



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

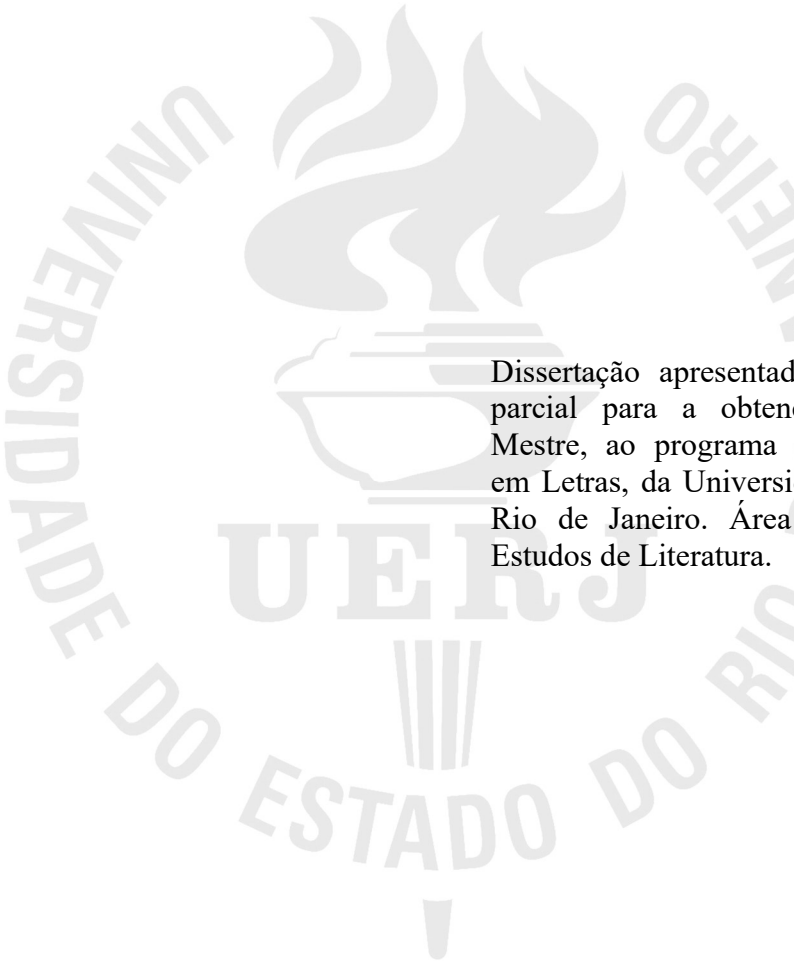
Paula Pope Ramos

***“This heart knows not to shrink”*: a dessexualização de Victoria di Loredani
em *Zofloya, or the Moor* (1806), de Charlotte Dacre**

**Rio de Janeiro
2020**

Paula Pope Ramos

***“This heart knows not to shrink”*: a dessexualização de Victoria di Loredani em *Zofloya, or the Moor* (1806), de Charlotte Dacre**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

D119

Ramos, Paula Pope.

"This heart knows not to shrink": a dessexualização de Victoria di Loredani em Zofloya, or the moor (1806), de Charlotte Dacre / Paula Pope Ramos. – 2020.

89 f.

Orientador: Maria Conceição Monteiro.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Dacre, Charlotte, 1782?-1825 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dacre, Charlotte, 1782?-1825. Zofloya, or the moor : a romance of the fifteenth century - Teses. 3. Ficção gótica (Gênero literário) - Teses. 4. Sexo na literatura - Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Paula Pope Ramos

***“This heart knows not to shrink”*: a dessexualização de Victoria di Loredani em *Zofloya, or the Moor* (1806), de Charlotte Dacre**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 18 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Anderson Soares Gomes
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às mulheres: histéricas, loucas e cruéis. Nós, que somos corpo demais
para esta casca à qual fomos incumbidas.

AGRADECIMENTOS

À minha família por ter sempre me dado o apoio e por muitas vezes também ouvido durante a escrita deste trabalho.

Às minhas amigas e amigos que incessantemente ouviram-me reclamar de prazos e de cansaço, bem como riram do meu desespero.

Às professoras e professores da UERJ por muito gentilmente terem compartilhado suas horas e seu conhecimento durante os meus anos de Mestrado.

E à Maria Conceição Monteiro, professora que admiro, por ter dividido comigo seu conhecimento, seu material, sorrisos e por todos os puxões de orelha.

Triste, louca ou má
Será qualificada
Ela quem recusar
Seguir receita tal

“Triste, louca ou má” – *francisco, el hombre*

RESUMO

RAMOS, Paula Pope. “*This heart knows not to shrink*”: a dessexualização de Victoria di Loredani em *Zofloya, or the Moor* (1806), de Charlotte Dacre. 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta dissertação dedica-se a introduzir a constituição, os temas e os elementos centrais da poética gótica que, por tratar de assuntos considerados tabus e imorais, possibilita a representação de vidas e de experiências alternativas às normas que regem o conceito de sujeito forjado durante a modernidade. A fim de demonstrar uma dessas alteridades, este trabalho resgata do esquecimento literário a autora Charlotte Dacre e, mais especificamente, o seu romance gótico *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century* (1806). Com enfoque na protagonista da narrativa, Victoria di Loredani, esta pesquisa pretende notar como ela, ao recusar os limites impostos ao seu sexo e gênero, insere-se em um processo de dessexualização que, por sua vez, culmina na libertação de si. Uma vez sem sexo, Victoria se monstruosiza – isto é, incorpora a sua face obscura –, abre-se à vulnerabilidade e, assim, regenera a inteireza do humano.

Palavras-chave: Poética gótica. *Zofloya, or the Moor*. Dessexualização. Monstruosidade.

ABSTRACT

RAMOS, Paula Pope. “*This heart knows not to shrink*”: the dessexualization of Victoria di Loredani in Charlotte Dacre's *Zofloya, or the Moor* (1806). 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This dissertation is devoted to introducing the constitution, the basic themes and elements of the Gothic Poetics that, in dealing with issues considered taboo and immoral, enables the representation of lives and experiences alternative to the norms that govern the concept of subject forged during modernity. To demonstrate one of these alterities this work recovers the author Charlotte Dacre from literary oblivion and, more specifically, her Gothic novel *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century* (1806). With focus on the protagonist of the narrative, Victoria di Loredani, this research intends to note how she, in refusing the limits to her sex and gender, is part of a process of dessexualization that, in turn, culminates in the liberation of her self. Once without sex, Victoria becomes monstrous – that is, she incorporates her obscure face –, opens herself to vulnerability and, thus, regenerates the wholeness of the human.

Keywords: Gothic Poetics. *Zofloya, or the Moor*. Dessexualization. Monstrosity.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	CAPÍTULO I	20
1.1	Origens do gótico: história, política e estética	20
1.1.1	<u>A origem do termo</u>	20
1.1.2	<u>Para além da literatura: o contexto histórico, político e filosófico surgimento da poética gótica</u>	22
1.1.3	<u>A constituição da literatura gótica</u>	28
1.2	O romance gótico	35
1.2.1	<u>A gênese do romance gótico</u>	35
1.2.2	<u>O problema do “gótico feminino” e do “gótico masculino”</u>	40
1.2.3	<u>O romance gótico: crítica e recepção</u>	47
2	CAPÍTULO II	52
2.1	A poética gótica e os seus elementos obscuros	52
2.1.1	<u>O medo e o Mal na literatura gótica</u>	52
2.1.2	<u>O Rei das Trevas</u>	54
2.1.3	<u>O pacto satânico em <i>Zofloya</i></u>	57
2.2	Monstruosidade e dessexualização: as transgressões ao sujeito moderno	63
2.2.1	<u>A construção do sujeito na era moderna</u>	63
2.2.2	<u>A monstruosidade na poética gótica</u>	66
2.2.3	<u>A infidelidade da mulher monstruosa</u>	69
2.2.1	<u>“<i>This heart knows not to shrink</i>”: a dessexualização como medida libertadora</u>	77

CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

A partir de suas primeiras manifestações até expressões mais tardias, a poética gótica foi responsável por influenciar os mais diversos escritores dos séculos XVIII e XIX. Na Inglaterra, durante esse período, surgiram inúmeros textos ecoando os seus temas e as suas imagens, desde aqueles mais comumente associados à poética, como *The Monk* (Matthew Lewis, 1796) aos menos explicitamente góticos, como *Caleb Williams* (William Godwin, 1794) ou *Maria; or the Wrongs of Woman* (Mary Wollstonecraft, 1798). Os dois últimos autores, deve-se ressaltar, apesar de suas críticas às ideias que o gótico então representava, sobretudo quanto à sua vida política, não conseguiram escapar de sua parafernália. Quanto ao contexto histórico por meio do qual foi possível o surgimento dessa expressão literária, destacam-se os conflitos incessantes que se encontravam em curso nesse período. O medo parecia ser a ordem do dia e a Inglaterra, diante de seus avanços científicos e filosóficos, refletia com insegurança sobre o seu futuro, de modo que remonta ao passado na tentativa de encontrar uma identidade nacional.

Foi em meio a essa conjuntura turbulenta que emergiu uma enxurrada de romances góticos. Alguns deles, no entanto, escaparam do registro historiográfico, de forma que atualmente circulam de maneira limitada nos meios literários. Dentre os possíveis motivos para tal apagamento, pode-se notar uma vontade de hierarquizar os textos que comporiam o cânone literário do gótico ou a dificuldade de encontrar exemplares remanescentes, sobretudo devido à baixa qualidade do material editorial à disposição na época. Tendo em vista essa escassez, esta dissertação, na esteira da empreitada de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1929), parte da necessidade de resgatar escritores góticos esquecidos – especialmente as mulheres – e, para tanto, debruça-se sobre Charlotte Dacre (1771/2-1825) e a sua obra mais célebre, *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century* (1806).

Assim como muitas outras autoras, Dacre chegou à contemporaneidade com uma vida obscura e envolta em mistérios. Isso acontece em decorrência tanto da falha de registros históricos sobre a sua vida e obra, bem como da própria intenção da autora. Essa dificuldade é observável quando se é confrontada pela impossibilidade de fixar a data de seu nascimento. Em prefácio ao livro de poesias *Hours of Solitude* (1805) a escritora afirma ter 23 anos o que, por conseguinte, localizaria o seu nascimento em 1782. Entretanto, essa informação é contestada a partir de um comunicado do *The Times*, o qual posiciona o seu nascimento entre

1771 e 1772 (as datas que são tomadas atualmente pela crítica), dez anos antes do que fora informado previamente. Isso, segundo E.J. Clery, em capítulo dedicado à Charlotte Dacre em seu livro *Women's Gothic* (2000, p. 100), parece soar mais como um autoelogio à sua genialidade precoce que, de fato, um dado relevante para o leitor.

Apesar do desconhecimento de sua produção literária, Charlotte Dacre é constantemente mencionada em antologias sobre o gótico, embora de maneira superficial, ou em linhas temporais de caráter documental. A condição sob a qual ela figura com mais frequência em textos acadêmicos é em referência à crítica e recepção de Matthew Lewis (1775-1818), com quem Dacre mantinha certa afinidade literária. Percebe-se então que parece haver mais uma falta de interesse em seus escritos do que de fato uma ignorância completa de seus trabalhos. Um fenômeno que não parece corresponder à influência da qual a autora gozou em vida. Kim Ian Michasiw, em sua introdução à edição da Oxford University Press a *Zofloya* (2008), atribui à Dacre a alusão de Lord Byron em *English Bards and Scottish Reviewers* (1821), quando o poeta se refere a uma “*lovely Rosa*”¹ e acrescenta também uma nota:

Essa adorável pequena Jessica, filha do notável J[udeu] King, parece ser uma seguidora da escola Della Crusca, e publicou dois volumes de absurdos muito respeitáveis em rima, [...]. Além de diversos romances no estilo da primeira edição de *The Monk*.² (BYRON, 1821, p. 48).

Além de Lord Byron, Percy Shelley também foi influenciado pelos escritos de Dacre, e talvez de forma ainda mais profunda. Shelley escreveu, em 1810, a novela gótica *Zastrozzi*, na qual além de tomar nomes emprestados, reproduz quase integralmente cenas como as do romance de Dacre. *Zofloya* foi também duplicado em formato de *chapbook*, sob o nome *The Daemon of Venice* (1810), de autoria desconhecida, assim como obteve traduções para o alemão e para o francês.

Nos meios literários, Charlotte Dacre também ficou conhecida através de seu pseudônimo, Rosa Matilda, por meio do qual publicou seu primeiro romance, *The Confessions of the Nun of St. Omer* (1804) e dois volumes de poesia reunidos no livro *Hours*

¹ Integralmente, o quarteto mencionado:

*Far be't from me unkindly to upbraid
The lovely ROSA's prose in masquerade,
Whose strains, the faithful echoes of her mind,
Leave wondering comprehension far behind.* (737-40).

² As traduções neste trabalho são de autoria de sua autora. O texto correspondente em língua estrangeira é:

“This lovely little Jessica, the daughter of the noted J[ew] King, seems to be a follower of the Della Cruscan School, and has published two volumes of very respectable absurdities in rhyme, [...]; besides sundry novels in the style of the first edition of The Monk.”.

of Solitude (1805). A historiografia literária oferece duas possibilidades para a escolha desse pseudônimo: apontam-no como uma referência à *femme fatale* de Lewis em *The Monk*, Rosario e, posteriormente, Matilda – o que já denota as intenções literárias da autora, ou a uma afinidade de Dacre com a escola literária Della Crusca³ que produzia, no final do século XVIII, uma poesia conhecida por seus sentimentos exaltados e uma dicção ornamentada, bem como tinha “Matilda” como pseudônimo comum entre os seus autores. Rosa Matilda publicou ainda diversos poemas veiculados no *Morning Post*, jornal londrino de circulação diária, por mais de uma década.

Então sob o nome Charlotte Dacre – também outro pseudônimo, mas que, contudo, é adotado pela crítica literária – a autora publicou três romances: *Zofloya, or the Moor*, *The Libertine* (1807) e *The Passions* (1811), bem como um poema após uma longa pausa, *George the Fourth* (1822). Em meio aos temas recorrentes em suas obras, encontram-se a paixão, a melancolia e a angústia, assim como em sua poesia há descrições de insanidade e baladas de horror, muitas delas com a presença de um amante demoníaco. A sua prosa, por sua vez, aproxima-se mais da tradição libertina e erótica presente na literatura de Marquês de Sade (1740-1814) e de Lewis do que da produção de escritoras contemporâneas suas⁴.

Quanto à vida de Dacre, em algum momento ela engatou um romance adúltero com Nicholas Byrne, dono e editor do *Morning Post*, com quem teve três filhos: William, Charles e Mary, nascidos em 1806, 1807 e 1809, respectivamente. Casaram-se somente em julho de 1815, após o falecimento da esposa de Byrne. A data da morte de Dacre é conhecida por meio de um comunicado no obituário do *The Times* de quarta-feira, 9 de novembro de 1825, que informa o falecimento da senhora Byrne, esposa de Nicholas Byrne após uma longa e dolorosa doença, aos 53 anos de idade (MICHASIW, 2008, p. xi).

Aliando-se ao esforço da crítica literária, sobretudo a de viés feminista, que desde o século XX resgata a produção literária de escritoras, esta pesquisa pretende dar uma nova vida, a partir de um olhar contemporâneo, a *Zofloya*. Desse modo, traz à tona, tendo o romance como palco, assuntos pertinentes à vida em sociedade desde a modernidade como a violência, a opressão de gênero e a forma como o corpo feminino responde às ameaças feitas

³ Os Della-cruscan eram um grupo de poetas ativos tanto na Itália quanto na Inglaterra entre os anos de 1780 e 1790. O nome da escola é derivado da Academia della Crusca, fundada em 1582, cujo objetivo era proteger a pureza da língua italiana. Na Inglaterra, ganhou força por meio dos trabalhos produzidos sobretudo por Robert Merry. Sua poesia, conhecida por seus sentimentos exaltados e sua dicção fortemente ornamentada, tem como os seus principais trabalhos *Arno Miscellany* (1784) e *The Florence Miscellany* (1785).

⁴ Para uma descrição mais profunda dessa relação, conferir o capítulo dedicado à Dacre (“*Unnatural, unsexed, undead: Charlotte Dacre’s Gothic bodies*”) em *Fatal Women of Romanticism* (2003), de Adriana Craciun.

à sua integridade. Assim, faz-se necessário um breve apanhado da narrativa que compõe o objeto de estudo deste trabalho.

Ambientada em Veneza, no século XV, a narrativa segue Victoria di Loredani, uma jovem aristocrata que vê a sua vida entrar em declínio quando sua mãe, Laurina, decide abandonar a família para fugir com o amante, conde Ardolph. A falta materna, tanto no sentido de ausência quanto no de falha, é retomada constantemente pela narradora e pela protagonista como a força motriz por trás da decadência de Victoria. No entanto, desde as primeiras páginas do romance, ela é descrita como detentora de um espírito selvagem, ardente e indiferente à censura, bem como de uma natureza vingativa e cruel. Assim, a máxima da falta materna é invalidada já de partida, o que denota certa “anormalidade” na condição de Victoria como mulher, uma diferente daquela imagem idealizada da burguesia de benevolência e de fragilidade, o Anjo do Lar⁵.

Após a morte de seu pai pelas mãos do mesmo homem que primeiro destroçara a sua família ao tomar a sua esposa, a protagonista encontra-se sob os cuidados de Laurina que, em decorrência da insistência de Ardolph, cede e resolve deixá-la, sem o seu consentimento, sob a responsabilidade de uma parente. Depois de um certo número de artimanhas e subornos, Victoria finalmente escapa do cárcere e retorna à Veneza em uma tentativa de reencontrar o conde filósofo Berenza com quem dividia promessas de uma vida juntos. Já em companhia do conde, Victoria inicialmente ocupa o lugar de amante, uma vez que ele não a considerava uma igual e tampouco digna de matrimônio. Contudo, após algumas maquinações e um ato heroico da protagonista, finalmente se casam. A estabilidade de sua vida – e de suas paixões – é, no entanto, ameaçada com a chegada de Henriquez, irmão caçula de Berenza, junto de sua noiva, a órfã Lilla. E assim, dominada pelo desejo ardente e pelo seu egoísmo e espírito vingativo, Victoria inicia a sua carreira homicida.

A fim de obter o cunhado, seu objeto de desejo, a protagonista se vale das mais diversas artimanhas e quando a sua persuasão falha, cede às artes ocultas ofertadas pelo Mouro Zofloya, introduzido na narrativa como servo de Henriquez. Em sua empreitada criminosa, Victoria sacrifica quatro corpos: envenenados, estuprados e violentamente assassinados. Com a ajuda de Zofloya, que ao final do romance revela-se como Satã, ela, embriagada pela promessa da realização imediata de seus desejos cruéis, rende-se aos seus caprichos e entrega a sua alma ao Mouro. Como corpo transgressor, encontra a sua punição

⁵ Trata-se da metáfora que Virginia Woolf cria em “Profissões para Mulheres” – a partir do poema de Coventry Patmore –, quando se refere ao papel doméstico das mulheres. O texto foi lido em uma palestra para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres (janeiro de 1931) e publicado postumamente em *A morte da mariposa* (1942).

atirada de um precipício pelas mãos daquele mesmo indivíduo, o Mouro diabólico, que se tornou instrumental em sua trajetória.

