



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

LEYLANE SOUSA MORENO DA SILVA

**SOMBRAS DO SERTÃO: O GÓTICO NOS CONTOS ‘*A LUZ DOS MORTOS*’ E ‘*A
PROMESSA*’ DE HUMBERTO DE CAMPOS**

São Luís - MA

2026



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

LEYLANE SOUSA MORENO DA SILVA

**SOMBRAS DO SERTÃO: O GÓTICO NOS CONTOS ‘A LUZ DOS MORTOS’ E ‘A
PROMESSA’ DE HUMBERTO DE CAMPOS**

Monografia apresentada junto à Coordenação do
Curso de Letras da Universidade Federal do
Maranhão, para obtenção do grau de Licenciatura
Plena em Letras - Português/Inglês.

Professor Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa
Cavalcante.

São Luís - MA

2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Leylane Sousa Moreno da.

SOMBRAS DO SERTÃO: : o Gótico nos contos 'A Luz dos Mortos' e 'A Promessa' de Humberto de Campos / Leylane Sousa Moreno da Silva. - 2026.

41 f.

Orientador(a): José Dino Costa Cavalcante.

Monografia (Graduação) - Curso de Letras - Inglês,
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão,
2026.

1. Humberto de Campos. 2. Gótico Brasileiro. 3.
Estética do Medo. 4. Literatura Gótica. I. Cavalcante,
José Dino Costa. II. Título.

LEYLANE SOUSA MORENO DA SILVA

**SOMBRAS DO SERTÃO: O GÓTICO NOS CONTOS ‘A LUZ DOS MORTOS’ E ‘A
PROMESSA’ DE HUMBERTO DE CAMPOS**

Monografia apresentada junto à Coordenação do
Curso de Letras da Universidade Federal do
Maranhão, para obtenção do grau de Licenciatura
Plena em Letras - Português/Inglês.

Professor Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa
Cavalcante.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
Universidade Federal do Maranhão
(Orientador)

Profa. Dra. Francimary Macêdo Martins
Universidade Federal do Maranhão
2º Examinadora

Ivane Santos Diniz
3º Examinadora

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, sou grata aos meus pais, Ana Carina Siqueira Sousa e Fernando Moreno da Silva, por sempre me incentivarem no caminho dos estudos e estarem presentes ao longo de todo o percurso. Desde os meus primeiros passos, estenderam-me a mão e deram-me confiança para conquistar minha independência e cumprir meus objetivos. Sem eles, jamais chegaria onde cheguei, são minha força, meu refúgio e minha vida.

Também sou grata aos meus irmãos, Luciana e Luis Fernando, que são presentes que meus pais me deram. Foram conselheiros e meu suporte em muitos momentos de necessidade, e sempre torceram e zelaram pelo meu progresso.

Não poderia deixar de mencionar meu mentor e orientador, José Dino Cavalcante, um grande mestre que acendeu novamente a chama da paixão pela literatura, especialmente a maranhense. Seu comprometimento em valorizar o que nos pertence e em compartilhar o seu conhecimento de forma tão singular fez toda diferença em minha formação. Sigamos valorizando nossa cultura e, acima de tudo, o magistério.

Agradeço aos meus grandes amigos e irmãos que a vida me deu, Cairo Jorge Campos da Silva e Vanessa de Melo Nogueira, que sempre reservaram um tempo em suas vidas para me auxiliar, apoiar e escutar quando os problemas pareciam gigantes, vocês eram casa e me faziam esquecer-los. A Natália Viana e Querennstein Veiga, recebiam minhas sinceras palavras quando as digo. Vocês foram e são muito importantes para mim e que sempre as levarei comigo. Obrigada por toda ajuda e carinho nessa jornada, vocês foram essenciais para eu tivesse forças para enfrentar essa árdua caminhada que é a graduação. À minha querida amiga, Gracielly Rodrigues, você foi luz quando precisava de orientação, o abraço que acolheu e fonte inesgotável de risadas, companheirismo e carinho.

Por fim, nesta trajetória, muitos professores e amigos foram importantes de diversas maneiras para mim e para minha formação acadêmica. A todos eles, sou eternamente grata por suas contribuições, nunca haverá presente melhor do que o conhecimento compartilhado. Espero estar retribuindo-lhes de alguma forma por meio da finalização desta etapa profissional.

“A natureza é sábia e justa. O vento sacode as árvores, move os galhos, para que todas as folhas tenham o seu momento de ver o sol.”

(Humberto de Campos)

RESUMO

A estética gótica, emergida na Europa sob o imaginário de castelos e ruínas, enfrenta o desafio de sua validade e adaptação em contextos geográficos distintos. No Brasil, questiona-se como esses arquétipos de medo da tradição são ressignificados para a realidade do país. Diante o exposto, justifica-se a investigação sobre a transposição da tradição gótica na produção ficcional de Humberto de Campos (1886-1934). O objetivo central consiste em analisar como os elementos góticos da tradição europeia são readaptados no cenário regional, configurando o que se propõe como um sertão-*locus* de horror e desolação. Para essa finalidade, os objetivos específicos buscam: identificar e descrever os elementos góticos presentes nos contos *A Luz dos Mortos* e *A Promessa*; investigar o papel da culpa, da fé e da superstição na produção do medo como efeito estético; e comparar a escrita de Campos com as convenções góticas europeias, a fim de evidenciar as especificidades que sustentam a noção de um gótico nacional. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, qualitativa, exploratória e descritiva, que utiliza como corpus de análise os contos selecionados presentes na coletânea *O Monstro e Outros Contos* (1962). A fundamentação apoia-se na compreensão do gênero como maleável, capaz de transfigurar ansiedades sociais em tropos estéticos, amparando-se na teoria estrutural de David Punter (1996) sobre a literatura do terror e nos estudos sobre o gótico nacional de Julio França (2016, 2017) e João Pedro Bellas (2020). A análise evidencia que o autor promove uma estética singular entre o regionalismo e o gótico, validando uma transposição brasileira do gênero sustentada pela construção de uma atmosfera de opressão ancorada na realidade regional.

Palavras-chave: Humberto de Campos. Gótico Brasileiro. Estética do medo. Literatura Gótica.

ABSTRACT

Gothic aesthetics, which emerged in Europe under the imaginary of castles and ruins, faces the challenge of its validity and adaptation in distinct geographical contexts. In Brazil, it is questioned how these archetypes of fear from the tradition are resignified for the country's reality. Given the above, the investigation into the transposition of the Gothic tradition in the fictional production of Humberto de Campos (1886-1934) is justified. The central objective is to analyze how the Gothic elements of the European tradition are readapted in the regional setting, configuring what is proposed as a *sertão-locus* of horror and desolation. To this end, the specific objectives seek to: identify and describe the Gothic elements present in the short stories *A Luz dos Mortos* and *A Promessa*; investigate the role of guilt, faith, and superstition in the production of fear as an aesthetic effect; and compare Campos' writing with European Gothic conventions, in order to highlight the specificities that sustain the notion of a national Gothic. This is a bibliographic, qualitative, exploratory and descriptive research, using as a corpus of analysis the selected short stories present in the collection *O Monstro e Outros Contos* (1962). The theoretical framework is based on the understanding of the genre as malleable, capable of transfiguring social anxieties into aesthetic tropes, drawing on David Punter's (1996) structural theory on the literature of terror and the studies on national Gothic by Julio França (2016, 2017) and João Pedro Bellas (2020). The analysis highlights that the author promotes a singular aesthetic between regionalism and the Gothic, validating a Brazilian transposition of the genre sustained by the construction of an atmosphere of oppression anchored in the regional reality.

Keywords: Humberto de Campos. Brazilian Gothic. Aesthetics of Fear. Gothic Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 O GÓTICO CANÔNICO: SUBLIME, PERSEGUIÇÃO E A TIRANIA	4
2.1 Do castelo ao sertão: a resignificação do gótico brasileiro	10
2.2 Humberto de Campos: percurso pessoal e literário	15
3 SERTÃO-LOCUS: A ESPACIALIDADE COMO EFEITO DE HORROR	17
3.1 O cemitério a céu aberto em “A Luz dos Mortos”	17
3.2 A natureza mortífera em “A Promessa”	20
4 CULPA, FÉ E SOBRENATURAL: OS PILARES DO TERROR NOS CONTOS ...	24
4.1 A Tirania da Culpa em “A Promessa”	24
4.2 O Horror do Além em “A Luz dos Mortos”	26
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS.....	31

1 INTRODUÇÃO

A estética e a tradição da literatura gótica consolidaram-se na Europa no século XVIII, com *O Castelo de Otranto*, publicado originalmente em 1764 por Horace Walpole, obra que definiu arquétipos do gênero para os posteriores escritores góticos. Contudo, a estética não se restringiu somente a castelos medievais, mistérios e ruínas. Em pleno contexto iluminista, o gótico foi de encontro à lógica e à razão, transformando as preocupações da sociedade em motor para narrar suas histórias. Conforme observa França (2016, p. 1), o gótico é uma “tradição artística que codificou um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade”.

Sob essa perspectiva, a literatura gótica apresenta-se por meio de elementos que cercam o indivíduo, a sociedade e suas inquietações. Assim, para explorá-las, faz-se uso de elementos como o *locus horribilis*, que evoca o sentimento de ‘*lugar terrível*’ nos espaços, ou “a presença fantasmagórica do passado” (França, 2016, p. 1). Tais categorias manifestam apreensões do homem, entre elas a culpa, a perseguição e a punição, conceitos centrais abordados por Punter (1996). A força do gótico reside, portanto, em sua capacidade de conectar o caos, seja ele psicológico ou físico, ao indivíduo.

