



# MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI  
ISSN 2316-1663

VOLUME 12, NÚMERO 3 | JUL.-SET. 2023  
<https://doi.org/10.47295/mren.v12i3.1081>

## MELANCOLIA, MEDO E MORTE: O GÓTICO EM *PROSAS BÁRBARAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS



## MELANCHOLY, FEAR, AND DEATH: THE GOTHIC IN *PROSAS BÁRBARAS*, BY EÇA DE QUEIRÓS

XÊNIA AMARAL MATOS

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA  
RECEBIDO EM 03/09/2023 • APROVADO EM 03/10/2023

---

### Abstract

---

The current study is an analysis of the short stories presented in *Prosas Bárbaras* (1903), by Eça de Queirós. To do so, it is adopted the perspective that those narratives dialogue with gothic *topoi*. In other words, discourses, images, and narratives resources repeated through different works, creating commonplaces. In this sense, it is studied how those short stories dialogue with the pre-existing *topoi* in the Gothic tradition. It is searched for the comprehension of the negative effects that those resources may cause in the reader. This research also retakes the editorial path of those stories, showing that the narratives are mostly part of Eça de Queirós' initial career. So, to understand the gothic theories researchers such as David Stevens (2000), G. Byron e D. Punter (2004), Nick Groom (2012), Fred Botting (2014), and Júlio França (2017) are mentioned.

---

## Resumo

---

O presente estudo é uma análise dos contos apresentados em *Prosas Bárbaras* (1903), de Eça de Queirós. Para tal, adota-se a perspectiva que as narrativas são permeadas por *topoi* góticos. Ou seja, discursos, imagens e recursos narrativos, os quais se repetem em diferentes obras, formando lugares-comuns. Dessa forma, é estudado como os contos comunicam-se com *topoi* preexistentes na tradição gótica. Busca-se compreensão dos efeitos negativos que esses recursos podem ocasionar no leitor. Nesta pesquisa, também é retomado o trajeto editorial dos contos que compõem *Prosas Bárbaras*, demonstrando que as narrativas, em sua maioria, pertencem à fase inicial da carreira de Eça de Queirós. Para compreender o gótico, pesquisadores como David Stevens (2000), G. Byron e D. Punter (2004), Nick Groom (2012), Fred Botting (2014) e Júlio França (2017) são mencionados.

---

## Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** *Prosas Bárbaras*. Gothic *Topoi*. Fear. Portuguese Literature.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Prosas Bárbaras*. *Topoi* Góticos. Medo. Literatura Portuguesa.

---

## Texto integral

---

Ao longo de sua carreira literária, Eça de Queirós [1845-1900] produziu uma gama variada de textos, bem como contribuiu com a publicação de contos em diferentes periódicos portugueses, como a *Gazeta de Portugal* e o *Distrito de Évora*, e brasileiros, como a *Gazeta de Notícias*. Após seu falecimento, essas narrativas curtas foram compiladas em diferentes publicações. Marie-Hélène Piwnik (2009) declara no volume *Contos I*, o qual pertence à série de edições críticas das Obras de Eça de Queirós, publicada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, que a primeira coletânea, *Contos* (1902), foi uma organização de Luís de Magalhães junto a Lello & Irmão publicada em 1903, mas com data de 1902. Foram selecionadas 12 narrativas “sem critério declarado” (PIWNIK, 2009, p. 22), sendo elas: “Singularidades de uma rapariga loura”, “Um poeta lírico”, “No moinho”, “Civilização”, “O tesouro”, “Frei Genebro”, “Adão e Eva no Paraíso”, “A aia”, “O defunto”, “José Matias”, “A perfeição” e “O suave milagre”, no qual excluído o ensaio que acompanha “A aia”, chamado “Tema para versos”.

Em 1903, Magalhães, através da Lello & Irmão, publica o compilado *Prosas Bárbaras*. Segundo Piwnik (2009), o único critério adotado foi o auxílio de Jaime Batalha Reis, quem atribuiu o título ao próprio Eça. Além de escrever uma “Introdução”, Batalha Reis “recolhe da <<Gazeta de Portugal>> indistintamente narrativas ficcionais e não ficcionais, exclui <<As farsas>> e <<Onfália Benoiton>>, inclui <<A morte de Jesus>>, d’<<A revolução de Setembro>>, e não integra <<O Réu Tadeu>> do <<Distrito de Évora>>”<sup>1</sup> (PIWNIK, 2009, p. 23).

Em 1947, a Lello & Irmão “oferece no mesmo volume VIII as *Prosas Bárbaras* e os *Contos*, misturando narrativas ficcionais e não ficcionais na primeira secção”

---

<sup>1</sup> Mesmo que a ABNT peça as aspas duplas para capítulos de livros, aqui será mantido os sinais utilizados pela publicação crítica referida.

(PIWNIK, 2009, p. 23). Nessa nova edição, nos *Contos*, é incluso, no apêndice, “Suave Milagre” (em primeira versão), e, nas *Prosas Bárbaras*, “Farsas” e “Onfália Benoiton”. O título “As misérias” não é recolhido e mantem-se “Entre a neve”, tampouco incluiu-se o número I que precede o subtítulo. O conto “Réu Tadeu” continua excluído da coletânea.

No Brasil, a publicação de *Contos* (1969), a qual integra o volume 11 das *Obras de Eça de Queirós*, organizada Helena Cidade Moura, pela Livros do Brasil em na década de 1960, continua a exclusão de “O Réu Tadeu”. Porém, reproduz a introdução de Batalha Reis, “oferece, sem explicações, as mesmas a mesma seleção de sempre, aumentada de <<Farsas>> e de <<Onfália Benoiton>>” (PIWNIK, 2009, p. 24). Mesmo assim, recupera o título “As misérias” e inclui em “Entre a neve”.

Segundo Piwnik (2009), “O Réu Tadeu” só está numa seleção de Alberto Machado da Rosa pela Editorial Presença, de Lisboa, produzida entre 1965-1966. Tal coletânea recebeu o título de *Prosas Esquecidas* e, no vol. I, apresenta “Farsas”, “O Réu Tadeu”, “Onfália Benoiton”, junto a fragmentos de *O Mistério da Estrada de Sintra* e de *O crime do Padre Amaro*.

Em 1989, Luiz Fagundes Duarte, pela Dom Quixote, “só contemplou os contos tradicionalmente reunidos sob esse título” (PIWNIK, 2009, p. 24). Porém, segundo a autora, ele acrescentou “Um Milagre” pela primeira vez numa seleção, sendo uma versão abreviada e cronologicamente situada entre “Outro Amável Milagre” e “O Suave Milagre”. Duarte também usa o escrito de Guerra da Cal, datado de 1960, como uma nota conclusiva para um texto de Helena Cidade Moura. Duarte completou o conto “A aia”, publicando também o conjunto “Tema para versos”. Para Piwnik, ele “inovou ao reagrupar sob o título <<As Histórias>> os contos <<O Tesouro>> e <<Frei Genebro>>” (PIWNIK, 2009, p. 25).

