



Monstros Góticos nos *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa

Gothic Monsters in Inglês de Sousa's *Contos Amazônicos*

Luciano Cabral¹

Resumo: Sendo a versão mais extremada do Realismo, o Naturalismo intitulou-se a escola literária que representou, com maior precisão, a realidade humana. Porém, os escritores naturalistas brasileiros valeram-se de elementos góticos para compor certa gama de histórias. Os *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa, oferecem três narrativas cujos monstros presentes parecem atestar este fato.

Palavras-chave: Monstros Góticos, Contos Amazônicos, Inglês de Sousa, Naturalismo.

Abstract: As the most radical version of Realism, Naturalism has called itself the most precisely representative of the human condition. Nonetheless, the Brazilian naturalist writers made conspicuous use of gothic strategies to give life to some of their accounts. *Contos Amazônicos*, by Inglês de Sousa, offers three short stories whose monsters may make such statement to be true.

Keywords: Gothic Monsters, Contos Amazônicos, Inglês de Sousa, Naturalism.

A poética naturalista pode ser definida como a vertente radical do Realismo. Um escritor pioneiro deste movimento, Émile Zola, compreendia sua própria produção como fidedignas representações da realidade. No prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin*, Zola defende-se de seus detratores ao afirmar que a imoralidade e a pornografia presentes em seu romance seriam nada mais do que resultados de seus estudos do temperamento humano. Seu objetivo era mostrar personagens dominados pelas inexoráveis leis da natureza (ZOLA, 1868, p. 5-6). Ainda que ficcionalizada, era a realidade, isenta de idealismos ilusórios, que ele cobiçava converter em texto.

De fato, o romance naturalista foi frequentemente interpretado como um estudo científico. Seu estilo narrativo, aparentemente objetivo e impessoal, utilizava narradores oniscientes que baseavam-se nos determinismos e atavismos biológicos propagados pelo discurso positivista do século dezenove:

Quando se liam romances como *O Homem* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Júlio Ribeiro a associação a monografias médicas sobre a histeria era inevitável. 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. Como numa proporção matemática, nas repetições naturalistas, dominadas pela ordem das semelhanças, um discurso pode substituir outro, pode-se trocar um texto ficcional por um ensaio científico ou vice-versa [...]. (SÜSSEKIND, 1984, p. 65, aspas no original)

¹ Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e membro dos grupos de pesquisa *Estudos do Gótico* (sob orientação do prof. Dr. Julio França) e *A Voz e o Olhar do Outro* (sob orientação da prof. Dra. Leila Harris).

Esta empreitada científicista (ou sociológica, no vocabulário de nossos dias) de “estudar” a natureza humana talvez tenha atingido o ápice com *Germinal* (1885). Uma de suas obras mais aclamadas², este romance resulta de uma pesquisa de campo feita por Zola, fruto dos meses em que conviveu com os mineradores de carvão de Anzin, no norte da França. Sob a proteção de Alfred Giard, um deputado radical, Zola relacionou-se com os mineradores e pôde ver com os próprios olhos suas condições de trabalho no subsolo, suas habitações precárias, o estigma da desnutrição e das doenças, e as crescentes mazelas provenientes da ordem econômica vigente (HEMMINGS, 2004, p. 21). A técnica defendida por Zola pretendia aliar o método jornalístico ao rigor científico da precisão e objetividade na análise do material observado. O processo, no entanto, devia sempre ser observado segundo a influência do meio, da educação e da herança biológica (CASTELO, 1954, p. 447).

A versão brasileira do Naturalismo literário lançou mão de estratégias semelhantes. Os romancistas naturalistas ansiavam exibir ficcionalmente as teses científicas europeias em voga à época. *A Carne* (1888), de Julio Ribeiro, tenta concretizar na personagem Lenita as ideias de histeria propostas pelo médico francês Jean Martin-Charcot (BROUSSOLLE et al., 2014, p. 186). *O Cortiço* (1890), considerado pela historiografia literária um dos romances brasileiros mais característicos da poética naturalista, tenta demonstrar os argumentos de historiadores como Hippolyte Taine sobre a influência do meio e da hereditariedade na formação do caráter humano. Já *O Missionário* (1891), de Inglês de Sousa, almeja apontar, através do protagonista padre Morais, a fraqueza do livro arbítrio diante dos nossos ímpetos animalescos (CASTELO, 1954, p. 452).