No contexto brasileiro, especialmente no período pré-modernista do início do século XX, é possível encontrar ressonâncias desse imaginário, do medo e do sobrenatural, nas obras de diversos autores. Entre eles, destaca-se Humberto de Campos, cujas produções revelam uma significativa proximidade para as manifestações do medo e do insólito, que se encontram nas obras góticas. Nota-se também grande identificação pelas crenças populares, pelo sertão e pelo interior. Embora, frequentemente seja lembrado por sua crítica social e memorialista, suas narrativas ficcionais possuem uma dimensão pouco revisitada, na qual o sobrenatural aparece vinculado aos valores e ao cotidiano de comunidades rurais.

Partindo desse pressuposto, este trabalho investiga a validade da transposição estética: é possível falar numa resignificação do gótico Europeu para um “Gótico Brasileiro”? O termo gótico, tanto quanto a forma e sua tradição, desenvolve-se e adapta-se de acordo com o tempo e com a sociedade. Essa maleabilidade é corroborada por Punter (1996), o gótico se redefine constantemente às ansiedades de cada época. É essa capacidade de moldagem que permite a escrita do gótico sob diferentes dimensões e circunstâncias. Nesse contexto, a obra de Campos apresenta

um caminho singular de despertar o prazer estético do medo por meio do contexto regional de contos, como evidenciam os contos *A Luz dos Mortos* e *A Promessa* presentes na coletânea *O Monstro e outros contos* (1962). Nessas narrativas, o sobrenatural surge em meio às crenças e a realidade do sertão, manifestando-se em visões e presságios que desafiam a racionalidade. Ademais, ambos os contos articulam temas como culpa, medo, religiosidade e desfechos fúnebres. Assim, estão presentes nesses o misticismo das crenças populares de regiões rurais como motor para a *produção do medo como efeito estético* (Castro, 2018).

Diante do exposto, busca-se analisar a rearticulação da estética gótica feita por Humberto de Campos em dois contos, *A Luz dos Mortos* e *A Promessa*. Centrando-se na análise de como o *locus horribilis*, o medo, a culpa e a superstição contribuem para a configuração do efeito estético do terror. Para isso, identifica-se e descreve-se os elementos góticos presentes nas narrativas, investiga-se o papel da culpa, da fé e da superstição na produção do medo e compara-se a leitura de Campos com as convenções do gótico europeu, a fim de evidenciar aproximações e especificidades que sustentam a noção de um gótico nacional.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e qualitativa feita a partir, principalmente, da teoria estrutural canônica de Punter em relação ao gênero, e as contribuições de França (2016, 2017), Bellas (2017, 2020), Castro (2018), Freitas (2019) para legitimar a transposição do gótico Europeu ao cenário nacional. Estrutura-se em três capítulos:

O capítulo 2, intitulado “O gótico canônico: sublime, perseguição e a tirania”, divide-se em duas seções principais: a primeira explora um panorama de conceitos estruturantes do gênero e críticas expostos por Punter (1996) e a segunda, “Do castelo ao sertão: a resignificação do gótico brasileiro”, demonstra a adaptação da estética ao contexto brasileiro, culminando na análise do percurso pessoal e literário de Humberto de Campos como alicerce para sua escrita.

No terceiro capítulo, “Sertão-Locus: a espacialidade como efeito de horror”, analisa-se a transposição do conceito *locus horribilis* para o cenário regional, divide-se em duas seções dos dois contos selecionados, investigando como a atmosfera age com elementos constituintes clássicos como a escuridão, a solidão e a vastidão nas narrativas de Campos.

Por fim, no capítulo 4, intitulado “Culpa, Fé e Sobrenatural: os pilares do terror nos contos”, aprofunda-se a análise das dimensões simbólicas e emocionais do terror,

como a interação entre a culpa individual e o misticismo das crenças gerando o sobrenatural e o medo encontrado nas narrativas góticas. Divide-se em duas seções, analisando as especificidades de cada elemento presente nos contos.

Analisa-se, portanto, como a estética gótica se faz presente nos contos de Campos, *A Luz dos Mortos* e *A Promessa*, ao se adaptar à realidade local, utilizando “cenários e aspectos culturais do Brasil como pano de fundo” (Barros; Oliveira, 2017, *apud* Bellas, 2020, p. 3). Ao aprofundar as sombras que se estendem sobre o sertão do autor, esta pesquisa ambiciona iluminar uma vereda pouco transitada pela literatura, a do gótico brasileiro, à sua maneira singular e sombria.

2 O GÓTICO CANÔNICO: SUBLIME, PERSEGUIÇÃO E A TIRANIA

Ao longo desse capítulo traçam-se considerações acerca dos elementos que compõem o gênero e sua execução, e considerando os pressupostos que sustentam a construção deste estudo, evidencia-se que o gótico ao passar dos anos adquiriu diversos usos para além daqueles já conhecidos, principalmente em terrenos brasileiros. A teoria fundamental utilizada para este trabalho é abordada pelo professor, crítico literário e especialista em literatura gótica, David Punter, em seu trabalho *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, 1980 (1996).

De acordo com Punter (1996), o Gótico tem sua origem em meados do século 18 com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. A obra surge no contexto do Iluminismo, período marcado por uma crescente ênfase na razão e no pensamento empírico. Entretanto, o romance de Walpole contrapõe-se a esses ideais racionalizados, abraçando a era medieval e o sobrenatural. Nessa história, a atmosfera manifesta horror e escuridão por meio de eventos misteriosos, profecias e maldições, e palácios enormes repletos de enigmas. Como também, a ruína inevitável do personagem principal, que desafia o sobrenatural e as leis, esta é estabelecida pelo destino, uma força inevitável. O horror e sofrimento se estabelecem na inevitabilidade de sua condenação. É observável como o romance de Walpole introduz alguns dos símbolos mais significativos do Gótico que persistem na literatura ao passar dos anos.

Contudo, é importante antecipar que esses espaços tradicionais e mecanismos narrativos sofrem uma mudança na transposição para o cenário brasileiro. Enquanto Walpole alimenta suas narrativas com a sensação de desorientação construída pelos castelos, ruínas e masmorras, a obra de Humberto de Campos explora como a vastidão do sertão pode ser tão opressora quanto a de um castelo medieval. A ameaça deixa de ser causada pelos muros de pedras, sendo também provocada pela sensação desoladora da paisagem e por elementos ligados à religiosidade, como a culpa e o medo da punição divina que condenam os personagens em Campos.

Para além dessa definição inicial, o Gótico adquiriu diversos usos e seu significado tornou-se inúmeros com o passar do tempo. O gótico ainda é um

termo utilizado para definir um romance escrito durante um período da história que envolve o sobrenatural, castelos, fantasmas, e membros da aristocracia. Entretanto, no meio de diversos usos também há a literatura do *physic grotesquerie*, termo utilizado por Punter para exemplificar a ficção na qual os personagens principais lidam com obsessões psicológicas, e estas influenciam toda a configuração da história. Entramos na mente do protagonista e suas degenerações. E nelas, são descritos mundos conturbados em que a decadência é intrínseca ao desenvolvimento da história. Conforme argumenta Punter (1996), o horror fictício moderno – presentes em autores como Blackwood, M.R James, H.P Lovecraft – apresentam técnicas de suspense e símbolos fundamentais do sobrenatural encontrados no Gótico. Embora se trate de um gênero antigo, muitas vezes considerado antiquado, sua influência permanece forte na literatura moderna, especialmente voltada para o horror.

A respeito de seu início, Punter (1996) aponta que a urgência para o surgimento do Gótico está intrinsecamente relacionada ao cenário intelectual em meados do século XVII, contrastando com as ideias iluministas. O estranho, os castelos com suas armadilhas e o obscuro se mostram cada vez mais presentes na medida em que o mundo se baseia nos ideais religiosos e morais da aristocracia, assim como a ideia de iluminar por meio da razão e do racional. Em continuidade a essa transformação, a construção do gótico está intrinsecamente ligada às mudanças históricas e sociais da sociedade. É nesse movimento que o conceito de gótico começa a se deslocar e adquirir novos significados ao longo do século XVIII.

Nesse contexto, o termo 'gótico' até o século 18 era relacionado somente a um povo germânico antigo, os godos, mas isso mudou ao longo do mesmo período. Posteriormente, o gótico obteve outros significados, e passou a significar tudo que fosse medieval, antigo, bárbaro e excessivo. A verdade é que muitos desses sentidos lhe foram atribuídos devido ao desconhecimento das pessoas no passado a respeito da Idade das Trevas, ou da história medieval, que o correlacionavam com essa época.

Quando esse conjunto de significados é transposto para o Brasil, o caos e o excesso assumem novas formas. No contexto brasileiro, especificamente nas

regiões rurais, o que se compreende por antigo e bárbaro é frequentemente projetado sobre o sertão, assim é percebido como espaço distante da racionalidade urbana e marcado pelo excesso de crenças e superstições. Nessa perspectiva, o descontrole se manifesta como desequilíbrio espiritual e psicológico, evidenciado por tensões entre devoção, superstição e ameaça de forças invisíveis.

Esse deslocamento de sentidos não elimina, contudo, o contraste entre o gótico e o clássico. Esses sentidos lhe acompanham até hoje, mesmo que já tenham se passado séculos. Enquanto o clássico prezava pela ordem, harmonia e clareza, o Gótico se manifestava por meio de espaços desestabilizadores, e narrativas que levavam personagens à loucura. Portanto, é nesse contexto de oposição à racionalidade e a ordem que nasce a estética da literatura gótica, fomentados de uma tentativa de controle racional e do contraste ao que era dito como civilizado:

Onde o clássico era bem ordenado, o gótico era caótico; onde simples e puro, o gótico era ornamentado e convoluto; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava excesso e exagero, o produto do selvagem e do não civilizado (Punter, 1996, p. 5, tradução nossa).

