

## 04

**A EVOLUÇÃO DECADENTE NO HORROR  
FINISSECLAR DE *A ILHA DO DR. MOREAU***

Alexander Meireles da Silva

**Alexander Meireles da Silva**

Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professor Associado de Universidade Federal de Catalão (UFCAT).

Membro do grupo de pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico; Membro do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; Membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8325920517508979>.

ORCID iD: <http://www.orcid.org/0000-0002-2742-2209>.

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

**Resumo:** Em sua primeira publicação em nossas terras, em 1935, com a tradução de Monteiro Lobato, o romance *A ilha do Dr. Moreau* (1896), do escritor inglês Herbert George Wells, recebeu o título *A ilha das almas selvagens*. Essa decisão ocorreu por conta do lançamento do filme norte-americano homônimo pelo estúdio Paramount, em 1932, com o nome original de *Island of Lost Souls*. A menção a palavra “selvagens”, presente na edição nacional, se mostra relevante por remeter a questão que norteia a proposta aqui apresentada: como no contexto

finissecular vitoriano o tema da decadência aparece paradoxalmente entrelaçado ao da evolução? De forma a responder essa questão, este artigo analisa o romance *A ilha do Dr. Moreau* enquanto meio para se entender as configurações do gênero horror na literatura inglesa de fins do século XIX nas formas da ciência gótica e do horror colonial.

**Palavras-chave:** Decadência. Literatura Inglesa. Literatura fantástica. Horror. A ilha do Dr. Moreau.

**Abstract:** In its first Brazilian edition, in 1935, whose translation was done by Monteiro Lobato, Herbert George Wells' novel *The Island of Dr. Moreau* (1896), was entitled *Island of Lost Souls* (*A ilha das almas selvagens*). This decision occurred because of the release by Paramount studios in 1932 of the homonymous north american movie production with the original title *Island of Lost Souls*. The mention to the word "selvagens", presented in the Brazilian edition, is relevant to the question that guides the discussion proposed in this essay: how in the Victorian fin-de-siècle context is the theme of decadence related paradoxally to the theme of evolution? In order to answer this question, this essay analyses the novel *The Island of Dr. Moreau* as instrument to understand the configurations of horror genre in English Literature at the end of nineteenth century through the forms of Gothic Science and Colonial Horror.

“Este é o romance definitivo de ficção científica e o romance definitivo de horror. Ele mostra para onde estamos nos dirigindo, e mostra que de certa forma já chegamos lá” (WOLFE, 1988, p. 49, tradução do autor). Assim declarou o escritor, editor e ensaísta norte-americano Gene Wolfe em *Horror: The 100 Best Books* (1988) sobre o romance *A ilha do Dr. Moreau* (1896), do escritor inglês Herbert George Wells. No Brasil, a obra literária também

ficou conhecida como *A ilha das almas selvagens* em sua primeira publicação em 1935, com a tradução de Monteiro Lobato. A escolha desse título ocorreu por conta do lançamento do filme norte-americano homônimo pelo estúdio Paramount, em 1932, com o nome original de *Island of Lost Souls*.

A menção à palavra “selvagens”, presente na edição nacional, se mostra relevante por remeter à questão que norteia a proposta aqui apresentada: como no contexto finissecular vitoriano o tema da decadência aparece paradoxalmente entrelaçado ao da evolução? De forma a responder a essa questão, este artigo analisa o romance *A ilha do Dr. Moreau* enquanto meio para se entender as configurações do gênero horror na literatura inglesa de fins do século XIX, nas formas da ciência gótica e do horror colonial.

Como apontado na declaração de Wolfe, *A ilha do Dr. Moreau* ocupa um lugar entre a ficção científica e o horror que reflete o próprio desenvolvimento do primeiro enquanto gênero romanesco no contexto europeu de fins do século XIX.

O desenvolvimento da ficção científica como gênero está intimamente conectado à história dos imigrantes, que nutriram a visão da América no século XX como a terra de oportunidades para todos aqueles que buscavam no Novo Mundo um lugar orientado para o amanhã, pessoas como Hugo Gernsback. Chegando aos Estados Unidos com 20 anos de idade vindo de Luxemburgo, Gernsback editou várias publicações que se tornaram meios de divulgação científica junto aos jovens norte-americanos (CLUTE; NICHOLLS, 1995, p. 490). Foi com essa proposta em mente que ele lançou, em 1926, a revista considerada por John Clute em *The*

*Encyclopedia of Science Fiction* (1995, p. 490) como o marco primeiro da ficção científica moderna: *Amazing Stories*. Apresentada como a revista da “ciência ficção” (*scientifiction*), o editor Hugo Gersback buscou dar envergadura a sua linha editorial de divulgação científica republicando material de escritores pioneiros nos territórios desta literatura, como Edgar Allan Poe, Júlio Verne e H. G. Wells.