Tendo em vista os temas que giram em torno do romance de Dacre, é interessante retomar a declaração de Woolf quando a autora afirma que “era preciso ser uma espécie de incendiária” (2019 [1929], p. 72) a fim de não se conformar com os valores externos (masculinos) e ceder às suas advertências. Pode-se dizer, então, que Charlotte Dacre incendiou não só a crítica, mas também a sociedade com a sua produção literária erótica e subversiva. O romance *Zofloya* destaca-se entre as suas demais obras e, com o intuito de compreender o choque que causou na crítica, basta ler o que foi dito na época. O comentário do *Monthly Literary Recreations* (1806, p. 80) sobre a história afirma que “raramente surgiu um romance tão vazio de mérito, tão destituído de sensibilidade, exibindo uma depravação moral tão repugnante [...]”⁶ como *Zofloya*. Aquele sentimento de castidade imposto às mulheres que fez com que muitas adotassem o anonimato ou pseudônimo ao publicarem seus trabalhos, parece ter exercido pouco efeito sobre Dacre. A autora, quando publicou a sua obra mais audaciosa, se assumiu como Rosa Matilda e, sem a proteção do anonimato, foi alvo direto de críticas tanto de cunho técnico quanto moral. E o seu romance, constantemente comparado à *The Monk*, foi considerado ainda mais depravado que a narrativa de Lewis, como aponta a crítica:

É uma imitação humilde, e muito humilde, de *The Monk*, possuindo em um grau eminente todos os defeitos da performance selvagem, mas inteiramente destituída de todas as suas belezas. *The Monk*, pelo menos, têm linguagem para recomendá-lo.⁷ (MONTHLY LITERARY RECREATIONS, 1806, p. 80).

Observa-se ainda que o material crítico produzido na época era majoritariamente de cunho sexista, sobretudo por *Zofloya* ser um romance cujos objetos principais são o erotismo e a violência perpetrados por uma mulher. Outro fator que parece ter contribuído para a má-reputação de Dacre foi a sua escolha por empregar palavras do léxico médico, um feito raramente realizado até então, como *enhorred* e *furor* (esta refere-se ao “*furor uterinus*” na época associado à ninfomania), de modo que a crítica logo lançou-se a condenar, como visto acima, a linguagem utilizada pela autora.

⁶ “there has seldom appeared a romance so void of merit, so destitute of delicacy, displaying such disgusting depravity of morals [...]”.

⁷ “It is a humble, very humble, imitation of *The Monk*, possessing in an eminent degree all the defects of the wild performance, but entirely destitute of all its beauties. *The Monk*, at least, has language to recommend it.”.

E quanto à presença de Satã na narrativa, recorrente em textos góticos, a crítica também teceu comentários. Dentre eles, destaca-se um que julgava o agente sobrenatural no romance completamente desnecessário, pois “a mente de Victoria, quem Satã [...] vem tentar, é suficientemente negra e naturalmente depravada, a ponto de não precisar de tentação para cometer os crimes horrendos que ela perpetra.”⁸(MONTHLY LITERARY RECREATIONS, 1806, p. 80). A crítica segue, então, com uma recomendação final para a autora:

Em resumo, nunca lemos uma performance mais abominável e indecente [...]; e recomendaríamos a Rosa Matilda que continue o caminhar humilde de versificar para os jornais, e deixe a profissão de escrever romances para as mulheres que possuem mais sensibilidade mental, [...] e pureza de sentimentos que ela [...].⁹ (MONTHLY LITERARY RECREATIONS, 1806, p. 80).

A partir dos comentários da crítica, é perceptível o rebuliço que a obra de Dacre causou quando publicada pela primeira vez. Desse modo, torna-se difícil compreender, a não ser pela falta de interesse em seus trabalhos, os motivos que residem no seu apagamento do cânone literário do gótico inglês. Assim, além do resgate de Charlotte Dacre e de sua obra, esta dissertação propõe-se também a analisar o modo como *Zofloya* se distancia da expectativa da produção literária das mulheres da época ao apresentar, no palco central de sua narrativa, a vida de uma mulher como Victoria. A protagonista de Dacre não é uma típica heroína gótica presa em um castelo distante e vítima inocente de algum conde que pretende, além de usurpar a sua herança, violar o seu corpo. Ela é uma mulher violenta, sádica e libidinosa – monstruosa – que está disposta a conquistar os seus prazeres cruéis. Dessa forma, pretende-se, com esta pesquisa, investigar a sexualidade subversiva e a violência de Victoria não como um uso escuso, mas como uma agenda política de reivindicação de si. A protagonista, como corpo-monstruoso, incorpora os seus desejos e devora os limites impostos ao seu sexo. Tal qual Lady Macbeth¹⁰, ela se dessexualiza e ao fazê-lo vive a vida erótica: sem gênero, sem sexo e sem limites.

Para tanto, este trabalho é dividido em dois capítulos, cada um repartido em subseções. O primeiro capítulo apresenta tópicos introdutórios à poética gótica e o segmento inicial –

⁸ “the mind of Victoria, whom Satan [...] comes to tempt, is sufficiently black and depraved naturally, to need no temptation to commit the horrid crimes she perpetrates.”.

⁹ “In short, we never read a more odious and indecent performance [...]; and would advise Rosa Matilda to keep to the humble walk of versifying for the newspaper, and to leave the profession of romance writing to females who possess more delicacy of mind, [...] and purity of sentiments, than she [...]”.

¹⁰ Aqui, trata-se das palavras de Lady Macbeth: “Come you spirits, / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty [...]” (*Macbeth*, 1606: Ato I, cena 5).

“As origens do gótico: história, política e estética” – é fragmentado em três subseções. A primeira, “A origem do termo”, investiga historicamente, com base no trabalho de Tácito, *Germania* (em tradução de John Aikin, 2000 [1777]) e no de Jerrold E. Hogle (2002), a construção do vocábulo “gótico” em referência aos povos germânicos do norte e da parte oriental da Europa e, também, o seu resgate com uma conotação negativa.

A subseção seguinte, “Para além da literatura: o contexto histórico, político e filosófico do surgimento da poética gótica”, faz uma incursão histórica, a partir de uma leitura de Peter Gay (1969) e Joseph Black *et al* (2006), acerca dos acontecimentos que tomaram a Europa e, sobretudo a Inglaterra, nos séculos XVII e XVIII, bem como os movimentos políticos, filosóficos e científicos que se originaram e se difundiram nesse intervalo de tempo. Dedicase também, na esteira das observações feitas por Maria C. Monteiro (2004), a compreender mais profundamente como os povos godos foram recuperados, tanto a partir de uma ótica positiva quanto negativa, tendo como exemplo os trabalhos da *Committee of the Revolution Society* (2000 [1789]), Edmund Burke (2000 [1790]) e Mary Wollstonecraft (2000 [1790]), quanto aos frutos da Revolução Francesa e a sua influência em território inglês, bem como de que maneira as novas ideias forjadas na modernidade contribuíram para a consolidação da poética gótica.

A terceira subseção, “A constituição da literatura gótica”, aprofunda-se na formação dessa poética como é conhecida hoje. Na Era da Razão, a poética gótica surge como um fôlego, conforme aponta David Punter (1996), em meio à rigidez do racionalismo setecentista. E esse resgate do gótico, por sua vez, tinha também um motivo político, de acordo com Maggie Kilgour (1997), que visava a reconstituição de uma identidade puramente inglesa. Essa subseção ressalta também os elementos estéticos e objetos poéticos responsáveis por sua consolidação, como o tratado sobre o sublime de Edmund Burke (2000 [1757]) e o ensaio de John e Anna Laeitia Aikin (2000 [1773]), que definiriam o terror como prazer estético nesse tipo de literatura do medo. Assim, a poética gótica, caracterizada por seus excessos, conforme argumentam Hogle (2002) e Fred Botting (2005), viu surgir seus primeiros representantes literários. Foi também no final dos anos setecentos que o gótico, mais robusto e em seu apogeu, foi associado aos tremores da Revolução Francesa, como o fizera Marquês de Sade (1996 [1800]) e Richard Davenport-Hines (1999).

O primeiro capítulo contém também outro segmento – “O romance gótico” – o qual discute a principal forma por meio da qual a poética gótica se difundiu, o romance. A sua primeira subseção, “A gênese do romance gótico”, analisa a constituição do novo gênero e a sua relação com o gótico, bem como a sua conversão no muito popular romance gótico.

Através dos trabalhos desenvolvidos por Punter (1996), Jacqueline Howard (2001) e Sandra Guardini Vasconcelos (2002), demonstra os elementos que compõem o romance, assim como a sua consolidação como uma *commodity* (BLACK *et al*, 2006). Utiliza-se ainda os prefácios basilares de Horace Walpole (2000 [1765]) e de Clara Reeve (2000 [1778]) que, compondo as duas primeiras manifestações do romance gótico, ditam o tom das obras que viriam a seguir.

Em seguida, na subseção “O problema do ‘gótico feminino’ e do ‘gótico masculino’”, discute de maneira breve a situação socioeconômica na qual as escritoras dos séculos XVII e XVIII encontravam-se, bem como as expectativas que, em concordância com a vida e sociedade, eram espelhadas em suas ficções, conforme discutido nos trabalhos desenvolvidos por Virginia Woolf (2019 [1929]) e Vasconcelos (2002). Essa subseção também aborda o terror e o horror como efeitos de leitura (RADCLIFFE, 2000 [1826]; HOGLE, 2002) e a sua identificação com as tradições de um gótico feminino e de um masculino. E então, a partir de uma breve explanação, complica essas classificações, conforme feitas por Ellen Moers (1976), Diane L. Hoeveler (1998) e Anne Williams (1999), a fim de demonstrar como uma leitura orientada pelo gênero (dos autores), assim como aponta Adriana Craciun (2003), além de complexa é, na maioria das vezes, limitante.

A subseção “O romance gótico: crítica e recepção” discute, com base no material desenvolvido no século XVIII, a crítica e a recepção dos romances góticos. Em grande parte, como é possível observar a partir dos ensaios críticos de Samuel Johnson (2000 [1750]), Samuel Taylor Coleridge (2000 [1797]) e E.A. (2000 [1798]), as análises feitas eram de caráter negativo e as ficções góticas eram consideradas imorais e indecentes. Apesar dessa rejeição, a circulação dessas obras era grande, de modo que a última década dos anos setecentos viu um aumento significativo na produção desse tipo de literatura, como aponta Robert Miles (2002). Assim, além de revisitar a produção crítica feita à ficção gótica, essa subseção busca também compreender a constituição de seu público-leitor e a sua popularidade (PUNTER, 1996).

O segundo capítulo deste trabalho é dividido em dois segmentos. O primeiro, intitulado “A poética gótica e os seus elementos obscuros”, fragmenta-se inicialmente na subseção “O medo e o Mal na literatura”. Essa subseção discute a utilização que a poética gótica faz do medo e do Mal quando parte do objetivo de repensar os modos através dos quais os indivíduos se relacionam com o mundo ao seu redor. Assim, tem como base os trabalhos desenvolvidos por Georges Bataille (1989), Jeffrey Russell (1990) e Maria C. Monteiro (2017), sobretudo quanto ao potencial libertador do Mal.

A subseção seguinte, “O Rei das Trevas”, trata da figuração literária de Satã. A partir de um uso realizado pelos escritores gótico-românticos, conforme nota Russell (1990), a figura de Satã foi profanada – nos termos de Giorgio Agamben (2007) – e entregue a um uso que Eugene Thacker (2011) caracteriza como “satanismo poético”. Desse modo, essa subseção investiga esse Satã que, nas mãos de poetas e romancistas, tornou-se um herói. Identifica ainda nessa personagem, de acordo com Monteiro (2017), o seu potencial subversivo e disruptivo que age, no humano, como um catalisador de desejos.

A última subseção desse segmento, “O pacto satânico em *Zofloya*”, aborda, em uma análise do romance de Dacre, a forma através da qual o acordo com Satã se desenrola na narrativa. Faz antes um breve apanhado, de acordo com o estudo de Philip Almond (2014), das raízes do pacto satânico no Ocidente. Quanto ao acordo com Satã e ao seu potencial criativo, explora, em conjunto com os trabalhos desenvolvidos por Bataille (1989) e por Monteiro (2004; 2017), a sua capacidade de restaurar a inteireza do ser humano. E, quando trata de *Zofloya*, a potencialização da natureza cruel e não-natural do desejo de Victoria.

O segundo segmento, “Monstruosidades e dessexualização: as transgressões ao sujeito moderno”, divide-se em quatro subseções. A primeira, intitulada “A construção do sujeito na era moderna”, aborda, a partir de uma leitura do trabalho de Michel Foucault (2017 [1976]), as forças que regiam a vida da população durante a modernidade. Essas antropológicas visavam, como discorre Fabían Romandini (2012), a desanimalização do humano que, ao buscar a abjeção da sua face obscura – parte constituinte da experiência humana –, cria alteridades e vidas irreconhecíveis e inenarráveis das quais falam Judith Butler (2004) e Elisabeth Roudinesco (2007).

A segunda subseção, “A monstruosidade na poética gótica”, debate sobre as alteridades que, na poética gótica, assumem a forma de monstros. Para tanto, a teratologia de Jeffrey Jerome Cohen (1996) e as sete teses que o autor estabelece para a compreensão do monstro como figura literária são essenciais a fim de pensá-lo, em concordância com os estudos de Margrit Shildrick (2002) e David Gilmore (2003), como um desdobramento de si.

A subseção seguinte, “A infidelidade da mulher monstruosa”, discute inicialmente o destino da mulher e a sua posição de inferioridade nas sociedades ocidentais, tendo como base os estudos desenvolvidos por Simone de Beauvoir (2016 [1949]) e Rosi Braidotti (1994). Em seguida, aborda o desejo sexual da mulher que, conforme argumenta Luce Irigaray (1985) ao criticar os esquemas masculinos a partir do qual o desejo feminino foi proposto – como assinala Sigmund Freud (2006 [1905]) e relata Thomas Lauquer (2003) –, foi concebido como não-natural e tornado irrepresentável. Essa irrepresentabilidade é a ponte de acesso entre a

mulher e o monstro que, devido à sua morfologia dúbia, como nota Martha Robles (2019 [1996]) e Punter (2016), torna-se um corpo infiel. Isto parece ser possível, pois como argumenta Butler (1993) e Hélèn Cixous (1996), o corpo não é fixo ou imutável, mas sempre se rematerializa e, assim, ameaça a integridade do humano. É nessa chave que se tece, nesta subseção, a infidelidade do corpo de Victoria que, como uma *femme fatale* (CRACIUN, 2003), beliciza o seu corpo e a suposta passividade que lhe é imposta (HASTE, 1993).

E, finalmente, a quarta subseção. “*This heart knows not to shrink*: a dessexualização como medida libertadora”, aborda o processo de dessexualização de Victoria a partir da poética do *unsex-me* de Monteiro (2020). Este processo possibilita a criação de experiências alternativas que, por sua vez, são responsáveis pela reconfiguração da subjetividade de indivíduos mulheres – uma que se ergue por si só e não à sombra da masculina. É nesse movimento que a raiva e a violência são instrumentais, pois elas, de ordem afirmativa, instauram vidas que, mesmo à margem da norma, demandam existência suportável; são *poesis*. Para tanto, essa subseção aborda, em concordância com os estudos de Michel de Montaigne (1993 [1580]), Cixous (1996), Sandra M. Gilbert (1996), René Girard (2000), Gilles Deleuze (2013) e Clarissa Pinkola Estés (2018), as novas possibilidades inauguradas a partir desse uso afirmativo da violência, tendo como paradigma a protagonista violenta de Dacre.

1 CAPÍTULO I

A literatura sufocava em seus limites. Parecia
que ela continha em si uma revolução.

Georges Bataille – A literatura e o mal

1.1 Origens do gótico: história, política e estética

1.1.1 A origem do termo

A poética gótica, desde a sua consolidação, ainda no século XVIII, até a contemporaneidade, deixou rastros nas mais diversas formas de expressão artística. A sua característica pluralidade de manifestações, contudo, torna difícil a tarefa de fixar um significado para o adjetivo “gótico”. Logo, faz-se necessária uma investigação histórica a fim de compreendê-lo, especialmente devido às inúmeras ressignificações que sofreu ao longo de seu uso. Entre as suas vastas camadas de sentido, o vocábulo pode conter uma dimensão histórica e política, bem como uma referência a um estilo arquitetônico ou, ainda, às artes literária e visual. Dessa maneira, é notável a dificuldade em estabelecer, de maneira definitiva, uma acepção que abarque toda a sua maleabilidade tendo em vista que se trata de uma poética que flutua no meio de diferentes modos artísticos – arquitetura, literatura, filmes, séries televisivas, *games* – e em contextos culturais distintos. Em seu sentido literário, o de interesse para esta pesquisa, o vocábulo “gótico” é convencionalmente aplicado a um grupo de autoras e autores que, entre 1760 e 1820, produziram escritos marcados pela valorização das emoções, por uma estética voltada para o sublime e para o grotesco, por representações do Mal através do terror e do horror, assim como privilegiavam elementos sobrenaturais e considerados subversivos em detrimento de um retrato mais realista em suas ficções.

Historicamente, o gótico foi relacionado aos godos, os povos comumente associados aos territórios norte e oriental da Europa. Esse vocábulo, no entanto, serviu como um termo guarda-chuva para designar toda a população dessa região que não fosse romana e, logo, considerada bárbara e não-civilizada. Além disso, os godos são também vinculados ao

enfraquecimento e a posterior queda do Império Romano, uma vez que realizaram constantes ataques e invasões no território inimigo que, por seu turno, contribuíram para o fim desse grande império no século V. d.C. Há pouca informação sobre esses povos e dos escassos textos aos quais se têm acesso, *Germania*, de Tácito¹¹, é uma fonte clássica importante de dados.

Na tradução de John Aikin (2000 [1777], p. 48-54) de *Germania*, encontram-se as observações de Tácito sobre os godos em relação à sua constituição física, bem como quanto aos seus costumes sociais e políticos. Eles são descritos como indígenas de corpos fortes e não miscigenados, pois, Tácito observa, era difícil alcançar os locais habitados por esses grupos devido ao território e clima rigorosos. Assim inacessíveis, eram não-civilizados de acordo com os padrões romanos. Sobre a sua relação com o trabalho, o autor afirma que apesar de serem capazes de esforços grandes e repentinos, o labor diário não lhes agradava.