O empenho ávido pela verdade nua e crua, entretanto, não evitou que o Naturalismo brasileiro fosse contaminado por uma interpretação pessimista da realidade. Embora os naturalistas tenham pretendido construir suas narrativas sobre os alicerces da impessoalidade e do distanciamento científico (pois deste modo pensavam alcançar uma realidade autêntica), uma análise mais cuidadosa mostra que tal construção imbuiu-se de influxos góticos:

O caráter pessimista das narrativas mencionado pelos historiógrafos pode ser um ponto de partida para entender o Naturalismo brasileiro de fins do século XIX como uma forma de expressão artística que, ao invés de apenas representar fielmente a realidade, como apontam suas epígrafes e dedicatórias, caracterizar-se-ia pela ênfase em personagens monstruosos e temáticas ligadas a comportamentos limítrofes do ser humano – loucura, assassinio, transgressões sexuais e perversidade. (SENA, 2017, p. 12-3)

Quando tomado diacronicamente (e não circunscrito a um estilo de época), o Gótico vai além de castelos medievais, calabouços e donzelas em perigo. Sua poética abandona os padrões de beleza, simetria e perfeição e volta-se para a feiúra, a desarmonia e o horror como objetivos estéticos. O Gótico desconfia do discurso

² O escritor americano Henry James, por exemplo, elege *Germinal* como uma das três obras memoráveis de Zola (JAMES, 1914, p. 54).

positivista e dos benefícios dos avanços científicos, assim como preserva uma atitude cética diante da bondade humana e da salvação divina. Seu campo semântico constantemente encerra conotações negativas. Seus temas exploram assuntos tabus, como perversões sexuais, transgressões morais, degenerações mentais e assassinatos. Seus espaços são definidos como *loci horribiles*, e o medo passa a ser o efeito de recepção pretendido. Em resumo, a poética gótica prioriza uma visão fundamentalmente desencantada do mundo.

Elementos góticos são encontrados nos *Contos Amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa. Muitas das histórias que compõem a coletânea mesclam aspirações naturalistas e tons sombrios, fazendo com que se reconheça que “o desencantado Naturalismo brasileiro dialogou com outras convenções para além da escola de Zola” (SENA, 2017, p. 33).

De aspirações naturalistas, contos como “Voluntário”, “Amor de Maria”, “O Gado do Valha-me Deus”, e “O Rebelde” podem funcionar, em menor ou maior grau, como registros ficcionais de observações sociológicas de uma região vista como exótica através dos olhos do escritor com ambições científicas. Tais narrativas poderiam compor a lista da “fase de consciência de país novo” (CANDIDO, 2006, p. 191), isto é, aquele momento literário em que certas obras assumiam o papel de documentos de descoberta da realidade do Brasil, ainda que o olhar sobre esta realidade tenha, por vezes, sido pitoresco.

O conto “O Gado do Valha-me Deus” ilustra este interesse pelo exotismo. Ambientado nos arredores do rio Amazonas, território pouco conhecido no século dezenove, o narrador, o vaqueiro Domingos Espalha, conta sua jornada em busca do gado perdido. Em dado momento, ele enumera os pássaros típicos da região:

[...] galopando por cima do rasto da boiada, e nada de vermos coisa que parecesse com boi nem vaca, e só campo e céu, céu e campo, e de vez em quando bandos e bandos de marrecas, colhereiras, nambus, maguaris, garças, tuiutis, guarás, carões, gaivotas, maçaricos e arapapás que levantavam o voo debaixo das patas dos cavalos, soltando gritos agudos, verdadeiras gargalhadas por se estarem rindo do nosso vexame lá na sua língua deles. (SOUSA, 2004, p. 100)

Percebe-se que a intenção desta enumeração nada mais é do que registrar as aves nativas que se encontram neste trecho amazônico. Domingos Espalha parece idealizar um interlocutor leigo sobre a fauna regional, porém ávido por conhecê-la. Assim, ele elenca mais demoradamente o que presume ser pitoresco para o interlocutor, ainda que não seja para ele mesmo.