Contudo, além de outras revistas como a *Amazing Stories*, o papel de Hugo Gernsback para esta expressão do fantástico foi a elaboração do termo como conhecido hoje. Roberto de Sousa Causo, em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* (2003, p. 51), explica que *Science Fiction* apareceu originalmente na edição de julho de 1929 de *Science Wonder Stories*, outra revista também editada por Gernsback. Cabe salientar que, ainda que na década de 1930 as histórias de ficção científica tenham deixado de lado o utilitarismo tecnológico apregoada por Gernsback em suas revistas, a disseminação dessa visão impregnou a imagem da FC por décadas junto aos leitores e leitoras e à crítica, alcançando também outras manifestações artísticas, como histórias em quadrinhos, cinema e games.

Foi dentro deste cenário que os “romances científicos” (CAUSO, 2003, p. 52), termo pelo qual os trabalhos de Wells foram denominados, foram popularizados ao lado de histórias coloridas marcadas por armas de raio, carros voadores, naves interestelares e heróis espaciais. Todavia, ao invés do discurso celebratório de possíveis tecnologias e conquistas futuras que dominava as páginas das pulps, muitas das obras de H. G. Wells, publicadas nos últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX, e em consonância com o trabalho de outros artistas, refletiram o uso da ciência como

veículo da crença prevalente de uma Inglaterra decadente em diferentes campos. Para um melhor entendimento desse *Zeitgeist*, iniciamos nossa compreensão desse quadro pelo Decadentismo.

Possuindo raízes no verbo latino *decadere* (decair, declinar) (DENISOFF, 2007, p. 33), o termo “decadência” foi empregado inicialmente no início da Era Cristã na Roma de fins dos períodos Alexandrino (300-30 a.C.) e do Imperador Romano Augusto (14 A.D.). Neste primeiro momento, “decadência” remetia ao curso de deterioração de um quadro social e alteração de um cenário de prosperidade para outro de ruína (CUDDON, 1992, p. 220). Essa descrição encontrou formalização, segundo a crítica, na Inglaterra da última década do século XIX: “Decadência, decadência: vocês são todos decadentes hoje em dia” (CRACKANTHORPE, 1894, p. XVI, tradução do autor), satirizou o escritor Hupert Crackanthorpe. Na esfera da Arte, foi na França de 1834, no ensaio de Desiré Nisard, que temos o uso inicial do termo, com o crítico analisando os pontos de contato entre a poesia latina e a literatura romântica (LEVIN, 1996, p. 32).

Devido às diferenças vigentes na sociedade vitoriana, tanto entre os pobres e a classe média quanto entre essa mesma classe média e a aristocracia, muitos ingleses acreditavam e apregoavam que a literatura tinha a obrigação de denunciar as mazelas vitorianas, como visto nas obras de Charles Dickens (SILVA, 2005, p. 235). Todavia, os praticantes do Esteticismo não compartilhavam dessa visão. Para esses artistas e pensadores, a arte não deveria ser instrumento para a defesa de causas e exposição de questões sociais, mas a busca da beleza e a elevação do gosto. Esta proposta, sintetizada na frase “Arte

pela Arte”, serviria não apenas de princípio para a vida, mas também como norteador para julgamento das artes, ao invés da moralidade. Para a crítica literária mais conservadora, todavia, “Arte pela Arte” também refletia uma ruptura subversora entre moralidade e arte, contestando os valores da cultura vitoriana e fazendo do Esteticismo e seus artistas e pensadores alvos de sátiras e condenações por promover ideias decadentes (DENISOFF, 2007, p. 26).

É relevante destacar que, ainda que se empregue costumeiramente o termo “movimento estético”, não existia de fato um grupo sistematizado que se identificava como vinculado a um movimento específico. O período mais marcante deste primeiro momento ocorreu entre o fim da década de 1860 e início dos anos de 1870 (SILVA, 2005, p. 235), preparando o terreno para o Decadentismo.

Nos anos de 1880, devido ao vínculo com o princípio da “Arte pela Arte”, o Decadentismo passou a ser identificado, também, ao Esteticismo. Utilizado inicialmente para identificar poetas franceses do século 19 como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, “decadência” chegou ao fim do século XIX como um termo estético utilizado por todo o continente europeu. Dentre outros pontos, o Decadentismo valoriza o artificial sobre o natural, a atitude de tédio diante do sistema burguês, o interesse na perversidade, no paradoxo e em modos transgressores de sexualidade.