O seu sistema político, por sua vez, não era centralizado em uma monarquia, de modo que o rei não tinha poder ilimitado. Havia equilíbrio entre líderes e comunidade e quando assuntos importantes eram discutidos, representantes de todos os setores da sociedade reuniam-se até que atingissem um consenso. Ainda que tivessem uma organização social complexa, quando os godos eram evocados ao imaginário cultural séculos depois, eram frequentemente caracterizados como o povo que afundou o mundo civilizado em um longo período de obscurantismo durante a Idade Média (aproximadamente entre V e XV). Nessa época, conhecida também como a “Idade das Trevas”, o gótico foi ressignificado e associado a um estilo arquitetônico, presente sobretudo em igrejas.

Após a Idade Média, o gótico foi empregado com uma conotação negativa. De acordo com Jerrold E. Hogle, em *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002, p. 16), isso se deu a partir da compreensão de historiadores de arte renascentistas italianos que, ao resgatarem os antigos costumes e a arte medieval clássica em uma tentativa de atestar a superioridade dos valores neoclássicos, utilizavam o adjetivo “gótico” com sentido pejorativo. Assim, as construções grandiosas típicas dos séculos XIII, XIV e XV com arcos e torres pontiagudas, gárgulas e vitrais, foram preteridas quando confrontadas pela ordenação e harmonia clássicas. No entanto, é preciso notar que nem mesmo esse uso do termo é simples. Conforme observado anteriormente, havia pouca informação nesse período sobre o que de fato ocorreu durante a Idade Média, bem como tampouco existiam dados exatos sobre a origem dos godos ou quanto a sua constituição como um povo.

¹¹ A data precisa do trabalho de Tácito é desconhecida. Estima-se que tenha sido produzido por volta do ano 98 d.C., originalmente sob o título *De Origine et situ Germanorum*.

Se por um lado a tentativa neoclássica de distanciar-se de seu passado medieval ao privilegiar elementos da cultura clássica foi bem-sucedida, por outro, atingiu o objetivo contrário e o século XVIII viveu uma vontade de aproximar-se dele. A relação que esse período, sobretudo na Inglaterra, estabeleceu com a sua história é mais profunda que um esforço trivial de se opor aos valores correntes. Havia de fato um gosto por tudo aquilo que fosse considerado medieval, da literatura às construções da época. Notam-se as experiências de Horace Walpole (1676-1745) e de William Beckford (1760-1844), ambos membros da aristocracia inglesa, e as suas réplicas de castelos góticos *Strawberry Hill* e *Fonthill*¹², respectivamente. Esse interesse inglês pela cultura medieval resultou no florescimento da poética gótica no século XVIII. Dentre as justificativas do fascínio por essa expressão artística, estudiosos apontam a tentativa de encontrar uma identidade nacional, a predileção pelas histórias de terror, uma resposta aos acontecimentos que tomaram a Europa nas últimas décadas dos anos setecentos, ou, ainda, uma convergência de todos esses fatores. Logo, a fim de compreender o surgimento do gótico, torna-se necessário revisitar o contexto histórico, político e filosófico no qual esses elementos foram conduzidos.

1.1.2 Para além da literatura: o contexto histórico, político e filosófico surgimento da poética gótica

Na Inglaterra, os duzentos anos somados entre os séculos XVII e XVIII foram marcados por diversos conflitos, internos e externos, bem como recorrentes reorganizações de poder. Em meados dos anos seiscentos, o rei Charles I foi deposto e assassinado após uma guerra civil, por sua vez, impulsionada pela intolerância religiosa. Em seguida, instaurou-se o Protetorado, um sistema que durou menos de uma década (1653-1659), sob o comando sucessivo de dois lordes protetores. Em pouco tempo, tal sistema foi dissolvido e a monarquia, por sua vez, restaurada. Assim, o rei protestante Charles II assumiu a Coroa inglesa em 1660.

O país encontrava-se inflamado e dividido política e religiosamente. Em uma tentativa de acalmar os conflitos ressonantes da guerra civil, Charles II comprometeu-se com o aumento da tolerância às minorias religiosas, assim como, opondo-se ao seu antecessor, a

¹² *Fonthill Abbey*, como ficou conhecida, foi construída entre 1796 e 1813. A torre principal da instalação desabou algumas vezes e, de maneira definitiva, em 1825, o que, por conseguinte, danificou toda a ala ocidental da moradia.

trabalhar em conjunto com o Parlamento. Essa calma, no entanto, durou pouco tempo. O irmão católico do rei, James II, figurava constantemente no imaginário inglês como fonte de ansiedades e de insegurança, uma vez que a população temia que ele assumisse o trono e impusesse a sua religião como oficial – um medo agravado pelo fato de o rei não ter tido filhos legítimos que pudessem ocupar seu lugar de monarca. Assim, surgiram diversos rumores de um possível plano de assassinato do rei e em pouco tempo a histeria nacional tomou os ingleses, de modo que tramas políticas a fim de evitar o tal desfecho foram impulsionadas. Com o intuito de restaurar a ordem, Charles II ordenou o fechamento do Parlamento na tentativa de impedir a aprovação da *Exclusion Bill*, cujo objetivo era excluir seu irmão da linha de sucessão ao trono e incluir seu filho ilegítimo. Desse modo, o rei quebrou o seu compromisso em garantir liberdade ao Parlamento e mais uma vez a Inglaterra se viu dividida, agora em apoiadores e opositores da Coroa.

Em 1685, James II assumiu o trono após a morte do rei. O novo monarca, tão logo ocupou o cargo, assumiu o compromisso com o respeito à supremacia da igreja anglicana, porém, em pouco tempo contrariou a própria decisão e nomeou católicos para posições de liderança em seu governo. A população ainda estava devastada em decorrência dos anos de guerra civil e receava que James usasse a força militar a fim de garantir o cumprimento de suas ordens. Desse modo, estratégias para depô-lo foram colocadas em ação. Em 1688, Mary Stuart e William III, a filha protestante do rei e seu marido, marcharam para Londres a convite do próprio Parlamento na companhia de um pequeno exército. Já na capital britânica, encontraram o trono vazio após a fuga do rei para a França, de modo que o ocuparam sem a necessidade de derramamento de sangue. Esse episódio, conhecido como a Revolução Gloriosa, representa o rompimento da linhagem católica de sucessão ao trono ao mesmo tempo em que se manteve a linha real com a coroação de Mary. Esse século viu ainda o enfraquecimento do absolutismo e a descentralização do poder na Coroa, uma vez que a rainha e o rei concordaram com a limitação de sua autoridade, bem como a consolidação do Parlamento, que se tornou mais forte e autônomo.

O início do século XVIII foi de relativa estabilidade, especialmente quando comparado às décadas anteriores. Havia, finalmente, certo equilíbrio entre a vida social e econômica na Inglaterra. A economia do país estava em desenvolvimento, as grandes descobertas científicas e a busca pelo progresso criaram uma atmosfera positiva para que filósofos e cientistas revisitassem os mistérios do universo e tentassem resolvê-los, desfazendo-se dos velhos costumes. Os debates religiosos e de apoio e oposição ao governo foram condensados para o campo político e surgiram partidos políticos que tinham como

palco para tais discussões o Parlamento e a Imprensa. O país detinha um sistema político estável, reconhecido como “a inveja de seus vizinhos por sua estabilidade, efetividade e justiça perceptíveis.”¹³ (BLACK *et al*, 2006, p. xxx). Tal organização política foi, então, atribuída aos godos: os povos germânicos corajosos que ousaram enfrentar a tirania do Império Romano, associado à Igreja Católica, e libertar o povo da Inglaterra (MONTEIRO, 2004, p. 137).

Esses mesmos duzentos anos foram um período de mudanças na organização interna do país. No intervalo de um século, a população de Londres dobrou de 500 mil em 1700 para 1 milhão em 1800 (BLACK *et al*, 2006, p. xxix). O aumento é resultado direto do grande fluxo de imigrantes europeus e de colônias inglesas, assim como de migrantes após o Tratado de União que, em 1707, firmou a criação da Grã-Bretanha, e também, em grande parte, devido ao êxodo rural. Conforme as necessidades das cidades cresciam, era preciso que a tecnologia as acompanhasse, e em pouco tempo o país passava por uma revolução industrial. Além dos avanços na produção de bens, a revolução também impulsionou o crescimento financeiro: a demanda da classe média por bens importados e manufaturados aqueceu a economia do país que deixou de ser uma nação somente de agricultores para se tornar uma de comerciantes. A revolução financeira, com a utilização do papel moeda, de cheques e a criação do *Bank of England*, encaminhou o país para o que, posteriormente, tornar-se-ia o capitalismo.

Outros grandes avanços científicos e descobertas se desenrolaram durante o século XVIII como a lei da gravidade, da óptica e da mecânica celeste, assim como o aprofundamento de outras áreas da Física e da Química. Mais do que nunca havia a sensação de que o progresso era inevitável. Em um momento marcado pela razão e pelo empirismo, o secularismo e o ceticismo ganharam destaque quando filósofos se debruçaram sobre os mistérios da vida a fim de compreendê-los a partir de uma investigação lógica, minando a crença na intervenção divina. Em decorrência dessa longa sequência de mudanças surgiu, no cerne da sociedade, um sentimento de desconforto, tendo em vista que os indivíduos eram testemunhas do desmantelamento de suas heranças culturais em uma velocidade que não eram capazes de acompanhar. Assim, percebe-se que o culto à razão, apesar de ser a política dominante, era marcado também por uma questão de classe, já que grupos da sociedade com menor grau de instrução e com pouco ou inexistente acesso à educação formal ainda se

¹³ “the envy of its neighbors for its stability, effectiveness and perceived fairness.”.

prendiam aos velhos costumes, aqueles considerados supersticiosos e medievais, aprofundando a distância intelectual entre as classes alta e baixa.

Os anos setecentos, também conhecidos como a Era da Razão, foi uma época fundada na crença de que o conhecimento despertaria a humanidade, i.e., a generosidade e a bondade, e de que as pessoas seriam mais civilizadas, menos primitivas e ignorantes. Esse momento deu início à modernidade e de fato era perceptível o melhoramento do mundo. Conforme aponta Peter Gay, em *The Enlightenment* (1969, p. 29-45), as mulheres, por exemplo, tinham a liberdade de escolher seus próprios companheiros, embora limitada pelo poder de veto de seus pais; as punições foram abrandadas e não eram mais executadas publicamente; assim como havia uma preocupação com as pessoas mais pobres e as condições nas quais viviam – elas eram consideradas vítimas da sociedade, e não mais sofrendores de justiça divina. Os dois principais centros dessas mudanças foram dois países vizinhos, França e Inglaterra, ambos o núcleo do Iluminismo e responsáveis pela inovação dos modos de comportamento.

Durante o Iluminismo, o futuro foi valorizado em detrimento do passado, de modo que o primeiro se tornou um terreno de possibilidades a serem realizadas. Tal desvalorização, contudo, não resultou em sua rejeição. O passado de um povo, mesmo aquele subestimado como medieval e supersticioso, ainda era considerado um assunto importante. Assim, tornou-se um depósito de conquistas gloriosas e um museu de figuras atraentes, especialmente quando se tratava da literatura e da moral. Todavia, era também uma pilha de erros e de crimes trágicos que deveriam ser estudados e evitados, não modelos a serem seguidos. Ocorreu, então, um rompimento com o passado. Depreciado, ele já não informava mais o futuro e ambos se tornaram estranhos e indiscerníveis na mesma proporção, o que causou uma sensação de descontinuidade. O indivíduo moderno, alheio ao seu passado, agora fonte de obscuridade, pouco sabia sobre o seu futuro, fonte de ansiedade.

Essa instabilidade acentuou-se ainda mais no final do século XVIII quando o país vizinho da Inglaterra se viu à sombra da tensão de uma revolução. A França, sob o comando de uma monarquia, vivia um dos piores momentos de sua história. O país estava em crise e a população, sem acesso à alimentação, deveria pagar impostos altos a fim de financiar as guerras nas quais a nação francesa se engajava. Iniciou-se então uma revolução que, de início, surgiu como uma insatisfação popular quanto às condições de vida, de modo que a solução, ao que lhes parecia, seria livrar-se da monarquia tirana. Ela surtiu os efeitos desejados e de fato o país deixou de ser uma monarquia e começou a moldar-se como uma república, com cidadãos reivindicando direitos e igualdade. Entretanto, a derrubada do *ancien régime* teve também consequências catastróficas. O abuso de poder da monarquia contra o qual a revolução se

opôs converteu-se em ações violentas e incontroláveis perpetradas pelos revolucionários. O país se viu condenado à arbitrariedade de seus cidadãos que, paranoicos com a possibilidade do retorno de um regime monárquico, assassinavam supostos inimigos, de aristocratas aos próprios cidadãos comuns¹⁴. A França, em luta pela soberania de seu povo, encontrou-se, mais uma vez, sob o domínio de um tirano com a ascensão de Napoleão Bonaparte, em 1799, que se tornou o primeiro Cônsul francês e imperador da França pelas próximas duas décadas.

A Inglaterra observava apreensiva os acontecimentos que se desenrolavam do outro lado do Canal da Mancha. Há pouco tempo os ingleses haviam experimentado conflitos e vivido sob extrema violência e pobreza, de modo que temiam a projeção do episódio francês em seu território. Esse medo, no entanto, não era limitado ao banho de sangue decorrente dos anos mais paranoicos da revolução¹⁵. Havia também um profundo anseio causado pelas possíveis mudanças na organização social e política que uma revolução poderia desencadear no país.

Os ideais revolucionários franceses geraram sentimentos ambíguos nos ingleses e o país dividiu-se politicamente em radicais e conservadores. Um relatório do *Committee of the Revolution Society* (2000, p. 226-7), publicado em 1789, interpretou esses acontecimentos nos termos da Revolução Gloriosa. O texto elogia o sucesso da Revolução Francesa (1789-1799) em alcançar a liberdade civil e religiosa, bem como a sua tentativa de findar a tirania e o despotismo no país. Por outro lado, Edmund Burke (1729-1797), um dos líderes políticos da ala liberal do partido *Whig*, via a sublevação na França com desconfiança. Em seu *Reflections on the Revolution in France* (1790), em um tom derrotista e nostálgico, condena os atos revolucionários, assim como enfatiza os costumes de cavalaria de séculos anteriores como um fator de coesão social: algo que seria capaz de manter a nação inglesa unida e dedicada a preservar os seus valores, a sua moral, e as suas instituições. Para tanto, Burke valoriza a constituição inglesa e o seu passado herdado de seus ancestrais – i.e., os godos –, o que os tornava grandes, livres e nobres. Em sua exaltação da superioridade inglesa, critica a França por ignorar as condutas comuns durante a época de cavalaria por uma “filosofia bárbara,

¹⁴ O rei Louis XVI foi julgado e executado em 1793 em uma guilhotina, invenção iluminista que supostamente tornaria a morte mais humanizada e indolor. Maria Antonieta, sua esposa, foi julgada e também condenada à guilhotina nove meses depois.

¹⁵ Quanto à Revolução Francesa, é importante notar que, apesar da brutalidade na qual se envolveu em seus últimos anos e do agravamento da pobreza no país, as lutas disparadas a partir de sua deflagração – sobretudo contra os abusos da monarquia e da aristocracia – contribuíram para a compreensão de que uma nação é composta pelo seu povo, mesmo que inicialmente apenas homens, e que uma nova forma de governo é possível, uma capaz de substituir um reinado absolutista e tirano por um modo de organização mais justa, livre e democrática.

descendente de compreensões frias e turvas” e que é “tão vazia de uma sensatez sólida quanto é destituída de todo gosto e elegância.”¹⁶ (BURKE, 2000 [1790], p. 233). O autor mantém o tom de crítica, bem como julga a Revolução vulgar e de uma ignorância presunçosa, bem como classifica a sua humanidade como selvagem e brutal.

A repulsa profunda de Burke pelos eventos franceses parece refletir uma predileção pelas instituições tradicionais inglesas, sobretudo por uma aristocracia hereditária e intelectual. O seu medo advém justamente da influência histórica estabelecida entre França e Inglaterra, de modo que as suas críticas vão de encontro às mudanças em uma tentativa de enfraquecer tais interferências ideológicas, o que, por conseguinte, fortaleceu um discurso conservador. A apreensão de Burke frente às reformas políticas, assim como o seu enaltecimento do passado, aliou-se à preocupação com a formação de uma identidade nacional. Assim, criou-se uma mitologia gótica na qual os povos godos foram idealizados por sua resistência ao imperialismo romano, assim como pela sua liberdade intrínseca e pelo seu sistema político mais justo – qualidades, como se viu, previamente observadas por Tácito em *Germania*. O gótico, remetido aos godos, foi então apreendido com uma conotação positiva e celebrado como a constituição de uma identidade essencialmente inglesa.

Em contrapartida, outros filósofos fizeram um uso oposto do termo “gótico”. Para eles que nesse momento assumiram uma posição mais radical, o vocábulo estava ligado à tirania e à aristocracia – aqueles mesmos elementos contra os quais a Revolução Francesa se opunha. Mary Wollstonecraft (1759-1797) é uma das filósofas aliadas a essa lógica. Seu livro, *Vindications of the Rights of Men* (1790), é uma das muitas respostas da época a *Reflections* de Burke. Wollstonecraft associa as reflexões burkeanas a um produto de uma mente decadente e gótica, bem como critica o seu tom sentimental exacerbado quando ataca as suas teorias sobre o sublime e o belo. A autora questiona ainda os pilares sobre os quais se funda a constituição inglesa, julgando-os “estabelecidos pelo poder descomedido de um indivíduo ambicioso” ou o ato de algum príncipe fraco obrigado a obedecer às demandas de “insurgentes bárbaros desregrados”¹⁷ (WOLLSTONECRAFT, 2000 [1790], p. 237).

Wollstonecraft critica também a moral deturpada da família aristocrática, na qual as jovens são sacrificadas por conveniência ou casam-se pela vaidade de assumir um *status* superior na sociedade. Em uma menção ao saudosismo de Burke pela cavalaria, diz que a

¹⁶ “barbarous philosophy, which is the offspring of cold hearts and muddy understandings”; e “as void of solid wisdom as it is destitute of all taste and elegance.”.

¹⁷ “established by the Lawless power of an ambitious individual”; “licentious barbarous insurgents”; e “probably the spirit of romance and chivalry is in the wane, and reason will gain by its extinction.”.

glória da Europa não se encontra sob investigação, mas que “provavelmente o espírito de romance e de cavalaria encontra-se em declínio, e a razão ganhará por meio de sua extinção.”¹⁸ (WOLLSTONECRAFT, 2000 [1790], p. 239). Wollstonecraft, Thomas Paine e William Godwin foram filósofos que viram o racionalismo na França com bons olhos, enxergando progresso nos atos republicanos da revolução, e, assim, abordaram o gótico a partir de uma ótica negativa.

