

**DESVIOS SOMBRIOS: O GÓTICO-NATURALISMO EM *BOM-CRIOULO*, DE
ADOLFO CAMINHA**

Marina Sena (UERJ)

RESUMO: A afirmação de que o Gótico influenciou a literatura brasileira de cunho realista soa, em um primeiro momento, como um paradoxo. O aparente contrassenso justifica-se quando se limita a literatura gótica a suas fórmulas setecentistas, com seus espaços narrativos medievos e sua exploração de eventos de cunho sobrenatural. Para se entender o que chamamos de influência gótica na literatura brasileira e, neste caso específico, no Naturalismo, é preciso pensar o Gótico como uma tradição literária que tem persistido nos últimos 250 anos. Tal tradição seria a confluência entre uma linguagem artística altamente estetizada, convencional e repleta de simbolismos, e uma perspectiva desencantada com a sociedade moderna. A esta perspectiva chamamos “visão de mundo gótica”, que era comum não só aos escritores naturalistas da época, mas a escritores finisseculares como um todo. Consideramos, para os fins deste trabalho, que a construção ficcional do romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, está relacionada à visão de mundo gótica, escolhida pelo autor para alcançar determinados efeitos estéticos de recepção como, por exemplo, o medo. O objetivo do presente artigo é analisar aspectos narrativos do romance – como enredo, personagem e *locus*. Buscaremos demonstrar que tais aspectos, em conjunto com o discurso estetizado e pretensamente científico do autor, são característicos de uma nova poética surgida na virada do século, em uma confluência entre os preceitos defendidos por Émile Zola e a visão de mundo gótica: o Gótico-Naturalismo. Para tal, partiremos de teóricos do Gótico como Júlio França (2016) e David Stevens (2000), e de críticos e estudiosos do Naturalismo como Flora Süssekind (1984), Nelson Sodré (1965) e Charles Crow (1994).

Palavras-chave: Gótico. Naturalismo. Adolfo Caminha.

1. Introdução

Gótico e Naturalismo não são frutos de causas similares. O primeiro caracteriza-se por ser uma poética essencialmente negativa, resultante de um forte desencanto com a modernidade e uma profunda desconfiança em relação aos discursos da razão – sejam eles de orientação iluminista ou positivista. O Gótico concretiza-se, enquanto forma artística literária, em uma série de aspectos formais e conteudísticos recorrentes (cf. FRANÇA, 2016; STEVENS, 2000): (i) a produção do medo como efeito estético de recepção; (ii) a relação fantasmagórica com o passado, que ressurge para assombrar o presente; (iii) a caracterização de personagens como monstruosidades, por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias; (iv) o desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais; (v) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; (vi) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; (vii) o aprofundamento na psicologia das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; (viii) a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas.

Em contrapartida, o movimento literário que ficou conhecido como Naturalismo basearia os seus fundamentos estéticos em pressupostos científicos e tencionaria elaborar documentos da realidade na forma de ficção. Como afirmam diversos pesquisadores, a poética naturalista pretendia descrever – com a maior fidelidade possível em relação ao mundo real e com a precisão de um relatório científico – o espaço narrativo, o caráter das personagens e suas ações (cf. VERÍSSIMO, 1998; SODRÉ, 1965; CANDIDO, 1999). A exemplo, tome-se a descrição que Flora Süssekind faz da ficção naturalista em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*:

O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O Homem* equivalia a um estudo sobre os sintomas histéricos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que “ver” um cortiço. O que se representava como ficção se apresentava também como documento. (SÜSSEKIND, 1984, p. 65)

Por conta de tal intenção científicista, encontramos alguns *topoi* frequentes na literatura naturalista: a presença de um médico como autoridade moral ou intelectual (cf. SÜSSEKIND, 1984); a temática da histeria feminina (idem) baseada nas ideias de Jean-Martin Charcot; o meio e a hereditariedade como elementos formadores de caráter, a partir das ideias de Hippolyte Taine; a tendência atávica do homem para o mal,

baseando-se na teoria de Cesare Lombroso – apenas para citar alguns aspectos da literatura naturalista que se apoiavam no discurso científico da época.