A coletânea de poemas *Les Fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire, se tornou um manifesto da literatura decadentista

e influenciou os artistas contrários ao *status quo* burguês (SILVA, 2008, p. 56-57). Década depois, em 1884, o Decadentismo desembarcou na prosa com a publicação do romance *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans, considerado pelo crítico Arthur Symons como o “breviário” do movimento. Foi também Arthur Symons um dos promotores da decadência como força criativa no ensaio *The Decadent Movement in Literature* (1893), considerando o Decadentismo uma literatura pertencente à sociedade moderna.

Em alinhamento ao pensamento de Symons, mas em postura contrária a este, o médico Max Nordau advertiu que a decadência possuía potencial corruptivo para a sociedade. Em *Degeneration* (1895), versão inglesa do original alemão de 1892, Nordau expôs sua teoria de que as tendências estéticas finiseculares, como o Decadentismo, o Simbolismo e o Impressionismo refletiam e incentivavam todos os sintomas de patologia mental mórbida. Jenny Bourne Taylor detalha em “Psychology at the fin de siècle” (2007) que, para Nordau, eram os artistas as “causas e sintomas do declínio contemporâneo e que precisam, como criminosos e os insanos, serem estudados à luz das disciplinas em desenvolvimento da psicologia, psiquiatria e da criminologia (TAYLOR, 2007, p. 13, tradução do autor).

Os pontos levantados em *Degeneration* reforçam a proposta deste artigo em demonstrar como a percepção de decadência na Europa de fins do século XIX, em especial na Inglaterra vitoriana, permeou todo o ambiente da época e encontrou na ciência um instrumento para sustentar essa visão. Exemplo desse quadro está na obra do higienista, psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso, autor de *L’Uomo delinquente* (1876) e promotor da

teoria de que a verificação de traços físicos das pessoas poderia apontar inclinações criminosas e patológicas de certos indivíduos. Tem-se aqui um ponto de convergência entre arte e ciência, visto o Decadentismo ter sido considerado um promotor de patologia, como a histeria e o narcisismo (TAYLOR, 2007, p. 14). Em outra manifestação dessa ligação, a decadência ocupa lugar central em três expressões do horror: o gótico urbano, a ciência gótica e o gótico colonial, sendo as duas últimas particularmente presentes em *A ilha do Dr. Moreau*.

Desde a sua ascensão nos territórios da prosa, em fins do século XVIII com *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, a literatura gótica sempre esteve associada à decadência:

O principal locus dos enredos góticos, o castelo, foi melancolicamente predominante no início da ficção gótica. Decadente, sombrio e cheio de passagens escondidas, o castelo foi ligado a outras construções medievais — especialmente abadias, igrejas e cemitérios — que em seus costumeiros estados de ruína, remontavam a um passado feudal associado com a barbaridade, superstição e medo. (BOTTING, 1996, p. 2-3, tradução do autor)

Dentro da expressão ficcional que surgiu, enfatizando a permanência e contestação da imaginação no contexto racionalista do Século das Luzes, a decadência ganhou representação na obra de Horace Walpole e em várias outras obras que seguiram o sucesso de *O castelo de Otranto*, dentro e fora da Inglaterra, por meio da exploração do *locus horribilis*, da construção de personagens pertencentes ao passado e da ênfase na convenção gótica da opressão do ontem sobre o hoje. Ainda na década de

1790, estes elementos e o próprio gótico se desenvolveriam por outros caminhos através de escritoras e escritores como Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Beckford e Matthew Lewis, até o momento em que a própria literatura gótica se esgotaria pelo desgaste de suas convenções.

Foi a partir das primeiras décadas do século XIX que esta literatura experimentou um gradual processo de revitalização por meio de plágios e adaptações de romances góticos de sucesso de fins do século XVIII, como os de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis. Essas publicações surgiram para atender a demanda de um novo público leitor, recém alfabetizado e vinculado às massas de trabalhadores ingleses. Esse foi o período dos *bluebooks*, assim denominados por conta do papel azul barato utilizado nas capas dessas obras. Apelidadas de *Shilling Shockers*, por causa de seu preço baixo e efeito junto ao público leitor, essas revistas tiveram grande receptividade, abrindo o mercado para o nascimento dos *pennydreadfuls* (DZIEMIANOWICZ, 2016, p. VII).