O vocábulo “gótico”, conforme já observado, é um termo extremamente flexível que se destaca ainda mais pela sua capacidade de manter dois empregos distintos de maneira simultânea, o que parece elucidar a sua vasta possibilidade de mutação e a sua longevidade. No século XVIII, quando se consolida como uma poética, a Inglaterra encontrava-se em um estado de tensão causado por uma agitação doméstica e pelo medo de invasão, o que, por conseguinte, moldou a vida política e cultural do país. O mercado literário, por sua vez, foi inundado por uma ficção que refletia os sentimentos caóticos da época e que, na contramão das tendências racionais e realistas, rejeitava uma ligação direta com atividades da vida contemporânea, favorecendo ações e lugares histórico e geograficamente remotos.

1.1.3 A constituição da literatura gótica

A produção literária no início do século XVIII era dominada por textos regidos por padrões neoclássicos, de modo que o gótico, em sua opção por elementos sobrenaturais considerados excessivos e subversivos, transbordava uma revolução estética, de técnicas, modos e gostos. Em decorrência de suas transgressões às exigências do período, suas ficções foram, por vezes, duramente criticadas, julgadas imorais e indecentes. Assim, em uma sociedade rígida na qual a racionalidade ocupava palco central havia pouco espaço para a expressão das paixões e, desse modo, as violações aos ideais iluministas foram sublimadas para a produção artística.

A poética gótica se assenta nos anos setecentos com o intuito de opor-se aos imperativos neoclássicos, bem como em uma tentativa de estabelecer um sentimento de continuidade cultural. Na contramão da tentativa corrente de desassociar-se do passado, dedicava-se a resgatá-lo. Essa nostalgia, da qual o gótico parece ser sintomático, aflorou a importância da história e da cultura góticas de maneira tal que foram, assim, consideradas

¹⁸ “*probably the spirit of romance and chivalry is in the wane, and reason will gain by its extinction.*”.

formadoras do povo inglês. Como aponta Maggie Kilgour, em *The Rise of the Gothic Novel* (1997, p. 11), o mundo medieval era percebido como uma completude orgânica na qual os indivíduos compunham um corpo político coeso e as suas relações familiares e com a sociedade ao seu redor eram fortes. A sociedade burguesa, por outro lado, era formada por indivíduos possessivos e carentes de uma relação essencial entre si. Nesse contexto, o fortalecimento do gótico parece sugerir um interesse político em firmar a constituição social inglesa a partir de uma mitologia baseada em uma ideia de liberdade intrínseca e contínua de seu povo, i.e., sem a ruptura ocasionada pelo racionalismo.

Entretanto, deve-se ressaltar que o resgate do passado não é uma inovação da poética gótica. O Renascimento, alguns séculos atrás, realizou esse mesmo movimento quando retomou elementos clássicos e representações artísticas harmoniosas ao recuperar uma estética e filosofia de outrora. Como consequência dessa tendência, o augustanismo do início do século XVIII também gesticulou para expressões artísticas pretéritas tendo em vista que esse estilo é também marcado pelo interesse nos valores estéticos renascentistas. A identificação desse contexto histórico com os ideais clássicos vai para além da estética, pois até mesmo o nome que lhe foi oferecido é derivado do período Augustano do Império Romano (43 a.C.-18 d.C.), sobretudo quanto à semelhança entre a situação política na qual ambos se encontravam. Conforme nota David Punter, em *The Literature of Terror* (1996, p. 27), esse momento “parecia pairar entre as realizações de ouro do passado e um possível colapso futuro em uma era bárbara de bronze.”¹⁹

Na literatura, essa retomada fez emergir uma poesia assinalada pelo controle das paixões e das emoções, bem como pelo domínio da razão. De acordo com os seus adeptos – entre eles, Alexander Pope (1688-1744) –, a produção literária augustana era o principal obstáculo contra a invasão do primitivismo, da selvageria e de uma possível destruição da civilização inglesa. Assim, pregavam uma poesia racional, controlada e equilibrada. O seu período de predominância artística foi curto, pois algumas décadas depois, já em meados dos anos setecentos, a *Graveyard school* surgiu com poemas dispostos a dar liberdade às experiências que o augustanismo condenava.

A *Graveyard Poetry*, com os seus objetos poéticos que remetem sobretudo à morte, confrontou as máximas clássicas de poetas como Pope. O seu surgimento é convencionalmente associado à publicação póstuma do poema “*A Night Piece on Death*” (1721), de Thomas Parnell (1679-1718). O seu auge, no entanto, deu-se alguns anos mais

¹⁹ “it seemed poised between Golden achievements in the past and possible future collapse into a barbarian age of bronze.”

tarde, na década de 1740, e teve como grandes nomes Edward Young, Robert Blair e James Hervey. Entre os elementos que se sobressaem em suas composições estão sepulturas, cemitérios, ruínas e fantasmas. Os escritos desses autores, embebidos na melancolia inerente à consciência da finitude humana, privilegiam os sentimentos e as paixões, aos quais se opunha a poesia augustana. Desse modo, a estética neoclássica e a sua demanda por uma função moral e educadora da arte estava sob ataque. A partir dessa observação da presença desses elementos na *Graveyard poetry*, é possível perceber procedimentos e uma predileção por objetos poéticos que apenas alguns anos depois comporiam a poética gótica tal como é conhecida hoje.

A poética gótica privilegia, por excelência, a experiência humana dilacerada, esgarçada e nua. Dedicase a investigar, através do maquinário que tem à sua disposição, o que é ser humano: suas pulsões, sua violência, sua sexualidade e seus limites, bem como as consequências de sua (des)humanidade. Em suas histórias, mergulha na interioridade do sujeito e faz emergir as suas ânsias mais profundas, de modo que se propõe a demonstrar que Bem e Mal, quando se tem o humano no palco central, são forças complementares. É desse duelo interno, dos medos e das ansiedades que permeiam a vivência humana que o gótico se alimenta e se reproduz. Essa busca parece se tornar ainda mais irresistível em um mundo que, dominado pela razão e pelo controle das paixões, foi tornado plano. Desse modo, a empreitada do gótico setecentista apresenta-se também como uma tentativa de reencantar a vida e restituir-lhe os seus mistérios. Assim, na Era da Razão, os seus desafios às proposições iluministas foram concebidos, por críticos e autores da época, como uma transgressão social e os seus escritores, por conseguinte, foram marginalizados e considerados simples entretenimento popular.

No entanto, na contramão da lógica iluminista surgiu, no século XVIII, um tratado estético que privilegiava os efeitos poderosos que a experiência literária, quando incitada pela paixão, poderia causar no leitor. A teorização do sublime e a sua aproximação com a literatura do medo foram ferramentas essenciais para o fortalecimento da poética gótica, assim como para o estabelecimento de temas e imagens recorrentes que parecem compô-la.

O sublime é uma categoria estética que, desde o seu surgimento, se encontra em um estado constante de reformulação. Nos anos setecentos, foi reintroduzido no debate a partir de uma tradução francesa do tratado de Longino, *Peri Hypsous*²⁰, feita por Nicolas Boileau em

²⁰ Há dúvidas quanto à autoria deste trabalho. Porém, no geral, admite-se Dionísio Longino como seu autor, mas cuja vida e obra se desconhece. Estima-se que tenha sido produzido nos primeiros séculos da nossa era. (cf.

1713. Longino, em seu trabalho, inaugura o sublime retórico e o associa à produção do efeito de arrebatamento. Para ele, a poesia seria a forma mais correta de atingir tal objetivo, pois é capaz de ultrapassar as fronteiras da técnica e da representação e dizer o indizível; a pintura, por outro lado, ao tentar representá-lo, acabaria por limitar a arte ao oferecer-lhe uma forma fixa. Na modernidade, o sublime teve a Natureza como a porta de entrada para a arte. Ela era vista como a representação da divindade e a sua contemplação seria uma maneira de vislumbrá-la e de transcender – aspecto do qual o romantismo se apropriou com maestria. Desse modo, o sublime ocasionou o colapso das leis que regiam o discurso neoclássico, uma vez que, com as suas manifestações de grandezas – muitas vezes inefáveis –, não se submete às normas neoclássicas de um apelo pelo plácido e pelo bucólico.

O texto sobre o sublime que mais contribuiu com a poética gótica foi o tratado estético *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), de Edmund Burke. Nele, o autor desenvolve as ideias de sublime e de belo como categorias distintas. Fundadas em paixões diferentes, o belo assenta-se no prazer, enquanto o sublime reina na dor. Este constitui, por sua vez, uma experiência estética pré-racional, pois apresenta-se de maneira mais intensa, bem como é responsável pela produção do deleite. Desse modo, as ideias que suscitam dor seriam mais poderosas que as de prazer, já que afetam o estado de autopreservação do indivíduo. Burke faz, então, uma associação que pautaria os efeitos almejados pelas obras góticas por vir: ele vincula o terror a um prazer estético produzido pela literatura. O autor argumenta, então, que o sublime “produz a emoção mais forte da qual a mente é capaz”, de modo que “qualquer objeto que seja de algum modo terrível, ou se familiarize com objetos terríveis, ou opere de modo análogo ao terror, é fonte do sublime.”²¹ (BURKE, 2000 [1757], p. 113). Essa emoção estética causada pelo terror não deveria, contudo, significar um perigo direto e iminente ao leitor: era preciso experimentar as sensações de perigo e de dor sem estar, de fato, sujeito a algum risco; as fronteiras entre o real e o irreal não poderiam ser cruzadas, como argumenta o autor:

Quando perigo ou dor se aproximam demais, eles são incapazes de propiciar prazer e são simplesmente terríveis; mas a certas distâncias e com certas modificações, eles podem ser, e são prazerosos [...].²² (BURKE, 2000 [1757], p. 113).

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira. Introdução. In: LONGINO. *Do Sublime*. Coimbra: Coimbra University Press, 2015, p. 11-29).

²¹ “productive of the strongest emotion which the mind is capable”; e “whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime.”.

²² “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight and are simply terrible; but at certain distances and with certain modifications, they may be, and they are delightful [...]”.

Assim, produzir-se-ia o prazer do deleite, uma sensação que, apesar de prazerosa, não pode ser confundida com um prazer positivo, tendo em vista que é originada a partir da dor; é, portanto, um sentimento negativo.

Mais tarde, os irmãos Anna Laetitia Aikin (posteriormente Barbauld, 1743-1825) e John Aikin (1747-1822), impulsionados pelo sublime burkeano, escreveram o ensaio “*On the Pleasure Derived from Objects of Terror*” (1773) no qual discorrem sobre esse mesmo interesse do público da época pela literatura do medo. Segundo os autores, os *gothic romances*²³ e os contos orientais, preenchidos por objetos sobrenaturais aterrorizantes, a despeito de sua classificação pela crítica como histórias extravagantes, despertavam não apenas o interesse do leitor, mas também os influenciava. Quanto à predileção do público-leitor por essa ficção, os autores comentam que “preferimos escolher sofrer a pontada pungente de uma emoção violenta que a ânsia inquietante de um desejo insatisfeito.”²⁴ (AIKIN, J.; AIKIN, A., 2000 [1773], p. 129). O poder arrebatador que tal tipo de ficção parecia exercer sobre o leitor sobrepunha-se às críticas e aos rebaixamentos que ela poderia sofrer. E, assim como Burke, os irmãos concluem que ler sobre algo terrível é uma experiência distinta da de sentir-se aterrorizado, pois somente o primeiro poderia causar prazer.

O prazer obtido através da leitura de textos que têm o sublime como emoção estética, argumentam Burke e os Aikins, somente é possível quando o leitor tem consciência de que, apesar das sensações que sente, está em segurança. Isso, no entanto, não implica que a experiência do sublime seja confortável. A consideração de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) sobre as artes clássica e gótica, utilizando a arquitetura como paradigma, é pertinente para compreender o efeito do sublime:

A arte grega é bela. Quando entro em uma igreja grega, meu olho é encantado, e minha mente é emocionada; sinto-me orgulhoso e exaltado pelo fato de ser um homem. Mas a arte gótica é sublime. Ao adentrar uma catedral, sou preenchido por devoção e admiração; [...] todo o meu ser se expande ao infinito; [...] a única impressão sensível que resta é “que eu sou nada!”²⁵ (COLERIDGE, 2000 [1785], p. 96).

²³ Termos mencionados em inglês a fim de evitar a confusão causada pela tradução do vocábulo inglês “*romance*”. Em português, *gothic romances* pode remeter aos romances medievais – romanescos. Para uma breve distinção entre *novel* e *romance*, ver a nota 30.

²⁴ “*we rather chuse [sic] to suffer the smart pang of violent emotion that the uneasy craving of an unsatisfied desire.*”

²⁵ “*The Greek art is beautiful. When I enter a Greek church, my eye is charmed, and my mind elated; I feel proud and exalted that I am a man. But the Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with*

Conforme descrito acima, o sublime não é uma experiência agradável, de modo que o objeto de contemplação agride e arrebatava o sujeito. É desse sentimento contraditório e híbrido que a poética gótica se vale ao compor as suas histórias de terror. Ela não busca apenas incitar o terror no leitor, mas também suscitar o prazer no terror. É nessa chave que se pode resgatar a classificação de Fred Botting sobre o gótico, em seu livro *Gothic* (2005, p. 1), como uma escrita de excessos obcecada por transgressões de limites, desde os históricos e geográficos, até os sociais, culturais e sexuais.

Assim, tendo em vista a plasticidade da poética gótica, bem como a sua longevidade, estabelecer uma definição fixa seria limitá-la. Deste modo, a descrição de Hogle (2002) parece ser a mais interessante. Segundo o autor:

A ficção gótica geralmente oscila entre as leis terrenas da realidade convencional e a possibilidade do sobrenatural [...] muitas das vezes se aliando a um em detrimento do outro no final, mas comumente levantando a possibilidade de que os limites entre elas podem ter sido cruzados, ao menos psicologicamente, mas também fisicamente, ou ambos.²⁶ (HOGLE, 2002, p. 2-3).

A poética gótica não se realiza como um corpo homogêneo de textos com estilos, temas, espaços narrativos e ideologias comuns. Pode-se afirmar, no entanto, que o medo é um elemento central em suas ficções e os seus autores e autoras, fascinados por questões construídas como imorais e irracionais, produziram textos em um frenesi criativo em uma época em que se demandava controle e probabilidade da literatura.

O texto que convencionalmente localiza o início da produção literária gótica é *The Castle of Otranto* (1764). Trata-se de um romance que gira em torno de uma história de usurpação e de assassinato, eventos, por sua vez, catalisados por elementos sobrenaturais. A primeira edição da obra foi introduzida como uma tradução de um texto medieval italiano do século XIV, de autoria do monge Onuphrio Muralto. Tornou-se um sucesso tão logo foi publicado e, bem recebido até mesmo pela crítica, o seu enredo sobrenatural foi interpretado e tolerado como um produto supersticioso de uma época irracional. Tais elogios, no entanto, desmancharam-se em duras críticas quando Horace Walpole assumiu a autoria do romance, já em uma segunda edição. A crítica, a partir desta nova informação, julgou o trabalho inaceitável, sobretudo para uma mente moderna – e, ainda mais agravante, a de um aristocrata

devotion and awe; [...] my whole being expands into the infinite; [...] the only sensible impression left is 'that I am nothing!'”.

²⁶ “*Gothic fiction generally oscillates between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural [...] often siding with one of these over the other in the end, but usually raising the possibility that the boundaries between these may have been crossed, at least psychologically but also physically or both.*”.

educado. Walpole ainda lhe adicionou um subtítulo: dois anos após a sua publicação, *Otranto* tornou-se também *A Gothic Story*. Desse modo, Walpole ressignificou o termo “gótico” mais uma vez e o introduziu, definitivamente, na literatura²⁷.

Passado um pouco mais de uma década, outro texto gótico surgiu no mercado literário inglês. *The Champion of Virtue*, de autoria anônima, foi lançado em 1777. Assim como *Otranto*, seu enredo trata de uma história de usurpação na qual segredos do passado retornam para atormentar as personagens e, de certa maneira, restabelecer a ordem. Um ano após o seu lançamento, o romance foi republicado como *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve (1729-1807), que também lhe acrescentou o subtítulo *A Gothic Story*. Em prefácio, Reeve assume as similaridades entre a sua obra e a de Walpole como intencionais²⁸ e, assim, percebe-se o surgimento de temas e objetos poéticos comuns na poética gótica.

O contexto em que esses primeiros exemplares surgiram era dominado pelos romances realistas de Samuel Richardson e Henry Fielding. E, a despeito da resistência e dos ataques da crítica, a ficção gótica se tornou popular entre o público-leitor, de modo que teve seu apogeu na década final do século XVIII. Nesse momento, os textos góticos se tornaram mais politicamente afiados, porém, ainda mantinham o medo, o terror e os elementos sobrenaturais como peças centrais em suas histórias. Essa mudança parece refletir o contexto político da época, conforme aponta Marquês de Sade (1740-1814). Em seu ensaio *Reflections on the Novel* (1966 [1800], p. 128-153), o autor argumenta que os romances góticos eram resultados dos tremores revolucionários que abalaram a Europa no final dos anos setecentos. Como consequência, o romance realista, mais doméstico, tornou-se antiquado, bem como difícil e monótono tanto de ler quanto de escrever. Logo, alega Sade, somente com a ajuda do inferno seria possível produzir algo realmente interessante.

Os excessos da Revolução Francesa ultrapassaram a hipérbole de tal maneira que não havia palavras para descrevê-los. Fizeram-se necessários, então, uma nova linguagem e um conjunto de imagens capazes de representar esses eventos. O medo e a ansiedade desse período histórico encontraram, na ficção gótica, um terreno fértil para despejar os seus horrores. E é precisamente nesses momentos em que a experiência humana atinge os limites da inteligibilidade e do dizível que, conforme aponta Richard Davenport-Hines, em *Gothic*

²⁷ É importante ressaltar, no entanto, que a classificação dessas obras como “góticas” foi feita no século XX, quando houve um interesse acadêmico por essa literatura. Na época, a crítica literária se referia a elas como “*modern Romance*”, “*the terrorist system of novel writing*” ou “*terrible school*” (CLERY, 1995, p. 148). Não havia um consenso quanto à sua classificação, sabia-se apenas que o terror era o objeto predileto dessa poética.

²⁸ Discute-se mais sobre o assunto na seção 1.2.1.

(1999, p. 159), a poética gótica torna-se um instrumento capaz de traduzir em linguagem tais sentimentos. Assim, não é incompreensível ter surgido, na Inglaterra e nesse período, textos de ficção gótica que, como aponta Punter (1996, p. 112), têm como elementos essenciais “paranoia, manipulação e injustiça, e cujo projeto central é compreender o inexplicável, o tabu e o irracional”²⁹.

1.2 O romance gótico

1.2.1 A gênese do romance gótico

A consolidação da poética gótica convergiu com o fortalecimento de um novo gênero literário, o romance, que também serviu como um dos principais meios através do qual contar as suas histórias. Ambos surgiram no cenário inglês em um momento marcado por mudanças profundas na organização social do país, de modo que os gêneros literários à disposição dos escritores pareciam limitados demais, e, em vista disso, fez-se necessária uma nova forma de expressão que pudesse dar voz às reformas da época. Desse modo, o romance ocupou esse espaço e ofereceu, além de voz, uma linguagem que fosse capaz de retratar tais transições.

