

**UM MONSTRO ENTRE NÓS: A ASCENSÃO DA LITERATURA GÓTICA NO BRASIL DA  
*BELLE ÉPOQUE*  
 (A MONSTER AMONG US: THE RISE OF GOTHIC LITERATURE IN THE BRAZIL OF THE  
*BELLE ÉPOQUE*)**

Alexander Meireles da Silva <sup>1</sup>

[prof.alexms@gmail.com](mailto:prof.alexms@gmail.com)

**RESUMO:** Diferente do que pode ser observado na Literatura Norte-Americana, a Literatura Gótica no Brasil apareceu durante o Ultra-Romantismo, através de Álvares de Azevedo e o seu *Noite na taverna* (1855), mas não criou raízes devido a diferentes razões. No entanto, semelhante às criaturas que habitam a sua narrativa, a Literatura Gótica ressurgiu das trevas no Brasil do início do século vinte para mais uma vez assombrar a cena literária brasileira. Esse ressurgimento ocorreu durante o período histórico conhecido como a República Velha (1889-1930) e, mais especificamente, na época da *Belle Époque* carioca (1889-1918), quando a ciência e o progresso mudaram a face do Rio de Janeiro. Ao lançar luzes sobre esse obscuro e pouco explorado momento da Literatura Brasileira este trabalho busca contribuir para o entendimento do desenvolvimento do Fantástico e do próprio romance em nosso meio. Para realizar este propósito este artigo pretende demonstrar como os escritores Coelho Neto e João do Rio desempenharam um papel chave no desenvolvimento da Literatura Gótica brasileira pelo diálogo que suas obras apresentaram com as convenções literárias da Literatura Gótica Britânica e Norte-Americana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Fantástica; Literatura Gótica; Literatura Brasileira.

**ABSTRACT:** Different from what can be observed in North-American Literature, Gothic Literature in Brazil appeared during Ultra-Romantism, through Álvares de Azevedo and his *Noite na taverna* (1855), but it did not take roots due to different reasons. However, similar to the creatures that inhabit its narrative, Gothic Literature rose from the darkness in the Brazil of the beginning of the twentieth century to once more haunt brazilian literary scene. This rise took place during the historical period of the Old Republic (1889-1930) and, more specifically, in the time of the carioca *Belle Epoque* (1889-1918), when science and progress changed the face of Rio de Janeiro. By casting light upon this obscure and short explored moment of Brazilian Literature this work aims at contributing to the understanding of the development of the Fantastic and of the romance among us. To fulfil this aim this article intends to demonstrating how the writers Coelho Neto and João do Rio had a key role on the development of Brazilian Gothic Literature through the dialogue that their works presented with the literary conventions of British and North-American Gothic Literature.

**KEY WORDS:** Fantastic Literature; Gothic Literature; Brazilian Literature.

Este artigo pretende demonstrar como o escritor maranhense Coelho Neto e o jornalista e cronista carioca João do Rio desempenharam um papel chave no desenvolvimento da Literatura Gótica brasileira durante o período histórico conhecido como a *Belle Époque* (1889-1914) através do diálogo que suas obras apresentaram com as temáticas e convenções literárias da Literatura Gótica Britânica e Norte-Americana

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Professor Adjunto de Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes da UFG/CAC.

novecentistas. Um olhar sobre este obscuro e pouco explorado aspecto da Literatura Brasileira é revelador do fato que ao, ao lado de outras vertentes do Fantástico<sup>2</sup> como a Fantasia e a Ficção Científica, a Literatura Gótica ainda aguarda o seu pleno acolhimento pelo meio literário brasileiro. Esta afirmação vai ao encontro da análise de José Paulo Paes sobre a “quase inexistência de uma literatura brasileira de entretenimento” (Paes, 1990, p.35). Dentre os fatores apontados pelo crítico para tal quadro está a falta de uma cultura de leitura que fomentaria o aparecimento de autores nacionais pelas editoras brasileiras; daí a preferência pela publicação de autores estrangeiros *best-sellers*, já testados pelos seus mercados de origem (*ibidem*, p. 36).

Escritores e críticos de Literatura Fantástica brasileira como Bráulio Tavares e Roberto de Sousa Causo também possuem suas próprias opiniões sobre o espaço reservado a esta forma literária no Brasil. Ainda que suas observações sejam referentes à Ficção Científica elas também podem ser aplicadas a Literatura Gótica. Segundo Tavares, dois fatores faltaram para que a Ficção Científica criasse o cultivo do gênero no Brasil:

[...] 1) a existência de uma ou mais Grandes Obras que desencadeiam dezenas de imitações por anos a fio, ou 2) a existência de um grupo organizado de autores com objetivos semelhantes, que, [...] inscrevem uma tendência intelectual na história da literatura de seu país. (Tavares, 1993, p.3)

Roberto de Sousa Causo, por sua vez, destaca em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* (2003) a influência do cânone na formação e orientação de escritores nacionais:

No Brasil, a prerrogativa cultural seduziu um grande número de escritores para as fileiras modernistas, enquanto a pequena população de pessoas realmente alfabetizadas e com o hábito de leitura não foi capaz de construir uma audiência que desse o apoio necessário aos escritores populares ou comerciais (supõe-se que os escritores elitistas se contentem apenas com glórias literárias). (Causo, 2003, p.234-235)

De fato, o comentário de Causo sobre a relação entre a ficção científica e a formação da literatura brasileira corrobora o comentário de Luiz Costa Lima em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), no qual o crítico aponta a propensão do sistema literário brasileiro para a literatura documental. Trata-se de uma propensão cujas raízes remontam ao Romantismo e à consolidação de uma concepção substancialista da nacionalidade:

---

<sup>2</sup> Considera-se aqui o Fantástico como uma forma literária que se caracteriza pela representação de mundos ficcionais que se distinguem do nosso pela presença de um elemento descontinuador da realidade que pode ou não ser justificado através das leis físicas ou da extrapolação dessas mesmas leis (Silva, 2008, p. 15-16).

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica. (LIMA, 1986, p.207)

A partir das questões apontadas pelos escritores e críticos brasileiros sobre a manifestação do Fantástico e da literatura de massa no meio literário nacional, algumas perguntas surgem: a Literatura Gótica se manifestou na literatura brasileira? Quando? De que forma essa vertente romanesca surgiu no Brasil? Quais foram as circunstâncias histórico-culturais do seu aparecimento?