Destaque neste ponto para o lugar que os *pennydreadfuls* ocuparam junto à crítica literária do período. Sobre esse ponto, como declarou o jornalista e escritor James Greenwood em seu ensaio “A short way to Newgate” (1874) sobre a Inglaterra no fim do século XIX,

existe uma praga que está ganhando raízes cada vez mais profundas no solo inglês — principalmente metropolitano — semana a semana [...] e que está gerando morte e miséria indizível. Se fosse possível manter um registro da destruição e ruína que a praga em questão nutre, e oficialmente publicá-la como a cólera [...] isso causaria uma impressão

considerável. [...] Ela é, todavia, uma praga que não é inclusa nas categorias normais que estão sujeitas ao registro — a praga da literatura venenosa. (GREENWOOD, 1874, p. 158, tradução do autor)

Por “literatura venenosa” James Greenwood queria dizer especificamente “*pennydreadful*”. Sobre esse ponto, é relevante mencionar que *pennydreadful* acabou sendo usado como um termo geral que englobava tanto o *pennyblood* quanto o *penny dreadful*” propriamente dito. Contudo, como salientado por Anna Gasperini em *Nineteenth Century Popular Fiction, Medicine and Anatomy* (2019, p. 23), *Pennyblood* identifica publicações das décadas de 1830 a 1860 com elementos de maior violência explícita e com público em faixas etárias variadas. Essa foi a época de obras bem conhecidas desse meio, como *Sweeney Todd, the demon barber of Fleet-street* (1847) e *Varney the Vampire* (1847). *Pennydreadful*, por sua vez, marca as produções pós-1860 menos violentas e direcionadas especificamente para um público mais juvenil. Como ponto em comum, prevalece a percepção nessas obras como da cidade como *lócus* de decadência.

Esta compreensão da deterioração dos centros urbanos por parte de artistas e do público leitor em decorrência do crescimento urbano desorganizado, do aumento da pobreza, da proliferação de doenças diversas e da violência generalizada se constituiu uma incômoda e, portanto, indesejável lembrança às elites de que, em meio a prosperidade, influência política e econômica, avanços tecnológicos e científicos sem paralelos usufruídos pela Inglaterra vitoriana, existia também outra sociedade que habitava às sombras do Império, ainda atada ao que era considerado um

passado de barbárie e violência. Este foi o quadro da decadente Londres vitoriana, transformada pela Revolução Industrial, que proporcionou o desenvolvimento do gótico urbano, assim definida por Alexandra Warwick:

A cidade é também um lugar de ruínas, paradoxalmente sempre nova mas também decadente, um estado morte em vida explorada plenamente em *Drácula* (1897), de Bram Stoker. A alienação do sujeito urbano, levando a paranoia, fragmentação e perda de identidade, é outro tema importante, encontrado em um número de obras, incluindo *Confissões de um comedor de ópio* (1822), de Thomas de Quincey, *O estranho caso de Dr Jekyll e Mr Hyde* (1886), de R. L. Stevenson, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *A colina dos sonhos* (1907), de Arthur Machen. (WARWICK, 1988, p. 289, tradução do autor)

Outra manifestação do gótico vitoriano também marcado pelo foco na decadência, mas neste caso alimentado pelo estranhamento do indivíduo em relação à ciência e à tecnologia de fins do século XIX, é a ciência gótica, exemplificado no romance *A ilha do Dr. Moreau*.

Publicado em 1896 e se constituindo como um dos primeiros representantes da temática do cientista louco, *A ilha do Dr. Moreau* descreve os acontecimentos vivenciados por Edward Prendick, sobrevivente de um naufrágio que o deixou, dias depois do acidente, abandonado sozinho no sul do Oceano Pacífico no mar da Polinésia. Quase morto, Prendick é resgatado pelo navio *Ipecacuanha*. Na embarcação, se encontra Montgomery, um ex-estudante de medicina acompanhado de uma figura masculina deformada e

de movimentos e traços animais. Após breve recuperação de sua saúde, o naufrago conhece o capitão bêbado do navio — o rude Sr. Davies — e descobre que ele transporta uma variedade de animais enjaulados dispostos no convés da nau. Por conta de desentendimentos com o comandante do *Ipecacuanha*, Prendick acaba sendo expulso do navio e, junto dos animais desembarcados, é acolhido em uma ilha remota por Montgomery, um homem grisalho de meia idade de nome Moreau e formas humanas que causam nele