A partir dessa conjectura, a lógica por trás da literatura do horror e do terror são moderadamente traçadas. O Gótico não oferecia um modelo preestabelecido de como provocar a sensação de medo no leitor, por outro lado, era notável como os tabus e ansiedades não resolvidas da sociedade influenciaram para a conjuntura da estética Gótica da época:

De acordo com tal interpretação, o medo é simultaneamente a raiz e o produto da tentativa de submeter todas as coisas ao controle racional, e o racionalismo será o sistema de autodestruição, pois aquilo que não puder assim ser assimilado se tornará, conseqüentemente, ainda mais tabu; a razão criará seus próprios inimigos (Punter, 1996, p. 24, tradução nossa).

Nessa perspectiva de oposição, o estudo do sublime torna-se essencial para compreender os mecanismos do terror. Punter (1996) retoma as ideias iniciais acerca de Longinus, que defendia a imperfeição e a falha, pois é por meio delas que se alcançaria um texto capaz de dominar o leitor justamente por exceder os limites triviais e a racionalidade. Contudo, é com o crítico Edmund

Burke (1958 *apud* Punter, 1996) que o sublime se vincula de forma decisiva ao terror, construindo uma ponte fundamental para a estética gótica. Para o autor, o sublime mora no não belo e ordenado, mas sim, naquilo que é terrível, é tudo aquilo que se relaciona à ideia de dor e perigo. Desse modo, o terror configura-se como a própria fonte do sublime, pois é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente humana pode experimentar (Punter, 1996). O efeito dessa emoção é o “astonishment” (espanto), um estado mental em que as capacidades de pensar e reação são limitadas: “a mente é tão inteiramente preenchida por seu objeto, que não consegue entreter nenhuma outra, nem, por consequência, raciocinar sobre o objeto que a ocupa” (Burke, 1958 *apud* Punter, 1996, p. 39, tradução nossa).

A materialização desse efeito ocorre por meio da construção de atmosferas e cenários. Burke (1958 *apud* Punter, 1996) enfatiza a importância da obscuridade, vastidão e magnificência como componentes constitutivos do sublime, diretamente associado ao terror. Tais características podem ser observadas em *O Castelo de Otranto* (1764), nas descrições da escuridão das ruínas, das masmorras e das ameaças sobrenaturais que compõe a atmosfera opressiva da narrativa. No contexto nacional, essa função do sublime desloca-se para a vastidão do regionalismo brasileiro, no qual a natureza, a superstição e o desconhecido do interior tornam-se fontes do terror e configuram um novo *locus horribilis* que desequilibra a história e os personagens. Do mesmo modo, aqueles que experienciam esse espaço vivenciam a suspensão da capacidade racional frente a possíveis ameaças e sob efeitos da atmosfera, refletindo o efeito descrito pelo autor.

Para compreender como a fé, culpa e superstição irão se alinhar com a estética gótica é necessário observar a forma como esses elementos estruturam uma atmosfera de vigilância, transgressão e punição. Nesse contexto, a fé atua como eixo inicial, representando os princípios que regulamentam a conduta dos personagens, e quando violada, produz a culpa, e esta, por sua vez, provoca o medo da punição divina. Essa articulação abre espaço para o terror gótico.

Punter (1996) no capítulo 5 em que discute a dialética da perseguição toma *As Aventuras de Caleb Williams* (2009) de William Godwin como exemplo

paradigmático dos limites morais que retratam o terror. Caleb, um jovem sozinho no mundo, é contratado como secretário por Ferdinando Falkland, um rico e recluso proprietário de terras que desperta sua curiosidade e estranhamento. Movido por sua pura curiosidade em descobrir o segredo proibido de Falkland, Caleb arma para si sua própria armadilha. A falha moral do protagonista desencadeia o início do ciclo de perseguição. Antes de ser física ou sobrenatural, a perseguição nasce de uma transgressão que, ao quebrar a ordem estabelecida na história, o personagem inicia o movimento impiedoso da culpa e do medo da punição. Assim, a dialética da perseguição se concretiza pois o personagem é responsável pelo seu destino e sua ruína. Sua ação provocou sua condenação, o segredo, então descoberto, se tornou a fonte de seu sofrimento.

Segundo Punter (1996), Godwin descreve como montou um cenário perfeitamente desastroso em que Caleb não conseguiria escapar, no qual seu destino já é certo e inevitável. A todo tempo Caleb narra com a certeza do horror que virá em seguida com seu terrível destino. No trecho a seguir, evidencia o grau de tormento da culpa que o terror psicológico insere no personagem que está na dinâmica da perseguição gótica, que da história provém do segredo do antagonista Falkland:

“A voz de uma necessidade irresistível me havia comandado a ‘não dormir mais’. Eu era atormentado por um segredo, do qual eu jamais poderia me livrar; e essa consciência era, na minha idade, uma fonte de melancolia perpétua. Eu havia me tornado prisioneiro, no sentido mais intolerável desse termo, por anos - talvez pelo resto da minha vida” (Godwin, 1966, *apud* Punter, 1996, p. 121, tradução nossa).

O personagem é claramente consumido pela angústia da culpa que toma seu interior. Além disso, pode-se dizer que ele é um exemplo de como a perseguição moral e psicológica aparece na literatura gótica, na qual o peso da transgressão traça seu destino inescapável. Essa noção é fundamental para a pesquisa, pois permite compreender como o medo da condenação e a força da moralidade aparecem nos contos de Humberto de Campos por meio do misticismo e das superstições regionais, que corroboram para a sensação de cerco e opressão que recai sobre os personagens.

Em seguida, Punter (1996), ao discutir a dialética da perseguição, também recorre a Charles Robert Maturin e seu romance gótico *Melmoth, o Andarilho* (1998) para abordar a tirania. No âmbito social, a opressão humana pode ser

igualmente causadora de sofrimento em histórias góticas, por meio de sistemas de poder e crença. A punição imposta aos personagens não se limita apenas ao sobrenatural, mas também emerge das regras sociais e religiosas que os aprisionam. Como observa o autor: “Caleb Williams e Melmoth exibem ambas formas de tirania: a tirania da classificação social e a injustiça convencional da autoridade, e a tirania do dogmatismo e da religião desumana” (Punter, 1996, p. 130, tradução nossa).

Elementos como a punição, a culpa e o desespero se fazem presente nesse contexto. Em *Melmoth*, o protagonista vende sua alma ao diabo em troca de anos extras de vida, ao se arrepender, busca alguém que possa assumir o seu pacto para se libertar. Contudo, para o personagem, nenhuma instituição religiosa oferece consolo; não há o que aguardar das religiões a não ser a vingança divina: “todas as religiões são igualmente ilusórias, a única realidade por trás da religião é a vingança divina” (Punter, 1996, p. 126, tradução nossa). Esta perspectiva da fé como uma força opressora, tanto institucional como moral, será fundamental para analisar a forma como a superstição regional se apresenta nos contos de Campos na configuração das atmosferas de punição e culpa.

Humberto de Campos adapta esses elementos característicos do Gótico ao inseri-los em narrativas ambientadas no universo regional brasileiro, onde as crenças populares, superstições e valores morais irão substituir os castelos e ruínas da tradição europeia. Conforme observa Punter (1996), após os pioneiros do gênero, autores góticos como James Hogg passaram a incorporar contextos culturais específicos, demonstrando uma estrutura suficientemente flexível para absorver o imaginário de diferentes povos de cada região. Essa maleabilidade permite compreender como Humberto de Campos transpõe o núcleo do terror gótico para um espaço simbólico brasileiro, no qual o insólito se confunde com o cotidiano e o sagrado se manifesta como fonte de inquietação e castigo.

Dessa forma, os conceitos discutidos neste capítulo delineiam o funcionamento interno da estética gótica, na qual é capaz de revelar tensões que ultrapassam o racional e alcançam igualmente o campo moral. A leitura de Punter evidencia como o terror assume diferentes configurações, articulando

dimensões emocionais, sociais e religiosas, que estruturam sistemas de opressão sobre os personagens das narrativas de terror. Essa perspectiva será essencial para os próximos passos no capítulo seguinte, ao iluminar como Humberto de Campos adapta esses mecanismos ao contexto regional brasileiro, construindo narrativas em que a fé, a superstição, e a punição se tornam forças determinantes para a produção do medo.

2.1 Do castelo ao sertão: a ressignificação do gótico brasileiro

O Gótico, inicialmente concebido na literatura europeia do século XVIII, teve temáticas como o medo, a punição, a culpa e o sobrenatural como berço para suas histórias repletas de angústias morais e espirituais do ser humano. Logo, o gênero se consolidou como um “modo de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade” (França, 2016, p. 1). Contudo, ao ser incorporado à literatura brasileira, esse gênero adquire uma nova face, a da ressignificação estética e simbólica. Como observou Punter (1996) na seção anterior, após os pioneiros do gótico, o gênero apresentou uma estrutura mutável que se adapta a imaginários específicos de cada região. Dessa forma, os elementos tradicionais adquirem novos sentidos e contornos que são reinterpretados à luz das experiências culturais e espirituais do Brasil.

No entanto, a presença do gênero em solo nacional nem sempre é perceptível, pois sofre com barreiras impostas pela historiografia literária. A princípio, como observa Freitas (2019), o gênero teve significativa circulação, com obras de Ann Radcliffe e Horace Walpole, em gabinetes de leitura no Rio de Janeiro e na Biblioteca Rio-Grandense. Portanto, levanta-se a discussão: como seria possível esses exemplares chegarem às nossas terras e passarem despercebidos? A resposta reside na forma como a crítica tradicional brasileira tratava a literatura gótica, que a considerava, muitas vezes, ‘subliteratura’ ou incompatível com os objetivos de construção de identidade. Conforme aponta França (2017), esse ‘sequestro’ do gótico ocorreu porque a crítica priorizava uma relação estreita entre a literatura e a geografia para consolidar o espírito de nacionalidade.