Semelhante ao que ocorreu no Brasil, a Literatura Gótica nos Estados Unidos também se manifestou durante o século dezenove dentro do movimento literário que viria a ser conhecido como Romantismo. As semelhanças, no entanto, param por aí. No Brasil o Gótico se manifestou tardiamente, durante o Ultra-Romantismo, através de Álvares de Azevedo e o seu *Noite na taverna* (1855), mas não criou raízes devido a diferentes fatores, dentre os quais, como acredita Murilo Garcia Gabrielli em *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira* (2004), se destaca a hegemonia de um projeto alencariano de ficção, que, recobrando as realidades urbana e rural, consolidava as idéias do Romantismo hegemônico acerca da identidade nacional.

Dada a presença de um grande público leitor interessado em absorver a mesma literatura popular desenvolvida nas metrópoles europeias e as afinidades lingüísticas e culturais entre a América do Norte e o Velho Mundo, a literatura Gótica nos Estados Unidos teve melhor sorte que no Brasil. Essa afirmação se confirma pela presença de artistas românticos norte-americanos que levaram o Gótico a novos caminhos como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. No entanto, semelhante às criaturas que habitam as suas narrativas, a Literatura Gótica ressurgiu das trevas no Brasil do início do século vinte para mais uma vez assombrar o meio literário brasileiro. Esse ressurgimento ocorreu durante o período histórico conhecido como a República Velha (1889-1930) e, mais especificamente, na época da *Belle Époque* carioca, quando a ciência e o progresso mudaram a face do Rio de Janeiro.

A *Belle Époque* europeia foi a culminância de um processo de fins do século dezenove e início do século vinte caracterizado de um lado pela prosperidade econômica resultante da industrialização rápida e da exploração colonialista, advindas ambas da hegemonia do racionalismo científico, e de outro pela estabilidade política, derivada de uma teia complexa

de alianças diplomáticas. Na Inglaterra, a *Belle Époque* marcou o auge de um processo ocorrido durante o reinado de sessenta e quatro anos da rainha Vitória (1837-1901). No entanto, a prosperidade da época contrastava com a situação das classes populares não apenas na Inglaterra, mas na Europa como um todo. Com o aumento das fábricas e os demais avanços do progresso, aumentou também a insegurança do povo em relação ao futuro. As fábricas se tornaram cada vez maiores, as profissões cada vez mais especializadas, as máquinas cada vez mais ininteligíveis.

Mas, indubitavelmente, nenhuma outra cidade europeia incorporou de forma tão completa o espírito de seu tempo quanto Paris. A capital francesa viveu durante a *Belle Époque* um período extremamente fértil do ponto de vista artístico e cultural. A Exposição Universal, realizada em 1900, trazia a promessa de que a tecnologia ainda podia ser considerada como um instrumento promotor do progresso social e não exclusivamente como um veículo de desestruturação do modo de vida no campo ou de alienação social para as centenas de desempregados das cidades. Em virtude desse quadro, não foi surpresa que, como tudo mais que remetesse à França na época, a *Belle Époque* atravessasse o oceano para aportar na capital federal do Brasil do começo do século vinte: o Rio de Janeiro. Como salienta Jeffrey Needell, apesar da influência francesa sobre o Brasil possuir raízes ainda no início da colonização, via Portugal, foi no final do século dezenove, e mais especificamente no Rio de Janeiro do começo do vinte, que ela se ampliou afetando não apenas a vida cultural da metrópole brasileira, mas também a sua própria organização social. Esse ponto pôde ser observado durante a República Velha (1889-1930), no período dos governos dos presidentes Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906), quando uma série de projetos foi colocada em prática para transformar o Rio em uma Paris tropical através dos esforços dos dois principais representantes da ideologia científica da elite brasileira durante a *Belle Époque*: o engenheiro Pereira Passos e o médico sanitário Oswaldo Cruz.

Após a inauguração da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) e a Revolta da Vacina o governo pôde mostrar ao mundo um Rio de Janeiro urbanizado, limpo e organizado como os grandes centros europeus. Tendo redimido seu passado, eliminando de sua vista os indesejáveis membros marginais da sociedade, a elite brasileira pôde finalmente sonhar com um futuro promissor onde os males da sociedade seriam extintos da mesma forma que haviam sido os pobres, os cortiços e os ratos da antiga cidade. Pela primeira vez na história do Brasil, portanto, a ciência e o progresso exerceram um impacto profundo e permanente na vida individual e social tanto dos ricos quanto dos pobres. Como era de se esperar, este novo

*zeitgeist* chamou a atenção de escritores e pensadores brasileiros da mesma forma que havia acontecido no século dezanove com os escritores europeus em relação a Revolução Industrial. O resultado artístico desse cenário foi o desenvolvimento de uma nova temática literária da Literatura Gótica: a Ciência Gótica.

Um subgênero do fantástico definido pela tensão entre o racional e o irracional, a Ciência Gótica, segundo Bráulio Tavares, apresenta histórias que:

[...] têm um pé na ficção científica, utilizando muitos dos seus aparatos exteriores (cenários, personagens, artefatos) mas que se recusam a lidar com a lógica, a verossimilhança e a plausibilidade científica que os adeptos de ficção científica usam [...] Na ciência gótica, a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista estão a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes. (Tavares, 2003, p.15)

O exemplo clássico dessa forma literária, como aponta Tavares, é o romance *Frankenstein ou o moderno prometeus* (1818), da escritora inglesa Mary Shelley, por representar um divisor de águas na Literatura Gótica ao apresentar a ciência como um elemento causador da mesma angústia e inquietação antes exclusivamente gerada pelo sobrenatural.

Ao se falar da Ciência Gótica no Brasil na virada do século dezanove para o vinte, inevitavelmente falamos também dos “romances de sensação”, ou seja, um subgênero literário muito popular consumido por uma população carioca que se alfabetizava de forma lenta, mas crescente. Como explica Alessandra El Far em *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)* (2004), esse tipo de narrativa trazia histórias singulares, capazes de provocar no leitor emoções pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano. Mas, o que era considerado um enredo “sensacional”? A temática poderia variar de crimes hediondos até a primeira experiência sexual ou a fascinação causada pela ciência e pelo progresso. Como atesta El Far em relação a este último ponto:

Para esse cidadão urbano, sensacional era ver ou ler sobre a chegada do bonde elétrico, do telégrafo, do telefone, dos raios X, dos primeiros automóveis, do aeroplano, das fantásticas mercadorias anunciadas nos jornais, das largas avenidas, das falas acaloradas de uma nação civilizada, mas também dos efeitos inversos e não calculados que, inevitavelmente, vinham a reboque. O contexto urbano, com toda a sua complexidade e dinâmica, tornava-se palco propício dos acontecimentos dignos de

“sensação”, por trazer à tona novas referências, padrões, mecanismos e, com eles, seus efeitos contrários, perversos e imprevisíveis (El Far, 2004, p.120).