Estabelecer um esquema a fim de explicar o surgimento do romance inglês no século XVIII, assim como se dá com o gótico, não é um processo simples e livre de complexas teias de relações históricas e culturais. Isto, conforme aponta Sandra Guardini Vasconcelos, em *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002, p. 11), é devido a sua origem que, em razão do seu envolvimento com o processo de estruturação da própria sociedade da qual emergiu e por não possuir um padrão bem estabelecido para o seu desenvolvimento, torna difícil a tarefa de apontar, com precisão, o estopim dessa nova forma. Pode-se afirmar, no entanto, que se trata de um gênero inclusivo e orientado a partir de um ponto de vista social – isto é, as suas narrativas mantêm uma relação direta com a vida em sociedade –, e que gozou de certa liberdade, pois, uma vez que não era limitado por uma tradição e tampouco se baseava nos textos clássicos disponíveis como as tragédias e as epopeias, concedeu aos seus escritores uma maleabilidade jamais vista até então. Foi também essa ausência de uma

²⁹ “paranoia, manipulation and injustice, and whose central project is understanding the inexplicable, the taboo, the irrational.”.

tradição consolidada que facilitou a inserção da mulher em sua produção, tendo em vista que o seu acesso à educação formal não era abrangente. Assim, somente o romance parecia ser flexível o suficiente para que ela pudesse moldá-lo de acordo com as suas experiências.

Quanto aos elementos que contribuíram para o surgimento desse novo modo narrativo, Punter (1996, p. 20-2) aponta alguns fatores. Segundo o autor, Samuel Richardson e Henry Fielding, dois grandes nomes e precursores do novo gênero, marcaram, nos anos de 1740, uma grande mudança na escrita da prosa: abandonaram o fantástico e privilegiaram a representação realista da vida contemporânea, de modo que ela passou a relacionar-se com a moralidade da época. Isso se deu sobretudo a partir da conquista desses artistas de sua liberdade criativa, uma vez que já não eram mais financiados por patronos para que produzissem textos direcionados a um círculo aristocrático específico. Desse modo, no século XVIII, escrever tornou-se uma profissão.

Ademais, entre as condições que tornaram possíveis tais transformações, destacam-se a ascensão da burguesia e o crescimento dos grandes centros urbanos, o que facilitou a circulação dos romances nos centros comerciais. Uma porcentagem cada vez maior da sociedade – a burguesia – era capaz de ler e de escrever, bem como de comprar livros, pois dispunham de mais tempo livre que a classe trabalhadora. Nesse momento também, com o crescimento do público-leitor e com o barateamento dos custos de impressão, a literatura tornou-se uma *commodity* (BLACK *et al*, 2006, p. xxx). Com as livrarias itinerantes, aqueles indivíduos que não poderiam comprar livros agora tinham à sua disposição a possibilidade de tomá-los emprestados pelo custo de uma taxa de associação. Todos esses elementos, associados à descoberta de novas possibilidades de articulação na língua inglesa que, por sua vez, tornaram possível aproximar a literatura da linguagem cotidiana – logo, semelhante à do indivíduo comum –, foram responsáveis pela popularização da leitura.

Nascido no seio da burguesia, o novo gênero era, ao mesmo tempo, produto e produtor da ideologia burguesa, de modo que transmitia, de maneira didática, os seus valores e morais. Assim, elevou ao palco central da narrativa a vida comum dos indivíduos e, como consequência, os princípios que regiam as suas atividades sociais. Ainda nessa chave, devido à sua predileção pela domesticidade, tornou a vida privada um de seus grandes temas. Por conseguinte, matinha uma afinidade com a experiência de vida moderna, de modo que, vinculado ao tempo histórico no qual se insere, tornou-se o gênero predileto da época. Então, em razão da equivalência entre a obra literária e a realidade que buscava espelhar, assumiu características realistas. O método que lhe foi empregado, o realismo formal, tem como técnica narrativa a produção de um relato autêntico das experiências dos indivíduos e, dessa

maneira, uma de suas funções é refletir e reforçar uma cartilha de condutas e de modos adequados aos indivíduos e, de maneira mais estrita, às mulheres.

Quanto aos traços que caracterizam o romance, geralmente são ressaltados a contemporaneidade, a credibilidade e, principalmente, a probabilidade e a familiaridade com a existência cotidiana, bem como as personagens e linguagem comuns, o individualismo inerente à valorização da subjetividade. Tais características mais habituais do gênero, não excluem, no entanto, a sua associação com atributos que desestabilizam a sua classificação estritamente realista. Esse fator é ainda mais evidente quando se observa a ascendência do romance. Apesar de ter surgido nos anos setecentos, o novo gênero não irrompeu do vácuo. A sua formação se apoia em diversas formas, técnicas e tradições anteriores, tanto em prosa quanto em verso, em textos medievais ou romanescos. Assim, nota-se nessas ficções também a presença do proibido, do estranho e do inexplicado – todos elementos intrínsecos à experiência humana, a qual o romance dedicava-se a retratar.

Diante disto, limitar o romance a uma definição somente realista é ignorar as suas raízes romanescas. E caso se pretenda um realismo estrito da forma, como explicar, então, o romance gótico? Prender esse gênero ao realismo não abarca a poética gótica que, com seu modo não-realista, figura de forma recorrente nesse modo narrativo. Isso, de acordo com Vasconcelos (2002, p. 29), se dá pelo fato de o romance ter uma natureza bastarda que, extremamente maleável e desprovido de regras fixas, encontra-se aberto ao novo, de modo que permite a representação de histórias que, em um contexto iluminista de valorização do real e de doutrinas empíricas, eram consideradas imorais. Assim, observa-se que o romance, já de partida, não parece ter sido feito para uma representação que se quer restrita à realidade, pois somente o real não abarca todo o espectro da experiência humana.

Nessa chave, é possível notar uma aproximação entre o novo gênero literário e a poética gótica no século XVIII, uma que vai para além da simultaneidade de seu surgimento. Ambos têm como tema preferencial os conflitos do indivíduo com a ordem social e com a realidade que habita. E quando essas histórias são projetadas em tempos e lugares distantes, são denominadas de romances góticos, de modo que o gótico parece simbolizar o retorno e a reconciliação de convenções romanescas no romance. A relação ambígua entre ambos se encontra também marcada no nome oferecido, em inglês, a esse tipo de ficção: *gothic novel*. A etimologia da palavra *novel*, adotada em língua inglesa para referir-se ao romance, é identificada com o adjetivo “novo”. O vocábulo *gothic*, por outro lado, se relaciona com a valorização do passado. Logo, *gothic novel* seria uma terminação paradoxal se não fosse pela

relação do *novel* com o *romance* (romancesco)³⁰. O romance gótico, então, aproxima um conjunto de antíteses, bem como cruza romance e romanesco, real e sobrenatural, racionalismo e desrazão, passado e presente, doméstico e político no cerne do gênero predileto da Era da Razão.

Assim como os poetas da *Graveyard school* sentiam que os padrões neoclássicos roubavam a criatividade da sua poesia, os escritores do gótico sentiam que o realismo imposto aos romances era igualmente sufocante. O primeiro romance gótico foi também o que forneceu o vocabulário para que seus sucessores fossem identificados como tal. A segunda edição de *The Castle of Otranto* foi publicada com um prefácio de Horace Walpole no qual ele assume as suas intenções estéticas a partir do uso de elementos sobrenaturais, sobretudo em uma época em que o tratamento realista era a ordem do dia. De acordo com Walpole, ele pretendia:

[uma] tentativa de misturar os dois tipos de romance, o antigo e o moderno. No primeiro tudo era imaginação e improbabilidade: no segundo, pretende-se sempre, e por vezes é possível, copiar a natureza com sucesso.³¹ (WALPOLE, 2000 [1765], p. 123).

Walpole acusava os *modern romances* de serem prováveis demais, bem como ressentia-se de sua aderência estrita à vida comum que, para ele, era limitante. As histórias romanescas, i.e., os *ancient romances*, por outro lado, também apresentavam falhas, como a não-naturalidade das ações, dos sentimentos e das conversas entre as personagens. Desse modo, com *Otranto*, ele tinha a intenção de reconciliar as duas formas e combinar as ocorrências não-naturais, associadas ao romanesco, à caracterização mais natural dos diálogos e das personagens dos romances modernos. Walpole ainda reconhece a originalidade de seu trabalho quando, já no final do prefácio, declara: “[e]u poderia ter alegado que, tendo criado uma nova espécie de romance, tive a liberdade de estabelecer as regras que considerava adequadas para a sua conduta.”³² (WALPOLE, 2000 [1765], p. 124).

³⁰ Termos mencionados em inglês para esclarecer a confusão que a língua portuguesa faz quanto a sua tradução. *Novel*, em português “romance”, refere-se a narrativas em prosa de enredo limitado por certa verossimilhança e probabilidade. O *romance*, em português “história romanesca”, por outro lado, é marcado por narrativas de cunho sobrenatural. (cf. MONTEIRO, 2004, p. 17; VASCONCELOS, 2002, p. 35).

³¹ “[an] attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success.”.

³² “I might have pleaded, that having created a new species of romance, I was at liberty to lay down what rules I thought fit for the conduct of it.”.

Uma década depois, Clara Reeve, com *The Old English Baron*, retoma a tradição iniciada por Walpole. Contudo, a sua intenção não era tanto reescrever o romance, mas de fato corrigi-lo. De acordo com Reeve, uma das principais falhas de seu antecessor seria o uso que faz de seu maquinário que, de tão violento, destruía os efeitos que aspirava causar. Assim, com o seu romance, pretendia “unir as circunstâncias mais atrativas e interessantes do romance antigo [i.e., história romanesca] e do romance moderno.” (REEVE, 2000 [1778], p. 133), ao mesmo tempo em que diferiria de ambos em uma terceira forma, também original. Essa necessidade de melhoramento do novo modo narrativo de Walpole, conforme declara a autora, surge a partir da retomada das exigências do romance, cuja intenção é “primeiro, incitar a atenção; e, depois, direcioná-la a um fim útil, ou ao menos inocente.”³³ (REEVE, 2000 [1778], p. 133). Logo, o seu objetivo era reconciliar o *gothic romance* com as demandas realistas contemporâneas. E, para tanto, o romance deveria, além de ter certa credibilidade e de manter a tendência moral, ater-se ao “limite máximo da probabilidade”³⁴ (REEVE, 2000 [1778], p. 134, grifo da autora). A tentativa de Reeve de corrigir os pontos sobrenaturais e considerados irracionais da obra de Walpole marca, de maneira precoce, a diferença entre o tratamento do gótico feminino e do masculino, discutida mais profundamente na seção seguinte.

O romance gótico surge, já de partida, como uma forma híbrida. Conforme pretendia Walpole, é uma mistura entre o romanesco e o romance que se propunha a retratar a vida e os costumes dos indivíduos. Essa oposição, ou combinação, era utilizada como argumento central da crítica literária às suas histórias. Os críticos valiam-se do fato de que esse modo narrativo deveria ser mais crível e progressivo, a forma ideal para uma era racional, sobretudo quando se buscava desvalorizar as produções consideradas supersticiosas a partir de valores neoclássicos. Assim, desde a sua concepção, havia a ideia de que a ficção gótica não constituía uma poética por si, mas uma combinação de estilos diferentes (HOWARD, 2001, p. 12), um dos fatores que contribuíram para a sua classificação como baixa literatura e a consequente marginalização das suas obras.

Mesmo tendo surgido nos meios literários em meados do século XVIII, o romance gótico encontrou o seu apogeu na década de 1790. Foi um momento em que se deixou de seguir estritamente a forma de Walpole, focado em uma família aristocrática marcada por estruturas feudais e histórias de usurpação decoradas por eventos sobrenaturais, e tornou-se

³³ “unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel.” e “first, to excite the attention; and secondly, to direct it to some useful, or at least, innocent, end.”.

³⁴ “utmost verge of probability”.

mais contundente e afiado politicamente. Apesar de a filiação dos romances góticos ser remetida a *Otranto*, são os textos produzidos nessa década, com insinuações de violência e acontecimentos sobrenaturais, ou até mesmo a sua materialização, que atualmente figuram com mais frequência no imaginário quando se pensa em uma literatura gótica. É nesse período, também, que se divide, de um ponto de vista crítico, uma tradição feminina e uma masculina do gótico.

1.2.2 O problema do “gótico feminino” e do “gótico masculino”

Bem como na vida em sociedade, o tratamento diferente dispensado aos gêneros é refletido também na produção literária das escritoras e dos escritores. A partir do momento em que textos de autoria de mulheres surgiam na arena pública, suas autoras sofriam diversas acusações de inadequação, assim como tinham a sua reputação atacada de forma sistemática. O século XVII iniciou, mesmo que timidamente, a inserção da mulher no mercado literário³⁵, mas foi somente nos séculos seguintes que elas conseguiram, de fato, ocupar um espaço nesse campo. Durante esses anos, elas viviam sob condições lamentáveis: consideradas inferiores, tanto física quanto mentalmente, foram roubadas da oportunidade de estudar ou de trabalhar e, já nos anos setecentos, com a ascensão da burguesia, foram enclausuradas na vida doméstica. Sem escolaridade e com tempo de lazer de sobra – quando se tratava das classes média e alta, deve-se observar –, os seus únicos meios de instrução eram os periódicos e os romances que liam, de modo que não levou muito tempo até que se dedicassem a escrevê-los.

No entanto, tal qual suas autoras, as suas histórias e personagens também se encontravam sob os mesmos ideais de domesticidade e de moralidade. Vasconcelos (2002) faz uma observação interessante quanto a este paradigma:

A pena masculina deveria ser instrumento do discurso racional; da feminina se exigia que fosse apaixonada e espontânea, que escrevesse a partir de um ponto de vista pessoal e que suas palavras fluíssem diretamente do coração. (VASCONCELOS, 2002, p. 110).

³⁵ Virginia Woolf (2019 [1929]) nota Aphra Behn, escritora do século XVII, como precursora quando se pensa na questão material em torno das mulheres escritoras – i.e., Behn foi uma das primeiras mulheres a tomarem a caneta como um ato profissional. Pode-se citar também outras mulheres como Delavivière Manley, Eliza Haywood, Jane Barker, Penelope Aubin e Mary Davys que, entre os séculos XVII e XVIII, contribuíram para a maior participação das mulheres na ascensão do romance.

Observa-se, então, que das romancistas era esperado uma escrita passional, doméstica e capaz de instruir a sua classe, sobretudo quanto aos seus deveres morais. Dos homens, por outro lado, apesar de também exigir-se moralidade, essa demanda não era tão insistente e severa como aquela dispensada às suas colegas de profissão, já que não se poderia tolerar desvios de conduta do chamado *fair sex*. Assim, sendo o romance a sua principal forma de expressão, essas mesmas expectativas foram projetadas na poética gótica. Entretanto, no gótico, diferente dos romances realistas, há uma predileção pela fantasia e por elementos não-naturais em detrimento da realidade. O seu objetivo não é tanto educar os sentidos – apesar de, até certo ponto, fazê-lo –, mas causar um efeito de leitura profundo no leitor, fazendo-os sentir, na pele, as emoções descritas nas páginas dos romances.

A poética gótica foi dividida, quanto aos seus efeitos de leitura, em uma tradição de terror, associada ao gótico feminino, e outra de horror, vinculada ao gótico masculino. O termo “gótico feminino” foi criado por Ellen Moers, em *Literary Women* (1976), no capítulo “*Female Gothic*”, no qual se dedica aos trabalhos de escritoras góticas. Nele, a autora identifica temas – sobretudo a maternidade – que, segundo ela, compõem essa tradição. Para Moers, o gótico feminino é facilmente definido, já que se trata “[d]o trabalho que mulheres escritoras fizeram no modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico.”³⁶ (MOERS, 1976, p. 90). Logo, qualquer trabalho produzido por uma mulher que corresponda ao que Moers aponta como gótico ocuparia, então, o campo do gótico feminino. Apesar da perspectiva simplista, deve-se reconhecer a relevante aproximação que Moers ressalta entre o gótico e o gênero – este, aquele histórica e culturalmente construído. É de fato possível observar na produção gótica das mulheres no século XVIII os terrores que rondam a experiência de sua classe em uma sociedade patriarcal. No entanto, limitar a sua produção literária a esse tipo de narrativa parece não considerar o fato de que escritoras, por muitas vezes, embrenharam-se pelo território compreendido como masculino, seja através de publicações anônimas, de pseudônimos ou sem disfarces, utilizando os seus nomes publicamente.

Todavia, deve-se observar que, da perspectiva da crítica literária, a categorização desses textos é interessante quanto à tentativa de compreender, a partir de uma leitura próxima da realidade histórica e sociocultural do período em que foram produzidos, que fatores tangiam a vida da escritora e que outros atravessavam a do escritor, bem como estabelecer proposições teóricas que abarquem uma maioria expressiva de ocorrências nesses trabalhos.

³⁶ “the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic.”

No entanto, quando não se faz uso dessa estratégia e se atribui valor às obras a partir de hipóteses que não são guiadas por um viés analítico, descritivo e interpretativo, limita-se o campo de produção literária, uma vez que os seus autores e as suas autoras se encontrariam, então, restritos por imposições feitas aos seus sexos.

Esse padrão duplo, por vezes projetado na ficção gótica, pode ser observado em trabalhos tão pioneiros quanto *Otranto* e *The Old English Baron*. No romance de Walpole, não há uma preocupação em estabelecer, no enredo, alguma relação estrita com a realidade, sobretudo quando eventos sobrenaturais são utilizados indiscriminadamente. Com Reeve, por outro lado, esses mesmos mecanismos sobrenaturais são utilizados de maneira mais cuidadosa e racional. O que Reeve parece não notar é que, ao limitar-se às exigências realistas da época, ela é enquadrada pelas expectativas que atravessavam a produção literária das mulheres.

O final do século XVIII viu uma segunda e mais robusta onda de produção de romances góticos. Na década de 1790, Ann Radcliffe e Matthew Lewis tornaram-se os nomes centrais e encabeçam ainda hoje as duas tradições do gótico: a de terror e a de horror, respectivamente. Segundo Hogle (2002), o terror “sustenta as personagens e os leitores em um suspense ansioso quanto ameaças à vida, segurança e sanidade, mantidas, em grande parte, fora de vista ou como sugestões de um passado oculto”, ao passo em que o horror “confronta a dissolução física ou psicológica, explicitamente estilhaçando as normas estabelecidas (incluindo a repressão) da vida cotidiana”³⁷ (HOGLE, 2002, p. 2-3). De acordo com esta definição, o terror pode ser compreendido como um elemento cujo efeito de leitura, o medo, é mais brando; ele opera de tal modo que o leitor, apesar de amedrontado, ainda se sente seguro, uma vez que os limites entre o natural e o não-natural não foram cruzados. E o horror, por outro lado, extrapola quaisquer limites pré-estabelecidos e ultrapassa todas as fronteiras entre o real e o sobrenatural, muitas das vezes de maneira explícita e violenta. Essa distinção, apesar de recorrente na crítica contemporânea, foi também feita por Ann Radcliffe, ainda no século XIX. Em seu ensaio “*On the Supernatural in Poetry*” (1826), Radcliffe dedica-se a estabelecer a superioridade das histórias de terror quando comparadas às de horror. De acordo com a autora, “[t]error e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma e desperta as

³⁷ “holds the characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past.” e “confronts the physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including repression) of everyday life.”.

faculdades [mentais] em um grau alto de vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila.”³⁸ (RADCLIFFE, 2000 [1826], p. 168).