Dessa forma, o que o público conhece como *Prosas Bárbaras* é, na verdade, uma compilação de textos feitos por diferentes editores e sem influência direta de Eça no processo. Tais escritos folhetinescos são provenientes de 1866-7 e, portanto, se levado isso em conta, pertencem a uma fase inicial da escrita queirosiana. Apesar da multiplicidade de publicações, a versão de Jaime Batalha Reis é a mais facilmente encontrada e difundida. Dessa forma, o público leitor, quem raramente busca ou tem acesso às informações editoriais, conhece e tende a ler *Prosas Bárbaras* como: “Notas Marginais”, “Macbeth”, “A Ladainha da dor”, “Entre a neve”, “Os mortos”, “A península”, “O Miautonoma”, “Misticismo Humorístico”, “O Milhafre”, “Lisboa”, “O senhor Diabo”, “Uma carta”, “O Lume”, “Mefistófeles”, “Memórias de uma força” e “A morte de Jesus”. Tendo isso em vista, prefere-se analisá-los conforme o que público tem mais acesso e convencionou como tal.

Se em suas grandes obras, a vertente do realismo predomina, nos textos da coletânea outras tradições ganham forma. Nessas produções iniciais, Jaime Batalha Reis destaca a presença de “cantos fragmentários”, pertencentes a um grande poema fantástico, no qual o sonho e o imaginário são predominantes:

O que caracteriza este momento da vida literária de Eça de Queirós é a sincera comoção do criar fantástico, sem excluir inteiramente, já então, a ironia—que mais tarde é o inseparável instrumento de trabalho do seu espírito [...]. Consegue assim idear um inundo imaginário, um cenário de alegorias; sabe que esse mundo é ilusório, que só parece povoado por metáforas – e entenece-se, e

comove-se, e comunica essa ternura e essa comoção como se as produzissem realidades [...] (REIS, [19--], p. XXXVIII).

Numa visão semelhante, Maria Manuela Gouveia Deilille (1984) afirma que a inclinação imaginativa desses textos vem de um profundo contato e diálogo com escritores como E. T. A. Hoffmann [1776-1862], Heinrich Heine [1797-1856] e Gérard de Nerval [1808-1855]. Segundo a autora, Eça de Queirós, por meio de tais leituras, entrou em contato com motivos e tópicos das imagens romântico-satânicas, nas quais prevalecem o gosto pela morte, pelo mórbido e pelo vampírico, mesmo que de forma sutil. Além disso, a pesquisadora observa uma nuance lírica estruturada em prosa, especialmente nas primeiras produções queirosianas, na qual é capaz de estabelecer paralelos diretos com os textos de Heine e Nerval.

Ernesto Guerra da Cal, ao estudar o léxico queirosiano, argumenta que há outras vertentes semânticas para além do realismo especialmente nos primeiros escritos. Um desses “desvios” léxicos é resultante do contato com as leituras de Charles Baudelaire, de Heine e de Hoffmann:

Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelairiana que Eça sofreu nessa época é o das “phosphorescences de la pourriture”, o vocabulário da podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afluências verbais, que eram ainda mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultra-romantismo português. Uma delas, a terminologia das ciências [...] ; a outra oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffmann. Todo êste léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo (CAL, 1969, p. 86-7).

Nesse sentido, o estudioso destaca o uso de “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85) proveniente de “de palavras tópicos do período baixo-romântico” (CAL, 1969, p. 85). Mesmo que essa escolha léxica seja mais acentuada nas primeiras narrativas, Guerra da Cal defende que a inclinação perdurará por toda a produção de Eça:

[...] é curioso observar que muitos dos elementos, que assinalamos como característicos das suas primeiras páginas, permanecerão ou reaparecerão com significativa tonicidade, através de toda sua obra, denunciando o muito de sinceramente temperamental que há nessas páginas “românticas”, tão líricas, tão livrescas. Certos elementos desse léxico não o abandonarão jamais, entremeando-se sutilmente na fábrica do seu estilo, ao longo de sua evolução. Outros, para permanecerem, mudarão de signo. E outros ainda desaparecerão temporariamente, para reaparecer, com uma valoração e um uso mais sagaz e experimentado, na etapa final de

neo-romantização, quando Eça agora voluntaria e corajosamente volta a ‘envolver-se totalmente no fantástico’ (CAL, 1969, p. 87).

Tendo em vista as discussões levantadas, a incursão empenhada por Eça nos textos de *Prosas Bárbaras* tem sido compreendida por meio da nuance fantástica. Um exemplo do procedimento é o estudo *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós* (2002), de Maria do Carmo Sequeira, no qual a autora dá especial atenção às narrativas publicadas na coletânea *Contos*. Por sua vez, a dissertação de Teresa Manuela Vasques Fadista Cruz Rosado *Camilo e Eça: O apelo do Horror* (2004), além de discutir Camilo Castelo Branco, concede algumas notas sobre o fantástico em *Prosas Bárbaras*. Segundo Rosado (2004), destaca-se o aspecto grotesco aliado ao teor fantástico, resultando num: “romantismo satânico e panteísta [...] [veiculando] uma visão negra do mundo, onde a degradação física, especialmente da mulher, a degradação social, as misérias e as agonias da condição humana são acentuadas pela ambiência soturna [...]” (ROSADO, 2004, p. 92).

No clássico estudo *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), de T. Todorov, define o fantástico como uma hesitação vivida pelo leitor, a qual envolve o embate entre uma explicação empírica e uma sobrenatural sobre as ações da narrativa: “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico [...]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 31). Por sua vez, Rosemary Jackson, em *Fantasy: literature of subversion* (1981), o fantástico é um termo amplo, capaz de englobar diferentes manifestações literárias, capaz de contemplar mitos, lendas, histórias de horror, ficção científica, entre outros. Para Jackson (1981), ele é a literatura da irrealidade (*a literature of unreality*, no original), na qual se dá uma vazão criativa que reinventa elementos pré-existentes na realidade, dando-lhes uma aparência nova, diferente e não familiar.

Por outro lado, os textos *Prosas Bárbaras* são permeados pelo lirismo, pelo satânico, pelo apreço pela morte, pelo tom sombrio, pela perspectiva negativa e desencantada sobre o mundo, pela morbidez e pelo sobrenatural. Quando uma narrativa é moldada em torno desses elementos fica em evidência um diálogo com outra tradição literária: gótico. Esse paralelo é justificável uma vez que tais nuances são muito mais caras ao gótico do que ao fantástico. Sendo assim, os próprios efeitos ao longo da leitura também são alinhados com o gótico, pois dialogam com o medo, a melancolia, o terror e o horror.

Na verdade, o conceito de gótico é também é amplo e adentra a cultura, a arquitetura, a moda e a literatura. Em termos literários, de acordo com Nick Groom (2012), entre os séculos XVII e XVIII, o gótico firmou-se como uma estética da decadência, nostalgia, melancolia e morte. A imaginação gótica é comprometida por “inspiring terror and power by creating sublime effects based on Burke’s *Philosophical Enquiry*. The sublime signals the limits of rationality – the sleep of reason – and was best communicated by obscurity<sup>2</sup>” (GROOM, 2012, p. 77).

---

<sup>2</sup> “inspirar terror e poder ao criar efeitos baseados na *Philosophical Enquiry* de Burke. O sublime sinaliza os limites da racionalidade – o adormecimento da razão – e foi melhor comunicado pela escuridão” (GROOM, 2012, p. 77, tradução nossa).