Afetada profundamente pelo racionalismo de Pereira Passos e Oswaldo Cruz, a população demonstrou um misto de fascinação e temor em relação ao progresso e a ciência da *Belle Époque* que se tornou matéria prima para narrativas que muito se assemelharam às praticadas pela ciência gótica britânica, norte-americana e francesa de romancistas e contistas como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne, H. G. Wells, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam.

Esta semelhança demonstra que os escritores nacionais estavam em consonância com as inquietações e angústias de britânicos, americanos e franceses da virada do século. Estas preocupações se manifestaram na literatura Brasileira na Literatura Gótica de Coelho Neto e João do Rio.

As opiniões conflitantes de historiadores da Literatura sobre Coelho Neto exemplificam a dificuldade, ainda presente, de se definir o *status* do escritor dentro do cenário da literatura Brasileira. “Realista de ressonâncias românticas”? (Cunha, 1985, p.75), naturalista? (Miguel-Pereira, 1957, p.255), o fato é que a produção brasileira do início do século vinte foi um estertor das correntes literárias do século dezenove e um palco de entrada para o Modernismo. Assim, este período literário da *Belle Époque* pode ser visto como um tempo devedor do passado e antecipador do futuro. Mais do que qualquer outro escritor da sua época, Coelho Neto refletiu este cenário não se prendendo a nenhuma escola ou grupo literário ao longo de quarenta anos de escrita. No entanto, as narrativas de Coelho Neto mais relevantes para a análise da manifestação da Literatura Gótica no Brasil durante a *Belle Époque* são aquelas que, semelhante às encontradas nas literaturas britânica, norte-americana e francesa, têm a cidade como espaço da trama. Neste sentido é interessante perceber como Coelho Neto usa esta característica aliada a um movimento literário com forte ligação com o sobrenatural: o Simbolismo.

O Simbolismo exerceu uma forte influência sobre Coelho Neto. Conforme explica Massaud Moisés em *O Simbolismo* (1973), esta estética literária foi eclipsada, desde a sua chegada, pelas correntes literárias vigentes na virada do século - o Parnasianismo e o Naturalismo, uma das razões pelas quais não se firmou no cenário literário brasileiro. O Simbolismo brasileiro revelava a nítida respiração dos novos ares que começavam a soprar na França em decorrência do advento de *As flores do mal*, de Baudelaire. Por esta razão, os

postulados em voga na França prevaleceram no Brasil: a concepção mística do mundo, o interesse pelo mistério e o particular, a alienação do social, a criação de neologismos e a adoção de vocábulos preciosos, características estas aliás também observadas na revitalização da literatura gótica de fim de século dezanove, em especial a britânica. Foi através do Simbolismo que Coelho Neto deu vazão a sua prosa poética, exemplificada em *Romanceiro* (1898), ao seu fascínio pela lenda, como em *Saldunes* (1900), e a sua incursão na Literatura Gótica em *Esfinge* (1906).

O enredo de *Esfinge* se inicia com as impressões que o grupo de moradores da pensão Barkley no Rio de Janeiro de final do século dezanove e começo do vinte tem a respeito do mais inusitado morador do local em que vivem: o excêntrico e misterioso inglês James Marian, assim apresentado pela primeira vez no romance pelo narrador:

Era, em verdade, um formoso mancebo, alto e forte, aprumado como uma coluna. Mas o que logo surpreendia, pelo contraste, nesse atleta magnífico, era o rosto de feminina e suave beleza. [...] a cabeça de Vênus sobre as espáduas robustíssimas de Marte (Coelho Neto, 1906, p.13-14).<sup>3</sup>

É interessante perceber que mais até do que o comportamento anti-social e enigmático de James Marian, o que desperta o desconforto e a hostilidade dos moradores em geral é a percepção de que há algo incomum na sua aparência. O narrador, porém, não tece comentários sobre o inglês demonstrando não obstante que também é fascinado pelo estranho personagem.

Em uma certa noite James Marian surge de uma forma que acaba por aguçar ainda mais a curiosidade do narrador. Ao ouvir gemidos vindos do quarto do inglês, o narrador vai ao corredor da pensão e vê o personagem apavorado com algo. Ele então o ajuda sem deixar de se impressionar com o comportamento dele: “Atordoadado com tamanho imprevisto fiquei sem ação, a olhar aquele homem que se debatia metendo os dedos pela gola da camisa como para alargá-la, agitando aflitivamente a cabeça, em desespero d’ar.” (p.19) Após se acalmar um pouco, James tranquiliza o narrador explicando “que era sujeito àquelas vertigens” (p.20). Este acontecimento aumenta a estranheza que os vizinhos têm em relação do inglês. Como o professor de piano Frederico Brandt declara: “Para mim é um doente da alma.” (p.21). De fato, a descrição do comportamento de James Marian ao longo do romance em muito se assemelha ao observado em Des Esseintes, o protagonista de *Às avessas*

---

<sup>3</sup> Citações subsequentes pertencem a esta edição e estarão indicadas no texto pelo número da página.

(1884), de Huysmans, cuja figura decadente é consumida pela *maladie fin de siècle*. Ambos devotam suas energias, fortunas e inteligências à substituição do natural pelo não-natural e o artificial, em uma existência voltada principalmente para a busca de sensações novas e bizarras.

Esta ligação de *Esfinge* com *Às avessas* é particularmente relevante quando é lembrado que o desvio sexual e a sensação de perversão moral que James provoca inadvertidamente nas pessoas ao seu redor se constitui como uma das características não apenas do Decadentismo, como lembra Porru, mas também da própria literatura gótica do período como em *Dr Jekyll e Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *Dracula* (1897), de Bram Stoker.

Além do Decadentismo de James Marian, outro elemento literário que promove a moldura ficcional de *Esfinge* é o Simbolismo. Apesar de todos os personagens do romance apresentarem em algum momento da narrativa a influência desta corrente literária em seus diálogos, indubitavelmente é através do místico oriental Arhat que a presença do Simbolismo pode ser percebida de forma mais direta no romance. Como James Marian revela em uma declaração que resume os princípios do seu criador:

Arhat servia-se do símbolo como expressão do mistério. O que se não pode dizer ou representar figura-se. A cor é símbolo para os olhos, o som é símbolo para os ouvidos, o aroma é símbolo para o olfato, a resistência é símbolo para o tato. A própria vida é símbolo. A verdade, quem a conhece? A chave dos símbolos abriria a porta de ouro da Ciência, da verdadeira e única Ciência, que é o conhecimento da causa (p.53).