[...] uma indizível impressão de ignorância. [...] Pareceram-me criaturas das raças bronzeadas. [...] Formavam uma tripulação tremendamente feia, macabra, ainda mais pela acentuação decorrente de terem consigo o horrendo cara-negra, cujos olhos luziam como brasa no escuro. (WELLS, 2020, p. 46)

Uma vez em terra, Prendick entra em contato com outros seres considerados estranhos por ele e é informado por Moreau que a ilha se trata de um tipo de “estação biológica” (WELLS, 2020, p. 49). Já alojado, o hóspede lembra de notícias lidas na Inglaterra em anos anteriores sobre como um Dr. Moreau teve as suas experiências cruéis com animais expostas ao público e a comunidade científica, causando um escândalo generalizado. Essa repercussão levou o cientista a sair do país para um destino desconhecido por seus compatriotas. A lembrança desse fato, aliado aos seres que ele viu na ilha, provocam um rebuliço em Prendick:

Para um homem de ciência, ou um que sabe, nada mais horrível na vivisseccção do que o segredo com que é conduzido. As orelhas pontudas e peludas e os olhos brilhantes do cara-negra, assistente de

Montgomery, começavam a ter explicação. Essa ideia me deixou tonto. (WELLS, 2020, p. 56)

As conexões estabelecidas pelo naufrago entre o que leu em Londres e suas primeiras impressões na ilha, deixam poucas dúvidas para ele de que Moreau não apenas deu prosseguimento as suas práticas antiéticas envolvendo seres vivos, mas também as aprofundou de forma ainda mais chocante. Assim, não apenas Prendick como também o público leitor adentra os territórios da ciência gótica.

Termo cunhado pelo escritor e pesquisador Bráulio Tavares na coletânea de contos *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), a ciência gótica pode ser compreendida como um subgênero do horror identificado pela tensão entre o racional e o irracional com histórias que:

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

Exemplo dessa expressão do fantástico, como aponta o próprio Tavares, é *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, por ser um ponto de inovação na literatura gótica ao apresentar a ciência — na forma da eletricidade — como elemento promotor da mesma inquietação antes fomentada ou advinda do sobrenatural de base religiosa. Em outro exemplo, alinhado com este contexto de exploração

de descobertas, crenças ou ideias científicas da primeira metade do século XIX, do outro lado do Atlântico, na Literatura Norte-Americana, o conto “Os fatos no caso do Sr. Valdemar” (1845), de Edgar Allan Poe, traz o mesmerismo como veículo do potencial do discurso científico em violar territórios vedados ao ser humano, com as consequências hediondas decorrentes dessa ação. Esse é o mundo do Dr. Moreau.

Buscando alívio da agonia de ouvir os gritos de dor do puma operado por Moreau em seu laboratório, Prendick decide explorar a floresta além dos limites das instalações residenciais. Ele acaba sendo perseguido por um animal estranho, de forma humanoide, mas consegue escapar do perigo. Ao encontrar o ajudante de Moreau, ele pergunta aterrotizado: “Montgomery, murmurei, essa coisa que me perseguiu, que era? Homem ou animal?” (WELLS, 2020, p. 72). A indagação de Prendick vai ao encontro da visão de horror assinalada por Fred Botting em *Limits of Horror*: “O horror surge quando as fronteiras são atravessadas e a relação segura entre o interior e o exterior é perturbada” (2008, p. 142, tradução do autor). De fato, tal colocação sobre o atravessar de fronteiras se aplica ao próprio romance de H. G. Wells em que a ciência, ao invés de apontar para a evolução do ser humano, evidencia a decadência da mesma por conta de suas práticas nas mãos erradas. Essa leitura fica clara quando retomamos a declaração de Gene Wolfe sobre *A ilha do Dr. Moreau*, que abre este artigo, de que “Este é o romance definitivo de ficção científica e o romance definitivo de horror” (WOLFE, 1988, p. 49, tradução do autor). Dentro do contexto dos primeiros momentos do surgimento da ficção científica como gênero na Europa, poderíamos considerar que a obra estaria nos

domínios da ficção científica por, assim como em *Frankenstein*, promover reflexões a partir do uso e impacto da ciência por parte da humanidade. Contudo, o texto de Wells não segue nesta direção.

