



ESTUDO DO GÓTICO NOS ROMANCES *O CRIME DO PADRE AMARO*, *O PRIMO BASÍLIO* E *OS MAIAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

XÊNIA AMARAL MATOS (UFSM)

RESUMO: O presente trabalho, fruto da comunicação apresentada no I SETEDI e associado ao projeto de tese desenvolvido pela autora, verifica como o gótico é incorporado, em certa medida, pelos romances *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós. Utiliza-se a ideia de que essa tradição encontra-se nos textos ecianos na forma de *topoi*, os quais são compreendidos como clichês amplamente utilizados pela literatura (CURTIUS, 2013, p. 109). A análise privilegia o espaço, mais especificamente a forma gótica dos *loci horribiles*. Para isso, o estudo utiliza as concepções de E. R. Curtius (2013) e Barthes e Bouttes (1987) sobre *topoi*. Além disso, David Stevens (2000), Fred Botting (2014) e Júlio França (2017) são mencionados para compreender a tradição gótica. Os resultados demonstram que os lugares analisados em *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias* dialogam respectivamente com os *topoi* da casa mal-assombrada, do espaço fantasmagórico e do castelo amaldiçoado. Dessa forma, tais espaços funcionam nas narrativas como um indício para o leitor do caráter problemático das ações ali desenvolvidas. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós. Gótico. *Topoi*.

Abstract: This paper, resulted from the presentation occurred during the I SETEDI and associated with the thesis research project developed by the author, verifies how gothic features are presented in the novels *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878), and *Os Maias* (1888), by Eça de Queirós. It is adopted the idea that that literary tradition is found through Eça's texts as *topoi*, which are seen as *clichés* largely applied on literature (CURTIUS, 2013, p. 109). In this sense, the analysis focuses on the setting, more specifically on the gothic form of the *loci horribiles*. To do so, this study is to draw on the concepts developed by E. R. Curtius (2013) as well Barthes and Bouttes (1987) about *topoi*. In addition, David Stevens (2000), Fred Botting (2014), and Júlio França (2017) are mentioned in order to understand the gothic tradition. The results indicate that the analyzed settings in *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio*, and *Os Maias* are respectively related to the *topoi* of the haunted house, the phantasmagoric spaces, and the cursed castle. To sum up, those settings work in the narratives as a clue to the reader about the problematic traits of the actions that took place. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

KEY-WORDS: Eça de Queirós. Gothic. *Topoi*.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apesar de ter alcançado o prestígio da crítica através de narrativas lidas à luz do realismo, como *O crime do Padre Amaro* (1875), a obra de Eça de Queirós também possui escritos voltados ao fantástico, como *O Mandarim* (1880). Para além dessas vertentes, a prosa



queirosiana também assume facetas trágicas, grotescas e góticas. No que concerne à última vertente, poucos são os trabalhos e as pesquisas voltadas para o assunto, sendo mais comum encontrar algumas menções ou comentários genéricos. Ernesto Guerra da Cal, em *Língua e estilo em Eça de Queirós* (1969), é um dos estudiosos que apresenta algumas notas sobre o léxico sombrio na narrativa do escritor. Na visão de Cal, há uma forte predominância “de palavras tópicas do período baixo-romântico”, como “morte, túmulo, sudários, medo, horror” (CAL, 1969, p. 85), “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85) em diferentes textos queirosianos. Ainda, para Cal, “Certos elementos desse léxico não o abandonarão jamais, entremeando-se sutilmente na fábrica do seu estilo, ao longo de sua evolução” (CAL, 1969, p. 87), o que abre espaço para discussões sobre a influência do gótico em Eça.