Estes elementos, que à primeira vista parecem sinalizar a intenção de Coelho Neto em produzir um romance de prosa simbolista que focalizaria a natureza decadentista de James Marian, como fizeram Huysmans e Wilde respectivamente com *Des Esseintes* e *Dorian Gray*, ganham uma nova leitura quando o narrador tem acesso a um romance produzido pelo misterioso inglês no qual está contido o segredo de James Marian. Neste manuscrito descobre-se que, longe de ser apenas uma metáfora, a aparência de esfinge do inglês é o produto de um experimento místico-científico cujo resultado foi a criação de um ser transexual. A partir deste ponto *Esfinge* se revela como um legítimo representante nacional da Literatura Gótica.

Após ajudar James Marian no seu momento de mal-estar mencionado anteriormente, o narrador ganha a confiança do inglês e este lhe pede a tradução de um romance escrito



por ele próprio, no qual está contida a sua excêntrica história. À medida que vai realizando o trabalho de tradução, o narrador toma conhecimento do mistério que cerca a aparência incomum de James. Através deste manuscrito, descobre a figura de Arhat e os estranhos acontecimentos que se sucederam após ele testemunhar, em Londres, um acidente envolvendo um menino e uma menina que aparentemente eram irmãos. Como ele mesmo descreve a James anos depois, a partir dos dois corpos mutilados – uma menina cujo corpo foi esmigalhado e um menino decapitado - ele criou um híbrido, formado por um corpo masculino e uma cabeça feminina. Recorrendo aos seus conhecimentos da “Magna Ciência” (p.159) ele conseguiu trazer o ser à vida:

[...] como ainda encontrasse vestígios, ou melhor: manifestações da presença dos sete princípios, retive a força de *jira*, ou princípio vital, fazendo com que ele atraísse os restantes que circulavam, em aura, em torno da carne e, com a pressa que urgia, aproveitei dos corpos o que não fora atingido. Tomando a cabeça da menina e adaptando-a ao corpo do menino restabeleci a circulação, reavivei os fluidos e assim, retendo os princípios, desde o *Athma*, que é a própria essência divina, refiz uma vida, em um corpo de homem, que és tu. (p.159)

A passagem acima é reveladora por mostrar as diferentes influências que marcaram o desenvolvimento da Ciência Gótica brasileira em relação ao seu equivalente europeu. Além da presença de um misticismo oriental característico do Simbolismo, chama a atenção também nesta passagem e em todo o romance *Esfinge*, a utilização de um vocabulário marcado por idéias ligadas à crença da reencarnação. Eram idéias que, segundo Roberto de Sousa Causo, estavam em consonância com uma doutrina religiosa muito em voga no Brasil da *Belle Époque* e na obra de Coelho Neto: o Espiritismo.

A presença do Espiritismo no contexto cultural brasileiro no tempo de Coelho Neto pode ser observada em diferentes contos do escritor brasileiro. Mas sem dúvida é em “A conversão” (1926), que vemos as idéias espíritas sendo usadas de forma a mostrar que os produtos da ciência e do progresso tecnológico na *Belle Époque* poderiam, até mesmo, estreitar as fronteiras entre o nosso mundo e o sobrenatural.

Neste conto, dois amigos conversam sobre a inesperada conversão de um deles ao Espiritismo: “Combati, com todas as minhas forças, o que sempre considerei a mais ridícula das superstições. Essa doutrina, hoje triunfante em todo o mundo, não teve, entre nós, adversário mais intransigente nem mais cruel do que eu.” (Coelho Neto, 1926, p.19). A posição dele muda, porém, quando testemunha a conversa da filha Julia com a neta morta

Esther através do telefone: “Ouvi toda a conversa e compreendi que nos estamos aproximando da grande Era, que os Tempos se atraem – o finito defronta o infinito e, das fronteiras que os separam, as almas já se comunicam” (Coelho Neto, 1926, p.23). Contudo, é na própria tradição do Gótico europeu que se encontra a mais clara influência sobre a passagem acima na qual a criação de James Marin é apresentada: o romance *Frankenstein*.

Vários pontos presentes na obra de Mary Shelley revelam a direta influência deste romance inglês sobre *Esfinge*. Assim como o jovem estudante de Medicina Victor Frankenstein, Arhat também cria um ser artificial a partir de partes de corpos humanos e o dota de vida através de um experimento que mescla ciência e misticismo, um tema característico da Literatura Gótica. É importante mencionar que, diferentemente da visão propagada em várias adaptações pelo cinema que sempre privilegiaram o conhecimento científico da personagem e suas experiências com a eletricidade, Victor Frankenstein estava mais inclinado para a Alquimia do que para a ciência, algo que em fins do século dezoito (onde a trama se desenrola) não se configurava uma contradição. Como ele comenta lembrando os seus estudos na juventude: “[...] meu primeiro cuidado foi procurar os trabalhos completos deste autor [Cornelius Agripa], e depois disso de Paracelso e de Alberto Magnus. Eu li e estudei as paixões selvagens destes escritores com prazer; [...]” (Shelley, 1993, p.30, tradução nossa).

O arquétipo do “cientista louco” criado por Mary Shelley a partir da visão romântica de lendas medievais sobre o Judeu Errante, Fausto, a Alquimia, e de personagens de obras literárias como o Satã do *Paraíso perdido* (1667), do poeta inglês John Milton, se perpetuou em personagens da Literatura Gótica como Dr. Moreau (*A ilha do Dr Moreau* / 1898), de H. G. Wells, Dr. Heidegger (“O experimento do Dr. Heidegger” / 1837), Aylmer (“Marca de nascença” / 1843) e Dr. Rappaccini (“A filha de Rappaccini” / 1844), esses três últimos de Nathaniel Hawthorne. Estes dois últimos, personagens respectivamente dos contos “A marca de nascença” e “A filha de Rappaccini”, em muito se assemelham ao personagem Avellar, de outro conto de Coelho Neto, onde os limites entre a ciência e o sobrenatural se interpõe: “A sombra” (1926). Nesta narrativa, estruturada da mesma forma que “O conto do coração denunciador”, de Poe, o protagonista relata como o ciúme que sentia pela esposa, de nome Celuta, o levou a matá-la por envenenamento. No entanto, o elemento fantástico do conto está no fato de que, ao contrário do que Avellar esperava, ou seja, uma morte rápida provocada por bacilos de tuberculose inoculados em frutos, Celuta se tornava cada vez mais vigorosa: “[...] o que eu via, e todos o apregoavam em louvores, era o revigamento da vítima,