Nesse sentido, Groom (2012) elenca sete elementos recorrentes nos romances góticos: a) os termos meteorológicos (sombras, tempestades, vento, névoa, escuridão, etc.); b) topografia (florestas impenetráveis, montanhas, desertos, geleiras, a infinitude do oceano, entre outros.); c) arquitetura (torres, prisões, castelos, abadias, tumbas, criptas, ruínas, passagens secretas, etc.); d) objetos (máscaras, véus, armas e brasões, tapeçarias, etc.); e) textuais (enigmas, rumores, folclore, manuscritos e inscrições, elipses, textos quebrados, fragmentos, linguagem marcada por circunlóquios, palavras polissilábicas, linguagem obscura, narrativas embutidas, histórias em *mise-en-abyme*); f) espiritualidade (mistérios religiosos, alegoria e simbolismos, rituais católicos, misticismo, maçonaria, magia, satanismo, bruxaria, danação); e, por fim, g) a psicologia (sonhos, visões, alucinações, drogas, sonambulismo, loucura, múltiplas personalidades, duplos, presenças fantasmagóricas, morte, amnésia).

David Stevens (2000) também observa algumas características literárias recorrentes, como: a) fascinação pelo passado; b) gosto pelo sobrenatural; c) ênfase na psique das personagens; d) representação ou simulação do medo, horror, macabro e sinistro; e) os espaços exóticos; e f) gosto por narrativas moldura<sup>3</sup> ou, ainda, os múltiplos narradores. Numa argumentação semelhante, David Punter e Glennis Byron (2004) esquematizam o gótico em torno de alguns temas, motivos e tópicos recorrentes, como: o castelo assombrado; o monstro; o vampiro; a perseguição e a paranoia; o estranho (no sentido freudiano); o abuso; a alucinação e o vício; e a escrita feminina gótica. Para os autores, recapitular tais qualidades “allow for the tracing of the development of key motifs over the centuries and suggest the connections between these frequently quite disparate texts” (PUNTER; BYRON, 2004, p. X)<sup>4</sup>.

Por sua vez, também alinhado a esse modo de compreensão do gótico, Júlio França apresenta a tradição como uma escrita “estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). Sendo assim, na visão do estudioso brasileiro, o gótico baseia-se na repetição de elementos convencionais referentes à configuração do espaço, do tempo e das personagens. Segundo o autor, o gótico é ambientado em “espaços narrativos opressivos” (FRANÇA, 2017, p. 24) – os *loci horribiles* –, causadores de sensações como desconforto, estranhamento, medo e pavor. Para França, o tempo, nessas ficções, é marcado pela presença fantasmagórica do passado no presente, esmaecendo as delimitações cronológicas. Já no que compete às personagens, França expõe que elas geralmente são monstros ou monstruosas, moldadas tanto por distúrbios psicológicos, sociedades disfuncionais, contextos familiares opressivos, etc.

Contudo, por mais convencionalista que o gótico seja, tais características não são uma exclusividade dessa estética. Por exemplo, os *loci horribiles* e as personagens monstruosas podem ser encontradas na literatura clássica. Mas, ao

---

<sup>3</sup> De acordo com o *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008), a narrativa moldura (em inglês *frame narrative*) é aquela em que uma segunda história é incluída numa primeira, criando um efeito de uma “história dentro de outra”. Assim, ocorre uma estrutura narrativa na qual uma ação principal está embutida em outra ação secundária, a própria moldura.

<sup>4</sup> Permitem traçar o desenvolvimento de motivos-chave através dos séculos além de sugerir conexões entre esses textos frequentemente bastante discrepantes”. (PUNTER; BYRON, 2004, p. X, tradução nossa)

serem colocadas em “conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir [...] medo e suas variantes, esses três aspectos [a personagem monstruosa, os *loci horribiles* e o tempo fantasmagórico] podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica” (FRANÇA, 2017, p. 25).

Através dessas características, o texto gótico empenha-se também em criticar a organização social e os problemas gerados por essa. Segundo Fred Botting, monstros “come to reflect upon monstrosity of social or familial institutions that constructed them [...]” (BOTTING, 2014, p. 172)<sup>5</sup>. Ou seja, a presença de um monstro era indício das fragilidades morais das instituições e das classes sociais. Já os espaços falam de uma constante insegurança vivida pelo ser humano em sociedade: “located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror [...]” (BOTTING, 2014, p. 4)<sup>6</sup>.

Portanto, conclui-se que o gótico objetiva uma experiência estética negativa e pautada no medo, melancolia, terror, horror, claustrofobia, além de outras sensações desconfortáveis. Por mais que as experiências narradas nesses textos pareçam distantes do mundo empírico, existe uma capacidade de despertar no leitor uma reflexão sobre seu contexto e vivências, através dos questionamentos comumente presentes na estética, como a finitude da vida, da condição frágil do ser humano, da(s) possível(is) origem(ns) da maldade humana, de como as classes sociais se organizam e se relacionam, etc.

No entendimento desse estudo e conforme é pretendido demonstrar aqui, o gótico é visto como uma característica que atravessa esses textos queirosianos de diferentes formas e níveis do mais sutil ao mais predominante. Relaciona-se, pois, tal uso do gótico à noção de *topoi*, os quais são, para E. R. Curtius, “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109). O conceito é derivado da palavra grega *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*) comuns (*koinoi*); já no latim o termo é *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* tinham um papel retórico sendo considerados os “argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações” (CURTIUS, 2013, p. 108). Por sua vez, Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987) expandem os *topoi* para diferentes apresentações possíveis: uma locução, uma frase ou uma proposição. Ou seja, são entendidos como um tema pensado dentro de uma forma e, então, “o que conta é a evidencia do *já (mil vezes) ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores).

Na coletânea *Prosas Bárbaras*, observa-se o desenvolvimento de *topoi* góticos ao longo dos textos, os quais afetam tanto a organização discursiva, quanto a composição das instâncias narrativas e podem ser exemplificados pela morbidez, pelo sobrenatural, pelo satânico, pela loucura, pela religiosidade, pela linguagem em circunlóquio, pelos *loci horribiles*, pela personagem monstruosa, entre outros.

---

<sup>5</sup> “surgem para refletir sobre a monstruosidade das instituições sociais ou familiares que os construíram” (BOTTING, 2014, p. 172, tradução nossa)

<sup>6</sup> “localizados em espaços isolados, áreas para além da razão, lei e autoridade civilizada, onde não há proteção do terror” (BOTTING, 2014, p. 4, tradução nossa)

Tendo essas questões em mente, essa pesquisa mapeia como esses *topoi* são delimitados ao longo dos textos, além de perceber como podem dialogar com outras tradições.

Embora escrito em prosa, como o próprio título anuncia, o lirismo mórbido atravessa parte dos textos. Na narrativa de abertura, “Notas Marginais”, um pequeno poema sobre um relacionamento amoroso impossível abre o texto. Entretanto, o tom lírico permanece ao longo do conto, como visto no excerto: “Ó doce cantiga dos namorados da beira do rio, tu és uma verdade sempre nova! Ainda hoje o triste anda penando nas águas escuras; e os teus olhos, ó serena rapariga, são eternamente falsos!” (QUEIRÓS, 1961, p. 2)<sup>7</sup>. De adjetivação carregada e construção frasal marcada por deslocamentos, “Notas Marginais” exemplifica o que Groom (2012) nomeia de linguagem em circunlóquios. No texto queirosiano, o excesso linguístico está ligado a uma morbidez poética e à imagem de um amor maldito:

Mas o vestido estava colado ao corpo – vinte vezes colado ao corpo; e tão rapidamente o tiraste, que me rasgou pedaços de carne, e levou-me jorros de sangue, e arrancou-me os cabelos, e deixou-me, ó minha bem-amada de braços de aço! - como uma forma longa, vermelha e indefinida! [...]