Ainda que as temáticas e as personagens arquetípicas desta literatura fossem pretensamente baseadas em alguns aspectos da ciência oitocentista, o escritor naturalista não endossava cegamente a razão científica. Ele frequentemente tematizava em suas obras a realidade sombria revelada pela ciência – especialmente no que se refere ao trabalho de Charles Darwin. Como aponta David Baguley:

Tem sido frequentemente notado o fato de que, enquanto cientistas, filósofos e historiadores [do século XIX] eram inclinados a ter uma visão otimista do Darwinismo, e a imaginação popular via na teoria da evolução uma justificativa completamente nova para se ter uma crença positiva no progresso da humanidade, **os romancistas tiveram uma visão mais sombria**. Eles tendiam a abraçar a visão de que o homem era sujeito a desejos irreprensíveis, que reagia mecanicamente a necessidades biológicas, que era motivado por instintos básicos de comida, sexo e violência, e que era dominado pelo meio, pela hereditariedade ou por impulsos ainda mais primitivos – motivado ou derrotado pela cruel competitividade da vida. Para os naturalistas, a espécie humana estava se tornando não menos selvagem do que qualquer outra espécie do reino animal. Conceitos marxistas e spencerianos de determinismo social e econômico – deduzidos do trabalho de Darwin – reforçavam essa visão. (BAGULEY, 1990, p. 216-7. Tradução e grifo nossos.)

Quando Baguley chama atenção para a interpretação sombria que os naturalistas fizeram das novas teorias científicas do século XIX, é importante ressaltar o fato de que ela não foi exclusiva desses escritores. Não por acaso, teóricos do Horror e do Gótico, como Jason Colavito (2008) e Fred Botting (2014), apontam para o impacto da teoria evolucionista, e de outros avanços científicos da época, na produção ficcional do século XIX. Enquanto Colavito (2008) assevera que o século fora marcado pelo **paradoxo do progresso**¹, tendo gerado os maiores ícones da literatura de horror, Botting (2014, p. 12. Tradução nossa.) afirma que as novas teorias científicas – o modelo de Darwin, os trabalhos em fisiologia e em anatomia – geraram “[...] não só um novo vocabulário como também novos objetos de medo e de ansiedade para a ficção gótica do século XIX”. Nestes termos, tanto o Naturalismo como a literatura gótica finissecular tendiam

¹ O paradoxo do progresso, nos termos de Jason Colavito (2008), teria nascido do contraste entre o florescimento da modernidade – com o rápido crescimento das cidades, avanços tecnológicos, descobertas na medicina e na psicologia – e a percepção geral de que havia cada vez menos esperança no futuro da espécie humana – com o surgimento de assassinos seriais, ladrões de cadáveres e a constante exploração de crimes sangrentos nos jornais vitorianos.

a tematizar em suas obras as consequências mais cruéis dos novos conceitos e ideias da medicina e da ciência de modo geral.

Por um lado, a teoria da evolução darwiniana contradiz o criacionismo e a ideia de uma *Grande Cadeia dos Seres*². Por outro, a ideia de que a competição por vantagens reprodutivas era a principal alavanca da evolução das espécies levou muitos ficcionistas à conclusão de que a natureza era inevitavelmente hostil e confrontativa. Em outras palavras, uma vez que apenas o forte sobrevive no estado natural, agressão e violência são características essenciais do ser humano. O escritor naturalista partilhava de tal percepção – surgida também dos trabalhos de Cesare Lombroso – de que era necessário competir pela própria sobrevivência em sociedade, e que a civilização precisava controlar seus ímpetos instintivos, bem como lidar com as fronteiras tênues que nos separam da animalidade³.

Com a intenção de fazer “estudos de caso”, os escritores naturalistas tematizaram, em seus contos e romances, os impulsos mais instintivos do homem. Focaram-se, sobretudo, no processo de queda de seus heróis e heroínas que, impossibilitados de controlar seus instintos, eram inevitavelmente atraídos pelos prazeres desmedidos do sexo e da violência. Mulheres, se não fossem casadas, terminavam histéricas – loucas, mortas ou prostituídas –; homens miscigenados estavam fatalmente destinados a serem assassinos e criminosos. O destino do herói, na prosa naturalista, era regido pelas “leis naturais” ou, dito em outras palavras, pela sombria interpretação que tais ficcionistas possuíam das ideias de Darwin, Taine, Lombroso e Charcot. Convencidos de que escreviam por um método e um propósito científicos, chamavam sempre a atenção para a verdade contida em seus enredos, para a moralidade existente na apresentação dos atos subversivos de seus personagens, e para a imparcialidade científica de seus narradores.