mais robustez, aspecto magnífico, apetite, sono tranqüilo, higidez absoluta.” (Coelho Neto, 1926, p.203). Mesmo após aumentar a dose de todos os microorganismos ao seu alcance, o cientista percebe que nada acontece. Este fato leva Celuta a ser vista por Avellar da mesma forma que a filha de Rappaccini e a mulher na literatura gótica de forma geral como a personificação da morte. O cientista passa então a encarar a esposa como um “depósito de vírus” (Coelho Neto, 1926, p.204), passando a temer o seu suor e a sua saliva. Eventualmente, de fato, Celuta morre devido aos elementos nocivos no seu corpo, porém, ao invés de terminar neste ponto, a trama do conto toma uma nova direção ao mostrar a perseguição da sombra de Celuta a Avelar até que este confesse o seu ato (mais um evidente traço da influência do Espiritismo). Mas, o que chama a atenção na narrativa, é que, ao invés de assumir responsabilidade pelos seus atos, Avellar coloca a culpa na ciência, como se esta fosse uma entidade que fomentou a sua desconfiança em relação à esposa para assim poder incorporar o cientista de forma plena e exclusiva. Esta posição presente em “A sombra” atesta a maneira como a Literatura Gótica em particular, desde *Frankenstein*, sempre apresentou um relacionamento ambíguo em relação à ciência e aos seus produtos. Como Avellar diz: “E, queres que te diga? A mais culpada em tudo isso foi a Ciência. Foi ela que me levou ao crime, porque o ciúme... o ciúme... Não havia motivo para ciúme. Celuta era honesta” (Coelho Neto, 1926, p. 204). Após isso, ele conclui: “Não foi o marido o assassino, foi o bacteriologista, o homem de ciência, o pratico de laboratório, entende?” (*Ibidem*).

Um misto de Alquimia, Espiritismo, Orientalismo, Ocultismo e teorias pseudo-científicas marca, portanto, a visão dos escritores da Literatura Gótica. Esta descrição certamente se encaixa no que Arhat chama de a “Magna Ciência”, utilizada para dar vida a James Marian. Algo que pode ser notado na cena em que Arhat se despede de James Marian no momento de sua morte: “Antes que o sol toque o pino do céu ter-me-ei libertado deste passo de angustia integrando-me no *Athma*. Sendo o corpo terra, que é a vida mais do que uma prisão em sepulcro? [...] As reencarnações são grandes dias em que nos purificamos, [...]” (p.161)

Dotado de amplos meios financeiros deixados por seu criador, James Marian parte à procura de alguém que possa entender o mistério encerrado em um livro deixado pelo seu criador para, assim, compreender a si mesmo. Sua busca o leva a percorrer, sem sucesso, centros renomados de grandes cidades por todo o mundo. A falta de resultados o faz então “percorrer todas as sedes da Antiga Ciência onde, talvez, encontrasse o predestinado que me havia de entregar a chave do arcano” (p.176). Assim como Victor Frankenstein, James

Marian empreende uma busca obcecada pelo conhecimento oculto que lhe revelará os segredos da vida. Também como a criatura de Victor, James Marian é um ser angustiado pelas questões que cercam a sua natureza e o seu lugar na sociedade. Neste processo se descobre que em uma de suas andanças, na qual se hospedou em uma casa nobre em Estocolmo, James se apaixonou verdadeiramente por um rapaz da família, algo que o levou a assumir uma identidade feminina: “[...] é minha irmã a vitoriosa em mim” (p.176). Apesar disso ele ainda não havia encontrado paz, razão pela qual decidiu vir ao Brasil para se relacionar com a natureza: “Aqui procurei a Natureza, só me relacionei com a paisagem e com a luz; repousei e levo saudade da terra e do céu deste país de encanto” (p.196) O problema central para James Marian não é, portanto, o de ser uma criatura guiada pela vingança em decorrência da rejeição de seu criador, mas o de uma pessoa com dificuldades com a sua sexualidade dividida. Em consequência disto, ele não consegue se inserir plenamente na sociedade.

Nos últimos capítulos, James parte do Brasil sem encontrar respostas sobre o seu livro de símbolos, não antes, porém, de aparecer diante do narrador para perguntar sobre a tradução do seu romance. Este se mostra estranhamente perturbado pela presença de James Marian, mas não sabe precisar a razão desta sensação. James, por sua vez, lamenta novamente o seu triste destino como um ser de alma perturbada que acaba por trazer malefícios para as pessoas ao seu redor. Algum tempo depois da conversa com o inglês, o narrador descobre a razão da sua perturbação: apesar de ter plena consciência de que conversou com James e que lhe entregou em mãos o seu romance traduzido, os moradores da pensão afirmam que o inglês já havia embarcado de volta à Europa há muito tempo. Como ele vem a descobrir posteriormente, ele conversou na verdade com uma manifestação do espírito do misterioso personagem. A percepção deste fato resulta em um colapso nervoso que leva o narrador ao final do romance a ser internado em um manicômio:

Era um demônio, um verdadeiro demônio. Oh! Eu bem o sentia... Tivera-o ali, momentos antes: vira-o, falara-lhe, entregara-lhe objetos, entanto ele lá ia longe, por mares remotos, impossibilitado de comunicar-se materialmente comigo (p.212).

Além de tratar de questões religiosas que sempre fascinaram a humanidade como o mistério da vida e o perigo de se lidar com o desconhecido e o proibido, uma das razões pelas quais *Frankenstein* é lido até os dias de hoje é a sua articulação de várias idéias

filosóficas, políticas, literárias e científicas de pensadores e artistas do século dezoito e dezenove. Já no caso de *Esfinge*, apesar da interessante premissa do enredo desenvolvido com admirável precisão, a caracterização diferenciada dos personagens e a habilidade na construção do sobrenatural, o estilo rebuscado e extremamente beletrista característico de Coelho Neto acabou por obscurecer este interessante representante da Literatura Gótica brasileira da *Belle Époque*. Assim como a criatura mítica a que se refere, *Esfinge* não sobreviveu além do seu momento histórico-cultural, se atirando no precipício do ostracismo literário junto com toda a obra de Coelho Neto. Tal constatação aponta para a hipótese de que uma das razões para o não desenvolvimento da Literatura Gótica de Coelho Neto foi o fato de ela estar impregnada de um forte estilo floreal, réplica nas letras do *art nouveau* arquitetônico e decorativo. Esta característica acabou por se constituir um obstáculo ao Gótico nacional, tanto pela pouca penetração do Simbolismo na literatura brasileira da *Belle Époque*, quanto pelo advento do Modernismo e sua rejeição feroz da estética praticada por Coelho Neto. Um caso semelhante pode ser observado na obra do escritor e jornalista carioca João do Rio.