Eu abri aquele coração, que era delicado, pequeno e feminino. Descobri lá dentro vagamente uma floresta medonha, que se debatia e rugia, como uma multidão de doidos sinistros, todos vestidos de ramos e de folhas; na sombra andavam os olhos redondos e famintos dos lobos: por cima da folhagem mugidora esvoaçava, balouçada por ventos imensos, uma confusão de sombras, que uivavam e se arrepelavam, e rasgavam com os ossos dos cotovelos as carnes moles, e lambiam o sangue que escorria das órbitas sem olhos, e davam beijos selvagens, enroscadas e desfalecidas em voluptuosidades mais mórbidas do que os orvalhos da Lua. (QUEIRÓS, 1961, p. 8)

A imagética da amada aproxima do vampírico por meio da sensualidade, da menção ao sangue, do animalesco/selvagem e pelo potencial de destruir e predar o seu amado, revelando forte ligação com o gótico. Mesmo assim, a linguagem empregada é poética num tom que mantém certa admiração pelo que se revela nefasto e perigoso, tal qual um vampiro faz com suas vítimas.

Além disso, a relação com a lírica retoma uma característica antiga do gótico, pois de acordo com Stevens (2000), antes de adentrar a prosa, existiu na Inglaterra do século XVIII, a *graveyard poetry* (poesia de cemitérios, em livre tradução), as quais eram, geralmente, gravadas em lápides. Com forte ênfase na finitude da vida, os escritos eram permeados pelo sentimento de melancolia, muitas vezes encorajando e invocando a morte. Tais versos, portanto, ajudaram na criação de “fertile conditions for the development of the gothic” (STEVENS, 2000, p. 15)<sup>8</sup>. Segundo Groom (2012), antes dos romances góticos, foram populares entre o século

<sup>7</sup> Alguns textos de *Prosas Bárbaras* não foram compilados na edição crítica organizada por Marie-Helene Piwnik de 2004. Dessa forma, utilizou-se uma edição de 1961 para referência. Quando presente na coletânea crítica mais recente, preferiu-se a utilização dessa versão.

<sup>8</sup> “condições férteis para o desenvolvimento do gótico” (STEVENS, 2000, p. 15, tradução nossa).



XVII e XVIII as baladas: narrativas em verso, nas quais ocorridos horripilantes, insólitos e mórbidos eram contados. Podiam ser lidas, cantadas ou recitadas e falavam principalmente do sofrimento: “By dwelling on sex, rape, torture, mutilation, dismemberment, death, and even some cases cannibalism, the emphasis is firmly on the physical realities of suffering” (GROOM, 2012, p. 36)<sup>9</sup>. Mais tarde, no romantismo inglês, o sombrio e mórbido voltaram-se para os amores impossíveis e/ou malditos, como na lírica de Lord Byron [1788-1824] e Samuel Coleridge [1772-1834]. De acordo com Groom, a escrita romântica foi marcada pela “fascination with the sublime and the infinite, organicism, individual identity, rebellion, and of course the past” (GROOM, 2012, p. 87)<sup>10</sup>

Dessa forma, o excerto mencionado relaciona-se principalmente com a lírica do romantismo inglês, principalmente por representar um amor impossível, maldito e com ares vampíricos, motivo explorado, por exemplo, em “Chirstabel” (1797) de Coleridge. No mesmo influxo poético, a morte e a degradação, temas caros a *graveyard poetry*, também são encontrados nas *Prosas Bárbaras*, como em “O Milhafre”:

Começaram então as cruces a ficar desertas, os cepos a encher-se de musgo, as forcas a apodrecer nos caminhos. Nós, os milhafres, e os nossos camaradas, os abutres, para quem já não havia corpos nos despenhadeiros, ladrões arroxeados pela corda, afogados disformes, deixámos os grandes montes e os rios, as vastas tradições do sangue, e viemos, para viver, aceitar, com os capões, a domesticidade nos parques resplandecentes, ou andámo-nos mostrando aos imbecis, pelas feiras, numa gaiola! E as aves da noite, depois de terem visto a natureza imensa, as aflições do vento, as núpcias do mar, de terem lutado nas tempestades e insultado as estrelas, vêm, modestamente, comer bichinhos no saguão dos burgueses! Eu, que tinha estado entre a força, quis, ao menos, ficar entre a graça; e, depois de ter vivido na noite de Deus, quis, ao menos, morrer na madrugada de Jesus! E, entretanto, a alma morre esmagada e solitária, e a grande vida moderna, a vida do sol, da música, dos metais, vai, entre fulgurações, pisando e cuspidando naquela coisa miserável. E ainda está quente o sangue de Jesus! (QUEIRÓS, 2009, p. 75-6)

No conto, o fim da vida esbarra com a religiosidade e a vida burguesa. A personagem, uma ave de rapina com grande eloquência, expõe como a vida e morte do ser humano são afetadas pela modernidade e pelo distanciamento do catolicismo. Na visão empenhada no escrito, isso afeta diretamente nos hábitos dessas aves, as quais perdem a quantidade de cadáveres disponíveis e sua imagem amedrontadora. A fala do animal retoma adjetivos de conotação mórbida (como sangue, solitário, miserável, arroxeadado, afogado, disforme, etc), suscitando uma aura soturna sobre o

---

<sup>9</sup> “Ao lidarem com sexo, estupro, tortura, mutilação, desmembramento, morte e, ainda em alguns casos, canibalismo, a tônica é, com certeza, nas realidades físicas do sofrimento” (GROOM, 2012, p. 36, tradução nossa).

<sup>10</sup> “fascinação com o sublime e o infinito, organicismo, identidade individual, rebelião além, de claro, o passado” (GROOM, 2012, p. 87, tradução nossa).

objeto narrado. Ao mesmo tempo, dessa carregada adjetivação, surge o efeito poético, pois a narração transparece uma perspectiva subjetiva e lírica.

Por outro lado, em “Memórias de uma forca”, a morte e a degradação ganham um tom menos mórbido:

<<O corpo esfria-me: eu tenho a consciência da minha transformação lenta de podridão em terra. Vou, vou. Ó terra, adeus! Eu derramo-me já pelas raízes. Os átomos fogem para toda a vasta natureza, para a luz, para a verdura. Mal ouço o rumor humano. Ó antiga Cíbele, eu vou escorrer na circulação material do teu corpo! Vejo ainda indistintamente a aparência humana, como uma confusão de idéias, de desejos, de desalentos, entre os quais passam, diafanamente, bailando, cadáveres! Mal te vejo, ó mal humano! No meio da vasta felicidade difusa do azul, tu és, apenas, como um fio de sangue! As eflorescências, como vidas esfomeadas, começam a pastar-me! Não é verdade que ainda lá em baixo, no poente, os abutres fazem o inventário do corpo humano? ó matéria, absorve-me! Adeus! Para nunca mais, terra infame e augusta! Eu vejo já os astros correrem como lágrimas pela face do céu. Quem chora assim? Eu sinto-me desfeita na vida formidável da terra! Ó mundo escuro, de lama e de ouro, que és um astro no infinito — adeus! Adeus! — deixo-te herdeiro da minha corda podre>> (QUEIRÓS, 2009, p. 115).

Ao morrer, a forca percebe o fim de suas funções e o retorno de sua madeira à natureza, portanto, a sua mazela como instrumento de morte findou. A decomposição é como um retorno à *luz*, como a própria diz, e a narração desse processo é feita de modo bastante adjetivada e por meio de alterações da ordem sintática, causando um efeito de linguagem hiperbolicamente adornada. Assim, o efeito causado pelo lirismo mórbido é o do estranhamento, pois não é um traço comum em narrativas. Entretanto, como visto nos excertos, a escolha é um modo de explorar a subjetividade das personagens e dos narradores, expondo as suas sombrias visões de mundo.