No entanto, atrás da suposta neutralidade de narradores da ficção naturalista, nota-se a inquietude resultante da dúvida quanto ao progresso positivista ser capaz de redimir uma tão brutalizada humanidade. Como aponta Alfredo Bosi (1979, p. 192),

² A *Great Chain of Being* apoiava-se na premissa de que todos os seres ocupavam um lugar verticalizado na escala hierárquica organizada por Deus. Tal posição dizia respeito não só à suposta importância do ser no universo (Deus estava acima dos humanos, e humanos estavam acima dos animais) como também à ordem social vigente. Isso equivalia dizer que, de acordo com a Grande Cadeia, um rei era superior a um plebeu na escala hierárquica divina. Este conceito influenciou diretamente as relações sociais e de poder até, pelo menos, meados do século XIX.

³ Tal percepção partia mais dos trabalhos de Herbert Spencer sobre *darwinismo* social – e de sua famosa expressão “survival of the fittest” (sobrevivência do mais apto) – do que diretamente de *The Origin of Species* (1859), de Charles Darwin (cf. PAUL, 1988).

“[a] pretensa neutralidade [dos romances naturalistas] não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino das suas criaturas”. O escritor naturalista, talvez possamos dizer, sofria 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 – ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade – não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas.

Por um lado, são as luzes do conhecimento que projetam, paradoxalmente, nas narrativas, as sombras que aproximam a escrita naturalista da estética gótica em fins do XIX. Por outro lado, é a flexibilidade do Naturalismo que possibilita a sua adaptação a outras estéticas e gêneros, inclusive ao Gótico. Como aponta Baguley, a ficção naturalista pode incorporar diversas formas discursivas literárias e não-literárias (cf. BAGULEY, 1990, p. 73) Ambos os fatores, em conjunto, dão forma a uma nova poética na virada de século: o **Gótico-Naturalismo**. Nas palavras de Charles Crow:

Gótico-Naturalismo, à primeira vista, parece um oxímoro, uma óbvia impossibilidade: o Naturalismo é, em sua definição mais comum, baseado numa visão de mundo científica, em pensadores como [Hippolyte] Taine, [Claude] Bernard e Herbert Spencer. Um romance naturalista é um relatório laboratorial, com uma perspectiva inflexível do mundo material; não há nele, obviamente, lugar para as sombras e para as paixões góticas. Ainda que o Naturalismo raramente seja o livro de casos distanciado e objetivo que pretendia ser, um dos seus traços assinados parece ser a facilidade com que combina, em sua hibridez, outras formas: o melodrama doméstico, a fábula moral, a história de aventura infantil – e o Gótico. (CROW, 1994, p. 123. Tradução nossa.)

Em sua argumentação, Crow analisa brevemente a obra *Germinal* (1885), de Émile Zola, e demonstra que mesmo no romance do grande mestre da tradição naturalista há diversos elementos góticos, como o retorno constante do cadáver flutuante de Chaval para o seu assassino, Étienne, na cena ocorrida na mina alagada. Ao não poder se ver livre do corpo assassinado, Étienne experimenta um dos principais *topoi* do Gótico: o passado que retorna para assombrar o presente (cf. BOTTING, 1996).

Escritores naturalistas teriam, portanto, encontrado na tradição gótica modos de expressão adequados para comunicar uma visão de mundo desiludida. Nas obras gótico-naturalistas, os modos narrativos do Naturalismo funcionam 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, dessa mesma realidade. Será comum a presença de personagens que se tornam monstruosas essencialmente por conta de psicopatologias hereditárias. Dentre tais personagens monstruosas destacam-se: as mulheres, que se convertem em monstros, a partir de distorções das ideias de histeria de Charcot; os miscigenados ou negros, que possuiriam uma tendência atávica para o mal, através de interpretações das ideias de Lombroso; e as personagens famélicas, que perdem sua humanidade até se converterem em animais, por meio de leituras sociologizantes da teoria evolucionista de Darwin. Há também o *tópos* constante do *locus horribilis* que determina o caráter das personagens, ecoando o determinismo de Taine. E, por fim, há uma construção ficcional que mescla a linguagem tétrica e altamente estetizada do Gótico com o enredo e o vocabulário pretensamente científico – e não raramente hermético e alambicado – ambos típicos do Naturalismo.