Assim como a cidade que tanto amou e tematizou na reportagem, na crônica e na ficção, João do Rio, teve uma vida marcada pela intensidade do ambiente carioca da *Belle Époque*. Da mesma forma que o Rio de Janeiro dos salões e das velas, dos *five o'clock teas* e das casas de ópio, ele também se apresentava como um ser cuja vida e obra desafiava definições simplistas e convenções estabelecidas. Mais do que a sua obra, porém, era a pessoa de João do Rio, pseudônimo do escritor e jornalista carioca João Paulo Alberto Coelho Barreto, que suscitava comentários extremos de admiradores e detratores contemporâneos. Vem destes últimos certamente as palavras do crítico Antônio Torres: “Paulo Barreto foi uma das criaturas mais vis, um dos caracteres mais baixos, uma das larvas mais nojentas que eu tenho conhecido” (*apud*, Martins, /s.n./, p.10). Todavia, como Brito Broca registrou, este retrato não era compartilhado pela maioria das pessoas do círculo do jornalista carioca João do Rio: “Os contemporâneos descrevem-no como uma criatura particularmente encantadora, amigo dos escritores novos, favorecendo os jovens de talento que apareciam pelas redações dos jornais” (Broca, 1960, p. 110).

Como conciliar as duas imagens? Como explicar as imagens divergentes e aparentemente inconciliáveis? Certamente para se tentar analisar este personagem faz-se necessário aceitar a idéia de que sua identidade deve ser entendida justamente pela ambiência, contradição e paradoxo que fizeram dele um dos representantes mais fascinantes

da também complexa *Belle Époque* carioca. Neste aspecto um elemento fundamental ao se falar deste cronista dos costumes do Rio nos primeiros anos da República Velha é a Rua, local este cujo fascínio exercido sobre o autor de *A alma encantadora das ruas* (1987 [1910]) permitiria chamá-lo também de “João da Rua”:

Oh! SIM, as ruas têm alma. Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, speenéticas, esnobes, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (Rio, 1987, p. 7).<sup>4</sup>

A declaração de João do Rio não deixa dúvidas sobre a importância da rua em sua escrita. Esta entidade de vida própria, reflexo da alma ambígua do escritor-jornalista, é o lugar por onde passeiam de dia a dama da sociedade, o cavalheiro, as *modern girls* e os chamativos automóveis. É na noite, porém, que este local se revela plenamente na apresentação de sua atmosfera carregada de vício, medo e mistério. Não à toa o título de seu principal livro de contos – *Dentro da noite* (1910) - anuncia o palco ideal para narrativas povoadas por jogadores, neuróticos, suicidas, sádicos, pervertidos, hiperistéricos e outros personagens desajustados. Falando sobre a importância desse elemento e do desejo de modernização urgente da época, Berman destaca: “Por toda a era de Haussmann e Baudelaire, entrando no século vinte, essa fantasia urbana cristalizou-se em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida urbana” (Berman, 1986, p. 300).

A menção a dois ícones do período de posições e valores opostos – Haussmann e Baudelaire – enfatiza a condição ambivalente e contraditória da rua que foi assumida pela ficção de João do Rio como o cenário de contos e crônicas que discutem questões que a inserem na Literatura Gótica. Essa situação encontra paralelo na Literatura Britânica onde os efeitos da Revolução Industrial sobre a sociedade londrina fomentaram o ressurgimento do romance gótico do século dezoito em uma nova forma. Ali o castelo e o cemitério foram substituídos pela fábrica e a casa, o monstro tornou-se a máquina e a superstição se manifestou através da ciência. Como destaca Alexandra Warwick em “Urban Gothic” (1998), a alienação do homem oprimido por uma cidade negra pela fumaça das fábricas foi refletida em uma personalidade paranóica e fragmentada. Essa atmosfera cultural deu margem a uma

---

<sup>4</sup> Citações subsequentes pertencem a esta edição e estarão indicadas no texto pelo número da página.

ampliação temática da Literatura Gótica, cujo espaço principal passou a ser representado pela cidade. Ela aparece como um lugar de ruínas, paradoxalmente sempre novo, mas sempre decadente, um estado de morte em vida, explorada amplamente no romance *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker. Essa dualidade também foi refletida em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), do escritor escocês Robert Louis Stevenson. A hipocrisia do mundo vitoriano com sua excessiva preocupação com os limites entre a vida pública e privada também foi objeto de análise de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray* (1891), onde um jovem faz um pacto para que permaneça belo enquanto seu retrato envelhece e acolhe a corrupção e imoralidade de sua alma. Mesmo autores que não escreveram diretamente literatura Gótica foram indubitavelmente influenciados por suas convenções. Charles Dickens é o maior representante dessa estirpe. Muitos dos personagens de Dickens parecem se comportar como se estivessem mortos ou sob efeito de forças sobrenaturais, como Arthur Grime em *Nicholas Nickleby* (1838-39), e Miss Havisham em *Grandes expectativas* (1860-61).

A Londres do gótico urbano de Stoker, Stevenson, Wilde e Dickens encontra seu paralelo no Rio decadentista de João do Rio. Uma característica comum de estetas como Dorian Gray e os personagens de João do Rio, por exemplo, consiste na troca da realidade imediata pela ilusão. Esta construção visa criar um espaço dimensionado artificialmente no qual se afirme a capacidade do homem de libertar-se da natureza. Assim, a cidade especifica um *topos* da literatura decadentista e também da literatura Gótica. Como salienta Levin:

Na urbe o devaneio angustiante em busca de uma visão, uma imagem que integre o homem à vida ganha características topográficas. A idéia de que o homem se encontra subjugado ao desequilíbrio dos nervos aparece tematizada na cidade desconhecida, cheia de passagens obscuras que criam a sensação de mistério. Este espaço reproduz na forma de ruas estreitas, becos escuros, canais, pontes e avenidas a impossibilidade de a personagem decadentista reconhecer-se no tipo de vida contemporânea (Levin, 1996, p. 148).