No capítulo XIV do romance, “Moreau explica-se”, H. G. Wells começa a oferecer uma tentativa de explicação científica para as motivações e procedimentos de Moreau, mas elas se mostram por demais superficiais, a ponto de não fornecer subsídios para reflexões sobre o uso e impacto da ciência por parte da humanidade, como outras obras de ficção científica costumam fazer, incluindo o próprio *Frankenstein*: “Meu interesse reside unicamente no encontro dos limites da plasticidade da forma viva” (WELLS, 2020, p. 103), responde Dr. Moreau a Prendick ao ser indagado sobre os propósitos de impingir sofrimento aos animais por meio de mutilações, enxertos e supressões de membros. Por esta razão, e dado o desenvolvimento do enredo, a obra literária está indubitavelmente mais vinculada ao horror, evidenciando como a ficção científica tem raízes no horror gótico. Nas palavras de Brian Aldiss: “Seu sucesso principal foi ter diversificado o conto gótico de terror de forma a abranger aqueles medos gerados pela mudança e os avanços tecnológicos que são os agentes primeiros de mudança” (ALDISS, 1973, p. 53, tradução do autor). Essa postura de temor explorado pela ciência gótica quanto ao uso inapropriado da ciência, fomentando decadência ao invés de evolução, tem em Moreau a sua incorporação.

Moreau é uma figura faústica que, à semelhança de Victor Frankenstein, profana os segredos da natureza com o objetivo de usurpar os poderes da criação. Aqui, o campo violado é o da Biologia, em alinhamento com o impacto na sociedade vitoriana do

trabalho de Charles Darwin e sua demonstração do longo processo pelo qual os seres vivos vêm evoluindo ao longo de séculos.

Para Moreau, porém, a evolução é muito lenta e ele busca resultados imediatos na transformação de animais em seres humanos. Todavia, para sua constante e reiterada decepção, a natureza animalesca de seus experimentos insiste em se manifestar novamente, subvertendo os esforços do cientista, o que alimenta a sua obsessão para novas barbaridades. Aqui cabe mencionar que, se no romance o próprio personagem tem pouca presença, agindo como uma presença que assombra o seu mundo, na produção fílmica de 1932 ele ocupa papel central, catalisando e sendo agente dos acontecimentos que chocam o público. Como bem define Ron Backer: “Na história dos filmes de horror, nunca houve um cientista mais louco que o Dr. Moreau, como interpretado por Charles Laughton” (BACKER, 2015, p. 131, tradução do autor). Essa afirmação evidencia uma das dimensões da decadência na obra: através do uso corrupto da ciência, as ações sádicas de Moreau o fazem mais bestial que suas próprias bestas manufaturadas.

Ao fugir de Moreau, Prendick mais uma vez penetra na floresta e acaba por estabelecer contato com a comunidade de animais vivisecados por Moreau, cujos traços e características animalescas voltaram a se manifestar após as operações do cientista. Uma vez descartados na floresta, eles passaram a viver em grupo oprimidos tanto pela ameaça física de retorno a Casa da Dor, nome dado ao laboratório onde foram mutilados, quanto pelo sistema rígido de leis promulgadas por Moreau visando restringir os instintos animalescos das criaturas.

Eventualmente, Moreau morre nas garras de uma de suas criações e a ausência da figura opressora faz com que as demais criaturas se rebelem e matem Montgomery. A partir desses acontecimentos, outra expressão do horror ganha maior visibilidade em *A ilha do Dr. Moreau* ao focar nas experiências de Prendick vivendo em meio as criaturas de Moreau: o horror colonial.

Também denominada como gótico imperialista (BRANTLINGER, 1988) e gótico colonial (SNODGRASS, 2005; WARWICK, 1998), o horror colonial surgiu no quadro da crise do imperialismo europeu eclodido ao longo do século XIX. Como Darryll Jones detalha em *Horror stories: classic tales from Hoffmann to Hodgson* (2014):

À medida que o Império Britânico e outros impérios da Europa do século dezenove alcançaram os seus zênites, percebeu-se a narrativa da “colonização reversa”, uma forma cultural paranoica na qual sujeitos coloniais conquistados ou oprimidos retornam ao Oeste (ou a representantes ocidentais nas colônias) em busca de vingança aterrorizante. (2014, p. XI-XII)

Esse mesmo ponto de relação entre o horror e as ansiedades geradas da ameaça à identidade europeia, apreendida na análise de Darryll Jones, também encontra reverberação na análise de Xavier Aldana Reyes em *Horror: a Literary History* sobre o horror no contexto do discurso colonial:

Para um exemplo mais antigo, os pesadelos coloniais orientalistas de marcos do horror *fin-de-siècle* — tais como o conto de Rudyard Kipling ‘A marca da besta’ (1890) ou *O besouro* (1897), de Richard Marsh — podem ser lidos como negociações

ficcionais das preocupações prevalentes a respeito da degeneração e da queda do Império Britânico por volta da virada do século. (2016, p. 13-14)