A utilização da poética gótica é bastante evidente quando, por exemplo, os narradores descrevem casos de patologias mentais que quase sempre desencadeiam algum tipo de ato monstruoso por parte da personagem afetada – seja ela um faminto, um criminoso ou uma histérica. Ao justificar racionalmente os atos monstruosos, apresentando-os ou como consequências da fisiologia humana, ou como resultados da influência do meio e do momento histórico, naturalizam-se as causas e os efeitos dos desvios morais.

Tal modo de representação da realidade seria, pois, uma forma de expressão artística que se caracterizaria também por descrever, com minúcia de detalhes, personagens e atos extremos, e que tematizaria questões ligadas a comportamentos limítrofes do ser humano: loucura, assassinio, transgressão sexual e perversidade. Além disso, será comum a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidade e à degeneração física e mental, e a presença da ciência, no discurso ficcional, com a finalidade de causar horror como efeito estético de recepção.

Partindo de tais questões, propomos exemplificar a relação entre espaço e monstro na literatura gótico-naturalista, utilizando o romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, que narra a história de Amaro, o protagonista que dá nome ao livro, e Aleixo, ambos marinheiros que se envolvem num relação afetiva com trágico desfecho. Pretende-se demonstrar que o espaço, caracterizado por meio de procedimentos artísticos característicos do Gótico, é um dos principais aspectos narrativos do romance: é dele que surgem as transgressões, as obsessões e as monstruosidades.

2. Horrores reais, monstros humanos

Enquanto o Gótico setecentista tem, como principal *locus horribilis*, o castelo, o Gótico oitocentista se utilizará de uma variedade de espaços potencialmente causadores do medo como efeito estético de recepção. Por um lado, com o avanço da modernidade e com a ascensão da classe burguesa, a casa e a cidade tornam-se *topoi* recorrentes na literatura gótica. Por outro, a realização da poética gótica em países que não possuem o passado medieval inglês, como o Brasil e os Estados Unidos, criou novos *loci* de horror e ansiedade: as *plantations*, a casa-grande, o sertão, entre outros. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, tais espaços têm em comum a ambientação para transgressões morais e corporais, além de frequentemente esconderem segredos e passados que retornam para assombrar o presente.

O primeiro *locus* que se destaca em *Bom-Crioulo* é o navio, que, já na abertura do romance, é descrito nestes termos:

A **velha e gloriosa corveta** – que pena! – já nem sequer lembrava o mesmo navio d’outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como um galera de lenda, branca e leve no mar alto, grimpendo serena o corcovo das ondas!...

Estava outra, muito outra com o **seu casco negro**, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de “patescaria”. Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, **a sombra fantástica de um barco aventureiro**. Toda ela mudada, a **velha carcaça flutuante**, desde a brancura límpida e triunfal das velas até a primitiva pintura do bojo.

No entanto ela aí vinha – **esquife agourento** – singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um **grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar...** (CAMINHA, 2014, p. 67. Grifos nossos.)

A descrição do navio lembra a de um castelo em decadência: “[a] velha e gloriosa corveta” que já havia passado de seu auge. O narrador se utiliza de um campo semântico sombrio que inclui “casco negro”, “velha carcaça flutuante” e “grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar” para descrever o navio. Há também a sugestão de uma atmosfera sobrenatural em “sombra fantástica de um barco aventureiro”, e a utilização de expressões ligadas à morte, tal como “esquife agourento”, em que a primeira palavra pode significar, a um só tempo, “pequena embarcação” e “caixão” (HOUAISS, 2012, s. p.). Como bem observa Leonardo Mendes (2000, p. 121),

o navio é um “[c]aixão flutuante, lento e pesado, a gloriosa corveta é uma cela gótica singrando as águas brasileiras”. O navio será um *locus* de transgressões corporais – nele acontece um castigo a um negro, que veremos a seguir:

–Vinte e cinco..., ordenou o comandante.

– Tira a camisa? quis logo saber Agostinho **radiante, cheio de satisfação**, vergando o junco para experimentar-lhe a flexibilidade.

– Não, não: com a camisa...