É de acordo com esta distinção que Matthew Lewis, conhecido por suas narrativas carregadas de elementos violentos, de fantasmas e presenças demoníacas, carrega os traços do horror. Em Ann Radcliffe, por outro lado, as histórias apresentam perigos, muitos deles sobrenaturais, que, apesar de ameaçarem as personagens no decorrer da narrativa, nunca se concretizam de fato – algo que a crítica literária convencionou chamar de “sobrenatural explicado”. Lewis, diferente das romancistas, não elabora respostas racionais aos seus elementos sobrenaturais, e Radcliffe, por sua vez, apresenta as fronteiras entre a realidade e a fantasia de maneira fosca e nunca as ultrapassa de fato³⁹, o que a posiciona tradição de terror.

A expectativa quanto aos romances – góticos ou não – demonstra o duplo padrão de vida em sociedade, como já observado, refletido também na produção literária. A divisão entre terror e horror como categorias de um gótico feminino e de um masculino, ao limitar a produção das mulheres a um sobrenatural guiado por elementos racionais – logo, recatadamente subversiva –, denota a opressão de gênero (*gender*) também no meio literário.

Essa oposição feita pela crítica vai para além do tratamento que os autores ofereciam aos elementos sobrenaturais em suas histórias. Anne Williams, em *Art of Darkness* (1999), dedica alguns capítulos às duas tradições. Segundo a autora, a diferença entre ambas reflete sobretudo a posição sociocultural – e, por conseguinte, as experiências de vida –, diferente que escritores e escritoras ocupam; “Está tudo no ‘Eu’.”⁴⁰ (WILLIAMS, 1999, p. 107). Assim como em Moers (1976), para Williams, o gênero e a forma como era abordado ocupam palco central nessas narrativas.

O gótico masculino é um espelho escuro refletindo o *nightmère* do patriarcado, reinvocando uma separação precoce, perigosa e violenta da mãe/*mater* denegrada como “feminino”. O “gótico feminino” cria um Mundo Especular, onde afirmações antigas sobre o “masculino” e o “feminino” [...] são suspensas ou transformadas, de

³⁸ “[t]error and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.”.

³⁹ Em *The Monk*, a breve aparição da *Bleeding Nun* inicialmente desenrola-se como um plano de fuga de Agnes e Raymond, mas logo apresenta-se como, de fato, a figura do folclore alemão – a explicação racional foi, então, desmontada pelo elemento sobrenatural. Em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Radcliffe, Emily se depara com uma figura que, em um primeiro momento, lhe parece a de um fantasma, mas que logo o leitor descobre ser uma estátua de cera, daí o “sobrenatural explicado”.

⁴⁰ “It is all in the ‘I’”.

modo a revelar um mundo inteiramente diferente, expondo os perigos que assombram pelos corredores de poder do pai.⁴¹ (WILLIAMS, 1999, p. 107).

De acordo com as observações de Williams, pode-se recuperar aqui os romances pilares do gótico, *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Radcliffe, e *The Monk* (1796), de Lewis. Neste, o monge Ambrosio, após cometer os seus atos violentos e criminosos, encontra o seu fim imediato nas mãos de Satã ao ser atirado de um precipício. Os atos vis do monge são, na narrativa, potencializados pela figura subversiva e libertina de Matilda, que dispõe de poderes satânicos para ajudá-lo. Há, então, a representação de uma mulher violenta, diferente daquela do ideal burguês, distante da figura materna; neste esquema, Matilda é, então, o *nightmère* do patriarcado. Em *Udolpho*, por seu turno, as ameaças feitas à integridade da heroína Emily St. Aubert, desde um casamento forçado, estupro e usurpação de suas propriedades – perpetradas por uma figura masculina –, até aquelas sobrenaturais, encontram o seu fim na tranquilidade e segurança do casamento com Valancourt. A proposição de Williams é de fato pertinente. Mas poderia Matilda ser reduzida ao pesadelo masculino da mulher sexualmente livre? Ou Emily é, no romance, somente uma simples heroína em perigo despojada de um erotismo seu?

Além dessa diferença de abordagem no enredo, Diane Long Hoeveler, em *Gothic Feminism* (1998, p. 1), aponta também construções distintas dos protagonistas nesses romances. De acordo com a autora, no gótico masculino a personagem principal é um herói-vilão isolado da vida em sociedade, enquanto no feminino a heroína geralmente encontra-se em perigo e sob constante ameaça, perseguida e, por vezes, trancafiada em castelos e violentada por poderes socioeconômicos. Há de fato um tratamento diferente dessas ficções, sobretudo, conforme aponta Williams (1999), quando se considera a influência do *I/eye* na escritura dessas histórias. Mas caso se conceba que há, no cerne do gótico, uma linha que divide a produção literária das mulheres e dos homens, como explicar, então, as personagens violentas e subversivas que surgiram nos escritos das mulheres no decorrer dos séculos XVIII e XIX?

Não se pode definir os textos escritos por mulheres como um simples reflexo de sua condição doméstica, do medo de perder a sua herança ou uma denúncia de suas ansiedades. Os textos de escritoras não são homogêneos e o dito “gótico feminino” tampouco é somente povoado por mulheres em perigo à espera de um final feliz na instituição sagrada da

⁴¹ “Male Gothic is a dark mirror reflecting patriarchy’s nightmère, recalling a perilous, violent, and early separation from the mother/mater denigrated as “female”. “Female Gothic” creates a Looking-Glass World, where ancient assumptions about the “male” and the “female”, [...] are suspended or so transformed as to reveal an entirely different world, exposing the perils lurking in the father’s corridors of power.”.

burguesia, o casamento. Em que momento em *Zofloya*, de Charlotte Dacre, o casamento de Victoria com o conde Berenza assenta tudo em seu devido lugar? Para Victoria, o matrimônio foi uma sentença que a aprisionou em uma relação infeliz e a proibiu de obter outros prazeres. Em *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë (1818-1848), o casamento de Catherine com Linton proporcionou-lhe somente felicidade ou também um sentimento de aprisionamento, tendo em vista que, uma vez casada, não poderia ter, ao mesmo tempo, os seus dois objetos de desejo, Linton e Heathcliff? O gótico feminino, porque é escrito por mulheres e não por limitar-se a um assunto ou outro, é uma veia pulsante de erotismo repleta dos mais diferentes tipos de realização, desde relatos mais preocupados com a situação socioeconômica da mulher e com a sua emancipação, até aqueles que tratam do seu egoísmo sexual, da sua violência e questionam os limites entre os gêneros.

Nessa chave, torna-se interessante buscar, no contexto histórico e cultural inglês, os fatores que levaram ao surgimento dessas mulheres violentas na literatura desse período. Os séculos XVII e XVIII foram marcados pela construção e reforço de rígidos padrões de comportamento aplicados às mulheres. Isso, no entanto, não significa que elas não tenham gozado de certa liberdade de expressão, seja quanto aos assuntos políticos ou até mesmo sobre a sexualidade – basta observar o crescimento no número de publicações de autoria de mulheres nesse período. Assim, surgiram autoras que resistiam e subvertiam os padrões impostos aos seu sexo. Escritoras dos anos seiscentos como Aphra Behn, Delavivière Manley e Eliza Haywood, com suas histórias heroicas e memórias sexuais escandalosas, obtiveram aclamação pública na mesma proporção em que foram acusadas de imoralidade e postas no limite da respeitabilidade. O caso de Haywood com *Love in Excess* (1719-1720) talvez seja o mais impressionante, uma vez que documenta os escândalos sexuais dos membros da elite burguesa e da aristocracia inglesas – nos quais o desejo feminino é elemento central. O sucesso comercial de Haywood, apesar das críticas das quais foi alvo, denota a tolerância sexual, tanto na linguagem quanto na prática, exercida nesse período.

O século XVIII viu ainda uma crescente produção de textos de mulheres politicamente engajadas que, assim como as suas antecessoras, foram duramente criticadas e dessexualizadas⁴². Dois exemplos centrais são Mary Wollstonecraft e Mary Robinson com seus textos políticos *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) e *Letter to the Woman of England on the Injustice of Mental Subordination* (1799), respectivamente, que interrogam a

⁴² Richard Polwhele, clérigo, poeta e historiador inglês, escreveu *The Unsex'd Females, a Poem* (1798), no qual ataca mulheres – sobretudo Mary Wollstonecraft – envolvidas em reivindicações políticas durante a Revolução Francesa.

suposta inferioridade física e mental da mulher ao mesmo tempo em que reivindicam mais educação e espaço na vida pública. Diversas produções, de panfletos a ensaios, surgiram na Grã-Bretanha no mesmo período em que as mulheres perdiam o pouco espaço político que tinham: uma lei aprovada em 1778 proibia a presença de mulheres nos debates na *House of Commons*, em uma tentativa legal e institucional de silenciar a mulher como um sujeito público. Foi no desenrolar desse contexto que mulheres como Anna Laetitia Barbauld, Helen Maria Williams, Charlotte Lennox, Charlotte Smith e Ann Radcliffe, ao lado de outras oitocentistas como Charlotte Dacre, Jane Austen, as irmãs Brontë e Mary E. Braddon, produziram textos, panfletos políticos ou ficcionais, com análises da sociedade britânica, questionando os padrões e os limites impostos à mulher, seja de forma cuidadosa ou subversiva.

Ainda quanto à produção literária de mulheres, Adriana Craciun, em seu livro *Fatal Women of Romanticism* (2003, p. 22) argumenta que a crítica literária feminista contemporânea aponta como elemento central, quando trata das escritoras britânicas, “o objetivo não dito de demonstrar que as mulheres, como uma classe, evitam a violência, a destruição, e a crueldade, exceto em autodefesa ou em forma de rebelião [...]”⁴³. Embora muitos textos reverberem de fato uma denúncia de suas condições, a possibilidade de realizações que fujam dessas narrativas não pode ser excluída ou ignorada. No século XVIII, mulheres violentas e sexualmente livres como Mary Lamb, Charlotte Corday e Maria Antonieta juntaram-se a outras mulheres fatais: Lilith, Eva, Cleópatra, Salomé e Messalina, assim como a de figuras míticas como sereias, vampiras e demônios sedutores. Logo, não surpreende o surgimento de histórias com personagens femininas subversivas. Dentre elas, vale destacar Victoria, em *Zofloya* ou Apollonia em *The Passions*, também de Charlotte Dacre. E nos anos oitocentos, o romance *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary E. Braddon, que narra os atos de Lady Audley, uma mulher bígama e homicida.

Assim, pode-se observar que limitar a produção de textos escritos por mulheres a certa docilidade ou justificar a sua violência como medida de autodefesa desconsidera realizações de autoras que, longe do que se esperava, construíram personagens fortes, egoístas, violentas e subversivas. Conceber a produção feminina a partir de uma fórmula específica e fazer crer que, por algum motivo, existam temas particulares e restritos às mulheres ou aos homens, é reduzir uma poética rica e plástica como a gótica a um campo de batalha entre os gêneros, no

⁴³ “unspoken aim to demonstrate that women as a class schew violence, destructiveness, and cruelty, except in self defense or rebellion [...]”.

qual o homem, invariavelmente, tendo em vista a sua condição histórica, será colocado acima da mulher – quantas mulheres citadas acima são desconhecidas nos círculos literários atuais?

Esse quadro é ainda mais complexo quando se busca estabelecer um padrão para o gótico feminino. A crítica literária feminista, muitas vezes em uma tentativa de consolidar a produção das mulheres em seus próprios termos e não à sombra da masculina, elege temas e imagens recorrentes que a comporiam. Pode-se pensar, então, na heroína radcliffeana: geralmente uma órfã inocente abandonada à mercê de parentes de índole questionável que, extremamente sensível, desmaia quando se depara com o perigo. Sendo este o padrão, como explicar, então, a produção dentro do gótico dito feminino de mulheres fatais que, longe de serem vítimas, não rechaçam a sua própria violência? A tentativa de estabelecer um código para o gótico escrito por mulheres, ao restringi-lo a uma fórmula, cria um outro do outro quando, eventualmente, surgem narrativas que não se encaixam no que se espera dessa produção literária.

Aplicar uma regra ao gótico, prendê-lo em um jogo de opostos – feminino *versus* masculino – é contraditório com a própria poética, uma vez que ela trata, essencialmente, da pluralidade do sujeito. Ela é excessivamente humana, de modo que traz à tona a alteridade que habita no cerne do indivíduo. O sujeito gótico não é mais aquele dicotômico, mas um originário, aquele que incorpora a multiplicidade e experiencia a vida erótica: luz e sombra, Bem e Mal, sagrado e profano. Assim, uma leitura desgeneralizada de seus textos, i.e., lê-los como ficção gótica e não exclusivamente pertencente a uma tradição feminina ou masculina, parece devolver-lhes a riqueza de suas histórias e de toda a sua potência criativa.

1.2.3 O romance gótico: crítica e recepção

“Quando você começa com tanta pompa e exibição, / Por que o fim é tão pequeno e tão baixo?”⁴⁴, diz um dos versos de *Ars Poetica* (2000 [18? a.C.], p. 174) de Horácio (65 a.C.-8 a.C.), um dos textos clássicos mais utilizados pelos opositores do gótico a fim de atestar a sua inferioridade. Os críticos do século XVIII faziam uma distinção entre literatura útil, aquela que ilustrava as verdades morais de maneira racional e plausível, e uma escrita ilegítima que falhava em ambos os quesitos. E o gótico, com sua ascendência medieval, seus

⁴⁴ *When you begin with so much Pomp and Show, / Why is the End so little and so low?”.*

temas sobrenaturais e tomados como imorais, ficou, conseqüentemente, no espectro da última. Samuel Johnson (1709-1784), em um ensaio publicado no periódico *The Rambler*⁴⁵, ao opor os trabalhos de Samuel Richardson e Tobias Smollett, acabou por estabelecer os termos de acordo com os quais a ficção gótica seria condenada posteriormente. Segundo ele, o romanesco e as suas histórias improváveis pertenciam ao passado, de modo que os autores do presente deveriam preocupar-se com a representação da vida, sobretudo por serem escritos majoritariamente para os jovens, os ignorantes e os ociosos, para quem serviriam como palestras de conduta e introduções à vida (JOHNSON, 2000 [1750], p. 176).

Outro ataque à ficção gótica foi publicado anonimamente em 1798. O artigo intitulado “*The Terrorist Novel Writing*” carrega críticas ao gótico de maneira mais satírica. De acordo com o autor, o romance deveria ser a representação da vida humana e de seus modos, em uma tentativa de direcionar a conduta correta em certos aspectos da vida e corrigir possíveis falhas. O romance gótico, por sua vez, era justamente o oposto, e o autor continua a sua crítica:

Que instrução deve ser obtida a partir das ideias distorcidas de lunáticos, não consigo conceber. [...] Os deveres da vida estão tão alterados ao ponto de que todas as instruções necessárias a um jovem é aprender a caminhar à noite pelas ameias de um castelo antigo, deslizar as mãos ou os pés por uma passagem estreita, e encontrar o diabo no final?⁴⁶ (THE TERRORIST NOVEL WRITING, 2000 [1798], p. 184).

Observam-se esses mesmos argumentos em Samuel Taylor Coleridge que, apesar de ter explorado mecanismos góticos em algumas de suas obras⁴⁷, escreveu um ensaio crítico ao romance de Lewis, *The Monk*, e publicou-o na revista *Critical Review*, em 1797. Nele, Coleridge acentua o seu desgosto pela ficção gótica ao afirmar que o mesmo fenômeno que tomou os alemães – i.e., a predileção pelas histórias de terror – também sobrevoava o imaginário inglês. E uma vez que, de acordo com a sua percepção, já era impossível evitar essa aproximação, restava-lhe esperar, pois: “a saciedade banirá o que o bom senso deveria ter

⁴⁵ Periódico inglês de circulação semanal distribuído entre os anos de 1750 e 1752.

⁴⁶ “*But what instruction is to be reaped from the distorted ideas of lunatics, I am at a loss to conceive. [...] Are the duties of life so changed, that all the instructions necessary for a young person is to learn to walk at night upon the battlements of an old castle, to creep hands and feet along a narrow passage, and meet the devil at the end of it?*”.

⁴⁷ O caso de Coleridge é curioso, pois, embora tenha desferido críticas ao gótico, o poeta fez uso de sua parafernália ao compor poemas como “*Christabel*” (1797) e “*The Rime of the Ancient Mariner*” (1798), o que parece denotar a abrangência de temas e objetos poéticos góticos entre os séculos XVIII e XIX. Para uma discussão mais extensa, conferir o capítulo “*Gothic and Romanticism*”, de David Punter (1996).

impedido; e [...] o público aprenderá [...] que essa espécie de composição é manufaturada com tão pouco esforço mental ou imaginação.”⁴⁸ (COLERIDGE, 2000 [1797], p. 185).

A crítica contemporânea do gótico setecentista com seus ensaios muitas das vezes de cunho negativo soa como uma resposta ao sucesso comercial que esse tipo de literatura alcançou, sobretudo na última década desse século. O “mal-estar” que tais ficções poderiam causar são, em grande parte, ocasionados pela tensão presente no cerne da poética gótica que, ao reunir um conjunto de antíteses em suas histórias, relega ao leitor um sentimento ambíguo, desconfortável. Isso se dá porque, apesar de serem associados a uma “impropriedade literária e moral”⁴⁹ (BOTTING, 2005, p. 30), diversos romances góticos exibiam uma vontade de reivindicar moralidade, virtude e razão. Seus enredos subversivos, violentos e considerados indecentes por vezes pretendiam-se como um projeto moral. Esperava-se que através da leitura de atos desvirtuados, o leitor pudesse aprender, pelo exemplo da punição da personagem transgressora, a distinguir o Bem do Mal. Isto é, desejava-se que a transgressão de limites culturais e políticos retratada nos romances fosse capaz de, por fim, restabelecê-los. Essa intenção não era, no entanto, uma regra fixa para toda a produção gótica do período, ou até mesmo a posterior. Havia histórias que se limitavam a retratar os atos mais vis possíveis com o objetivo de produzir o terror, o horror ou a repulsa como efeitos de leitura.