Na verdade, desde a época do surgimento da ficção gótica com *O castelo de Otranto*, as crescentes dificuldades da Inglaterra em administrar suas colônias em diferentes partes do planeta no que viria a ser conhecido pela História como o Império Britânico, e os conflitos relacionados a movimentos de independência ou de protestos contra a estrutura imperialista nestes locais ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, nutriram debates sobre raça, degeneração, decadência e a ameaça à identidade inglesa no contexto do império britânico (FORMAN, 2007, p. 92). Representante na esfera artística desse debate, *A ilha do Dr. Moreau* pode ser lida como uma crítica a forma como o europeu enxerga e se relaciona com os povos dessas regiões, empregando recorrentemente a violência como instrumento de coersão e controle. Elizabeth Paravisini-Gebert explica como esse cenário foi percebido pelos escritores do período:

Por volta dos anos de 1790 os escritores góticos foram rápidos em perceber que o crescente império britânico poderia fornecer uma grande fonte de assustadores 'outros' que iriam, como substitutos aos vilanescos anti-heróis italianos Walpole ou Radcliffe, trazer novidade e variedade ao gênero. (PARAVISINI-GEBERT, 2008, p. 229, tradução do autor)

Formalizado ora na descrição dos efeitos sobre a identidade europeia do contato prolongado com crenças e culturas em terras estrangeiras enxergadas como exóticas ou atrasadas, ora na descrição da influência do elemento decadente estrangeiro dentro da sociedade europeia, o gótico colonial se insere em uma longa

produção vinculada ao medo colonial e que tem seus momentos iniciais na obra *The Story of Henrietta* (1800), da novelista inglesa Charlotte Smith. Ambientada na Jamaica, a novela mostra uma heroína envolta em perigos diversos enquanto não esconde o seu temor de sofrer ataques sexuais dos negros.

Em outra obra do gótico de autoria feminina, ainda na primeira metade do século XIX, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, mostra como a heroína do título descobre que o aristocrata Edward Rochester tem sua vida ameaçada pela insana esposa jamaicana Bertha Mason, que vive confinada no sótão da casa. Este último caso, que também se faz sentir no cigano Heathcliff de *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, representa o medo da decadência do outro em solo europeu e encontra eco em outras obras de fim de século, como o já mencionado romance *Drácula* e em contos como “O florescer da estranha orquídea” (1894), de H. G. Wells.

Seguindo a abordagem apresentada em *The Story of Henrietta*, temos outra expressão do gótico colonial, desta vez trazendo a experiência do europeu no mundo colonizado e o receio de ser contaminado pela decadência de um mundo visto como atrasado (SNODGRASS, 2005, p. 61). Neste cenário, como explica Alexandra Warwick: “No gótico colonial tanto a paisagem quanto as pessoas são consideradas insólitas, além das possibilidades de explicação em termos europeus” (1998, p. 262, tradução do autor). Dentre as obras que se inserem nesta segunda expressão se encontram, por exemplo, o conto “A marca da besta” (1890), de Rudyard Kipling, a novela *Coração de trevas* (1902), de Joseph Conrad e o romance *A ilha do Dr. Moreau*.

Com a morte de Moreau e Montgomery, Edward Prendick se vê inicialmente em uma situação desesperadora. Todavia, ele consegue convencer as criaturas sobreviventes a seguirem as leis de Moreau. Uma delas, o cão-homem, jura lealdade a Prendick e passa a ser a companhia do inglês. Tem-se aqui a efetivação do horror colonial nas semanas seguintes, com Prendick sendo atravessado pelo convívio com as criaturas, afetando a sua identidade europeia. Ao mesmo tempo, livres da influência da ciência corruptora de Moreau, as criaturas gradualmente retomam sua natureza selvagem:

Seria penoso enumerar minuciosamente todos os detalhes da degeneração (ou regeneração) daqueles monstros, ou dizer das perdas das características humanas que se operava dia a dia. Foram abandonando os enxertos de Moreau e desfazendo-se das roupas, o que favorecia o rápido crescimento dos pelos. As faces também iam perdendo o formato artificial que a vivissecção lhes dera e tornando ao comprido natural. (WELLS, 2020, p. 163)

Mais tempo se passa e o companheiro canino de Prendick é morto, mas o europeu encontra a oportunidade para escapar quando o bote de um navio naufragado em deriva chega ao litoral da ilha. Prendick parte do local sob os olhares curiosos das bestas remanescentes de Moreau e consegue ser resgatado por um navio, retornando a Europa. Todavia, o sujeito que retornou a Londres não era mais o mesmo que de lá havia partido: “E, por estranho que pareça, o meu retorno para a sociedade humana, em vez de trazer-me a simpatia que eu esperava, trouxe-me uma estranha agravação da incerteza e do terror que tanto me atormentaram na ilha” (WELLS, 2020, p. 172). Assim como Samuel Gulliver em *As viagens*

de *Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, Prendick passa a estranhar a companhia humana e decide se isolar no interior em busca de paz, ainda que tenha permanecido assombrado pela animalidade presente em cada ser humano.