Um exemplo dessa utilização de João do Rio do espaço urbano como pano de fundo de uma narrativa pontuada por uma atmosfera de imoralidade, erotismo, desordem e presença do sobrenatural é “O bebê de tarlatana rosa” (1910). Ambientada durante o Carnaval, período em que a razão, a ordem e o racionalismo são suspensos a favor do descontrole, da depravação e dos desejos bestiais, este conto acompanha os passos de Heitor de Alencar atrás de uma figura feminina fantasiada com um nariz postiço. Entre beijos

e abraços, os dois personagens se afastam para uma rua escura onde em um ímpeto de tesão e curiosidade Heitor arranca a máscara da mulher para revelar um ser cuja descrição muito lembra a personificação da morte no conto de Edgar Allan Poe “A máscara rubra da morte”: “Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos que era alucinadamente – uma caveira com carne...” (Rio, 2001, p. 75). O ódio com que o personagem sacode a mulher deformada demonstra a frustração da busca por um bem impossível em meio ao caos urbano.

Uma característica compartilhada pelos grandes centros industriais na Europa de fins do século dezenove em decorrência das crescentes aglomerações urbanas, do aumento do dia útil devido à disseminação da eletricidade, do significativo aumento na alfabetização das classes populares e do domínio da produção em larga escala do papel barato foi a criação de um público leitor ávido por conhecer as idéias, as teorias e os novos costumes de uma sociedade afetada pela ciência e pelo progresso. No Brasil do período, conforme salienta Alessandra El Far, este público ganhou uma dimensão ainda maior por causa da vinda dos escravos libertos do campo para a cidade e pelas constantes levadas de migrantes e imigrantes assalariados. Como resposta a este quadro surgiu na Europa e no Brasil a figura do “escritor-jornalista”, um indivíduo francamente voltado ao objetivo de preencher as revistas e os jornais com o que a massa recém-letrada queria ler. Foi como um desses escritores-jornalistas que o escritor inglês H. G. Wells iniciou a sua carreira literária na Inglaterra vitoriana, explicando as idéias científicas do seu tempo ao grande público através de artigos sobre temas variados. Dois anos depois dessa empreitada, em 1895, Wells publicaria o resultado de seu primeiro projeto literário: *A máquina do tempo*, o “romance científico”, que lançou várias convenções literárias da vertente romanesca chamada de Ficção Científica. João do Rio, por sua vez, faz uso do olhar do dândi para reivindicar seriedade nas coisas mais frívolas. Como explica Levin sobre esse fato: “A equação de João do Rio é simples. O público quer sempre curiosidade. Espera com apetite para saber das novidades que as redações lançam” (Levin, 1996, p. 101).

Se na Inglaterra da *Belle Époque* o imperialismo britânico, as marcantes diferenças entre as classes sociais e os avanços tecnológicos promovidos pela Revolução Industrial forneceram a matéria prima para que H. G. Wells fosse um dos grandes cronistas da sua sociedade, no Brasil do início do século foram as transformações implantadas no Rio de Janeiro que serviram de base para os contos e as crônicas de João do Rio sobre os rumos e



as consequências da modernização da capital federal. No entanto, ao contrário de um discurso pautado pelo racionalismo científico, como o observado em Wells, João do Rio coloca em cena o olhar de uma criatura capaz de transitar pelas contradições das ruas cariocas, representadas tanto pelos iluminados salões dos *five o' clock teas*, quanto pelas obscuras casas de ópio: o *flâneur*. Mas o que significa exatamente “flanar”? O próprio João do Rio explica: “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.” (Rio, 1987, p. 5). O *flânerie* de João do Rio marcado pela perambulação com inteligência simboliza o encontro do dândi com o jornalista em um período histórico em que as mudanças da sociedade decorrentes da modernização exigem a reflexão de um ser acima de seu tempo, com uma sensibilidade superior. Esta é a perspectiva de João do Rio sobre a sua época. Um olhar manifestado em crônicas nas quais é possível detectar a presença do Fantástico e em especial da Literatura Gótica na *Belle Époque* carioca.

Tradicionalmente, a obra e a vida de João do Rio vem sendo analisada pelo viés decadentista, visto seu empenho na divulgação no Brasil da obra do escritor vitoriano Oscar Wilde e sua admiração pelo poeta francês Charles Baudelaire (Martins, 1971, p.11). O Decadentismo enfatiza a autonomia da arte, a necessidade do sensacionalismo, do melodrama, do egocentrismo, do bizarro, do artificial e da posição autônoma do artista em relação à sociedade, particularmente a classe média burguesa. Todavia, a fragmentação sentida pelo homem finissecular diante das mudanças trazidas pela Revolução Industrial e pela alienação da *Belle Époque* deram margem a uma visão dos produtos da ciência e do progresso como elementos quase sobrenaturais, até mesmo satânicos, que se identificavam com a postura encontrada não apenas no Decadentismo, mas também na Literatura Gótica. Este comportamento pode ser constatado em João do Rio diante do automóvel:

E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tã-tã de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, [...] e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos momentos do automóvel, em que o chofer é rei, é soberano, é tirano (1971, p. 48).

Um aspecto que chama a atenção na fala de João do Rio é o tom premonitório sobre a influência do automóvel na sociedade brasileira. Escrita em 1911, “A era do automóvel”,

consegue antecipar as mudanças culturais que esta máquina não apenas trouxe, mas que também impôs à modernidade no que se refere à relação entre o homem e seu meio.

Na crônica de João do Rio o automóvel é o símbolo do grande paradoxo da modernidade: ao mesmo tempo em que ele aponta a direção para onde a civilização se encaminha, ele altera radicalmente a paisagem e a noção de tempo. Esta máquina aparece satanicamente impondo um ritmo novo e frenético à cidade, embora, como João do Rio nos informa, principalmente a imprensa tenha aplaudido a entrada em cena do automóvel com euforia futurista: “A imprensa, arauto do progresso, e a elegância, modelo do esnobismo eram os precursores da era automobilística” (1971, p.47-48). Enquanto isso o processo cosmopolita que promete trazer para cá a civilização ignora a miséria da população que acaba servindo como um empecilho ao processo do “Rio civiliza-se”. Nesta contradição se descobre o dilema decadente de João do Rio: declara amor à modernidade e paradoxalmente manifesta abertamente as suas reservas quanto aos seus efeitos.