Um exemplo paradigmático é o autor maranhense João Clímaco Lobato e a sua obra *A Virgem da Tapera* (1862). Segundo Silva (2024) a obra do autor

sofreu com um desaparecimento histórico e é resgatada atualmente como um dos pioneiros do romance gótico no Brasil. Pode-se elencar diversos motivos para a ocultação desse trabalho, mas, acima de tudo, é notável que esse acontecimento ocorreu devido à cartilha da crítica literária acerca das produções nacionais. O mesmo ocorreu com *Noite na Taverna* (2023), de Álvares de Azevedo, que sofreu represálias com a publicação de seu livro de contos de histórias de horror. É o que afirma o professor França (2017) em *O sequestro do Gótico no Brasil*:

Uma das razões para esse “apagamento” estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional (França, 2017, p. 113).

Permanecendo na análise das manifestações góticas brasileiras, Fagundes Varela, em seu conto *Ruínas da Glória* (1861), traz novos terrenos para a adaptação do gótico no cenário nacional, dessa vez nos arredores da cidade de São Paulo. Segundo a análise de Bellas (2017), a obra de Varela mobiliza a estética do sublime de Burke (1958 *apud* Punter, 1996) para a criação de um *locus horribilis* e para o estado de espanto na trama. O estudioso destaca que esses elementos ajudam a construir uma característica central na obra, que é o “retorno das questões do passado no presente” (Bellas, 2017, p. 8). Além disso, Bellas observa no conto as categorias de obscuridade de Nick Groom na literatura gótica, mostrando como as ruínas se tornam cenário de medo através de camadas meteorológicas, arquitetônicas e psicológicas. É nesse ponto que o enredo se liga diretamente com a tradição da narrativa gótica.

Dando continuidade ao panorama, Bernardo Guimarães, embora seja amplamente conhecido por *A Escrava Isaura* (2018), leva o gótico para o interior de Minas Gerais em *A Dança dos Ossos* (2021), fortalecendo o percurso de interiorização do medo. Conforme analisam Leite e Pacheco (2023), Guimarães utiliza o insólito e o sobrenatural como recursos para provocar o temor, desafiando a lógica e a realidade. Ao unir esses elementos fantásticos aos costumes e superstições em seu conto, o autor colabora para a construção de uma base para o sertão como ambiente de medo, como será visto em Humberto de Campos.

Já na virada do século XX, vale citar o célebre escritor maranhense Coelho Neto, que traz uma abordagem diferente do gótico em solo nacional com a obra *Esfinge* (1906), direcionando o foco para as complexidades do indivíduo. Segundo analisa Silva (2011), essa obra dialoga diretamente com o clássico de Mary Shelley, *Frankenstein* (1993), pois o horror se manifesta por meio da monstruosidade como uma metáfora para as angústias de um ser que não se encaixava na sociedade devido às suas diferenças e à sua natureza. Assim, o autor prepara o caminho para que Campos explore aflições morais e sociais em seus personagens do sertão.

Por essa razão, torna-se relevante revisitar produções literárias como as do autor Humberto de Campos, a fim de reavaliar conceitos e ponderar sobre as possíveis perspectivas literárias que se encontram em seus trabalhos. Essa revisão é possível pela proposta de conceito de João Pedro Bellas chamado Gótico Brasileiro. Segundo Bellas (2020), o conceito deve ser compreendido não como uma imitação, mas como uma poética do medo em que se é construída a partir de símbolos e crenças locais. Bellas (2020, p. 8-9) afirma que “podemos definir o gótico brasileiro como a confluência entre a estrutura formal da poética gótica e a(s) temática(s) características da realidade brasileira de um modo em que a primeira é efetivamente transfigurada pela segunda”.

Nesse contexto de revisão, essa maleabilidade permite que os cenários clássicos europeus cedam seu lugar a paisagens sertanejas, igrejas e povos envoltos em religiosidade popular, ambientes em que o sobrenatural não é separado do cotidiano. Assim, as produções regionalistas de Campos desdobram-se sobre a tradição gótica de forma original. Nos contos a serem analisados, são enfatizadas as especificidades rurais, marcadas também por críticas sociais, onde o regionalismo não atua somente como pano de fundo, ele é a ferramenta para a produção estética do medo.

A esse respeito, Castro (2018) aponta como o Brasil em busca de uma identidade nacional, se aproximou das representações do regionalismo ao mesmo tempo que as recusava. Geograficamente distante dos centros urbanos, a comunidade rural e seus costumes tornam-se símbolos de autenticidade, mas também de bestialidade. Como observa o autor:

Seus hábitos alimentares, suas festas e sua fala podiam deixar de ser tratados como excêntricos e exóticos, transpassando o limite do humano e transformando-se em atos bestiais e, às vezes, sobrenaturais. Sua religiosidade pôde ainda ser tida como bárbara ou como uma corrupção sincrética da religião cristã do homem considerado civilizado, o habitante das cidades e cultor das letras e das ciências (Castro, 2018, p. 174).

Essa perspectiva dicotômica das tradições rurais fortaleceu a noção de que as comunidades sertanejas eram retrógradas e ameaçavam, por conseguinte, os avanços da civilização. Dessa maneira, um imaginário começou a cercar o cenário interiorano e suas tradições, o do desconhecido. A obra de Humberto de Campos, portanto, alinha-se à categoria que França (2017) classifica como 'O Gótico e os Regionalismos'. Ao situar Humberto de Campos nessa categoria, compreende-se que o autor utiliza de histórias de fantasmas e causos populares em seus contos com vertentes fantásticas, como também utiliza de recursos da vertente realista exprimindo a violência que se encontra dentro do cenário regionalista.

Carneiro (2013) reconhece que a manifestação do gótico no Brasil tende a assumir contornos grotescos e populares, aproximando-se, cada vez mais, do realismo e do regionalismo em sua forma de retratar o medo. Assim, a autora descreve o ato de distanciamento de um imaginário que se tinha do sertão:

Em contrapartida, durante o pré-modernismo e modernismo não temos mais a descrição da paisagem sertaneja de forma a apresentar o Brasil aos brasileiros, mas uma descrição de um sertão marcado por pessoas injustiçadas, humilhadas e utilizadas como mão-de-obra barata e gratuita em um sistema que as oprimia e lhes deixava às margens. Desencaixadas em suas terras e sua região, essas pessoas representavam aquilo que o Brasil moderno não mais queria que existisse, quando, paradoxalmente, o próprio sistema assim as deixou (Carneiro, 2013, p. 3).

Diante desse panorama histórico e social, para traçarmos a adaptação, ou seja, a ressignificação da tradição Gótica no contexto regionalista, consideram-se três elementos convencionais trazidos por França (2016, 2017): o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa.

Na tradição gótica, o espaço é elemento vivo para o desenvolvimento da narrativa, com seus cenários imponentes que transmitem a sensação de desamparo e fragilidade aos personagens, influenciando suas ações e

determinando seus destinos. Nos cenários dos contos a serem analisados mais profundamente nos capítulos seguintes, o *locus horribilis* é constituído pela opressão da vastidão do sertão, onde os habitantes daquele local são enlaçados por essa terra e cercados pelas circunstâncias opressoras e sombrias da região rural.

A presença fantasmagórica do passado é uma ferramenta essencial para a construção da narrativa gótica. No conto *A Promessa*, a personagem principal é arrebatada por uma responsabilidade de cumprir uma promessa passada, que retorna ao seu presente a todo momento para lembrá-la de sua dívida religiosa causando-lhe uma grande aflição e sofrimento pessoal. França (2016, 2017) observa que essa presença se dá por meio de aflições, o passado é aterrorizante, pois nele, frequentemente, reside uma culpa. O personagem sofre com a apreensão desses atos pretéritos. “A obscuridade do passado projeta sombras sobre o presente, arruinando o espaço da experiência, isto é, o passado que se faz presente” (França, 2016, p. 8).

No que diz respeito à monstrosidade ou à personagem monstruosa, tradicionalmente atribui-se esses termos aos vilões e anti-heróis da história. Entretanto, França (2017) afirma que se pode considerar também esses personagens “como corporificação metafórica dos medos, dos desejos e ansiedades de uma época e de um lugar (Cohen, 1996 *apud* França, 2017)”.

Considerando o contexto literário, João Clímaco Lobato inaugurou o gótico maranhense o assombro da Tapera abandonada; Campos, por sua vez, estende esse horror para o sertão e para a área de conflito. Nos contos selecionados, a monstrosidade assume uma dimensão social e espiritual, manifestando-se nas condições humanas às quais os personagens são submetidos, como a tensão dos confrontos armados e as particularidades religiosas que orientam suas ações.

Nesse contexto, a obra de Humberto de Campos não apenas dialoga com a tradição gótica europeia, mas a recria, produzindo uma estética única ao inseri-la no cotidiano sertanejo. O terror e o medo em suas narrativas não são provenientes de uma presença física monstruosa, mas dos mecanismos de resignificação a partir da cultura e hábitos dessa comunidade, inserindo o

sobrenatural no cenário rural e o transformando em consequência da fé e da moral cristã. O sertão torna-se o novo *locus horribilis*, moldado por projeções psicológicas e geográficas. Portanto, para compreender como o gótico se apresenta em uma escrita tão visceral, faz-se necessário analisar o percurso pessoal e literário de Humberto de Campos, cujas experiências de vida foram o cerne para a construção desses cenários.

2.2 Humberto de Campos: percurso pessoal e literário

Humberto de Campos Veras (1886-1934), nascido no município de Miritiba – posteriormente rebatizado em sua homenagem –, consolidou-se como um dos autores mais influentes da literatura brasileira e maranhense. Em suas obras autobiográficas, *Memórias e Memórias Inacabadas* (2009), o autor resgata suas raízes e narra vivências da infância e da juventude no interior do Maranhão, espaço que serviu de palco para a etapa inicial de sua trajetória pessoal e literária.