Maria Leonor Machado de Sousa, em *O “horror” na literatura portuguesa* (1979), também admite a existência de uma dimensão gótica na prosa queirosiana. De acordo com a estudiosa, através de diferentes formas, Eça de Queirós e a Geração de 70 foram influenciados por essa vertente ficcional. Na perspectiva da autora, Eça de Queirós foi “tipicamente gótico nos contos *O defunto*, *A aia*, *O tesouro* e *Engelberto*” (SOUSA, 1979, p. 67), por apresentar “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII” (SOUSA, 1979, p. 67), como o ambiente medieval, o sobrenatural, os assassinatos e as traições. Em *A ilustre casa de Ramires* (1900), Sousa (1979) percebe um tipo de sátira do gótico, já em *S. Frei Gil* (1912), narrativa hagiográfica, existe uma envergadura para o tema do satanismo e do terrífico.

Diante de tais informações, o presente estudo pretende demonstrar que o interesse de Eça de Queirós pelo gótico também se estende aos romances lidos à luz do realismo como *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888). Em tais obras, é possível mapear traços que se relacionam ou aludem ao gótico, principalmente, ligados à composição de enredo, à figuração de personagens e à construção dos cenários. Sendo uma estética *definitivamente negativa* (BOTTING, 2014, p. 2, em livre tradução minha), por representar o medo, a morte, o terror, o horror e a monstruosidade, o gótico auxilia tais romances a comunicar os interditos sociais e as transgressões morais, bem como influencia na criação da tensão e do suspense nas narrativas. Embora, num primeiro momento, seja

interpretado como o extremo oposto do modo realista de organizar a narrativa, o gótico não deixa de ser uma maneira de expor injustiças da realidade e de projetar aspectos semânticos que uma linguagem mais objetiva e lógica, como a do realismo, não seria capaz de comunicar com o mesmo efeito.

2 SOBRE O CONCEITO DE GÓTICO E DE *TOPOI*

David Stevens, em *The Gothic Tradition* (2000), destaca a palavra “gótico” como um designador de campo semântico vasto, porém relacionado a determinados *fenômenos históricos e culturais* (STEVENS, 2000, p. 8, em livre tradução minha). No âmbito literário, o pesquisador coloca o século XVIII como a era de ascensão dessa vertente ficcional. Nesse sentido, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, é considerada a primeira narrativa gótica e é vista como um marco inicial dessa estética. Para além de Walpole, Stevens (2000) destaca outros autores, como Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, etc. Por sua vez, no que tange às características textuais, o pesquisador elenca alguns pontos recorrentes: a fascinação pelo passado; a preferência pelo excêntrico e/ou sobrenatural; uma construção de personagens que tende a se voltar para a problematização das questões psicológicas; a representação do horror, do medo, do terror, do macabro e do sinistro; o apreço por cenários exóticos; o uso de imagens altamente simbólicas e narrativas molduras, às vezes, com múltiplos narradores (cf. STVENS, 2000, p. 46).

O pesquisador brasileiro Júlio França, ao fazer a sua interpretação das teorias acerca do gótico, caracteriza-o como uma escrita “estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). Na perspectiva de França, o gótico baseia a composição de suas narrativas na repetição de elementos convencionais, entre os quais estão: os *loci horribilis*, “espaços narrativos opressivos” (FRANÇA, 2017, p. 24), sombriamente descritos e capazes de afetar a personagem, despertando-lhe expressões diversas, como o medo, o desconforto e o estranhamento (cf. FRANÇA, 2017, p. 25); a presença fantasmagórica do passado no presente, na qual “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando [...] para aterrorizar o

presente” (FRANÇA, 2017, p. 25); e, finalmente, a personagem monstruosa, desdobrada geralmente em diferentes figurações, como vilões e anti-heróis, fica no limiar do humano/inumano e chama a atenção para os temas da alteridade nas ficções góticas (cf. FRANÇA, 2017, p. 25).