A influência do automóvel na sociedade carioca de João do Rio tem outra faceta que se constitui como uma das temáticas principais do Fantástico: a subserviência do homem em relação a máquina. Na mesma crônica, diz ele:

Vivemos inteiramente presos ao Automóvel. O Automóvel ritmiza a vida vertiginosa, a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor. (*Ibidem*, p.48).

Essa postura diante do automóvel como algo a ser temido devido ao fato de não se compreender exatamente o seu funcionamento e a ameaça que ele poderia trazer se repetiu diante da eletricidade, do bonde elétrico, da vacinação antivariólica e demais inovações e práticas científicas que surgiram no Rio da República Velha. A cada avanço do progresso na forma dos produtos do pensamento científico sobre diferentes esferas da ação humana o homem se retraiu, delegando a sua autonomia, o seu tempo, a sua saúde, a sua vida a um elemento externo e estranho a ele. Esta experiência, no entanto, não ocorreu sem deixar traumas e marcas de formas e níveis diferentes na psique tanto da elite quanto das massas. Expressão mais clara deste quadro é a interferência do automóvel na linguagem:

A reforma começa, antes de andar, na linguagem e na ortografia. É a simplificação estúpida. [...] É a língua do futuro, [...] Um artigo de duzentas linhas escreve-se em vinte quase, estenografado. Assim como encurta tempo

e distâncias no espaço, o Automóvel encurta tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível (1971, p. 49-50)

A constatação dos efeitos da modernidade sobre o estilo de vida do homem no início do século vinte também se encontra presente na crônica “A pressa de acabar” (1909), muito propriamente publicada no livro *Cinematographo*. Neste texto, o escritor-jornalista aponta o seu olhar dândi para um novo ser: o *Homus cinematographicus*, um representante da classe média carioca. Mas, como defini-lo? João do Rio oferece uma possibilidade de definição:

O homem-cinematographo acorda pela manha desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. [...] A pressa de acabar torna a vida um torvelinho macabro e é tão forte o seu domínio que muitos acabam com a vida ou com a razão apenas por não poder acabar depressa umas tantas coisas... (1971, p. 152)

Desumanizado pelo processo de modernização, o ser humano se torna mais uma peça na grande engrenagem que move a máquina da sociedade. Uma crítica que mantém a sua força nos tempos de hoje ao mesmo tempo que atesta os paralelos de angústia que ligam o homem finissecular do início do século vinte e vinte e um.

A análise das suas crônicas e contos revela a preocupação de João do Rio sobre o papel e o espaço reservado ao homem finissecular diante das complexas transformações sociais e culturais a que ele estava submetido. No caso do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, João do Rio foi a incorporação das grandes e muitas vezes contraditórias questões ligadas às reformas urbanas, sanitárias e culturais que caracterizaram este primeiro momento da República Velha. É através deste quadro que este jornalista e cronista carioca deve ser compreendido. Como destaca Orna Messer Levin: “João do Rio permanece dentro da contradição, assimilando a cópia mal-digerida para além do puro dandismo e estendendo o empenho do jornalismo aquém da simples *flânerie*.” (Levin, 1996, p. 212). Flanando, portanto, acima de definições simplistas e redutoras, João do Rio demonstra através de sua obra marcada pelo espírito decadentista que a Literatura Gótica foi capaz de promover o diálogo a respeito do impacto da ciência e do progresso sobre o homem nas esferas pública e privada no Brasil da época. Todavia, com o advento da Primeira Guerra Mundial e as questões que a sucederam os rumos do Fantástico brasileiro mudaram, passando a refletir um novo *zeitgeist* derivado do fim da *Belle Époque*.

## Referências

- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.** Trad. Carlos Moisés e Ana Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil: 1900.** 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COELHO NETO. **Conversão.** In: \_\_\_\_\_. **Contos da vida e da morte.** Porto: Livraria Chardron, 1926, p. 19-24.
- \_\_\_\_\_. **Esfinge.** Porto: Livraria Chardron, 1906.
- EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924).** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira.** Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2004. 157 fl. digitadas. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.
- LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional.** Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- MARTINS, Luís. **João do Rio: A vida, o homem, A obra.** In: \_\_\_\_\_. **João do Rio: uma antologia.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, /s.n./, p. 7-17.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. **Prosa de ficção (1870 a 1920).** 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957. (História da Literatura Brasileira. Vol. XII)
- MOISÉS, Massaud. **O Simbolismo.** São Paulo: Editora Cultrix, 1973. (A literatura Brasileira, vol. IV).
- NEEDELL, Jeffrey D. **A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-century Rio de Janeiro.** Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Rio de Janeiro at the Turn of the Century: modernization and the Parisian ideal.** In: HARRISON, John P. (ed.) **Journal of Interamerican Studies and World Affairs.** Vol. 25 nº 1. Fevereiro. Beverly Hills: Sage Publications, 1983.
- OLIVEIRA, Ana Lucia Machado, GENS, Rosa Maria de Carvalho. **Flanando pela alma encantadora das ruas.** In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. (Biblioteca Carioca; vol. 4), p. IX–XII.
- PAES, José Paulo. **Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado).** In: \_\_\_\_\_. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25-38.
- PORRU, Mauro. **Prefácios do imaginário decadentista.** In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). **Arte e artifício: manobras de fim-de-século.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 57-68.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. (Biblioteca Carioca; vol. 4)
- \_\_\_\_\_. **A era do automóvel (fragmentos).** In: MARTINS, Luís. **João do Rio: uma antologia.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 47-50.
- \_\_\_\_\_. **A pressa de acabar.** In: MARTINS, Luís. **João do Rio: uma antologia.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 149-154.
- \_\_\_\_\_. **A rua.** In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. p. 3-19. (Biblioteca Carioca; vol. 4)
- \_\_\_\_\_. **O bebê de tarlatana rosa.** In: CUNHA, Helena Parente. (Seleção). **Melhores contos de João do Rio.** 2 ed. São Paulo: Global, 2001. (Melhores contos; 15), p. 71-75.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** London: Wordsworth Editions, 1993. (Wordsworth classics).

SILVA, Alexander Meireles da. **O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira**. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2008. 193 fl. digitadas. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

TAVARES, Bráulio. **As origens da ficção científica no Brasil**. *D. O. Leitura*, n. 138, nov. 1993. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP.

\_\_\_\_\_. (org.) **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

WARWICK, Alexandra. **Urban Gothic**. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). **The Handbook to Gothic Literature**. New York: NY University Press, 1998, p. 288-289.