Ao longo de sua vida, exerceu diversas funções, atuando como redator, contista, cronista e político. Autodidata e de origem humilde, alcançou prestígio nacional ao tomar posse da cadeira nº 20 na Academia Brasileira de Letras em 08 de maio de 1920. No âmbito regional, foi sócio correspondente da Academia Maranhense de Letras, instituição que posteriormente o reconheceu como patrono, em virtude de sua relevância para a literatura maranhense (Ribeiro; Cavalcante, 2024).

Conforme apontam Cavalcante e Vieira (2022), a escrita autobiográfica de Campos projetou sua existência de modo a assumir um caráter pedagógico, servindo como uma “lição viva e proveitosa à gente moça” (Campos, 2010a, *apud* Cavalcante; Vieira, 2022, p. 128). O autor reitera essa ideia ao afirmar:

Escrevo a história da minha vida não porque se trate de mim; mas porque ela constitui uma lição de coragem aos tímidos, de audácia aos pobres, de esperança aos desenganados, e, dessa maneira, um roteiro útil à mocidade que a manuseie (Campos, 2009, p. 24).

Em *Memórias e Memórias Inacabadas* (2009), Campos narra seus anos de juventude, revelando as belezas do Maranhão e da vida em contraste com a dura realidade que o formou. O autor sofreu com a perda prematura do pai aos seis anos, evento que gerou profunda angústia e o obrigou a amadurecer precocemente diante das dificuldades sociais e financeiras. Para garantir a subsistência familiar, trabalhou arduamente em pequenos comércios e fabricação de roupas ao lado de sua mãe

(Ribeiro; Cavalcante, 2024). Sobre esse período, Campos relata: “E estou em São Luís, homem-menino, lutando pela vida, enrijando o corpo no trabalho bruto e fortalecendo a alma no sofrimento” (Campos, 2009, p. 137).

Segundo Ribeiro e Cavalcante (2024), foi somente em Belém do Pará, aos 18 anos de idade, que se tornou redator da *Folha do Norte* e, posteriormente do jornal *A Província do Pará*. No entanto, sua trajetória como escritor já havia iniciado dois anos antes, com a publicação contos e sonetos inspirados pelos jornais literários maranhenses *Os Novos* e *Renascença*. Após conquistar seu espaço e publicar sua primeira obra de poesias, *Poeira*, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde desenvolveu suas habilidades literárias em jornais e consolidou sua carreira. O sucesso do autor foi notável: “no correr dos anos 30, quase um milhão de exemplares são vendidos sob sua assinatura, pela Editora dos modernistas” (Campos, 2009, p. x).

Embora sua fase mais célebre tenha sido marcada pelas crônicas humorísticas e pela ironia do pseudônimo Conselheiro XX, a produção literária de Humberto de Campos escondia um objetivo literário mais profundo. Conforme observado por Ribeiro e Cavalcante (2024), o autor almejava criar obras que sobrevivessem ao tempo, sendo “[...] úteis aos homens de hoje e fiquem na memória dos homens de amanhã” (Campos *apud* Ribeiro; Cavalcante, 2024, p. 77). Dessa forma, Campos escreveu com versatilidade, buscando converter o sofrimento pessoal em lições de vida de alcance universal.

Nos anos finais de sua vida, acometido por uma hipertrofia na hipófise, essa consciência da responsabilidade do escritor perante a sociedade assume contornos mais introspectivos. A obra *Sombras que sofrem* (1933) e as anotações pessoais presentes em seu *Diário Secreto* refletem uma subjetividade marcada pelo sofrimento, como expressa o próprio autor: “Sinto que a minha alma se purifica no sofrimento, e que o meu coração, trabalhado pelas dores próprias, se preparou melhor para a compreensão das dores alheias” (Campos *apud* Ribeiro; Cavalcante, 2024, p. 10). O sombrio, portanto, não se restringe à ficção de Campos, mas atravessa sua realidade, permitindo ressignificar sua obra à luz de uma escrita que transfigura a dor pessoal em matéria estética e simbólica, articulando-a às sombras do sertão dentro da tradição gótica.

3 SERTÃO-LOCUS: A ESPACIALIDADE COMO EFEITO DE HORROR

Humberto de Campos constrói um *locus horribilis* autêntico ao transformar a vastidão desoladora do interior nordestino em um espaço onde a natureza é fonte de ameaça. O medo é arquitetado por meio de caminhos ermos, cenários opressores e destinos inevitáveis sobre os personagens centrais. Nesse contexto, o sertão é figurado como um território de forças desconhecidas diante seu espaço sem limites.

Enquanto no gótico europeu a configuração do terror se estrutura a partir da arquitetura dos grandes muros de pedra, de castelos e de seus corredores labirínticos, como ocorre em *O Castelo de Otranto* (1764), nas obras de Campos esse efeito é deslocado para a natureza. A paisagem deixa de atuar somente como cenário e torna-se um agente ativo capaz de moldar o destino dos personagens.

Essa transposição do cenário gótico para o ambiente sertanejo opera por meio de dois movimentos principais: primeiro, a mudança de uma paisagem das matas para um cemitério a céu aberto; e, segundo, a transformação da natureza em uma força mortífera. As seguintes análises apresentam como “*A Luz dos Mortos*” e “*A Promessa*” usufruem da espacialidade para produzir tanto o sublime quanto o grotesco.

3.1 O cemitério a céu aberto em “*A Luz dos Mortos*”

O ambiente de *A Luz dos Mortos* é construído desde as primeiras linhas como um *locus horribilis* sertanejo, fruto da transposição dos mecanismos góticos tradicionais para a paisagem rural do interior. Humberto de Campos traz uma imersividade na mata, marcada pela vastidão, pela obscuridade e pela ameaça, tornando, assim, uma espacialidade opressiva, como destaca Burke (1958 *apud* Punter, 1996) a respeito dos elementos do sublime. Assim, o medo tem origem no próprio território impondo aos personagens uma sensação antecipada de terror.

O conto que envolve o grupo de quinze bandoleiros que deixa a vila rumo à batalha manifesta, por meio das descrições da mata, o clima lúgubre e misterioso desde o início do trajeto, remetendo à arquitetura labiríntica dos castelos góticos: “Das matas quietas subia, e espalhava-se, um cheiro forte de folhas machucadas, natureza virgem se martirizasse em um grande sonho voluptuoso” (Campos, 1962, p. 59).

Observa-se como a vegetação é apresentada como se estivesse em sofrimento, além de seu teor sensual, porém mórbido. O clima hostil é instaurado por

meio de elementos essencialmente góticos, o estranhamento e o desconforto. No que tange o campo do estranhamento, ou melhor do termo *outlandish*, Freitas observa que a essência do gênero reside no não-familiar:

Mais profícuo, levando em consideração o próprio teor de O castelo de Otranto e seus herdeiros, imediatos e modernos seria afirmarmos que a ideia de gótico, desde o seu batismo, estaria mais relacionada com aquela literatura que irá tratar do estranho, do não familiar e do bizarro nas mais diferentes esferas da experiência humana [...] (Freitas, 2019, p. 477).

O conceito de *Outlandish*¹ dialoga com o imaginário popular sobre o sertão, apresentando-o como o cenário de uma região retrógrada, cujo os costumes e ritos inexplorados confrontam os valores da civilização e ameaçam a estabilidade do que é conhecido.

Nos trechos seguintes, a trilha dos cangaceiros é antropomorfizada, atribuindo sentidos de vida e morte à paisagem, como se observa na imagem em que, “na mata ressuscitada, uma árvore morta sonhava com os encantos da vida” (Campos, 1962, p. 59). Essa configuração torna a mata em um personagem, não apenas um cenário, mas essencialmente um fator que age como presságio para o destino do grupo. Os contrastes são expostos de forma a desenvolver o conceito do sublime na narrativa, conforme exemplificado por Burke (1958 *apud* Punter, 1996), evocando a sensação de majestuosidade da natureza imponente que desafia a significância humana. A associação da vegetação às características sensoriais humanas é reforçada na descrição em que “eram como se todas as folhas fossem de metal, e se friccionassem numa grande carícia dolorosa” (Campos, 1962, p. 59) causa estranhamento sobre um lugar martirizado.

O ápice da construção espacial se dá no confronto dos salteadores onde o *locus horribilis* irá se manifestar na transformação da vastidão da natureza em um cemitério simbólico.

Inicialmente, os bandoleiros se encontram na campina em plena neutralidade, expressa pela vastidão do espaço e pela vegetação ampla, como se observa na descrição: “Em meio da várzea enorme, onde o dorso das pedras alvas, semeadas na campina verde, recordavam rebanhos pastando” (Campos, 1962, p. 59). Essa

¹De acordo com o Cambridge Dictionary (2025), o termo *Outlandish* refere-se a tudo aquilo que de certa forma é estranho, incomum, e que apresenta dificuldade na recepção ou aceitação.

indiferença do campo transmite uma sensação de abandono anterior à tragédia, gradualmente, antes que adentrassem a caatinga, o espaço se transforma em campo de batalha.

“Cada pedra plantada no campo, era o escudo gigantesco de um combatente” (Campos, 1962, p. 60). Assim, a campina configura-se um lugar inóspito e, em breve fúnebre. Para o sertanejo Marciano agonizando em meio aos seus amigos feridos, a várzea deserta – outrora verde e associada à sensação de vida – torna-se uma necrópole: “em que pedras, agora, lhe pareciam sepulcros abandonados” (Campos, 1962, p. 61). Em plena aflição causada pelo conflito, a natureza também lhe é violenta:

Perto, longe, adiante, em toda extensão da campina, apenas os cardos, de folhas chatas, lhe estendiam as mãos cobertas de espinhos. E, na rocha, por trás da qual se abrigava, o chumbo e as balas do inimigo, assobiando, zunindo, estalando (Campos, 1962, p. 61).