Nesse sentido, observa-se que a ficção gótica possui um espaço discursivo característico, o qual é incorporado pela tradição literária. Tais trocas entre os escritos ocorrem mediante a reformulação das características convencionais do gótico e, assim, esses mecanismos de correspondência podem ser associados aos processos retóricos chamados de *topoi*. Compreendidos por E. R. Curtius como “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109), os *topoi* são responsáveis por uma espécie de *permuta constante* (CURTIUS, 2013, p. 123) entre os discursos pré-estabelecidos e novos contextos como por exemplo entre a poesia e a prosa, podendo, então, estabelecer no processo de apropriação de um argumento primeiro pelo discurso segundo pequenas alterações e/ou variações. Conseqüentemente, os *topoi* podem ser entendidos como ideias e imagens que se repetem em diferentes discursos.

Para Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987), na atualidade, a noção de lugares-comuns/*topoi* foi desviada da sua concepção clássica quando era compreendido como peça integrante da retórica. Os lugares-comuns eram “as fontes onde o raciocínio tem origem” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 267) e, portanto, vistos como formas fixas repetidas nos mais diferentes contextos. No momento contemporâneo, para os autores, a aplicação dos *topoi*, tal qual se fazia na antiguidade clássica, seria considerada uma falta de originalidade por parte do locutor/autor. Por outro lado, naquele momento histórico, a utilização desses mecanismos retóricos eram a prova de domínio do conhecimento dos artificios de comunicação, pois, através deles, a audiência/receptor ficava convencida da validade das ideias defendidas num discurso. Para Barthes e Bouttes (1987), o lugar-comum, no presente, pode ser uma locução, uma frase, ou uma proposição, isto é, um tema pensado dentro de uma forma. Portanto, “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).

Nesse sentido, ao longo do presente trabalho, será levado em conta especialmente o modo como os romances ecianos recorrem aos *topoi* góticos para a composição dos espaços, os quais adquirem uma caracterização próxima dos *loci horribiles*. Cabe ressaltar que o gótico também atinge a configuração de outras instâncias, como a personagem e o tempo. Por exemplo, Amaro, de *O crime do Padre Amaro*, e Juliana, de *O primo Basílio*, possuem uma dimensão monstruosa em suas figurações: enquanto o primeiro alude em determinados momentos ao *tópos* do vampírico e apresenta ações sexualmente transgressivas, a segunda é permeada pelo grotesco, pelo *tópos* do duplo e pelas ações moralmente questionáveis. Já o tempo, especialmente, n' *Os Maias* torna-se fantasmagórico, figurando-se como um passado que aterroriza o presente. No romance, os erros cometidos por Afonso e Pedro desdobram-se em terríveis ações na vida de Carlos Eduardo, aproximando-se à ideia de um pretérito assombroso.

3 O ESPAÇO E AS TÓPICAS LEGADAS PELOS *LOCI HORRIBILES*

Os três romances aqui estudados, *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias*, são considerados pela crítica as obras responsáveis pela consolidação de Eça de Queirós no meio literário. O primeiro está centrado na transgressiva relação entre um padre, Amaro, e uma beata, Amélia, a qual culmina na morte da personagem feminina. *O primo Basílio* narra o adultério cometido por Luísa com seu ex-namorado de adolescência, Basílio, e, assim como n' *O crime do Padre Amaro*, resulta no falecimento da personagem feminina. Por fim, em *Os Maias*, após apresentar três gerações da família da Maia, centra-se no incesto cometido pelos irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda.

No que tange ao espaço, em *O crime do Padre Amaro*, o *locus horribilis* pode ser observado, por exemplo, no Casarão da Ricoça, lugar escolhido por Amaro para abrigar Amélia já grávida, o qual dialoga com a imagética da casa assombrada. O casarão é apresentado ao leitor especialmente através da perspectiva de Amélia, filtrada pela voz do narrador: “[aquele] sinistro casarão da Ricoça! A única vez que lá fora ao fim da tarde, ficara estarecida de medo! Tudo tão escuro, de um eco tão côncavo... Tinha a certeza de que lá ia



morrer” (QUEIRÓS, 2012, p. 358). No excerto, as feições da casa, como ser escura e silenciosa, afetam os sentidos de Amélia, causando-lhe pavor e pressentimentos negativos, o que acaba também por projetar no leitor uma expectativa trágica em relação ao progresso dos acontecimentos, algo executado na narrativa já que Amélia falece após o parto.