Diferente da propagada utopia esperada pela indústria cultural em desenhos como *Os Jetsons*, na forma de carros voadores e colônias espaciais, o século XXI nasceu sob o signo da insegurança no Ocidente na forma de atentados terroristas, alterações climáticas, disseminação de *fake news* e pós-verdades em redes sociais e epidemias globais. Ou seja, apesar de todos os avanços científicos e tecnológicos de nossa sociedade, existe também a percepção de que vivemos em um mundo em franca decadência, onde a nossa segurança física e mental vem sendo degradada por ameaças difusas e diversas. Nesta conjuntura, a análise da decadência como força criativa no horror vitoriano, aqui abordado na análise de *A ilha do Dr. Moreau*, nos oferece caminhos sobre como a decadência de nosso tempo pode ser compreendida como instrumento de reflexão das grandes questões de nosso tempo. Abraçar a decadência é, portanto, buscar agência em um mundo complexo, definido pela indefinição e fragmentação de fronteiras e identidades, onde as perguntas se avolumam sem perspectivas de respostas satisfatórias, únicas ou permanentes.

## REFERÊNCIAS

ALDISS, Brian. *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1973.

BACKER, Ron. The Island of Dr. Moreau by H.G. Wells. In: BACKER, Ro. *Classic horror films and the literature that inspired them*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

- BOTTING, Fred. 'Monsters of the Imagination': Gothic, Science, Fiction. In: SEED, David. *A Companion to Science Fiction*. Carlton, Victoria: Blackwell Publishing, p. 111-126, 2005.
- BOTTING, Fred. Dark Bodies. In: BOTTING, Fred. *Limits of Horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 138-184, 2008.
- BRANTLINGER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Gernsback, Hugo. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, p. 490-491, 1995.
- CRACKANTHORPE, Hupert. Reticence in Literature. In: HARLAND, Henry. *The Yellow Book: An Illustrated Quarterly*. Londres: Elkin Mathews & John Lane, vol. 2, p. 259-269, July, 1894.
- CUDDON, John Anthony. Decadence. In: CUDDON, John Anthony. *Dictionary of literary terms and literary theory*. 3.ed. London: Penguin Books, p. 220-221, 1992.
- DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail. *The fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 31-52, 2007.
- GASPERINI, Anna. *Nineteenth Century Popular Fiction, Medicine and Anatomy: The Victorian Penny Blood and the 1832 Anatomy Act*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.
- GREENWOOD, James. A short way to Newgate. In: GREENWOOD, James. *The Wilds of London*. London: Chatto and Windus, Piccadilly, p. 158-172, 1874.
- JONES, Darryll. *Horror Stories: Classic Tales from Hoffmann to Hodgson*. New York: Oxford University Press, 2014.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurasões do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. Colonial and post-colonial Gothic: the Caribbean. In: HOGLE, Jerrold E. *Gothic Fiction (The Cambridge Companion to)*. Cambridge University Press: Cambridge, p. 229-258, 2008.

- REYES, Xavier Aldana. *Horror: A Literary History*. London: British Library, 2016.
- SNODGRASS, Mary Ellen. Colonial Gothic. In: SNODGRASS, Mary Ellen (Ed.). *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, p. 61-62, 2005.
- SNODGRASS, Mary Ellen. Urban gothic. In: SNODGRASS, Mary Ellen (Ed.). *Encyclopedia of Gothic literature*. New York: Facts on File, Inc, p. 342-344, 2005.
- TAVARES, Bráulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- TAYLOR, Jenny Bourne. Psychology at the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail. (Ed.). *The fin de siècle*. New York: Cambridge University Press, p. 13-30, 2007.
- WARWICK, Alexandra. Colonial Gothic. In: MULVEY-ROBERT, Marie (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, p. 261-262, 1998.
- WARWICK, Alexandra. Urban Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, p. 288-289, 1988.
- WELLS, Herbert George. *A ilha das almas selvagens*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Bandeirala, 2020.