O ápice se manifesta através da religiosidade do sertanejo. A “Luz dos Mortos” é, na verdade, um fósforo que representa a chama de uma vela, desempenhando a função de guiar os mortos na escuridão do *locus horribilis* à luz da salvação. O medo do bandoleiro reside no campo dos ritos religiosos, é o medo da perdição eterna:

Seria possível que, a dez passos de distância, o seu companheiro, o seu comandante, o seu chefe, morresse naquela agonia, como um bicho, sem que alguém lhe pusesse na mão a luz de uma vela com que descobrisse, entre as trevas eternas, o misterioso caminho do céu? (Campos, 1962, p. 61).

Num ato desesperado de tentar ajudar a alma de seu companheiro a encontrar a ponte entre a escuridão do *locus* e o caminho do céu, Marciano encontra uma caixa de fósforos.

Marciano olhou em roda, e, diante da majestade da natureza piedosa, teve um gesto que redimia a miséria dos homens; ajoelhou-se ao lado do moribundo, arrancou do bolso uma caixa de fósforos, riscou um, e colocando-lhe nos dedos, ajudou-o, rezando, a morrer (Campos, 1962, p. 62).

Esse contraste simbólico entre a luz e a escuridão é comumente encontrado em literaturas de tradições góticas, devido ao seu teor sombrio na época da origem das luzes e da razão. Observa-se como o personagem é duplamente perseguido, fisicamente e pelas suas crenças em superstições. Uma vez que é alvo das balas da escolta e também de sua espiritualidade.

O poder que a fé exerce no personagem é tão sólido que ele se sacrifica em prol da busca pela salvação, primeiramente, para a alma do seu comandante, e até

mesmo, para si próprio, logo após. No meio de sua oração, o personagem é baleado na cabeça, e duas horas após a guerra ter se encerrado, os soldados encontraram os corpos dos dois bandoleiros com seus dedos segurando os restos do mesmo fósforo.

O horror simbólico do conto concentra-se, sobretudo, na cena final, na qual os corpos unidos pelo mesmo gesto ritual transformam o sertão em um cemitério a céu aberto. Nesse momento, o espaço passa a comportar simultaneamente o sublime e o grotesco. O sublime manifesta-se no gesto de sacrifício, comumente associado à pureza, à devoção e à redenção, contudo, esse ato transforma-se em uma imagem de dor e desolação. O grotesco emerge como resultado dessa fusão, marcado pela morte violenta de Marciano e pela aparente “inutilidade” de seu martírio diante da vastidão indiferente da natureza. Nesse sentido, Campos utiliza a imagem da cena como uma metáfora de como a forte crença em superstições conduz ao sacrifício de outrem e do próprio sujeito, evidenciando que a fé pode operar como recurso produtor de medo, desconforto e inquietação.

O conto encerra-se com o medo da condenação divina, no qual a religião assume a função de ferramenta opressora. A ideia de perdição e da escuridão eterna torna-se tão inconcebível que o personagem se sacrifica para cumprir um rito de sua crença. O desfecho trágico reduz os indivíduos a um mero objeto, frágil e minúsculo diante do *locus*, reafirmando o traço distintivo do gótico, a produção do medo como prazer estético, construída na tensão entre o grotesco da miséria humana e o sublime do martírio religioso.

3.2 A natureza mortífera em “A Promessa”

O conto *A Promessa* contrapõe *A Luz dos Mortos*, pois traz uma perspectiva mais próxima do realismo e do fanatismo religioso. O horror desse espaço no conto se configura por meio da tirania do destino, da violência social e do sacrifício fanático. O *locus horribilis* desenvolve-se em dois cenários que se influenciam mutuamente, o campo de guerra, onde as trincheiras geram a degradação humana, e o lar e rio, onde a perseguição espiritual de Maria Inácia que culmina em um ato final de sacrifício.

A história narra a trajetória de Maria Inácia e seu filho João Vicente, convocado para o exército junto de outros sete rapazes; contudo, nenhuma mãe sofreu mais do que a de João Vicente, pois “era ele tudo na sua vida obscura” (Campos, 1962, p. 74).

Antecipadamente, sofria com a partida de seu único filho vivo para a batalha, cuja convocação ocorreu quando a rebelião no Sul já havia sido conflagrada, com o cheiro de morte pairando no ar.

Diante desse cenário, João Vicente avança com seu batalhão. A descrição do avanço do pelotão estabelece o *locus horribilis* da guerra e sua influência degradante sobre os soldados, que são comparados a criaturas rastejantes: “os soldados deitaram-se, lenta, morosa, ventre na terra, o queixo arrastando na grama, avançada de répteis, de animais coleantes” (Campos, 1962, p. 75).

Com o avanço da guerrilha, o grotesco se apresenta nas trincheiras, dispersando qualquer nuance de vida humana daquele combate.

Se olhasse para trás, para o caminho percorrido de braços, desanimaria, talvez, ao ver o campo semeado de corpos, - uns estorcendo-se sob as dores dos ferimentos, outros paralisados, já, pela morte instantânea, os olhos vidrados, a boca escancarada, golfando sangue (Campos, 1962, p. 76).

Dessa forma, João Vicente é inserido em um *locus horribilis* grotesco e realista em que a violência dessa região conflagrada é descrita de forma crua, acentuando os problemas sociais regionais causando desconforto e suspense perante o desfecho:

E, em breve, após um curto combate à arma branca, em que homens da mesma pátria se retalhavam, se dilaceravam, se estraçalhavam com fúria sanguinária, tomavam os legalistas posse do reduto, onde o sangue coagulado se misturava, repugnante, entre zumbidos de moscas, com dejeções humanas e com a lama da chuva da véspera (Campos, 1962, p. 76).

A cena repugnante dos soldados dilacerados, em meio a dejeções, evidencia a escrita gótica regionalista com viés realista, que se utiliza desses recursos para denunciar a violência no sertão. Esse *locus* de conflito intenso, além de causar o espanto, também exerce efeito sobre o personagem principal, cuja identidade é reescrita. Antes, João Vicente era descrito como alguém que “Era um rapagão forte, claro, vistoso. Alegre e brincalhão” (Campos, 1962, p. 75) e, conseqüentemente, adquire ares diferentes ao longo da narrativa:

Não era, porém, mais, aquele rapagão claro das serenatas do Araçá. A barba forte, que raspava toda antigamente, tomava-lhe agora o rosto, envelhecendo-o, dando-lhe os ares daqueles cangaceiros do nordeste [...] (Campos, 1962, p. 76).

Ao mesmo tempo, não se pode esquecer de Maria Inácia que o aguarda ansiosamente no seio de seu lar. Entretanto, o lugar que deveria ser espaço para

conforto e refúgio da guerra, se torna um *locus* de aflição, pois o medo da perda de seu único filho gera uma perseguição psicológica no campo da espiritualidade.

Novamente, a chama que representa a vida atua como objeto gótico. Maria, no ato de zelar pela vida de Vicente, faz uma promessa a Nossa Senhora das Dores, ou como é popularmente conhecida, a Virgem Maria:

Minha Mãe Santíssima! vós, que sois mãe, velai pelo meu filho! Guiai-o através de todos os males, preservando-o da morte e dos perigos do mundo! E eu vos prometo trazer sempre acesa, dia e noite, esta luz aos vossos pés! (Campos, 1962, p. 77).

E assim, dia após dia e noite após noite, Inácia verificava se a chama continuava acesa. “Parecia-lhe ao coração alarmado que aquela chama era a própria vida do seu filho e que, se se apagasse, a sua existência se apagaria com ela” (Campos, 1962, p. 77). Desafortunadamente, certa noite, a promessa se quebrou. Inácia acordou com seu quarto escuro e a chama apagada. Nesse momento, configura-se o terror absoluto da personagem, pois tal episódio representa a morte espiritual de seu filho: “Quando despertou, madrugada alta, o quarto estava escuro. - Meu Deus! meu filho morreu!” (Campos, 1962, p. 77). Observa-se, assim, a presença de presságios associados a uma promessa, elemento que remete à tradição da estética gótica.

O pavor é instaurado, as súplicas são inúmeras, o temor de sua devoção consome cada parte de seu ser. Essa é a tirania de seu voto e do castigo divino, com a religião atuando como força opressora. A perseguição espiritual se inicia, a força da culpa toma conta de seu psicológico, envolvendo a personagem num caos mental que a leva a refazer sua promessa, dessa vez, prometendo sua vida no lugar do seu filho, caso ainda o abraçasse mais uma vez:

Pouco a pouco, porém, a proporção que se aproximava o dia do regresso, foi a su'alma se inquietando. Prometera dar a sua vida pela do filho, se ainda o abraçasse uma vez. Deus o trouxera aos seus braços, ao seu carinho, à sua presença. Devia cumprir o voto? E, se não cumprisse, Deus não a castigaria no coração, arrebatando-o ao mundo, nos novos combates em que tomasse parte? (Campos, 1962, p. 79).

O clímax do conto acontece no Rio Araçá após a chegada de Vicente em seu lar. Depois de lhe encher de afeto maternal, Inácia estava determinada a cumprir sua promessa de sacrifício. No rio, o sublime da natureza se junta ao trágico desenlace da mãe. A paisagem não é pacífica, o rio se torna uma força voraz e ameaçadora que

reflete a fúria do destino:

[...] o rio Araçá rolava agora transformado em torrente, arrastando galhos de árvores e moitas [...]. Comprimido pelas ribanceiras, que ia lambendo numa volúpia furiosa de sátiro, fazia vertigem vê-lo. De quando em quando, um ruído cavo alarmava os [...] se dissolvia em rodopios, na retorta diabólica daquelas águas (Campos, 1962, p. 79).