Por tratar-se de uma poética que se alimentava e se constituía a partir de eventos sobrenaturais e de questões sociais e culturais consideradas tabus, a ficção gótica foi relegada às margens da literatura, caracterizada por críticos, leitores e vendedores de livros como entretenimento popular, imperfeita, exploradora, até mesmo sádica, responsável por despertar o pior no gosto da época (PUNTER, 1996, p. 8). No entanto, o mercado literário no final do século XVIII estava inundado de textos góticos, mantendo uma porcentagem de presença de 30% em um intervalo de quase dez anos (1788-1807), com um pico de 38% em 1795 (MILES, 2002, p. 42). Quanto à rejeição da crítica, apesar do sucesso comercial dos romances, é possível explicá-la não só pelo medo do radicalismo presente nessa ficção, mas também devido à sua oposição aos valores neoclássicos que privilegiavam as produções artísticas que elevassem a mente e que fossem moral e espiritualmente inspiradoras. Ademais, havia o receio de que elas pudessem estimular “emoções que obscureciam as definições de

⁴⁸ “*satiety will banish what good sense should have prevented; and that [...] the public will learn [...] with how little expense of thought or imagination this species of composition is manufactured.*”.

⁴⁹ “*literary and moral impropriety*”.

razão e de moralidade”⁵⁰ (BOTTING, 2005, p. 4), de modo que encorajassem os leitores à corrupção e ao declínio moral.

O gótico era muitas das vezes considerado vulgar e aquém da produção literária da época. Surgiu em um momento em que o maravilhoso e o fantástico perdiam espaço para textos mais realistas e focados no cotidiano da sociedade inglesa. O avanço da ciência e a crescente doutrina do empirismo e do ceticismo, assim como a secularização do pensamento filosófico, buscavam a todo momento explicar os segredos do universo. Todavia, a elucidação de cada mistério presente no espectro da experiência humana não era possível e a redução do humano a um ser racional se mostrou limitante e estéril. Dessa maneira, criou-se um outro estranho e desconhecido, gerador de temores e de ansiedades, de modo que o medo, a raiz da busca por uma explicação racional dos mistérios do universo, tornou-se o produto dessa mesma empreitada. E como o gótico e o medo são elementos complementares, não é incompreensível a proliferação desses textos nesse momento histórico.

Apesar de a ficção gótica ser classificada como uma literatura popular, há de se ter cuidado ao caracterizá-la de tal maneira a fim de não causar confusão, sobretudo quanto ao seu público-leitor. A realidade do século XVIII era a de que as classes mais pobres da sociedade não poderiam gastar a sua renda semanal para comprar romances, quaisquer que fossem. De modo que se torna impensável que esse setor da sociedade, o que comumente é associado ao “popular”, fosse o que consumisse majoritariamente esse tipo de literatura (PUNTER, 1996, p. 22). O adjetivo “popular” atribuído ao gótico refere-se aos temas que esses romances retratam, muitos deles tabus e considerados imorais, i.e., não eram clássicos ou dignificantes. Surge, então, outra questão: se a classe trabalhadora não poderia pagar pelos livros, como a ficção gótica se tornou tão difundida em uma época dominada pelos textos de Richardson, Defoe e Fielding? Punter (1996, p. 23) aponta para a possibilidade de que o público-leitor de ambos, tanto dos romances realistas quanto dos góticos, fosse o mesmo: indivíduos das classes média e alta e, ainda, majoritariamente mulheres. O fator que poderia elucidar o fascínio do público pela ficção gótica em um século supostamente dominado pela razão é a capacidade que a poética gótica tem de canalizar as emoções ameaçadoras e os impulsos humanos, assim como a tensão, a ansiedade e o medo presentes em uma sociedade e convertê-los em prazer.

Com um público-leitor majoritariamente feminino, o receio com os assuntos retratados nos romances e os efeitos que poderiam causar, bem como as atitudes que poderiam

⁵⁰ “*excitements which blurred definitions of reason and morality*”.

desencadear em suas vidas, preocupavam os críticos literários. Eles temiam que as mulheres, o dito sexo frágil e supostamente mais suscetível a influências externas, fossem corrompidas e desvirtuadas por tais romances. Não era de bom tom, portanto, que fossem vistas com o romance de Lewis em mãos. No entanto, havia uma lógica que seguia na contramão dessa tendência. O ensaio “*On the Good Effects of Bad Novels*” (1798), de E.A, disserta sobre os romances góticos e os efeitos positivos que eles poderiam ter na vida das leitoras. Segundo o autor, esse tipo de literatura, muito popular e atrativa, seria positiva no sentido de que os indivíduos, a partir dela, criariam o hábito de ler, algo que sob outras circunstâncias talvez não fosse possível. O autor acreditava que ao desenvolverem o gosto pela leitura, esses indivíduos migrariam naturalmente dos romances góticos para leituras mais profundas e relevantes, como tratados filosóficos. Esperava também que, ao tomar um desses romances para ler, esse ato lhes causasse tormento, de modo que aprendessem a desprezar o seu instrutor – i.e., a própria obra que liam –, pois, como argumenta o autor, “o bom gosto brotará da detestação do mau”⁵¹ (E.A., 2000 [1798], p. 209). E as mulheres que não conseguissem evitar a leitura desses romances, seriam ao menos capazes de conduzir os seus filhos por caminhos opostos aos que escolheram para si. O autor ainda completa ao dizer que “quanto pior eles são escritos, melhor a sociedade.”⁵² (E.A., 2000 [1798], p. 209). O que ele parece ignorar, no entanto, é que não somente homens, como também mulheres escreviam romances góticos. Então, que tipo de lição construtiva elas poderiam tirar aos escreverem esses “romances ruins”?

⁵¹ “good taste will spring from the detestation of bad”.

⁵² “the worse they are written so much better the society”.

2 CAPÍTULO II

“Eu não me vejo na palavra
Fêmea: alvo de caça”
franciso, el hombre

2.1 A poética gótica e os seus elementos obscuros

2.1.1 O medo e o Mal na literatura gótica

A poética gótica é notadamente uma de medo, de modo que as representações do Mal, tão prováveis de surgirem em uma sociedade cuja empreitada filosófica é, sobretudo, desvendar os mistérios da vida, proliferaram em suas ficções através das mais diversas figuras narrativas. As artes do Mal, como nela se desenvolvem e ecoam, têm como objetivo, através da produção de efeitos estéticos negativos⁵³, não tanto um uso escuso e escapista de seus elementos amedrontadores, mas uma incitação a repensar os modos de encarar o mundo. A literatura do medo, tal como o é a gótica, não busca encerrar o debate ao qual se propõe quando introduz fenômenos cruéis como elementos externos ou inevitáveis, sobretudo por tratar da experiência humana. Pelo contrário, ela utiliza-os como porta de entrada para tais discussões e traz à superfície aquilo que narrativas mais realistas muitas das vezes não são capazes de fazer, como, por exemplo, quando sugere que o Mal – i.e., características consideradas negativas e dispensáveis para a vida em sociedade – é parte constitutiva do indivíduo, com raízes fincadas em seu âmago. Ela parece precisamente querer desconstruir a experiência humana limitada a uma castidade sufocante ao notar as tensões existentes entre as normas sociais e os desejos inconscientes, de modo que busca legitimar outras formas de existência suportáveis.

Nessa chave, torna-se interessante entender a compreensão da época quanto ao Mal: o que o constituía, os seus maiores representantes e as forças que era capaz de desencadear. O século XVIII foi marcado por eventos terríveis que ultrapassaram os limites do tolerável e, logo, foram categorizados como representativos do Mal. Entre os eventos reais que podem ser considerados disparadores da ruptura causada entre o pensamento teológico e o filosófico

⁵³ Entre eles, nota-se o terror e o horror. Para uma discussão mais extensa, ver seção 1.2.2.

quanto às origens do Mal, encontram-se o terremoto de Lisboa, em 1755, seguido de um maremoto e de múltiplos incêndios, que destruiu uma das mais belas cidades europeias, bem como a Revolução Francesa cuja violência, conforme observado na seção 1.1.3, beirou o limite da inteligibilidade. Dessa forma, constatou-se, na vida em sociedade, a ocorrência de fenômenos naturais e culturais geradores de atrocidades que não poderiam ser descritos como simples infortúnios. Assim, percebeu-se que o Mal existe para além dos limites da teologia e que ele pode, ainda, ser aleatório e aparentemente desmotivado.

Jeffrey Russell, em seu estudo sobre o Mal, *Mephistopheles* (1990, p. 17-18), divide o Mal em duas categorias, uma passiva e outra ativa. A primeira, conforme argumenta o autor, representa o sofrimento que um ser consciente enfrenta quando confrontado pelo medo, terror, agonia, depressão e pela ameaça ou memória de dor – isto é, ele se torna uma vítima. O último, por sua vez, trata da vontade de um ser consciente de infligir sofrimento a outro ser, tal como ele, consciente. Quanto a este último, Russell propõe ainda três linhas de entendimento: o metafísico, caracterizado pela falta de perfeição de qualquer mundo criado – que é também teológico, uma vez que liga a existência do Mal a uma entidade; o natural, ocasionado pelo sofrimento desencadeado por atos da Natureza, como furacões, tempestades e terremotos; e, por fim, o moral, que seria produzido a partir da vontade deliberada de um indivíduo de causar sofrimento a outro – este encontra a sua origem na raiz do ser humano.

A partir da configuração disposta acima, a poética gótica parece ter um interesse sobretudo pelo Mal moral. Sendo este um desdobramento de desejos intrínsecos ao humano, pode-se acompanhar o entendimento de Maria C. Monteiro sobre o Mal, em diálogo com Michel Maffesoli (2004), no ensaio “Satã: um corpo mutante” (2017), como:

a face obscura da natureza humana, aquela que a cultura pode em parte sublimar, mas que continua a animar os nossos desejos, nossos medos, nossos sentimentos, em suma, todos os afetos. Esse mal, ou sombra, nos persegue, em suas diversas modulações: violência, sofrimento, pecado, etc. [...] ele é o *daimon* se apoderando do indivíduo, se manifestando, negando uma concepção estática do ser. (p. 97).

O gótico, quando faz uso do Mal e ultrapassa os limites culturais, torna-o uma potência libertadora. Georges Bataille, em *A literatura e o mal* (1989), parece apontar para a mesma compreensão quando comenta acerca do Bem e do Mal. Segundo o autor, “[o] lado do Bem é o da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra.” (1989, p. 176). Sobre o Mal, Bataille diz que o indivíduo não lhe é consagrado, mas deve, se possível:

não se deixar encerrar os limites da razão. Ele deve antes de tudo aceitar esses limites, é-lhe necessário reconhecer a necessidade do cálculo do interesse. Mas nos limites, na necessidade que ele reconhece, ele deve saber que nele uma parte irreduzível, uma parte soberana escapa. (1989, p. 27).

É esta parte soberana que escapa que fascina o gótico, transborda em suas páginas e amedronta o leitor, pois ele reconhece, nas personagens transgressoras, a sua própria inclinação ao Mal. Daí o uso tão vivo que faz do horror e do medo ficcionais, já que através deles é possível iluminar a interioridade dos indivíduos, bem como pressionar as suas convicções morais mais profundas – ele força o indivíduo a avaliar a sua face obscura abjeta. E o medo, como característica indispensável para essa literatura, motiva os indivíduos a transporem limites.

2.1.2 O Rei das Trevas

Sendo o gótico uma literatura do medo, é natural que Satã, o símbolo do Mal por excelência, tenha se tornado uma figura narrativa recorrente em suas ficções. Apesar das tentativas da Igreja de amputá-lo, ele, emblemático, foi elevado ao posto de personagem. Foi então, nos termos de Giorgio Agamben, em *Profanações* (2007), profanado – isto é, foi subtraído da esfera divina (religiosa) e entregue ao uso comum, aberto a outras significações que poderiam fazer dele um uso particular. Desse modo, Satã deixou de ser um conceito estritamente religioso e assumiu significações políticas, filosóficas e médicas⁵⁴.

Nos século XVIII e, com mais força e intenção no século XIX, escritores apropriaram-se de Satã como uma figura narrativa de tal maneira que criaram, de acordo com Eugene Thacker em *In the Dust of this Planet* (2011), um satanismo poético que, conforme posto pelo romantismo, pela poética gótica, pela Revolução Francesa e até mesmo pelo decadentismo, operava como uma inversão dos valores pregados pela Igreja⁵⁵. Tal compreensão tornou-se

⁵⁴ Segundo Thacker (2011), com o desenvolvimento da psicanálise, o século XX, através de pesquisas desenvolvidas sobretudo por Sigmund Freud, revisitou e reinterpretou relatos antigos sobre possessões demoníacas e ofereceu-lhes uma significação moderna psicanalítica. O autor cita o artigo “*A neurosis of demonical possession in the seventeenth-century*” de Freud, no qual ele aborda o caso de Christoph Haitzmann, um jovem pintor que em 1677 foi diagnosticado com possessão demoníaca. Dos sintomas sentidos pelo jovem, Freud concluiu que o demônio seria a figura condensada do “pai-substituto”, um substituto da figura do pai que ele há pouco perdera.

⁵⁵ Deve-se ressaltar, no entanto, que essa interpretação se pretendia mais de maneira simbólica que literal, de modo que a figura bíblica foi despersonalizada e afastada da sua apreensão teológica.

possível através das mudanças sociais, culturais e econômicas desse período que, por seu turno, contribuíram para o desmantelamento e secularização da religião. Como causas para esse movimento, Russell (1990, p. 168-172) aponta o fortalecimento da burguesia e o enfraquecimento do cristianismo e o êxodo rural que, com a chegada dos camponeses às cidades e a sua constatação das condições precárias de trabalho que lá existiam, fomentou um sentimento de desespero e de vazio nos indivíduos. Desse modo, a religião já não informava mais a vida, ao menos não de maneira satisfatória, de modo que os sujeitos se tornaram cada vez mais descontentes.

Havia ainda no campo filosófico o avanço de teorias seculares como o materialismo, o pragmatismo e o ceticismo. Auguste Comte (1798-1857), por exemplo, formulou a teoria do positivismo, a qual acreditava no avanço da sociedade através do esforço da ciência empírica. O positivismo foi também utilizado para atacar o cristianismo quando se apontava nele, uma doutrina sem provas concretas, conceitos humanos que teriam sido projetados na deidade. Assim, na modernidade, questionava-se as crenças cristãs de céu, alma, imortalidade, pecado, redenção, inferno e Diabo. Ademais, o universalismo dos anos oitocentos, como uma tendência teológica, pregava a crença de que todos, inclusive o Diabo, seriam salvos. Desse modo, Satã e o Mal sofreram mudanças no decorrer da modernidade, de modo que perderam também a sua importância e credibilidade.

Mais do que o positivismo e o universalismo, o romantismo do início do século XIX, como um movimento literário fundado em elementos estética e emocionalmente sublimes, subtraiu Satã de seu emprego religioso e entregou-o ao uso poético. No entanto, antes mesmo de se tornar uma figura literária, Satã foi associado à Revolução Francesa. Monarcas e católicos tradicionais viam a Revolução como o trabalho do Diabo, de maneira que somente a restauração da monarquia garantiria o triunfo de Cristo. Tão logo assumiu-se essa posição, os revolucionários, que, por sua vez, identificavam o *ancien régime* com o Mal, adotaram Satã como um símbolo de rebeldia contra as ordens injustas do regime monárquico francês e as suas instituições: a Igreja, o governo e a família. Os românticos, por sua vez, devido a sua afinidade com atitudes revolucionárias, não tardaram em assumir uma posição similar, como nota Russell (1990):

Intensamente preocupados com o conflito entre o bem e o mal dentro do seio humano, os românticos usavam símbolos cristãos por motivos estéticos e mitopoéticos, geralmente sem muita preocupação com o seu conteúdo teológico [...] ⁵⁶. (p. 174).

⁵⁶ "Intensely concerned with the conflict of good and evil within the human breast, the Romantics used Christian symbols of esthetic and mythopoetic purposes, usually without much regard for their theological content [...]".

E, desse modo, foram responsáveis por profanar e despersonalizar a figura de Satã como uma religiosa e, assim, tornaram-no em um personagem ambíguo e potencialmente subversivo.

O desgosto dos românticos pela Igreja era recíproco, de modo que os ataques feitos a esses escritores, em grande parte pelos integrantes do clero, intensificaram a sua compreensão de que o cristianismo era mal e os seus oponentes, bons. E sendo Satã o maior inimigo do cristianismo tradicional, ele logo foi adotado como representação de tudo que fosse bom. Essa empreitada filosófica ambígua queria-se de fato como uma afirmação contraditória, uma vez que os românticos pretendiam constituí-la como um desafio imaginativo aos dogmas cristãos e como uma agenda política. Dessa maneira, como observa Russell, “[em] rebelião contra autoridades injustas e repressivas, o Diabo era um herói.”⁵⁷ (1990, p. 174).

O novo herói do romantismo, ao contrário daquele da epopeia que era dedicado ao bem-estar da sua família e do seu povo, era individualista, sozinho no mundo, ambicioso e, acima de tudo, um agente libertador da sociedade em direção ao progresso, à beleza e ao amor. Essas qualidades recém-adquiridas foram lidas no Satã de John Milton (1608-1674), em *Paradise Lost* (1667). O protagonista de Milton, ressentido de seu destino, revelou um lado trágico da personagem mais próximo daquele herói-vilão gótico-romântico. Assim, Satã, em sua revolta contra a autoridade divina, foi identificado com outra personagem mitológica, Prometeu: ambos foram fadados à derrota e, assim, viram-se condenados por suas transgressões. O que os diferencia, no entanto, é o fato de que Prometeu, ao desafiar os deuses, não o fez por egoísmo ou por ódio, mas por um desejo de ajudar a humanidade. Dessa maneira, as características consideradas honrosas de Prometeu foram transferidas para Satã. Pode-se recuperar aqui histórias que se fundam nesses elementos como *Prometheus Unbound* (1820), de Percy Shelley, *Calin: A Mystery* (1821), de Lord Byron e, mais notadamente, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, cuja criatura lê *Paradise Lost*. Esses trabalhos tinham em comum uma investigação das origens do Mal, bem como a representação da realidade humana de maneira ambivalente, tão propensa ao Bem quanto ao Mal.

A partir desta compreensão, Satã tornou-se ferramenta fundamental nas ficções gótico-românticas quando se pretendia dramatizar o conflito entre o Bem e o Mal, sobretudo quando se buscava questionar a compreensão humanista do ser humano como uno, puramente bom ou completamente mau. Satã entra nessas narrativas como uma figura poética responsável por representar, no mundo, aquilo que escapa de compreensões fechadas do humano. O seu

⁵⁷ “In rebellion against unjust and repressive authority, the Devil was a hero.”

potencial disruptivo emerge do seu funcionamento como corpo centrífugo à medida em que se torna catalisador de desejos humanos reprimidos; ele é a face obscura da experiência humana que se desdobra e transborda para fora e, ao fazê-lo, desnuda toda a humanidade que há no ser.

