesse caso, é possível que a filiação naturalista de Azevedo tenha emergido nos momentos em que a narrativa parecia imergir na “fantasia”. Ou seja, o Dr. Cobalt funcionaria como “um contraponto que demarca as fronteiras da fantasia para que o horror das cenas insólitas apareça no espaço do evidente delírio” (Esteves, 2014, p. 222). Assim, percebe-se que, mesmo na ficção gótico-romântica de Azevedo, há limites para a manifestação desse gótico.

Conclusão

A obra que te dedico é sincera sob o ponto de vista da comoção, posto não seja honestamente e logicamente irmã das minhas outras filhas literárias, que constituem a honradíssima família de que sou chefe. É um filho que não reconheci logo, nem batizei com o meu nome, mas que, a despeito disso, não foi produzido com menos amor ou desejo. É o filho de uma ilusão fugitiva, de uma loucura de amor boêmio; é um filho bastardo, mas é meu filho (Azevedo, 1894, p. ix-x).

Há 130 anos, Aluísio Azevedo publicava *A mortalha de Alzira*, grande sucesso comercial na época, cuja primeira versão, em folhetim, não levava o nome do autor, mas de seu pseudônimo – Victor Leal. A “filha bastarda”, como reconhece Azevedo em dedicatória ao leitor, em nada se parecia com as “filhas literárias” mais famosas do autor, as quais compunham a linha-gem naturalista da qual o maranhense havia se tornado o precursor no Brasil. Ao produzir um romance gótico-romântico de contornos melodramáticos, Azevedo criava, em um primeiro momento, uma dissociação entre autor/pai e obra/filha para depois reivindicar para si a “paternidade” dessa “obra menor”, assim considerada do ponto de vista da crítica.

O romance, além de apelar à imaginação e à emoção em uma época em que se requeria da literatura objetividade na sua aproximação com a realidade, parecia não trazer nada de novo. Afinal, o texto derivava de um conto anterior (“La morte amoureuse”) e guardava semelhanças que uma leitura relacional no tratamento do texto como hipertexto permite entrever. Ainda assim, é possível detectar fraturas. O texto de Gautier é estritamente gótico-romântico, ao passo que o de Azevedo traz um componente naturalista, representado pelo Dr. Cobalt, que quebra, em diferentes momentos da narrativa, o que pode haver de “fantasioso” na experiência dos personagens.

É possível que o Azevedo naturalista se manifestasse por intermédio desse personagem médico. Desse modo, apesar do invólucro gótico-romântico de *A mortalha de Alzira*, persistem no romance traços naturalistas de que Azevedo não se desvencilha totalmente – quiçá porque a filiação literária do autor resista à adesão completa tanto às demandas mais “fantasiosas” do público leitor quanto ao estilo do texto (às convenções literárias do conto de Gautier) do qual o seu texto deriva.

Referências

AZEVEDO, Aluísio. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia. Livreiros Editora, 1894. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4816>. Acesso em: 28 mai. 2024.

- AZEVEDO, Aluísio. *Pégadas*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1897. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4821>. Acesso em: 28 mai. 2024.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 2.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. Do romance folhetinesco às telenovelas. *OPSIS*, Catalão, v. 5, 2005, p. 63-74. DOI: 10.5216/o.v5i1.9407 Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opis/article/view/9407>. Acesso em: 31 mai. 2024.
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. 2014. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- FURST, Lilian R. Romanticism in Historical Perspective. *Comparative Literature Studies*, State College, v. 5, n. 2, p. 115-143, jun. 1968.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse*. Disponível em: <https://theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/La-morte-amoureuse.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2024.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.
- PAIANI, Flavia Renata Machado. Victorian Science and Morality in Robert Louis Stevenson's The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v. 25, n. 50, p. 115-125, set./dez., 2023. DOI: 10.1590/2596-304x20232550frmp. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/887/1064>. Acesso em: 01 jun. 2024.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. The Gothic Tradition. New York: Longman, 1996. v. 1.
- SENA, Marina Faria. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e seu romance: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.