A voracidade e a força violenta do rio o transformam em tumulto do sacrifício, produzindo a sensação de medo por meio do sublime. A luz da chama acesa, símbolo de esperança, conduz a personagem à escuridão definitiva. O espaço assume, assim, a função de personagem, apropriando-se dos anseios da mãe e da promessa que ela sustentava, e determinando o seu fim trágico, ao estabelecer uma conexão fatal entre o mundo físico e o desvario do espiritual. A tristeza sublime do ato de sacrifício é profanada pela força da natureza, culminando na imagem final: “Só dois dias depois, três léguas abaixo da vila, entre duas pedras, foi pescado o cadáver. As mãos, que tanto haviam rezado, tinham sido, já, devoradas pelos peixes” (Campos, 1962, p. 80).

Pelo exposto, o *locus horribilis* do sertão, em ambos os contos, valida que o horror em Humberto de Campos é físico, social e espiritual. No qual, esses espaços criam os efeitos de hostilidade, unindo o estranhamento e o desconforto perante a realidade social da comunidade rural. Essas manifestações de terror físico e regional, no entanto, são inseparáveis das aflições individuais dos personagens, cujas ações serão analisadas no próximo capítulo, à luz dos pilares conceituais da culpa, fé e sobrenatural.

4 CULPA, FÉ E SOBRENATURAL: OS PILARES DO TERROR NOS CONTOS

No capítulo anterior, o foco foi direcionado para a espacialidade, suas configurações e os efeitos do *locus horribilis* sobre a narrativa e os personagens. Nas seguintes seções, os contos *A Promessa* e *A Luz dos Mortos* são analisados sob uma nova perspectiva, a da subjetividade dos personagens, na qual a culpa, a fé e o sobrenatural atuam como motores do medo. Investiga-se, assim, como a religiosidade transforma-se em um sistema de opressão que conduz ao martírio e à dissolução da sanidade.

Para tanto, articulam-se os conceitos de França (2016, 2017) acerca da presença fantasmagórica do passado, da personagem monstruosa e *unnatural narratives* (narrativas antinaturais), visando traçar como o desvio da lógica real permite a expressão de medos reprimidos. Em diálogo com essa perspectiva, a religiosidade e as crenças são examinadas sob a ótica da dialética da perseguição e da *supernatural barbarity* (barbárie sobrenatural), conforme as perspectivas de Punter (1996). Busca-se demonstrar como o dogmatismo instaura uma vigilância mental, transformando os protagonistas em colaboradores de sua própria perseguição e vítimas de uma tirania que exige o sacrifício do indivíduo em favor do seu voto religioso.

4.1 A Tirania da Culpa em “A Promessa”

Ao analisar a construção da personagem Maria Inácia, identifica-se que o medo da perda, apresentado no início do conto, age como o catalisador de sua ruína. Essa ansiedade é alimentada pelo histórico da protagonista, cujos outros filhos já tiveram destinos distantes ou fatais, restando-lhe apenas João Vicente. Esse temor configura a presença fantasmagórica do passado, conforme observa França (2016, p. 8), ao afirmar que “o passado torna-se também fonte de ansiedade e medo”. Assim, o trauma pretérito atua como motor para a promessa que, embora busque proteção, torna-se a principal fonte de aflições.

A promessa de Maria Inácia à Nossa Senhora das Dores instaura uma intensa perseguição psicológica, operada através de suas próprias crenças. Para Punter (1996), o Gótico refinou suas obras ao retratar o estado mental e emoções dos personagens através do terror que advém da perseguição. No caso de Inácia, essa

dinâmica introduz o que o autor descreve como um mundo que opera por suas próprias *leis bárbaras e imutáveis*², no qual a vida do filho não depende mais da realidade da batalha, mas sim da manutenção da chama.

Três, quatro, cinco vezes, nas horas de sono, levantava-se a velhinha, no seu xale preto, para examinar se ainda havia azeite no copo [...] Parecia-lhe ao coração alarmado que aquela chama era a própria vida do seu filho e que, se se apagasse, a sua existência se apagaria com ela. E, nesse delírio, redobrava de cuidado, vigiando a chama tímida como se velasse à cabeceira de um enfermo, sob a ronda traiçoeira da morte (Campos, 1962, p. 77).

A culpa e o desespero de Inácia derivam de uma devoção que se transmuta em temor da punição divina, emergindo do que se compreende como a tirania do dogmatismo. Como aponta Punter (1996), ao analisar a perseguição sobrenatural, psicológica e social, tais poderes atuam diretamente por meio da mente da vítima, tornando-a colaboradora de sua própria perseguição, o que o autor define como um “poder de sujeição” (Punter, 1996, p. 122). Essa tirania não se exerce por meio de coerção externa, mas de forma internalizada, sustentada pelas normas religiosas que a própria personagem incorpora. Tal sujeição torna-se perceptível quando Inácia se levanta repetidas vezes para verificar o azeite, evidenciando um estado de autovigilância. Nesse contexto, a fé deixa de operar como instrumento de consolo e passa a funcionar um sistema de vigilância interior, no qual o medo da cobrança pelo sagrado alimenta a crença de que o descumprimento do voto resultará em castigo divino.

O destino fatal de Maria Inácia é traçado no momento em que seu voto se transforma em um contrato opressor: a sua vida pela de seu filho, após o apagamento da chama. A obsessão em mantê-la acesa demonstra como a fé, sob a pressão da culpa, conduz à perda da racionalidade, levando-a a questionar se, caso não cumprisse o voto, “Deus não a castigaria no coração, arrebatando-o ao mundo, nos novos combates em que tomasse parte?” (Campos, 1962, p. 79). Nesse ponto, a culpa que até então estruturava a perseguição psicológica passa a deformar a lucidez de Inácia, manifestando-se simbolicamente como a personagem monstruosa por meio da “corporificação metafórica dos medos” (França, 2017, p. 118). Essa monstruosidade não se apresenta fisicamente, por meio de deformidades, mas pela distorção de sua

² Punter (1996) menciona o termo “immutable and barbaric laws” para descrever um mundo, onde os eventos e ações parecem ser regidos por forças inexoráveis, que não seguem a lógica da realidade.

subjetividade. Conforme Silva e Santos (2024, p. 12), a monstrosidade no Gótico situa-se no “limiar estabelecido do que é ser “humano”, uma vez que:

A noção de monstrosidade está ligada à ideia de violação de limites, sejam eles de natureza estética ou de natureza ética. O monstro em si é um habitante de fronteira híbrido em sua definição local passando a ocupar em suas muitas configurações espaços contrastantes e conflitantes; dessa forma, o monstro pode estar no limite entre humano e o bárbaro, o grotesco e o sublime, o irracional e o racional, o vilão e a vítima (Menon, 2007, p. 149 *apud* Silva; Santos, 2024, p. 12).

Inácia se desprende da racionalidade e personifica essa indefinição ao situar-se no limiar entre a sanidade e a paranoia irracional. Ao acreditar fielmente que a vida do filho depende da chama acesa, ela se desumaniza; tal evidência manifesta-se no momento em que se retira em direção ao rio, quando “Ergueu-se, tomando o rumo da porta, e, de lá, enviando um último olhar ao filho adormecido, saiu como uma sombra” (Campos, 1962, p. 80). Nesse desfecho, o grotesco deixa de ser somente uma característica do entorno, como analisado no capítulo anterior, para tornar-se parte constitutiva da própria personagem. O sacrifício, que visava santidade e proteção, encerra-se no choque da imagem cruel do corpo de Inácia devorada pelos peixes. Assim, o desfecho evidencia que o terror do conto não provém de forças externas, mas da tirania da culpa, que transforma a fé em instrumento de punição e conduz a personagem ao sacrifício – simultaneamente simbólico e real.

4.2 O Horror do Além em “A Luz dos Mortos”

Diferente de Maria Inácia, Marciano não se apresenta como um devoto, mas como um bandoleiro comum, que enfrenta uma batalha com seu bando. Diante dos corpos de seus companheiros e da hostilidade do espaço, a crença e a superstição emergem no momento de desespero, operando no campo do irracional. Marciano não mede esforços para cumprir os ritos de passagem, pois sofre com uma culpa antecipada ao negligenciar o caminho espiritual de seu chefe.

Se no capítulo anterior o cenário oprimia o grupo fisicamente de forma progressiva, no presente cenário a narrativa toma contornos psicológicos. Conforme observado, as paisagens impõem uma sensação de terror antecipada, entretanto, é na unção do dever de lealdade como cangaceiro e da fé supersticiosa que se instaura a dialética da perseguição. Para Punter (1996), essa perseguição ocorre em situações onde o indivíduo é encurralado por forças incontroláveis que determinam seu destino.

No caso de Marciano, a perseguição é dupla, externa e interna, uma vez que enfrenta fisicamente seus inimigos, e simultaneamente, a própria consciência, que é domada por dogmas religiosos inegociáveis.

No campo religioso, Marciano sente o temor da perdição eterna ao estar face a face com a morte. O personagem é tomado pelo medo de que, caso não vele o corpo de seu sargento, este não encontre o caminho para a luz. Tal ato exemplifica a tese que Punter (1996) denomina como “poder de sujeição” (Punter, 1996, p. 122), segundo a qual a mente do indivíduo se torna o espaço de atuação da perseguição, fazendo com que suas crenças passem a controlá-lo e vigiá-lo. Ao questionar se seu comandante morreria como um bicho nas trevas, Marciano se submete às “leis bárbaras e imutáveis” (Punter, 1996, p. 120) de sua própria fé:

Marciano olhou em roda, e, diante da majestade da natureza piedosa, teve um gesto que redimia a miséria dos homens; ajoelhou-se ao lado do moribundo, arrancou do bolso uma caixa de fósforos, riscou um, e colocando-lhe nos dedos, ajudou-o, rezando, a morrer (Campos, 1962, p. 67).