Através dessa linguagem carregada, também é explorado o sobrenatural demoníaco, como em “Ladainha da dor”. No conto, um narrador em terceira pessoa anuncia a existência de uma carta destinada ao músico Berlioz. O escrito, por sua vez, narrado em primeira pessoa, fala de Lyser, um pintor que fez um pacto com o diabo para desenhar um retrato de Paganini<sup>11</sup>: “fora o diabo que lhe guiara a mão naqueles traços, e queira conservar essa lembrança do diabo, um velho amigo” (QUEIRÓS, 1961, p. 25). A pintura mostrava Ofélia, personagem de *Hamlet*, em seu suicídio, acompanhada morcego:

[...] desenhou a figura de Ofélia levada pela corrente, e um morcego; com as asas dobradas, e olhando tristemente, de entre as canas debruçadas sobre o rio, o corpo branco sumir-se levado serenamente como no seu elemento, e os grandes cabelos louros

<sup>11</sup> Referência a Nicolò Paganini [1782-1840], violinista e compositor italiano, quem foi associado ao demoníaco e que, para Mai Kawabata (2013), foi um fenômeno do Romantismo e um músico com ares de vilão gótico.

emaranhados nos musgos da água: e por baixo escreveu: Duvida Ofélia do meu amor, da verdade luminosa das estrelas, dos coloridos das folhas, da luz branca e séria do sol. E depois, com a voz séria: – Paganini sobretudo era um morcego (QUEIRÓS, 1961, p. 26).

O retrato, que não representa diretamente a face de Paganini, comunica seu caráter terrível e monstruoso. A confecção do desenho afeta a sanidade de Lyser, que enlouquece. Assim, fica a dúvida se o pintor enlouquecera por que realmente fez o pacto ou se a história foi fruto de sua mente já perturbada. Na morte da irmã, Lyser acompanha a procissão fúnebre tocando rabeca, mesmo instrumento do músico Paganini. Já louco, Lyser adentra um estado mórbido: “[...] tem todas as qualidades da noite, o sombrio, o vago, o negro, o azul, o lânguido, o estrelado. Agora deseja morrer e ser enterrado numa paisagem casta, assoalhada, murmurosa, para se julgar protegido e coberto [...]” (QUEIRÓS, 1961, p. 29).

Na sequência, o narrador-personagem também é afetado pela loucura, enquanto está numa viagem:

[...] então ouvi de novo aquele som triste da rabeca estender-se lentamente pelo mar como uma névoa sonora. Fiquei todo tomado de tremores e de frios: e ouvi então distintamente com os ouvidos da carne a música de uma rabeca acompanhada surdamente pelo mar. «Ao princípio foi uma melodia de fresca serenata, que a água acompanhava com um marulho húmido e alegre: e ao mesmo tempo ao longe havia o gemer rítmico do vento. «Então durante uns momentos eu ouvi unia música estranha da rabeca, acompanhada pelo mar, onde havia gemidos, dilacerações. e vozes pesadas de lágrimas, e melodias trágicas com dores da Natureza, e sempre por entre os sons alegres e meigos uma tristeza surda e lenta corria como a água corre lodosa entre os juncos, os canaviais e as eflorescências. «Havia vozes de rabeca aflitas e bárbaras: e às vezes dois mugidos sinistros do mar pareciam presos por uma melodia da rabeca, delgada, ténue, clara, como um fio de som. Eu não te sei dizer o que era aquela música sobrenatural, elegíaca, selvagem, trágica, suave, e escarnecedora. «Por fim de repente toda aquela orquestra poderosa se calou, como um bando de abutres e aves de noite gritando aflitas, com trágicas palpitações de asas, que vêm pousar num silêncio, sobre um rochedo das águas. Então senti, de entre aquela amontoação apocalíptica de harmonias, desprender-se solitária a voz da rabeca, e vir de leve tocar junto do meu balcão com meiguice, com moleza, com dissipação de lágrimas – as variações do Carnaval de Veneza (QUEIRÓS, 1961, p. 37-38).

O misterioso e fantasmagórico som mistura-se a uma ideia de alucinação auditiva, afetando diretamente os sentidos da personagem, quem percebe o espaço de forma distorcida. A música da rabeca além de aludir a Paganini, torna-se uma presença constante e maldita no conto. Anteriormente, no velório da irmã de Lyser, o som do instrumento, precede a melancolia do pintor e, agora, a rabeca anuncia a tristeza e a loucura do narrador-personagem: “Creio que depois da noite de ontem, nunca mais terei o riso sonoro e são. Adeus: dei os teus recados ao Mar, que te manda

como voz de saudação o terrível temporal que agora vai na costa” (QUEIRÓS, 1961, p. 39).

Dessa forma, o conto retorna ao primeiro narrador e revela que “homem a quem esta carta foi escrita era um meigo artista, um pintor como Lantara”, quem “depois [que] enlouqueceu e foi recolhido a um hospital: e ali era sagradamente velado por uma enfermeira” (QUEIRÓS, 1961, p. 39). Consequentemente, a história do retrato é como uma maldição que afeta todos aqueles que são cientes dela. Ademais, há algo em comum nas personagens: além de ficarem loucos, todos lidam com a arte. Nesse contexto, é como se o artista lidasse com um objeto maldito, por vezes satânico, o qual o retira do convívio social. Os *topoi* da loucura e do sobrenatural, então, são meios para representar metaforicamente o artista na sociedade, uma figura que tende a ficar à margem, incompreendida e maldita. No conto, essa imagem, ganha contornos diabólicos e mortais, algo bem descrito através do fim do destinatário da carta:

[...] como o seu amigo Lyser, ainda depois de doido desenhava, pediu um dia à enfermeira a sua touca engomada e lisa, e com um lápis desenhou ali, como um agradecimento de alma, toda a sorte de delicadas imaginações – asas abertas, coroas de folhagens, atidas que vinham beijar um pé branco, coroações de caridades.

Uma noite a enfermeira ouviu um gemido, e veio encontrar o pobre pintor com as mãos postas diante de um retábulo alumiado; a doce rapariga cuidou no seu coração que ele se encomendava à Virgem; escutou: o pobre rapaz doido estava rezando ao seu velho amigo Cláudio Loreno; quando sentiu a enfermeira, voltou-se, e disse-lhe quase a chorar:

– Deixo o meu corpo aos rios, às árvores, às abelhas, aos montes, às searas, a toda a Mãe-Natureza.

– Depois curvou-se, beijou a orla do vestido da enfermeira e ficou-se enroscado no chão, nas últimas frialdades. A enfermeira pousou a luz do retábulo junto do corpo, tirou a toalha da Virgem e estendeu-a sobre a face pálida do triste, transfigurada nas últimas formosuras (QUEIRÓS, 1961, p.40).

Realizando o seu ofício (a arte), a personagem encontra a morte, descrita pelo louco de forma poética e como um retorno à natureza, imagem já explorada em outros momentos na coletânea. No excerto, ela significa a reintegração do artista a um contexto do qual ele não pode mais ser separado. A enfermeira, por sua vez, é representada como sacra, próxima à Virgem Maria, enquanto o doente está para a imagem de um mártir religioso. Ainda, essa explicação sobre a finitude do homem, ao final da narrativa, encerra um efeito singular: o de *mise-en-abyme*. A história do artista louco repete-se diferentes vezes e tem como estopim a música demoníaca de Paganini. A loucura, em diferentes narrativas góticas, é como um castigo às transgressões cometidas pelas personagens. No conto, a doença psíquica pode ser relacionada ao caráter transgressor que a arte e o artista tomam dentro da sociedade, o que os tornam objetos vistos de forma negativa, incompreendida e sombria.