E solto agora dos machos, triste e resignado, Herculano sentiu sobre o dorso a força brutal do primeiro golpe, **enquanto uma voz cantava, sonolenta e a arrastada:**

– Uma!... e sucessivamente: duas!... três!... vinte e cinco[...]

Herculano já não suportava. Torcia-se todo no bico dos pés, erguendo os braços e encolhendo as pernas, **cortado de dores agudíssimas** que se espalhavam por todo o corpo, até pelo rosto, **como se lhe rasgassem as carnes**. A cada golpe escapava-lhe um gemido surdo e trêmulo que ninguém ouvia senão ele próprio no desespero de sua dor. **Toda gente assistia aquilo sem pesar, com a fria indiferença de múmias.** (CAMINHA, 2014, p. 74. Grifos nossos.)

A cena possui várias dimensões. A primeira delas diz respeito ao prazer que Agostinho sente ao cumprir o ato de crueldade, “radiante, cheio de satisfação”, contando as chibatadas como quem canta. A segunda dimensão diz respeito à exploração sensacional da cena: o castigado, Herculano, é “cortado de dores agudíssimas”, “como se lhe rasgassem as carnes”. A descrição é lenta com o objetivo, pode-se dizer, de causar horror em quem lê. A terceira dimensão refere-se à reação dos outros marinheiros que assistem ao castigo: eles assistem sem pesar, com profunda indiferença. Em certa medida, a reação dos espectadores direciona a reação do leitor, que acompanha cada detalhe da cena, junto com as personagens. Porém, tal reação dos espectadores pode também causar repulsa moral no leitor, já que as personagens encaram o castigo como algo natural, e não cruel.

O navio, entretanto, não é o único *locus horribilis* no romance. Há também o hospital em que Bom-Crioulo é internado:

Parecia-lhe incrível! desespero igual nunca ele experimentara. Só lhe vinham à imaginação cousas tristes, ideias lúgubres. E, para maior infelicidade, para maior desgraça, **ouviu toda a noite alguém gemer na enfermaria vizinha** – uma voz de homem, grossa, abafada, inimitável, chamando pelo nome de Jesus e que a ele, Bom-Crioulo, parecia a sua própria voz de amante infeliz apelando para a suprema bondade de Deus... O desgraçado, quem quer que fosse, gemia, gemia sem trégua, cortado de dores horríveis.

Pairava na atmosfera calma do hospital um cheiro muito vivo de alfazema queimada, assim como um vago **odor de câmara**

mortuária. Bom-Crioulo que nunca em sua vida, tivera medo, e que sempre desafiara a morte corajosamente, não pode evitar, essa noite, um calefriozinho de pavor. (ibid., p. 179. Grifos nossos.)

Caracterizado como um local de sofrimento, o hospital é o espaço onde Bom-Crioulo alimentará sua obsessão por Aleixo, que o levará ao homicídio do rapaz. Merece atenção a caracterização do espaço: o que torna o hospital um *locus horribilis* é o som de alguém que gemia na enfermaria vizinha e o “odor de câmara mortuária”. Tais aspectos, em conjunto, levarão o herói a não só ter na “imaginação cousas tristes, ideias lúgubres”, incluindo sua obsessão por Aleixo, como também o farão ter medo da morte.

Quando decide assassinar o grumete, Bom-Crioulo foge do hospital em que se encontra. Mas o ambiente com que se depara não é mais acolhedor:

Depois, foi tudo rápido: deu volta ao cabo na janela, um cabo grosso trançado, e – ... que os pariu! – saltou fora. Uma escuridão medonha na baía e um silêncio de arrepiar cabelo. Era a hora do sono forte, do sono pesado. As sentinelas bradavam, de instante a instante, o seu prolongado – alerta! que o eco repetia no mar e em terra. Nenhuma outra voz, nenhum outro sinal de vida. A cidade iluminada, estrelada de luzes microscópicas, era como vasta necrópole na lúgubre inquietação da noite. (ibid., 2014, p. 202-3)

Há uma descrição sombria da baía com as expressões “escuridão medonha” e “um silêncio de arrepiar cabelo”. Mas este é apenas um pano de fundo para o verdadeiro *locus*, a cidade: uma “vasta necrópole na lúgubre inquietação da noite”. Mais adiante, o narrador continua: “Daí a instante perdia-se no labirinto da cidade, marchando no seu passo largo, muito desenvolto, quebrando ruas, dobrando esquinas, ‘bordejando’...” (ibid., p. 206). Para Botting, a cidade é uma das releituras dos *loci* góticos setecentistas, como o castelo e a floresta:

Mais tarde, a cidade moderna combinou os componentes naturais e arquitetônicos de grandeza e selvageria do Gótico, suas ruas escuras e labirínticas que sugeriam a violência e a ameaça do castelo e da floresta góticos. (BOTTING, 1996, p. 2. Tradução nossa.)