O medo que o Casarão da Ricoça desperta em Amélia avança para um estado de paranoia, questão que, de acordo com Punter (2012)¹, está presente no gótico, como visto no excerto:

Antes de se deitarem, iam trancar todas as portas, num medo constante de ladrões; [...] Ouvia ruídos inexplicáveis: era o soalho do corredor que estalava, sob passadas multiplicadas [...]. Uma vez acordara de repente, a uma voz que dizia, gemendo, por trás da alta barra da cama: - Amélia, prepara-te, o teu fim chegou! [...] Mas na noite seguinte a voz sepulcral voltou quando ela ia adormecer: Amélia, lembra-te dos teus pecados! Prepara-te, Amélia! Deu um grito, desmaiou (QUEIRÓS, 2012, p. 370).

Os rangidos da casa somados à percepção negativa do espaço geram em Amélia uma sensação fantasmagórica e paranoica. As alucinações auditivas que a personagem tem podem ser associadas à culpa sentida por seu romance com Amaro, já que as vozes a torturam lembrando-lhe seus pecados. Ainda, por acobertar e afastar Amélia das visões alheias ao relacionamento, a Ricoça dialoga com a noção de *casas-esconderijos* (OLIVEIRA, 2008, p. 104), isto é, espaços presentes na prosa eciana que possibilitam a transgressão das personagens (cf. OLIVEIRA, 2008). Nesse caso, a ideia intersecciona-se com as imagens legadas pelo gótico, pois, de acordo com Botting (2014), a estética prefere cenários isolados nos quais a barbárie e as transgressões morais poderiam ocorrer sem o julgamento social. Nesse contexto, portanto, a imagem mal-assombrada da casa é suscitada pela interação da personagem com o espaço, pois Amélia, com seus sentidos fragilizados, projeta sobre o Casarão da Ricoça seu medo, resultando numa figuração fantasmagórica da residência.

¹ De acordo com o autor, a paranoia está presente tanto no estranho freudiano quanto no gótico. A partir das explicações do autor, subentende-se que a paranoia é um tipo de percepção distorcida do meio: por exemplo, vislumbrar uma árvore e acreditar que os galhos balançam assemelhando-se a braços em um movimento calculado – o que gera apreensão no expectador (cf. PUNTER, 2002, p. 263). Ainda, Punter destaca a probabilidade da existência de alucinações na paranoia, tais como acreditar que um objeto proclama uma mensagem que só uma pessoa é capaz de ouvir, nomeadas de *thought-broadcasting* (cf. PUNTER, 2002, p. 263), isto é, a alucinação auditiva.



Já em *O primo Basílio*, o *locus horribilis* é trabalhado de forma mais sutil do que em *O Crime do Padre Amaro* ou em *Os Maias*, sendo ambientado principalmente através da simbologia dos objetos de decoração e pela atmosfera de alguns espaços. Um exemplo é a sala da casa de Luísa, decorada pela própria protagonista, um lugar de “decoração sombria” (QUEIRÓS, 2015, p. 37), conforme o narrador, onde predominam cores fechadas:

Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito - as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a *Medéia* de Delacroix e a *Mártir* de Delaroche), as encadernações escarlates de dois vastos volumes do Dante de G. Doré e entre as janelas o oval dum espelho, [...] um napolitano de *biscuit*, que na consola dançava a tarantela (QUEIRÓS, 2014, p. 37).