Outros contos em que o diabólico surge são “O senhor diabo” e “Mefistófoles”. No primeiro, o demônio visita uma aldeia alemã para atormentar o amor de um

jovem casal. Descrito, inicialmente, como um ser “envenenador e estrangulador. [...] impostor, tirano, vaidoso e traidor” (QUEIRÓS, 2009, p. 80), a besta ganha um corpo humano:

E, ao cimo da rua apareceu um homem forte, de uma bela palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes. Tinha presa ao peito tio corpete uma flor vermelha de cactus. Atrás vinha um pajem perfeito como uma das antigas estátuas que fizeram na Grécia a lenda da beleza. [...] Tinha os olhos inertes e fixos dos Apolos de mármore. Dos seus vestidos saía um cheiro de ambrósia (QUEIRÓS, 2009, p. 85).

Sua beleza marmórea torna-se um indício de sua maldade e potencial destrutivo, o que é concretizado quando ele conta ao pai da moça, Maria, a sua união informal com Jusel. O pai de Maria grotescamente apresentado como “vaidoso, gordo, sonolento e mau” (QUEIRÓS, 2009, p. 83) e impulsionado pelo homem da palidez do mármore – nas palavras do narrador para se referir a Satã -, quase macula uma imagem de Jesus Cristo, usada pelo casal para unir-se:

E então à porta da varanda houve uma risada metálica. imensa e sonora. Eles ergueram-se resplandecentes, puros, vestidos de graça. À porta estava o pai de Maria, hirto, gordo, sinistro. Atrás, o homem de palidez de mármore balançava vaidosamente a pluma escarlata da gorra. O pajem ria, fazendo uma claridade na sombra. [...]

Mesmo sobre o coração. E ele, o doce Jesus, deixou que lhe fizessem mais esta ferida! O velho olhava as letras enlaçadas como uns esponsais divinos que se, tinham refugiado no seio de Cristo.

– Raspa, meu velho, que isso é marfim! – gritou o homem dos olhos negros.

O velho foi para a imagem com a faca do cinturão. Tremia. Ia arrancar as raízes daquele amor, até ao peito imaculado de Jesus! E então a imagem, sob o justo e incorruptível olhar da luz, despregou uma das suas mãos feridas, e cobriu sobre o peito as letras desposadas (QUEIRÓS, 2009, p. 92).

Entretanto, o impedimento vem de uma ajuda divina inesperada, a movimentação da estátua, protegendo a inscrição. Consequentemente, é como se os sentimentos e a união dos jovens fossem validados por Deus. O Diabo vai embora: “[...] com uma grande risada melancólica/ - Chegará o outono ao Diabo? /Virá o inverno a Jesus?” (QUEIRÓS, 2004, p. 94 ).

O riso é um escárnio à intervenção divina, enquanto a melancolia surge por ter falhado em seu plano. Sua obra era mais do que atrapar dois jovens enamorados, mas, sim, blasfemar a imagem de Jesus. A canção final e a imagem do Diabo vagando comunica que ele ficará aprontando mundo a fora.

Em “Mefistófoles”, o narrador analisa a personagem de *Fausto*, de Charles Gounod [1818-1893]. Ele é interpretado como “grande figura angulosa, nervosa, elástica, incisiva, atravessa, sinistra” (QUEIRÓS, 1961, p. 143), e “é o antigo Satanás

das legendas” (QUEIRÓS, 1961, p. 146). Novamente, o cenário germânico é mencionado:

Durante a ópera de Charles de Gounod, esta individualidade sinistra deixa escorrer sobre o drama dos amores e dos arrependimentos o seu desprezo resplandecente e ruidoso, como aquelas figuras de Satã que nas catedrais da Alemanha deixam cair do último coruchéu uma risada de pedra, que nos nichos, nas esculturas, nas rosáceas, nos fustes, nos baixos-relevos, em todas as figuras de santos, de virgens e de anjos – vai gelar as aspirações ideais e os sentimentos do céu. Toda aquela música da ópera que envolve Mefistófeles é a vaga melodia sombria do mal. Tem o escárnio, tem a violência, tem as trevas, a jovialidade e o medo. Range, ri, treme, devasta, insulta e vence (QUEIRÓS, 1961, p. 148).

O motivo satânico<sup>12</sup>, aqui explorado, é uma resultante das leituras feitas por Eça dos escritores germânicos conforme Deilille (1984) aponta. Diferente de “O senhor Diabo”, nesse escrito, o diabo sai vencedor em suas maldades e, semelhante ao conto “Ladainha da dor”, o diabólico é acompanhado do elemento musical, nesse caso, pela ópera.

O diálogo com literatura gótica alemã também se desdobra no *tópos* das estátuas de mármore. Segundo Deilille (1984), tal interesse acompanha Eça por toda sua carreira e é um legado das leituras de Heine e Nerval. Nesse contexto, o escritor fez a sua própria “interpretação do motivo romântico-satânico das estátuas de mármore” (DEILILLE, 1984, p. 302), pois em seu sentido original as estátuas de mármore eram uma representação da paixão e da beleza, as quais se revelavam efêmeras e fatais<sup>13</sup>. Assim, por meio do *tópos*, o “amor perfeito, sublime, quase divino [...] [projetado sobre Maria Eduarda] se revela efêmero e fatal” (DEILILLE, 1984, p. 303). Deilille (1984) também destaca que o *tópos* das estátuas de mármore, na tradição romântica do século XVIII, tendiam a revelar ares vampíricos ou delimitar, através dessa imagem, uma função predatória, como configurado em *Le Sphinx*, de Heine.

Já nos escritos iniciais queirosianos, esse interesse é perceptível, como em “O Senhor Diabo”. Conforme supramencionado, no conto, o Diabo é designado como um atraente homem “da palidez do mármore” (QUEIRÓS, 2004, 85). Sua aparência funciona como uma pista para o leitor de que poderá agir negativamente na narrativa, o que se concretiza. A tópica da estátua marmórea, nesse caso, une-se à configuração do logro, afetando os jovens amantes. Nesse caso, há uma menção direta ao próprio demônio, característica também trabalhada nos textos germânicos.

---

<sup>12</sup> Em *O primo Basílio* (1878), Luísa é plateia de uma encenação de *Fausto* (1808), de Goethe [1749-1832], no capítulo XIII. A menção à obra, aos personagens e ao imaginário, muito posterior à criação do conto aqui analisado, colabora para a tese sobre o interesse prosa queirosiana no motivo satânico vindo da cultura germânica.

<sup>13</sup>O uso desse *tópos* é bem exemplificado na figuração de Maria Eduarda da Maia em *Os Maias*. A personagem e seu corpo são constantemente associados ao mármore além de haver um paralelo entre a sua imagem com a da estátua marmórea chamada Vênus Citereia, uma decoração do Ramalhete.