Contudo, mesmo nessas narrativas, é possível localizar traços da poética gótica. Estes traços são, inclusive, referidos de forma explícita no conto “Voluntário”. Ao explicar as minúcias do recrutamento militar durante a Guerra do Paraguai, o narrador define o processo recrutador como “terrível” (SOUSA, 2004, p. 9) e serve-se de palavras de cunho negativo, tais como “barbaridade”, “tirania”, “suplícios”, “hediondez”, “sacrifício” e “canhões vorazes” (SOUSA, 2004, p. 9). Ao fim da explicação, ele reconhece o quão sombrio – ou seja, o quão gótico – é o seu relato:

Não pretendo carregar os tons sombrios do quadro da miséria do proletário brasileiro naqueles tempos calamitosos, em que o pobre só se julga a salvo do despotismo quando, nas mãos do senhor do engenho, do fazendeiro, do comandante do batalhão da guarda nacional, abdicava a sua independência, pela sujeição a trabalho forçado mal ou nada remunerado [...] (SOUSA, 2004, p. 9-10).

Pode-se, todavia, compreender os contos “Acauã”, “A Feiticeira” e “O Baile do Judeu” para além da escola de Zola. Estas obras afastam-se da cartilha naturalista, substituindo-a por convenções marcadamente góticas. Neste sentido, os tons sombrios presentes não são meras peças acessórias para ficções pretensamente documentais. Pelo contrário, esses elementos estão no centro das tramas. Tal observação confirma-se ao se atentar para a presença de um personagem sobrenatural que frequentemente consubstancia essa visão desencantada do mundo: o monstro.

Discutir o monstro significa tratar de alteridade, palavra derivada de *alteritas*, em latim, e definida como “o estado de ser outro ou diferente” (ASHCROFT et. al, 1998, p. 11, minha tradução). A alteridade implica uma comparação. Deste modo, o outro destaca-se como componente central das interações sociais porque sua existência é indispensável para a construção de parâmetros de normalidade e por localizar o nosso próprio lugar no mundo (ASHCROFT et. al, 1998, p. 169). A alteridade assinala então que são elementos dêiticos que moldam nossa identidade, pois só existe um *eu* em relação a um *você*, só existe um *nós* comparado a um *eles*. Daí, começa-se a reconhecer como a diferença atrela-se ao ser monstruoso.

A diferença como atributo para se definir o monstro remonta a Aristóteles e seu *De Generatione Animalium*. Neste tratado biológico, o estagirita discute, dentre outros assuntos, o menor ou maior grau de paridade física que se observa entre pais e filhos. Em certa passagem, ele reflete sobre a razão da existência de recém-nascidos mais semelhantes a um animal do que a um ser humano – acontecimento digno de atenção por ser um fenômeno contrário à natureza. Para as premissas deste debate, é desnecessário saber os desdobramentos das reflexões aristotélicas. Contudo, interessa a definição que o filósofo oferece para o monstro, que salienta justamente a diferença como predicado:

Esta é a descrição de alguns dos monstros referidos aqui; outros o são porque certos órgãos estão multiplicados, pois eles nascem com muitos pés ou muitas cabeças. O fundamento da causa das monstruosidades é muito semelhante àquela da deformidade; porque a monstruosidade é, na verdade, um tipo de deformidade. (ARISTÓTELES, 1984, 769b26-769b30, minha tradução)

Este tratado biológico, cujo intuito foi apresentar uma descrição da fauna de seu tempo, indica que, já no período clássico, a diferença – ou a deformidade, mais especificamente – era um atributo central para classificar um ser como monstruoso. Qualquer ente gerado pela natureza que apresentasse características que diferissem das de seus progenitores era tido como excepcional, imperfeito e antinatural.