Num primeiro momento, os objetos soam despretensiosos, porém emanam uma simbologia funesta, capaz de indiciar para o leitor o infortunado destino de Luísa. Por exemplo, na gravura *Medeia*, tem-se a representação de uma figura feminina transgressiva que se volta contra o amado e mata os filhos. Na obra de Delaroche, observa-se o afogamento de uma jovem provavelmente morta devido à perseguição aos cristãos. Assim, ambas as imagens parecem comunicar tanto o aspecto transgressivo quanto o futuro de sofrimento e perseguição sofrido por Luísa. Por sua vez, Raquel Trentin Oliveira (2008), ao fazer a leitura desse espaço, relembra que a tarantela é uma dança caracterizada pela troca dos casais, atuando como um indício dos comportamentos adotados ao longo da narrativa. Já as encadernações da *Divina Comédia*, são lidas pela autora como uma menção “ao inferno e [...] lembra, além disso, a paixão desmedida. Tal contexto não deixa esquecer as personagens que se encontram no *Inferno* (Canto V) de Dante, as quais morreram ao serem flagradas em adultério” (OLIVEIRA, 2008, p. 140), o que condiz com a semântica da ação desenvolvida no romance.

Nessa atmosfera sombria da sala, o retrato da sogra de Luísa é pendurado na parede, numa descrição que remete a um fantasma:

Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco: uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas de um mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina



escarlate, corrida em pregas copiosamente quebradas, deixando ver para além céus azulados e redondezas de arvoredos (QUEIRÓS, 2015, p. 37).

Feita essa ambientação, no decorrer do romance, é justamente nesse cenário que ocorre o primeiro encontro entre Basílio e Luísa, durante o qual é transcrito a seguinte conversa:

- [...] Quem é esta senhora, com uma luneta de ouro?
E [Basílio] indicava o retrato por cima do sofá.
- A mãe de meu marido.
- Ah! Vive ainda?
- Morreu (QUEIRÓS, 2015, p. 79).

Tendo em vista a atmosfera da sala e a ação em progresso, o retrato é como uma assombração junto às personagens, uma lembrança de que as atitudes de Luísa são supervisionadas pela moral familiar – a própria figura da sogra. Ao “observá-los”, a gravura, somada ao ambiente, concede à cena um clima tenso e indica especialmente para o leitor que o encontro entre eles é censurável. Portanto, a sutil ligação da sala com os *loci horribiles* é construída pela soma entre a simbologia dos objetos, a atmosfera sombria da sala e o tom fantasmagórico do retrato, os quais em conjunto funcionam principalmente como um indício do destino funesto de Luísa.

Por sua vez, n’*Os Maias*, o Ramalhete, mansão da família da Maia, recebe uma composição análoga à do castelo gótico amaldiçoado. Descrito como “sombrio casarão de paredes severas” (QUEIRÓS, 2014, p. 7), a mansão é transpassada por uma lenda “segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” (QUEIRÓS, 2014, p. 9). De acordo com Carlos Reis, em *Introdução à leitura de Os Maias* (1978), a narrativa é marcada por “presságios funestos” (REIS, 1978, p. 87), os quais indiciam o desfecho trágico dos Maias. Semelhante a *O Primo Basílio*, nesse romance os indícios geralmente são ignorados pelas personagens e tal maldição concretiza-se: lá ocorre o suicídio de Pedro, também é dentro do Ramalhete que Carlos Eduardo vem a saber que tem um caso incestuoso com sua irmã e, por fim, é lá que Afonso vem a óbito, pouco tempo após a terrível revelação.

De acordo com Mikhail Bakhtin (2014), o castelo, principal cenário da ficção gótica, é



repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. [...] as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de antigos retratos dos ancestrais [...] As lendas e as tradições revivem pelas recordações dos acontecimentos passados, [em] todos os recantos do castelo (BAKTHIN, 2014, p.351-2).

De forma análoga, no *Ramalhete*, o tempo pretérito e a herança familiar presentificam-se, assumindo um apelo fantasmagórico. Por exemplo, na cena em que Maria Eduarda visita a mansão, a personagem fica admirada com o retrato de Pedro, seu desconhecido pai: “Depois reparou no retrato de Pedro da Maia: e interessou-se, ficou a contemplar aquela face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e languidos” (QUEIRÓS, 2014, p, 367). Assim, como marca de um terrível passado desconhecido pelos amantes, Pedro se faz presente, tal qual um fantasma que os admira com tristeza, no incestuoso encontro dos filhos.