Por sua vez, em “Notas Marginais”, a amada inalcançável é descrita como de “olhos úmidos [...] braços cor de mármore” (QUEIRÓS, 1961, p. 3). Noutro momento, é dito:

Houve um tempo em que andavam exiladas dos lugares humanos as estátuas, que tinham feito a legenda da beleza antiga. Eram de mármore pálido, e a sua nudez era doce, melodiosa e velada. [...]. Agora andavam perseguidas, e errantes pelas florestas sonoras, e envolvidas na consolação imensa, que sai do canto das aves e da humidade das plantas. Às vêzes um cavaleiro, batalhador escuro, que voltava das cidades de ouro e de coral, encontrava uma das brancas peregrinas, como uma aparição de languidez e de tristeza, evocada pela música das ramagens. E se ele por acaso deixava mergulhar nos seus olhos os raios brancos e aveludados dos olhos de mármore, ao outro dia os caminheiros, os que vão de noite cantando à mole claridade das estrelas, encontravam, junto das grandes árvores pensadoras, um corpo inanimado e lívido, como aquelas crianças das lendas, a quem as bruxas chupam o sangue! Esta história é de há seiscentos anos, e de ontem à noite. (QUEIRÓS, 1961, p. 6)

Embora, a beleza e o contato exercidos pelo corpo marmóreo causem admiração, esse corpo também ocasiona uma languidez, comparada à sofrida pelas crianças atacadas pelas bruxas sanguinárias. A anedota é uma metáfora para um encontro dos amantes, como constatado na última frase do excerto. Uma vez que o narrador escolhe uma imagética de significado sombrio para falar do seu objeto amoroso, deduz-se que há uma aura negativa sobre ele, ligada a própria incapacidade de os amantes permanecerem juntos.

Em “Macbeth”, o narrador se coloca a pensar sobre o drama shakespeariano e relaciona Lady Macbeth a “uma estátua do crime, feita de mármore e de bronzes” (QUEIRÓS, 1961, p. 16). Na tragédia, a personagem induz seu esposo, Macbeth, a cometer crimes para se tornar rei. Sua associação ao marmóreo, portanto, é justificável pela sua beleza e da admiração que suas palavras causam, levando a outra personagem à ruína. Por fim, o narrador fala de seu aspecto sanguinário, quase vampírico, pois cada passo dela era como “uma onda negra e úmida de sangue, que a segue” (QUEIRÓS, 1961, p. 16).

Nos contos de *Prosas Bárbaras*, o *tópos* das estátuas de mármore é a representação do logro, das relações, vivências e personagens que, num primeiro momento, parecem benditas, mas, por outro lado, são malditas. Nesse contexto, a beleza física não é um atributo divino, é, sim, um indício dos perigos que as personagens, como o diabo e a amante, podem causar.

Conforme suscitado pela crítica, o espaço é um elemento crucial para o gótico. Por se tratarem de narrativas curtas, a configuração espacial é afetada, tornando-se elíptica ou feita através de menções sucintas. Todavia, o conto “Entre a Neve”<sup>14</sup> tem no *locus horribiles* uma forte ligação com o gótico. Um lenhador, pobre e faminto, desbrava a floresta coberta de neve em busca de madeira. Nesse meio, a atmosfera

---

<sup>14</sup> Na edição crítica, é recuperado o título original folhetinesco <<As Misérias. I – Entre a Neve>>. Aqui será utilizada a nomenclatura de *Prosas Bárbaras*, mas as citações serão do texto de 2004.

climática e a mata são negativamente descritas: “[...] por entre nevoeiros moles, ele ia pelos montes, pelas colinas, pelos pinheirais, rachar, cortar e desramar, aos ásperos ventos, na grande neve silenciosa” (QUEIRÓS, 2004, p. 35). A grandiosidade da neve e a escassez de alimentos demonstram uma natureza monstruosa, na qual o ser humano é quase impotente em se adaptar, conforme visto pelo narrador: “Porque toda aquela natureza tinha estranhas barbaridades” (QUEIRÓS, 2004, p. 36).

A interação da personagem com o meio resulta num efeito de suspense:

A manhã vinha escura, lenta e lacrimosa como uma viúva à hora dos enterros: e à pouca luz tênue, os pedaços de gelo pendurados dos cardos e das urzes tinham o aspecto frio e podre de farrapos de mortalha: sobre as árvores imóveis, os pássaros quietos e cheios eriçavam as plumagens aos ventos frios (QUEIRÓS, 2004, p. 36).

As imagens de degradação antecipam e criam a expectativa da morte do lenhador. A natureza soa como um monstro prestes a devorar o homem através do gelo. Diferentemente dos outros contos, em “Entre a neve”, o narrador abre seu discurso para expor em sua voz a visão do lenhador: “O bom Deus, lá em cima, parece que está tão bem agasalhado ao calor dos seus paraísos e das suas estrelas que não se lembra da pobre gente dos campos e dos montes que se arrepia de frio. E havia gente que via sempre os filhos bem quentes e bem corados!” (QUEIRÓS, 2004, p. 37). O embate do homem com Deus desdobrar-se-á na luta dele perante a imponência da natureza. Em vão, ele tenta extrair o seu sustento, porém as condições climáticas e o próprio espaço são hostis:

E o lenhador, com o peito erguido, os cabelos desmanchados, vermelho, trespessado de chuvas, feroz, com o machado erguido nas mãos, com justos e trágicos encarniçamentos, lutava contra os troncos, contra os ramos, contra a inchação das raízes, contra as duras cortiças e os filamentos tenazes; e enchia o chão de ramagens negras, de braços mortos de árvores, caídos e inertes como armaduras vencidas (QUEIRÓS, 2004, p. 39).

As suas feições desfiguradas aproximam o lenhador de um animal feroz, como se o meio, por alguns instantes, tornasse-o um monstro. Sem conseguir se adaptar ao lugar, tampouco correspondido por Deus, o homem cai na neve, rumo à morte, “amolecido, sufocado, e coberto de friezas miúdas da febre” (QUEIRÓS, 2004, p. 40).

O discurso indireto retorna ao conto e é dito que o homem “Estava só. Só” (QUEIRÓS, 2004, p. 41). Narrador e personagem compartilham da triste percepção, num momento em que a voz narrativa se compadece do lenhador, já que abre espaço para o discurso dele. Na sequência, a morte solitária é destacada:

Então, vendo em redor a floresta solitária e negra, a amontoação irada das sombras, o esvaecimento lívido dos últimos ramos, as atitudes tenebrosas, as corcovas nocturnas das raízes, sentindo ao longe o uivo dos lobos e por cima da cabeça o esvoaçar dos corvos,



estirou-se de braços e bradou, na noite, sob a neve e o ruído dos ramos: «Jesus!»

E toda a floresta ficou silenciosa, indiferente, soberba; os corvos voaram gritando; ele caiu fraco, desalentado, roto, agonizante, macerado; e de cima o grande céu, o céu justo, o céu sereno, o céu sagrado, o céu consolador cuspiu neve sobre aquela carne miserável. (QUEIRÓS, 2004, p. 41-2)

Ao bradar por Jesus e receber como resposta o silêncio indiferente e a neve caindo do céu, o conto estabelece um paralelo entre natureza e Deus X homem, numa relação em que a última parte é impotente e solitária no mundo. Dessa forma, ao travar um embate com a natureza, enfrenta parte da criação divina. A natureza aqui não serve ao ser humano, tal qual a Bíblia expõe, mas é parte de um Deus acima do homem, incontrolável, misterioso, por vezes, soberbo, conforme o narrador diz. No gótico tradicional, a religião é um assunto bastante recorrente. Na maioria das obras, como *The Monk* (1796), de Matthew Lewis [1775-1818], e *The Italian* (1796), de Ann Radcliffe [1764-1823] personagens vilanescas fazem parte do clero. Porém, raramente a relação do indivíduo com Deus é discutida, as abordagens sobre a religião, em especial o Catolicismo, servem muito mais para problematizar e denunciar o papel ocupado por essa instituição na sociedade.