Para Noël Carroll, monstros são criaturas que a ciência que conhecemos não é capaz de explicar. Em outras palavras, eles são seres extraordinárias em um mundo

ordinário (CARROLL, 1990, p. 16), responsáveis por transgredir a ordem natural das coisas. Carroll acrescenta que seres monstruosos desencadeiam medo e repugnância. Mas eles não o fazem por serem monstros simplesmente. Seu poder de amedrontar e repugnar tem origem, com efeito, na ausência de ordem que, em última instância, estas criaturas simbolizam.

Em “Acauã”, temos um exemplo de fenômeno monstruoso que surge no mundo ordinário. Neste conto, São João Batista de Faro, no Pará, é o local de aparição de uma menina-serpente. Nota-se o léxico gótico sobrecarrega a descrição da natureza, pois as noites são “terríveis”; a escuridão é “pavorosa”; os trovões são “furibundos”; e as matas são “sombrias”. A descrição da vila é igualmente negativa:

Ele estava habituado à melancolia de Faro, talvez o mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas [...]. Faro é sempre deserta. [...] Nenhuma voz humana se fazia ouvir em toda a vila; nenhuma luz se via; nada que indicasse a existência de um ser vivente em toda a redondeza. Faro parecia morta. (SOUSA, 2004, p. 60-1)

É nesse espaço lúgubre e solitário que o capitão Jerônimo Ferreira, voltando de uma caçada em uma noite de sexta-feira, ouve os gemidos da cobra sucuriju: “[...] um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do Juízo Final” (SOUSA, 2004, p. 62). A cobra gemia por conta de dores do parto. Pouco tempo depois, o capitão encontra um bebê dentro de uma canoa na beira do rio.

Jerônimo Ferreira, menosprezando a insólita lamúria da sucuriju, leva o bebê para casa, nomeia-o de Vitória e adota-o. Vitória, a filha adotiva, e Ana, a filha biológica, crescem juntas como irmãs, sem qualquer diferença de tratamento. Apesar disso, as duas passam a exibir comportamentos antagônicos. Enquanto Vitória é descrita como forte e musculosa, Ana é franzina e magra. O narrador torna explícita a influência que uma exerce sobre a outra, a ponto de Ana sentir-se aterrorizada:

As duas companheiras afetavam a maior intimidade e ternura recíproca, mas o observador atento notaria que Aninha evitava a companhia da outra, ao passo que esta a não deixava. A filha do Jerônimo era meiga para com a companheira, mas havia nessa meiguice um certo acanhamento, uma espécie de sofrimento, uma repulsão, alguma coisa como um terror vago, quando a outra cravava-lhe nos olhos dúbios e amortecidos os seus grandes olhos negros. (SOUSA, 2004, p. 65)

O estranho comportamento de Vitória, ao longo da narrativa, prenuncia seu caráter extraordinário. As ausências por longas horas, as sucessivas fugas para o mato e as gargalhadas assustadoras funcionam como indícios de uma monstruosidade que irromperá por completo no fim do conto. No dia do casamento da irmã, Vitória – que havia desaparecido – surge à porta da igreja. Com os olhos fixos em Ana, ela revela inteiramente suas propriedades ofídicas monstruosas:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha um

olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca, e ia subindo até ao teto da igreja. Era um espetáculo sem nome! (SOUSA, 2004, p. 69)

Culturalmente, o monstro pode metaforizar certos momentos históricos, pensamentos coletivos ou sentimentos individuais, tornando concretos os medos, desejos, anseios e fantasias de uma época, de um grupo ou de um indivíduo (COHEN, 2000, pp. 26-7). Percebe-se isto mais claramente ao se analisar o monstro sob a luz da religião, visto que esta extrapola os dados biológicos. O pensamento cristão, que afetou fortemente nosso comportamento, faz com que a diferença *per se*, como fator para explicar o ser monstruoso, seja insuficiente.