É nesta cidade, descrita como necrópole e como labirinto, que Bom-Crioulo, de herói da narrativa, converte-se em monstro humano ao assassinar Aleixo. No trecho imediatamente anterior ao momento do crime, é possível observar a relação do protagonista com o espaço:

Faiscavam-lhe as retinas como duas brasas, como dois fogachos, por trás da névoa úmida das lágrimas; todo ele vibrava, todo ele tremia como um epilético: vinham-lhe cóleras, ímpetos, aflições... Quase não se podia conter diante daquela casa, que era como **o túmulo mesmo das suas ilusões**. Transfigurava-se, enlouquecia de ódio, espumava de cólera, de raiva, de ciúme!

O aspecto das cousas, o mundo exterior, a gente que passava para o trabalho, tudo quanto seus olhos viam naquela hora de amargura, **o próprio sol, a própria luz torrencial do dia causava-lhe um tédio imenso**; arrancando-lhe blasfêmias da boca entreaberta num sorriso agoniado e convulso. Não tinha coragem de fitar, de demorar os olhos no sobradinho: baixava-os logo gelado: – “Era ali mesmo, tal e qual!” Começou, de repente, a sentir uma zoada no ouvido, um rumor vago de insetos, uma cousa desagradável, incômoda e amofinadora; tremiam-lhe as pernas; ia-se-lhe faltando a respiração. Era um mal-estar, um nervoso, uma aflição, um delírio, um vago desejo de matar, de assassinar, de ver sangue...

Passou a mão nos olhos, trêmulo, encostando-se à coluna de um gás; quase não podia ter-se em pé: estava sem forças, o hospital enfraquecera-o, debilitara-o horrorosamente, **o “maldito hospital”**. — Nunca mais havia de lá, por os pés, nunca mais!”

A porta do sobrado estava fechada; em cima a meia vidraça de uma janela conservava-se aberta; nem parecia morar gente ali: **uma imobilidade sepulcral, desoladora!** (CAMINHA, 2014, p. 208-9)

Em primeiro lugar, o narrador descreve o sobrado como o “túmulo de suas ilusões”. Segue-se uma característica interessante: a luz do sol, que causava a Bom-Crioulo um intenso tédio, diferente daquela ideia defendida por muitos estudiosos do Naturalismo, desde Araripe Jr., de que o sol trairia uma espécie de alegria, de sentimento tropical ao povo brasileiro. Temos também a lembrança de Amaro sobre o hospital, que é profundamente negativa e, por fim, vemos novamente o sobrado, que é descrito como possuidor de uma imobilidade sepulcral e desoladora.

Ao afirmarmos que a prosa de Adolfo Caminha utiliza-se de elementos característicos da poética gótica não buscamos, tampouco, afirmar que ela não seja naturalista: as duas estéticas não são opostas, muito pelo contrário, possuem diversos pontos em comum, como foi demonstrado. O Gótico-Naturalismo, em muitos de nossos naturalistas, oferecia uma forma adequada para expressar os problemas de seu tempo e a temática de sua prosa.

O romance *Bom-Crioulo* exemplifica, assim, como a poética gótica interferiu no projeto naturalista, não de maneira a negá-lo ou anulá-lo, mas de maneira a contribuir

para a construção de uma prosa desencantada com o ser humano e com os rumos da modernidade, muito característica da literatura *fin-de-siècle*.

Referências

BAGULEY, David. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

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

_____. *Gothic*. 2nd edition. London: Routledge, 2014.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ateliê, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Introdução à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999.

COLAVITO, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

CROW, Charles. Jack London's *The Sea Wolf* as Gothic Romance. In. SMITH, Allan Lloyd, org. *Gothick Origins and Innovations*. Amsterdam: Rodopi, 1994. pp. 123-131.

FRANÇA, Julio. *O sequestro do Gótico no Brasil*. No prelo. 2016

Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.