Já no fim do romance, após a revelação do incesto e de uma longa viagem de Carlos ao exterior, o protagonista e personagem Ega retornam ao *Ramalhete* e encontram os objetos abandonados “como amortalhados, exalando um cheiro de múmia” (QUEIRÓS, 2014, p. 545), enquanto o resto de seu interior e fachada assumem uma atmosfera melancólica e assustadora:

o quarto escurecia no crepúsculo frio e melancólico do inverno. [...]. Depois na rua Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado [...], com as suas paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína (QUEIRÓS, 2014, p. 549-50).

Nesse momento, a mansão, como um fantasma, assombra a imagem daquilo que um dia os Maias foram, servindo para lembrar a Carlos suas perdas e os erros cometidos ao longo da vida. Assim, o aspecto horrendo da casa emerge tanto através da realização da lenda mencionada, quanto pelo caráter temporal-fantasmagórico infiltrado em seu ambiente, o qual é capaz de induzir nas personagens as assustadoras conclusões sobre suas vivências.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da análise, foram percebidas três configurações alusivas aos *loci horribilis* nos romances: um referente ao *tópos* da casa mal-assombrada (*O crime do Padre Amaro*), outra, através de uma funesta simbologia, que remete ao *tópos* do fantasmagórico, do sinistro e da morte (*O primo Basílio*), e, por fim, a alusão ao *tópos* do castelo amaldiçoado (*Os Maias*). Mesmo partindo do campo convencional gótico, tais organizações estão relacionadas com a pretendida crítica realista: uma vez que o narrador se abstém de julgamentos diretos às personagens ao longo de grande parte das narrativas, é mediante a configuração negativa e sombria dos espaços que se indica para o leitor o caráter ilícito das ações ali desenvolvidas.

Em *O crime do Padre Amaro*, o Casarão da Ricoça esconde o grande erro de Amaro: a gravidez de uma beata; em *O primo Basílio*, na sala desenvolve-se o adultério e prediz-se a morte da protagonista, e, n' *Os Maias*, o Ramalhete suporta e acoberta os erros de três gerações de uma família. Portanto, suas configurações negativas conduzem o leitor a tirar seus próprios julgamentos e conclusões sobre as teses desenvolvidas ao longo dos romances.

Assim, nota-se que a reconhecida a influência gótica sobre os primeiros escritos queirosianos, os contos e as novelas, mantém-se nos romances mais aclamados. Isto é, esse diálogo com o gótico não foi uma inclinação passageira, mas sim, uma marca presente no início, no desenvolvimento e no fim da carreira de Eça de Queirós, mesmo que por vezes expresso de maneira sutil, confirmando a hipótese lançada por Cal (1969). Por isso, olhar a prosa queirosiana pelo viés dos *topoi* góticos é revigorar as interpretações sobre o escritor, bem como aprofundar a compreensão de narrativas cujas composições desdobram-se numa complexa malha de influências.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Trad. de Aurora F. Bernardi... [et al]. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARTHES, R.; BOUTTES, J-L. Lugar-comum. In: ROMANO, R (Dir). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Casa da Moeda, 1987, p. 267-77. v. 11.

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

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**. Trad. de Teodoro Cabral (colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: 2013.

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

OLIVEIRA, R. T. **A configuração do espaço**: uma abordagem dos romances queirosianos. 2008, 203p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/3954>>. Acesso em: 14 jun.2019.

PUNTER, D. Shape and shadow: on poetry and the uncanny. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the gothic**. [S.l]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 252-264.

QUEIRÓS, E. de. **Os Maias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

QUEIRÓS, E. de. **O crime do Padre Amaro**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

REIS, C. **Introdução à leitura d'Os Maias**. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

SOUSA, M. L. M. de **O “horror” na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/79-79/file.html>>. Acesso em: 14 jun.2019.

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