Um exame etimológico revela que a palavra latina *monstrum*, derivando de *monere*, denota não apenas uma ocorrência contrária à natureza, mas também algo funesto ou desgraçado³. Com a ascensão do Cristianismo, o monstro passa a ser também assimilado segundo parâmetros morais. A atenção dispensada por Aristóteles no estudo de seres deformados – atenção alheia a juízos de valor – perde força diante da apreciação religiosa. Como resultado, a doutrina cristã adiciona o mal à natureza do monstro. Uma presença monstruosa converte-se então em sinal de mau agouro, em uma revelação de desgraças e horrores que estão por vir. O caráter gótico do ser monstruoso ganha mais evidência no Cristianismo.

No evangelho de São João, os monstros são tanto reveladores quanto perpetradores do mal. Em nenhum outro livro da *Bíblia*, a presença de criaturas monstruosas é tão numerosa: cavalos com cabeça de leão, gafanhotos com rostos humanos, bestas de múltiplas cabeças e chifres etc. Os monstros apocalípticos blasfemam, destroem, derramam sangue, e o resultado de suas ações é sempre a desgraça e a morte recaindo sobre os habitantes da terra. Diante de tanto horror, os monstros alcançam a posição de mal supremo, sendo igualados a Satanás:

Outro sinal foi visto no céu: um enorme dragão vermelho com sete cabeças e dez chifres, e sete coroas nas cabeças. Com a cauda, arrastou um terço das estrelas do céu e as lançou na terra. [...] Houve guerra no céu. Miguel e seus anjos lutaram contra o dragão e seus anjos. O dragão perdeu a batalha, e ele e seus anjos foram expulsos do céu. Esse enorme dragão, a antiga serpente chamada diabo ou Satanás, que engana o mundo todo, foi lançado na terra com seus anjos (APOCALIPSE, 12:3-9).

As revelações de João fazem com que o dragão vermelho – o sinal visto no céu – se torne a personificação do mal por excelência. Quanto mais a cultura cristã disseminasse, mais os monstros e Satanás unem-se em uma só figura. O ser monstruoso, portador da diferença, estaria, a partir de agora, intimamente ligado ao diabo. Assim interpretado, ele não pode oferecer nada além de maldade.

³*monstrum* (moneo) n. 1. prodígio, facto prodigioso (que é uma advertência dos deuses); 2. tudo o que não é natural, monstro, monstruosidade; 3. *pl.* actos monstruosos; 4. desgraça, flagelo, coisa funesta; 5. coisa incrível, maravilha, prodígio; *monstra narrare* *cic.* contar prodígios, contar coisas maravilhosas (*Dicionário Latim-Português*, 2001, p. 431).

Maria Mucoim, personagem fantástica de “A Feiticeira”, é a figura monstruosa cuja ligação com o diabo é constantemente assinalada no decorrer do conto. Estevão, o narrador, retrata Mucoim do mesmo modo que os inquisidores do século quinze retratavam as mulheres acusadas de bruxaria. Naquele período, a feitiçaria destacava-se entre outras práticas heréticas por ser compreendida como um sinal de aliança satânica. As feiticeiras não eram apenas mulheres que buscavam atingir seus objetivos através de encantos e mágicas – o chamado *maleficium* (BEVER, 2008, p. 65). Elas eram, na verdade, servas do diabo, recrutadas e comandadas pelo próprio Satanás.

Estevão inicia a história reclamando do tenente Antonio de Sousa, que, por conta da juventude e educação recebida, costumava zombar igualmente de ocorrências sobrenaturais e dos que criam nelas: “a mocidade de hoje, como o tenente Sousa, proclama alto que não crê no diabo (salvo seja, que lá me escapou a palavra!), nem nos agouros, nem nas feiticeiras, nem nos milagres” (SOUSA, 2004, p. 27). A fim de reivindicar a necessidade da crença sobrenatural, Estevão emprega recursos góticos para caracterizar a feiticeira como um monstro diabólico.