No conto, as sensações causadas pelo contato com a natureza remetem ao conceito de sublime, o qual, de acordo com Burke (1887), incita a dor, o perigo e a mais profunda emoção:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. (BURKE, 1887, n.p, grifos do autor)<sup>15</sup>.

A natureza como elemento sublime é trabalhada em narrativas góticas clássicas, como *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851), especialmente, quando Victor encontra sua criação nas imensas geleiras dos polos e ali some junto com o ser. A imensidão, o frio, a solidão, e as condições severas do lugar suscitam tal efeito. No conto queiroso, o isolamento vivido pelo homem é uma sensação desconfortável com a potência de afetar os sentidos do leitor. Ao gerar esse efeito negativo durante a leitura, o conto demonstra sua relação com o gótico: proporcionar uma experiência de leitura pautada em sensações negativas. Para isso, vale-se de uma estética sombria, a qual usa de imagens, artifícios estilísticos e campos semânticos relacionados ao macabro.

<sup>15</sup> “O que quer que seja enquadrado em alguma forma de instigar as ideias de dor e perigo, quer dizer, tudo o que é terrível, ou é relacionado com objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. Digo a emoção mais forte, porque estou convencido de que as ideias da dor são muito mais poderosas do que aquelas que vem da parte do prazer” (BURKE, 1887, n.p. tradução nossa).

Dessa forma, observa-se que em *Prosas Bárbaras* diferentes *topoi* góticos são utilizados. No contexto, a constante presença do diabólico levanta questões como a arte e o artista, como em “Ladainha da dor”, a presença do mal e a ação divina, como em “Senhor diabo”, e o demônio nas artes, como em “Mefistófoles”. O maléfico e diabólico também está no *tópos* das estátuas de mármore, no qual a beleza torna-se um embuste, capaz de conduzir as personagens à ruína.

A religiosidade mórbida também é um *tópos* que ganha ares gótico nesses textos. Através dela é problematizada a relação homem X religião X vida burguesa, conforme observado em “O milhafre”; ainda, tem-se os questionamentos levantados em “Entre a neve”, no qual a relação homem X Deus e natureza demonstra a solidão e fragilidade do ser, numa visão profundamente melancólica. Nos textos queirosianos aqui estudados, os questionamentos independem de uma figura religiosa contraditória tal qual nas narrativas góticas clássicas, contudo a estética se atrela ao tema pelo viés melancólico adotado bem como pelos questionamentos de cunho filosófico levantados, os quais, muitas vezes, ganham um tom poético mórbido.

Enfim, a abordagem lírica infiltrada na prosa expõe subjetivismos sobre a morte e o retorno dos corpos para a natural. O processo de decomposição é apresentado através de uma perspectiva bela e melancólica, ao invés de seguir uma descrição escatológica, algo bem exemplificado ao final de “Entre a neve” e em “Memórias de uma força”. O traço lírico também comunica os amores impossíveis, proibidos e maléficos, conforme visto em “Notas marginais”. Nas narrativas, a reintegração do homem à natureza suscita uma ideia de reequilíbrio da existência, uma continuidade dos ciclos, nos quais a Natureza dá novos rumos à matéria, processo bem exposto em “Memórias de uma força”.

Dessa forma, nos textos de *Prosas Bárbaras*, percebeu-se que o gótico é uma característica que atravessa as narrativas, ocasionando no leitor efeitos negativos, como o terror e o horror. Para tal, uma série de *topoi* relacionados à essa tradição figuram nas narrativas, como os *loci horribiles*, o diabólico, o sublime, a linguagem em circunlóquios e com tendência ao poético, além da tópica das estátuas de mármore. Assim, conclui-se que o gótico se sobrepõe às características fantásticas, pois o efeito suscitado durante a leitura não é a ambiguidade entre o real X o sobrenatural, conflito que o leitor enfrentará segundo Todorov (1980). Portanto, mesmo que alguns elementos ganhem uma roupagem não familiar (como aves que falam e forcas narradoras), conforme Jackson (1981) aponta no fantástico, o resultado dessa representação é o medo e a melancolia, caros ao gótico.

Além disso, por mais que a coletânea, muitas vezes, seja encarada como um exercício inicial de escrita de Eça de Queirós e menos apreciada do que os romances realistas, ao ser estudada pelo viés do gótico, a coletânea mostra-se uma experiência singular em que o leitor é conduzido a uma reflexão sobre a morte, a religião e a arte; através de caminhos que desbravam o medo e o sobrenatural.

---

## Referências

---

BALDICK, C. **Oxford Dictionary of Literary Terms**. New York: The Oxford University Press, 2008.

BARTHES, R.; BOUTTES, J-L. Lugar-comum. In: ROMANO, R (Dir). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Casa da Moeda, 1987, p. 267-77.

BOTTING, F. **Gothic**. 2. ed. New York: Routledge, 2014.

BURKE, E. A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful; With An Introductory Discourse Concerning Taste. In: BURKE, E. **The Works of the Right Honourable Edmund Burke**. London: John C. Nimmo, 1887, n.p. Disponível em: <[https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A\\_PHILOSOPHICAL\\_INQUIRY](https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY)>. Acesso em: 30 de ago. de 2023.

CAL, E. G. da. **Língua e estilo em Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e idade média latina**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: 2013.

DEILILLE, M. M. G. **A recepção literária de H. Heine no romantismo português**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

FRANÇA, J. Introdução. In: FRANÇA, J. (Org.). **Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19-35.

GROOM, N. **The Gothic: A Very Short Introduction**. Hampshire: Oxford University Press, 2012.

JACKSON, R. **Fantasy: literature of subversion**. London and New York: Methuen, 1981.

KAWABATA, M. **Paganini: the “Demoniac” virtuoso**. Woodbridge: Boydell Press, 2013.

QUEIRÓS, E. de. **Prosas bárbaras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

QUEIRÓS, E. de. **Contos I**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 2004

PIWNIK, M-H. Introdução. In: QUEIRÓS, E. de. **Contos I**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 2004, p, 15-32.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The gothic**. [S.l.]: Blackwell Publishing, 2004.

REIS, J. B. Introdução. In: QUEIRÓS, E. de. **Prosas Bárbaras**. Porto: Livraria Chardon, 1903, p. X-LIII. Disponível em: <<https://archive.org/details/prosasbarbarasco00quei/mode/2up> >. Acesso em: 30 de ago. de 2023.

STEVENS, D. **The Gothic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

---

**Para citar este artigo**

---

ATOS, X. A. Melancolia, medo e morte: o gótico em prosas bárbaras, de Eça de Queirós. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 12, n. 3, 2023, p. 76-95.

---

**A autora**

---

XÊNIA AMARAL MATOS é pós-doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Mestre em Letras pela mesma instituição. Graduada em Letras-Ingês e Literaturas da Língua Inglesa na Universidade Federal de Santa Maria em 2015. Possui interesse na área de Literatura e nos estudos de Crítica Literária, Teoria Literária, Estudos Interartes e Narratologia; e nas Literaturas de Língua Inglesa e de Língua Portuguesa. Atualmente, atua como professora de língua inglesa na rede de ensino municipal de Itajaí/SC.