O conto pode ainda ser analisado sob a perspectiva das narrativas antinaturais, conceito relacionado ao sublime, pois constrói mundos ficcionais que se desviam da “moldura do mundo real” (França, 2017, p. 116). No universo do cangaceiro, o instinto de sobrevivência é suspenso em favor de uma temporalidade mística, na qual o destino da alma do sargento sobrepõe-se à própria integridade física. A força dessa perseguição, de ordem social e psicológica, revela uma ambiguidade recorrente nas narrativas góticas, que frequentemente lidam com conspirações e medos que podem ou não ser reais.

Diante desse panorama, a fé torna-se tirânica por meio dessa tensão. A culpa antecipada que o cangaceiro sente, caso não auxilie a alma do sargento a encontrar a luz, evidencia como os ritos estão acima de qualquer coisa. Os costumes e hábitos não se curvam perante o conflito armado, pois a força de perseguição desse sistema de crença e superstição revela-se mais poderosa que o corpo físico. No plano espiritual, ou seja, no sobrenatural, não há espaço para perdão diante da transgressão ou falha moral, instaurando-se, assim, o medo da punição divina. A fé torna-se, novamente, instrumento de opressão, pois causa sofrimento no cerne pessoal e espiritual do indivíduo.

Nesse contexto, o controle da religiosidade sobre o personagem torna-se tão

notável que ele se converte em vítima do que Punter (1996, p. 121) denomina barbárie sobrenatural. Trata-se de uma força que desafia o conhecimento humano e o obriga a colocar-se em perigo, ignorando as leis da razão para cumprir o rito. O personagem não consegue ignorá-la, pois o perseguidor – a sua própria fé – possui todos os recursos voltados para sua destruição:

Na sua comoção religiosa o soldado esquecera-se, porém, de si mesmo. E não estava, ainda, no meio daquela oração de morte, em que se misturam a piedade e o terror, ao entregar a Deus, com os olhos na altura, a alma do companheiro, uma bala o apanhou também, certa, atravessando-lhe a cabeça (Campos, 1962, p. 67).

Por fim, o clímax do conto manifesta-se, mais uma vez, por meio do grotesco, no qual a morte e a beleza do gesto tornam-se inseparáveis. O sacrifício do personagem, motivado por uma perseguição psicológica, encerra-se no choque da imagem de seu corpo ao lado do comandante, com seus dedos hirtos segurando o mesmo fósforo. Assim como ocorre com Maria Inácia, a fé em Humberto de Campos não se apresenta como espaço para redenção, mas como quitação de uma dívida por meio do martírio físico, reduzindo o indivíduo diante da tirania do sobrenatural que advém da própria fé.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos contos *A Promessa* e *A Luz dos Mortos* evidencia que Humberto de Campos constrói uma estética do terror a partir da normalização no interior da experiência religiosa no sertão. Diferentemente da tradição gótica europeia, na qual o terror se manifesta por meio de eventos extraordinários e misteriosos em castelos assombrados ou paisagens grandiosas, nos contos analisados o medo nasce de um sistema de crenças que é assumido como moralmente inquestionável. Nesse contexto, o sobrenatural surge para confirmar as ordens existentes do mundo e da comunidade retratada.

O sertão, enquanto *locus horribilis*, redefine sua função simbólica ao constituir-se como um espaço em que a vastidão, a hostilidade e a imprevisibilidade oprimem fisicamente e psicologicamente os personagens. A espacialidade atua como uma força determinante para seus destinos, operando como agente ativo do horror ao articular o sublime e o grotesco, de acordo com as formulações de Burke (1958 *apud* Punter, 1996) e Punter (1996) sobre a tradição gótica.

Nesse cenário, Humberto de Campos demonstra que o terror não depende de entidades sobrenaturais externas, mas da internalização da fé. À luz das reflexões de Punter (1996), observa-se que as crenças e superstições assumem uma função decisivamente gótica ao agir sobre o indivíduo, perpetuando o sofrimento e submetendo-o a um sistema de opressão que o vigia, pune e instaura uma lógica de perseguição interiorizada. A fé passa a operar como um “poder de sujeição”, transformando os personagens em colaboradores de sua própria ruína. Nesse sentido, tanto Maria Inácia quanto Marciano não são coagidos por figuras fantasmagóricas ou entidades visíveis, mas por um dogmatismo que transforma a crença em vigilância e a devoção em dívida permanente. O terror, assim, é produzido pela certeza de que a punição divina ocorrerá diante de qualquer falha.

A essa dinâmica articula-se a noção da monstrosidade. Nos contos analisados, o monstro não se manifesta como criatura horripilante, à maneira de *Frankenstein* (1993) e de outras obras da tradição clássica, mas como um processo no qual a monstrosidade se apresenta pela deformação da racionalidade e da ética sob o peso da culpa. Conforme observa França (2017), a personagem monstruosa se

configura quando o medo se corporifica simbolicamente; em Campos, esse efeito manifesta-se no momento em que o indivíduo passa a compreender o sacrifício como única forma de redenção. O grotesco, desse modo, reside na naturalização do martírio final dos personagens.

Dessa forma, o gótico em Humberto de Campos constrói um horror de natureza ética e psicológica, no qual a fé não redime, mas condena, e o sagrado não protege, mas persegue e pune. O sacrifício final de Maria Inácia e Marciano não representa uma transgressão moral individual, mas resultado de um sistema simbólico que não admite falha, negociação ou perdão.

Em última análise, os contos analisados de Humberto de Campos inserem-se de modo consistente no que os estudiosos contemporâneos denominam de Gótico Brasileiro. Ao articular o imaginário regional, as crenças populares e a violência simbólica da fé, o autor ilumina as sombras do sertão e expressa os interditos de uma sociedade pautada pelo medo e pela devoção inegociável. Ao iluminar essa dimensão ainda pouco explorada de sua produção ficcional, este estudo espera contribuir para a reavaliação crítica de Campos e para o reconhecimento da maleabilidade da literatura gótica como estética capaz de se reinventar no cenário literário nacional.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares de. Noite na taverna. Tramatura, 2023.

BELLAS, João Pedro. As ruínas da glória e o gótico sublime de Fagundes Varela. In: SILVA, Alexander Meireles da *et al.* (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 76-81.

BELLAS, João Pedro. Gótico Brasileiro: uma proposta de definição. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1–15, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/107875>. Acesso em: 18 out. 2025.

CAMPOS, Humberto de. **Diário Secreto**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.

CAMPOS, Humberto de. **Sombras que sofrem**: crônicas. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1961.

CAMPOS, Humberto de. **O Monstro e outros contos**. São Paulo: Editora Mérito, 1962.

CAMPOS, Humberto de. **Memórias e Memórias Inacabadas**: primeira parte 1886-1900; obra póstuma. São Luís: Instituto GEIA, 2009.

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. Bocatorta e a manifestação do gótico na literatura brasileira. **Anais do SILEL**, Uberlândia, v. 3, n. 1, 2013.

CASTRO, Hélder Brinate. O sobrenatural no regionalismo brasileiro do final do século XIX e do início do XX. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 6, n. 10, p. 170-187, jan./jun. 2018. Disponível em: http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol6-10/sumario_vol6-10.html. Acesso em: 18 out. 2025.

CAVALCANTE, José Dino Costa; VIEIRA, Mauro Cezar Borges. Humberto de Campos autobiográfico: uma abordagem lejeuniana de Memórias e Memórias Inacabadas. **Afluente: Revista de Letras e Linguística**, São Luís, v. 7, n. 21, p. 111-129, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/16683>. Acesso em: 6 jan. 2026.

COELHO NETO. **Esfinge**. Porto: Livraria Chardron, 1906.

FRANÇA, Julio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. **Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC**, v. 1, p. 2492-2502, 2016.

FRANÇA, Julio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: _____. (org.). **As nuances do Gótico**: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

FREITAS, Sérgio Luiz Freitas de. A compreensão da literatura gótica na história da literatura brasileira e as bases para sua reavaliação. **Muitas Vozes**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 467–486, 2019. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/12558>. Acesso em:

20 nov. 2025.

GODWIN, William. **Caleb Williams**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

GUIMARÃES, Bernardo. **A dança dos ossos**. Manaus: Valer, 2021.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Autêntica infantil e juvenil, 2018.

LEITE, Cosmo Jadson Alves; PACHECO, Wesley Mayron Cunha. Um olhar sobre o gótico na literatura brasileira: o insólito e o medo no conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 123-137, set./dez. 2023.

LOBATO, João Clímaco. **A virgem da tapera**: romance original. Organização de Maria Aparecida Ribeiro; coordenação de Henrique Borralho. São Luís: Editora Uema, 2023.

Maturin, Charles Robert. **Melmoth the Wanderer**. Edited by Chris Baldick, Oxford University Press, 1998.

PUNTER, David. **The Literature of terror**: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Essex: Longman, 1996, v. 1.

RIBEIRO, Arnaldo de Souza; CAVALCANTE, Dino (org.). **O pensamento de Humberto de Campos**: ditos e preceitos. Teresina: Cancioneiro, 2024.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. London: Wordsworth Editions, 1993. (Wordsworth classics).

SILVA, Alexander Meireles da. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da belle époque. **Revista do SELL**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/37>. Acesso em: 10 dez. 2025.

SILVA, Ana Carolina Moraes da; SANTOS, Naiara Sales Araújo. A tradição literária gótica em Humberto de Campos. **Cenas Educacionais**, [S. l.], v. 7, p. e17735, 2024. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/cenaseducacionais/article/view/17735>. Acesso em: 18 out. 2025.

SILVA, Pedro Fernando. **Entre o sobrenatural e o trauma histórico**: a narrativa de A virgem da tapera por João Clímaco Lobato. 2024. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Letras: Português e Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/25022>. Acesso em: 10 dez. 2025.

VARELA, Fagundes. “**As ruínas da Glória**”. In: CAVALHEIRO, Edgard (Org.). O conto romântico. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p.131-150.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. 1764. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.