O tenente, ao saber dos rumores das práticas de feitiçaria de Maria Mucoim, decide ridicularizá-la. Estevão, entretanto, afirma que somente o nome da velha mulher já “causa o maior terror em todo o distrito” (SOUSA, 2004, p. 29), e esforça-se para que seus interlocutores acreditem que Mucoim seja uma criatura maldita:

O tenente Sousa viu na Maria Mucoim uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que, quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só! comprido e escuro. A cara cor de cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um *tropa-moleque* de tartaruga tinham um aspecto medonho que não consigo descrever. A feiticeira trazia ao pescoço um cordão sujo, de onde pendiam numerosos bentinhos falsos, já se vê, com que procurava enganar ao próximo, para ocultar a sua verdadeira natureza. Quem não reconhece à primeira vista essas criaturas malditas que fazem pacto com o inimigo e vivem de suas sortes más, permitidas por Deus para castigo dos nossos pecados? (SOUSA, 2004, p. 29, *italico no original*)

Estevão recorre ao léxico gótico, aos adjetivos negativos, para retratar a personagem. Seu aspecto é medonho e seu olhar é sinistro. Sob a perspectiva religiosa do narrador, os olhos, rosto e boca de Mucoim são apresentados como algo indescritível. Pelo mesmo motivo, ele ressalta sua conduta, que é, ademais, vista como enganadora.

O aspecto diabólico de Maria Mucoim, porém, ultrapassa seu aparência física. Nas narrativas góticas, o espaço geralmente emula as características do vilão que o habita, indicando sua malignidade. A casa de Mucoim, localizada em uma região isolada do povoado, é descrita tal qual a proprietária, carregada dos mesmos atributos góticos: “[...] um sítio horrendo e bem próximo de quem o habita” (SOUSA, 2004, p. 33). A habitação, denominada de “maldita” (SOUSA, 2004, p. 34), abriga animais tipicamente associados a rituais pagãos, afastando a personagem de qualquer qualidade cristã:

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucoim. Ao fundo, uma rede rota e suja; a um canto, um montão de ossos humanos; pousada nos punhos da rede, uma coruja branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela, um gato preto descansava numa

cama de palhas de milho. [...] das traves do teto pendiam cumbucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. Um enorme urubu, preso por uma embira ao esteio central do quarto, tentava picar a um grande bode, preto e barbado, que passeava solto, como se fora o dono da casa. (SOUSA, 2004, p. 36)

Um monstro tão diabólico quanto Maria Mucoim marca presença também em “O Baile do Judeu”. O boto, cujo mito é arraigado à região amazônica, apresenta-se nesta história tanto como um animal lendário quanto como um agente vingativo. Dentre as muitas versões de sua lenda, a mais comum relata-o como um animal que, em noites de lua cheia, se transforma em um homem atraente e lascivo para seduzir e copular com mulheres. O furo no alto de sua cabeça é sempre ocultado por um chapéu, camuflando assim sua identidade sobrenatural.

Mas em “O Baile do Judeu”, o boto também funciona como um agente da moral que pune os participantes de uma festa. O narrador sem nome deste conto, pretendendo atestar a veracidade de sua crença, recorre diversas vezes ao discurso cristão: ele recrimina todos os convidados que aceitaram participar do baile do “homem que havia pregado as bentas mãos e pés de Nosso Senhor Jesus Cristo numa cruz”; o anfitrião é também alcunhado como “malvado judeu”; e o espaço é um “covil de um inimigo da Igreja” (SOUSA, 2004, p. 103).

A atmosfera alegre da festa começa a contrair um aspecto sombrio quando, às onze horas da noite, um homem desconhecido chega à casa. Descrito de forma negativa, como “um sujeito baixo, feio, de casacão comprido e chapéu desabado, que não deixava ver o rosto, escondido também pela gola levantada do casaco” (SOUSA, 2004, p. 107), o misterioso personagem, sem perder tempo, tira a mulher mais bonita do baile – a esposa do coronel da região – para dançar. Seus movimentos têm algo de sensual e seus trejeitos são retratados como sinistros, pois “dava guinchos estúrdios, dançava desordenadamente, agarrado a dona Mariquinhas, que já começava a perder o fôlego e parara de rir” (SOUSA, 2004, p. 108). O homem desconhecido, cujos atributos extraordinários são insinuados nos sons que emite, atesta sua monstruosidade demoníaca ao exhibir, por descuido, o furo no alto da cabeça:

No meio dessa estupenda valsa, o homem deixa cair o chapéu e o tenente-coronel, que o seguiu assustado, para pedir que parassem, viu, com horror, que o tal sujeito tinha a cabeça furada. Em vez de ser homem, era um boto, sim, um grande boto, ou o demônio por ele, mas um senhor boto que afetava, por um maior escárnio, uma vaga semelhança com o Lulu Valente. O monstro, arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal da cruz feito pelo Bento de Arruda, atravessou a rua, sempre valsando ao som da varsoviana e, chegando à ribanceira do rio, atirou-se lá de cima com a moça imprudente e com ela se atufou nas águas. (SOUSA, 2004, p. 110)

O homem-boto, como uma criatura monstruosa, age como um dinamizador da ordem social. Os participantes da festa, ao aceitarem o convite do judeu, tornaram-se cúmplices de um herético, automaticamente desordenando as estruturas vigentes. A punição de dona Mariquinhas, ao mesmo tempo em que causa horror, também faz reestabelecer a normalidade, afastando os convidados do comportamento pagão e aproximando-os da prescrição cristã.

As histórias de *Os Contos Amazônicos* têm habitualmente sido classificadas como registros da realidade brasileira. A historiografia tem julgado estas narrativas à luz do caráter documental que os críticos sugerem. Entretanto, os influxos góticos encontrados em boa parte delas podem demonstrar a capacidade de transcender tal julgamento. Nestes três contos analisados, há um apreço pelo sombrio, pelo negativo e pelo medonho. Os monstros presentes, vistos neste ensaio como entidades tanto sobrenaturais quanto diabólicas, personificam um estado em que as narrativas trazem à tona uma óptica decepcionante, uma perspectiva desiludida sobre a humanidade – em síntese, uma visão desencantada do mundo.

Bibliografia

- ARISTOTLE. “Generation of Animals: Book IV”. In: *The Complete Works of Aristotle*. Volume One. Edited by Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- ASHCROFT, B. GRIFFITHS, G. TIFFIN, H. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London & New York: Routledge, 1998.
- BEVER, Edward. *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe: culture, cognition and everyday life*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.
- BROUSSOLLE, Emmanuel; GOBERT, Florent, DANAILA, Teodor; THOBOIS, Stéphane; WALUSINSKI, Olivier; BOGOUSLAVSKY, Julien. “History of Physical and ‘Moral’ Treatment of Hysteria”. In: *Hysteria: The Rise of an Enigma*. Frontiers of Neurology and Neuroscience. Edited by Julien Bogousslavsky, vol. 35, June 2014, pp. 181–197.
- CÂNDIDO, Antônio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela Noite*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, pp. 169-96.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- CASTELO, José Aderaldo. “Aspectos do Realismo-Naturalismo no Brasil”. In: *Pan-American Union*. Panorama, Washington D.C., vol. III, n. 9, 1954, pp. 437-56.
- COHEN, Jeffrey J. “A Cultura dos Monstros: Sete Teses”. In: *Pedagogia dos Monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 23-59.
- Dicionário Latim-Português*, 2ª edição. Porto: Porto Editora, 2001.
- HEMMINGS, F. W. J. “City from the Pit”. In: *Bloom’s Modern Critical Views: Emile Zola*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.
- JAMES, Henry. *Notes on Novelists with Some Other Notes*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1914.
- SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na Literatura Brasileira Oitocentista*. [dissertação de mestrado]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.
- SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Préface de la Deuxième Édition. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 38, version 2.01, 1868.