Nessa chave, a observação de Monteiro (2017) quanto essa figura narrativa é interessante:

Ele [Satã] se revela não como naquilo que pode ser representado, mas como um tipo de experiência que acontece internamente no ser de cada um enquanto corpo. [...] Satã desperta a imaginação desejante do outro para superar-se, expandindo a vida para sonhar além dos limites em que vivemos e nos representamos. (p. 99).

Assim, o corpo possuído por Satã, i.e., aquele que assume o seu lado obscuro e toca nos limites do desconhecido, encontra, por fim, a transcendência da finitude. Diferente de Deus, como observa Bataille (1989, p. 32), do ponto de vista do humano, é Satã quem é livre, pois o primeiro, a fim de manter a ordem da qual é a garantia, jamais pode transgredi-la, ao passo em que o último, expulso do Paraíso e relegado ao Mal, é livre para fazer de sua liberdade o que bem entender.

Desse modo, é proveitoso observar o modo por meio do qual Satã, como personagem, figura na poética gótica. Em *Zofloya*, de Charlotte Dacre, esse Satã gótico-romântico apresenta-se como uma possibilidade de imaginar possibilidades perigosas e ambiciosas que garantem à Victoria uma agência demoníaca – esta, contudo, surge a partir do estabelecimento de um pacto fáustico.

2.1.3 O pacto satânico em *Zofloya*

Associa-se à figura de Satã o pacto satânico, tema recorrente no imaginário cultural. Philip Almond, em seu extenso estudo sobre o Diabo, *The Devil* (2014), investiga as raízes do mito que gira em torno do pacto. De acordo com o autor, uma carta escrita pelo papa Eugênio IV, *A Letter to All Inquisitores of Herectial Depravity* (1417), teria fornecido algumas bases para a compreensão dos elementos jurídicos presentes no acordo satânico. Segundo o clérigo, há no cerne da bruxaria um pacto estabelecido entre a bruxa/o feiticeiro e o Diabo. E para que eles pudessem gozar de poderes mágicos seria preciso que, primeiro, fimassem um contrato. Das maneiras através das quais esse acordo poderia desenvolver-se, Almond destaca duas: uma explícita, quando há a intenção de invocar a entidade demoníaca, e outra implícita,

quando esse objetivo não é aparente. Ambas as formas são ainda geralmente escritas e firmadas com sangue.

Almond (2014, p. 128-135) rastreia a origem do pacto satânico na Europa ocidental ao texto *A Miracle of the Virgin Mary Concerning Teophilus the Penitent*, a partir de uma tradução do grego para o latim, feita no século IX por Paulo, o diácono de Nápoles. A lenda conta que teria sido oferecido a Teófilo, um monge devoto da Ásia Menor, a posição de bispo. No entanto, tendo em vista a sua relutância em aceitar o cargo, outro religioso foi apontado em seu lugar. E o seu primeiro feito, logo após a sua consagração, foi destituir Teófilo de sua função religiosa. Ele busca, então, a ajuda de um judeu mágico que promete apresentá-lo a seu superior, Satã. Assim, este oferece-lhe uma vida inteira de poder e de autoridade. Contudo, como contrapartida, era necessário que ele concordasse em tornar-se um de seus servos e para tanto precisava negar Jesus Cristo e a Virgem Maria. Encantado com as promessas de realização imediata de seus desejos, Teófilo aceita o acordo e coloca a negação por escrito. Passado pouco tempo, Teófilo arrepende-se do pacto firmado e, então, passa a jejuar, orar e fazer vigílias em busca de redenção. Quarenta dias depois, a Virgem Maria, tocada pelos pedidos de Teófilo, intercede pela alma do clérigo ao atuar como mediadora entre ele e Deus. Ela recupera o contrato, destrói-o e restaura, enfim, a salvação do monge. A lenda de Teófilo, combinada com a de Simão Mago, tornou-se, mais tarde, a de Doutor Fausto⁵⁸, figura histórica do século XVI na Europa.

Percebe-se, então, a partir da explanação de Almond, que o pacto satânico se desenrola como a possibilidade de transpor os limites da realidade e de dobrá-los como se queira. No entanto, a liberdade e o prazer imediatos oferecidos pelo acordo com Satã, embora proveitosos para a parte contratante, logo retorna a cobrar o seu valor. Dessa maneira, observa-se, no cerne do acordo, uma tensão, pois ele é ambíguo: “[s]e por um lado [o pacto] me libera, por outro me aprisiona, a partir do momento que assino o meu nome com sangue.” (MONTEIRO, 2017, p. 100). Tendo em vista as contrapartidas, geralmente a rendição de sua alma ao inferno, as personagens que se envolvem nesses enlances, encantadas e desejosas da embriaguez divina da qual fala Bataille (1989, p. 19), recusam qualquer interdito e entregam-se à impulsividade e ao egoísmo de estar sempre no presente sem pensar no futuro e, assim, caminham para longe do Bem em direção ao Mal. O pacto age de maneira tal que reconcilia forças conflituosas, matéria e espírito, desejo e morte em um acordo que transborda erotismo.

⁵⁸ Simão Mago, figura bíblica, era praticante de feitiçaria e ficou conhecido por tentar comprar o poder de dar o Espírito Santo (Atos dos Apóstolos 8:18-19). Já Doutor Fausto foi um mágico errante que supostamente teria vivido entre 1480 e 1540, na cidade de Knittlingen, na Alemanha. Dizia-se praticante de magia negra e capaz de comunicar-se com os mortos.

Ao compreender tais elementos considerados opostos, reuni-los e integrá-los em uma totalidade que une o humano e o transcendente, ele devolve ao humano a sua inteireza.

Em *Zofloya*, Victoria, apesar de toda sua potência subversiva, só consegue de fato concretizar seus atos violentos quando tem a ajuda do Mouro Zofloya. A protagonista conjura Satã sem intenção, o que fica claro nos momentos derradeiros da história, quando Zofloya revela que os pensamentos devassos e cruéis de Victoria foram responsáveis por atraí-lo até ela:

Poucos se aventuram, como tu, nos caminhos alarmantes do pecado — teus pensamentos devassos e maus apontaram-te para a minha visão aguçada e perspicaz, e atraíram-me para ti, na ansiosa esperança da caçada!⁵⁹ (DACRE, 2008 [1806], p. 267).

Foi a natureza cruel e não-natural do desejo de Victoria que primeiro alertou Satã sobre a sua existência. E, tendo em vista o desejo ativo da protagonista, o Mouro torna-se o meio através do qual ela realiza seus caprichos voluptuosos; ele catalisa a sua potência violenta, uma vez que ela já estava decidida a tomar seu objeto de desejo antes mesmo que Satã aparecesse. Victoria, movida pelo princípio do prazer e cheia da embriaguez divina, faz um pacto com Zofloya e, sem sequer saber de sua verdadeira identidade, aceita o prazer imediato que ele tinha a oferecer-lhe.

No romance, o pacto se desenrola de maneira implícita, iniciado em um sonho da protagonista. Em uma noite agitada, Victoria tem uma sequência de sonhos que, como um prenúncio, parecem dizer muito sobre o seu futuro. Em um primeiro momento, ela se depara com Zofloya — de quem ela parecia ignorar a existência até então —, uma figura nobre e majestosa que lhe desperta medo. Assustada com a aparição, acorda de pronto. Quando adormece novamente, é confrontada por uma cena protagonizada por Henriquez. O jovem encontrava-se no altar de uma igreja, ao lado de sua noiva, Lilla. O Mouro, então, aparece mais uma vez e coloca-se entre o casal, impedindo a concretização da união. Assim, faz uma proposta à Victoria: “Serás tu minha [...] e então ninguém se oporá a ti.”⁶⁰ (DACRE, 2008 [1806], p. 136). Ela hesita momentaneamente, de modo que Zofloya afasta-se, ao que as mãos dos enamorados voltam a unir-se. Tal visão desperta tamanho terror em Victoria que, quando a oferta lhe é feita pela segunda vez, ela a aceita prontamente: ““Oh, sim, sim!”, exclamou

⁵⁹ “*Few venture far as thou hast ventured in the alarming paths of sin — thy loose and evil thoughts first pointed thee out to my keen, my searching view, and attracted me towards thee, in the eager hope of prey!*”.

⁶⁰ “*Wilt thou be mine [...] and none shall oppose thee.*”.

avidamente Victoria, dominada pelo horror intenso ao imaginar a união.”⁶¹ (DACRE, 2008 [1806], p. 136).

A cena desenrola-se de tal maneira que Victoria passa, então, a ocupar o lugar da noiva e algumas imagens se apresentam: Berenza, seu marido, cai morto no altar, inundando-o com o seu sangue; Lilla, um dos alvos da ira de Victoria, torna-se um espectro pálido; e Henriquez, quando ela tenta finalmente alcançá-lo, transforma-se em um esqueleto. Esses acontecimentos, no entanto, não parecem assombrar a protagonista que, pelo contrário, ignora qualquer sinal que pudessem trazer e ainda lhes oferece uma explicação que, para ela, soa racional:

e a conclusão que ela, por fim, tirou foi a seguinte: toda barreira imposta à realização de seus desejos seria, ultimamente, destruída, e que ela, finalmente, obteria Henriquez: todo o restante ela considerou irrelevante ao verdadeiro significado do seu sonho, [...] enquanto Henriquez, transformando-se em um esqueleto quando alcançou a sua mão, era emblemático apenas, ela imaginou, de que ele seria seu até a morte.⁶² (DACRE, 2008 [1806], p. 137).

O mito fáustico do pacto satânico é recorrente na literatura, porém, a opção de Dacre em seu romance por deslocá-lo para o plano onírico aponta para algo importante. Sua escolha parece refletir a impossibilidade de que esse acordo opere no plano terreno, da realidade – mesmo que inserido em um texto literário –, sobretudo por envolver uma mulher. Victoria, ao contrário de outras personagens, não firma um contrato com Satã em busca de conhecimento ou de poder: ela entra nessa relação pelo desejo de gozo. Assim, esse desejo, que não pode ser manifestado socialmente, é transferido para uma instância outra, um sonho, terreno do inconsciente, no qual pode ser vivido irrestritamente.

Mesmo que o acordo no romance tenha se desenrolado de modo onírico, na cena seguinte ele é finalmente concretizado. Victoria, ao passear pelo jardim de sua residência, depara-se com a figura de Zofloya observando-a. O Mouro, então, se aproxima e lhe oferece um punhado de rosas. Ela decide colocá-las em seu busto, ao que ele escolhe a mais bela e, ao estendê-la em sua direção, um espinho fura um dos dedos da protagonista. Consternado, Zofloya rasga um pedaço de tecido de sua roupa e estanca o sangramento. Em seguida, guarda o pano embebido em sangue junto ao peito, como se fosse uma relíquia sagrada. Intrigada pela atitude, a jovem questiona o motivo de sua devoção pelo objeto, ao que ele responde:

⁶¹ “‘Oh, yes, yes!’ eagerly cried Victoria, overcome by intense horror at the thoughts of their union.”.

⁶² “and the conclusion which at length she drew was this, that every barrier to the gratification of her wishes would ultimately be destroyed, and that she should at length obtain Henriquez: all else she considered irrelevant to the true purport of her dream, [...] while Henriquez, changing to a skeleton when she obtained his hand, was emblematic only, she conceived, that he would be hers till death.”.

“ele é de mesmo valor para mim que a senhora, pois é uma parte de ti – teu sangue precioso! Cuidadoso serei eu dele!”⁶³ (DACRE, 2008 [1806], p. 147). Victoria, então, sangra e concretiza o pacto em um momento profundamente erótico, no qual o tecido embebido em seus fluidos equivale a um acordo de sangue.

Além do erotismo envolvido na troca de sangue durante a cena, o espaço no qual ela se desenrola é também um *locus* interessante. Monteiro, em seu livro *Na aurora da modernidade* (2004, p. 70), discorre sobre o jardim que, na literatura, era comumente a representação do corpo da mulher. Em *Zofloya*, ecoando a cena no jardim quando o monge Ambrosio sucumbe à Matilda em *The Monk*, e ainda o Éden, onde Eva convence Adão a acompanhá-la no primeiro pecado, Victoria encontra-se com o Mouro pela primeira vez e rende-lhe a sua alma definitivamente. Logo, como a literatura e o mito parecem querer mostrar, esse local idílico não se mostra como um espaço de emoção, geralmente associado ao feminino, que se opõe à razão, tipicamente masculina, mas como um lugar de paixão onde Victoria é permitida e prometida a realização de todos os seus desejos, tanto os de vingança quanto os sexuais. Mostra-se, então, como um espaço em que os limites socialmente impostos são transpostos.

Desde o momento em que firma o pacto com Satã em diante, Victoria é assistida por Zofloya em sua carreira homicida. Ela, em seu devir-diabo, busca a realização dos seus desejos cruéis e egoístas, aniquilando aqueles que se coloquem em seu caminho. Como descreve Monteiro (2017, p. 96), o devir opera de maneira tal que o seu produto é próprio do indivíduo, isto é, devém-se aquilo que já se é. Trata-se, então, de uma maneira de transpor limites e, na literatura, Satã opera como a força que, ao contagiar o indivíduo, incita-o ao devir. Victoria, então, rebela-se contra as instituições e as condições que lhe foram impostas enquanto mulher; tem sede de mais, deseja liberdade física e sexual.

Assim como o Doutor Fausto, em *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592), de Christopher Marlowe (1564-1593), Victoria, apesar de todos os seus crimes e pecados, é visitada por um anjo que, em um sonho, oferece-lhe a salvação divina: “Retira-te, por um momento, do mundo — olha dentro do teu coração — *Arrepende-te* — e teus pecados serão perdoados!” (DACRE, 2008 [1806], p. 247, grifos da autora). O querubim anuncia, ainda, o desfecho de sua trajetória cruel caso Victoria insista em seguir pelos caminhos do Mal: “Se

⁶³ “it is of equal value to me with yourself, for it is a part of you – your precious blood! Chary will be I of it.”.

tu seguires o teu caminho atual, morte rápida e destruição eterna serão tuas!”⁶⁴ (DACRE, 2008 [1806], p. 247).

Mesmo em se tratando de um sonho, Victoria sente de maneira vívida, quando acorda, que a conversa passada havia sido real. No entanto, já consciente, reflete sobre a proposta divina, e chega à seguinte conclusão: “Oh, não, não pode ser – eu não cederei assim a uma visão – uma fantasia do imaginário, que se liberta quando os sentidos dormem.”⁶⁵ (DACRE, 2008 [1806], p. 248). Para a protagonista, a possibilidade de deixar Zofloya mostrava-se mais aterradora que a condenação à danação. O Mouro, então, aparece diante dela: os seus olhos brilhavam com fogo e toda a sua figura parecia mais digna que nunca. A narradora, então, descreve a resolução da protagonista que, tomada pelo desejo, decide: “Se ela hesitou antes em adotar a conduta que foi aconselhada a seguir, aquela hesitação agora desapareceu.”⁶⁶ (DACRE, 2008 [1806], p. 248). Ao recusar a oferta do anjo e optar pelo prazer imediato e por jamais arrepende-se de seus atos, Victoria é punida: encontra o seu fim no fundo de um precipício, atirada pelo próprio catalisador de seus desejos, o Mouro Zofloya.

Esse tipo de literatura mórbida é, argumenta Bataille, necessária à vida, pois é preciso “algumas vezes não fugir das sombras da morte, deixá-la, ao contrário, desenvolver-se nela, aos limites do desfalecimento, ao fim da própria morte.” (1989, p. 58). Embora o autor não esteja se referindo diretamente à poética gótica, é possível ver esse mesmo movimento em suas ficções. Suas personagens violentas, subversivas e transbordantes, tal qual Victoria, não recusam o seu lado sombrio, pelo contrário, abraçam-no como condição para a sua existência. Existir em um mundo em que não se pode viver por inteiro não lhes interessa, pois, como argumenta Bataille: “Ao menos não é suficiente que as sombras da morte renasçam *apesar de nós*: devemos ainda ressuscitá-las *voluntariamente* – de uma maneira que responde com exatidão a nossas necessidades [...]” (1989, p. 58, grifos do autor). No gótico, a narrativa de eventos terríveis não é o suficiente, é preciso causar no leitor, no mais alto grau possível, aqueles sentimentos que toda a atividade humana tem por objetivo evitar. Então o gótico, com as suas narrativas do medo, do horror e da repulsa, apresenta ao leitor uma série de alteridades que, quando incorporadas, expandem a experiência humana – tornam-na transcendente.

⁶⁴ “*Retire for a while from the world — look into thine heart — Repent — and thy sins shall be forgiven thee!*” e “*If thou pursuest thy present path, speedy death and eternal destruction will be thine!*”.

⁶⁵ “*Oh, no, it cannot be — I will not yield thus to a vision — a frolic of the fancy, let loose when senses slumber*”.

⁶⁶ “*If she hesitated before to adopt the conduct she was warned to pursue, that hesitation now vanished.*”.

2.2 Monstruosidades e dessexualização: as transgressões ao sujeito moderno

2.2.1 A construção do sujeito na era moderna

A modernidade, momento no qual a poética gótica se consolida, instaurou diversos paradigmas responsáveis por influenciar e redirecionar as relações sociais de maneira tal que é possível observar, até mesmo na contemporaneidade, resquícios dessa organização. O sujeito moderno, um embebido no humanismo que, em um mundo antropocêntrico, ocupa o centro de todas as relações, é fruto de uma rede de ideias e de movimentos filosóficos difundidos e forjados nesse período. É uma vez que as ficções góticas mantêm uma afinidade com o tempo e com a cultura na qual se inserem, é necessário compreender os elementos que se encontravam no cerne desse sujeito, bem como os seus desdobramentos, as forças, os organismos e os desejos que os constituíam. Essa empreitada é ainda mais essencial quando se parte da concepção da poética gótica como uma filosofia de alteridades cujo objetivo é a representação de vidas marginalizadas em suas narrativas em uma tentativa de desconstruir e rearticular o que é ser humano.

Nessa chave, o célebre estudo de Michel Foucault sobre a modernidade, a *História da Sexualidade* (1976), é um dos pilares aos quais recorrer na tentativa de compreender as forças geradas nesse período e as formas através das quais elas regiam a vida cultural. Uma das teses centrais de Foucault é o questionamento da suposição até então bem disseminada de que houve, nos séculos XVIII e XIX, uma repressão à sexualidade. De acordo com o autor, deu-se justamente o oposto: esses duzentos anos viram uma crescente incitação a colocar o sexo em discurso, de modo que ele se infiltrou no debate cultural, político e institucional. Nesse momento, muito dizia-se sobre o sexo e o debate tornou-se mais ostensivo, porém, a fim de evitar a armadilha de uma crença na liberdade intrínseca e completa ao falar sobre a sexualidade, é necessário fazer algumas perguntas: quem falava sobre sexo? De que maneira o fazia? Com que finalidade? A quem era direcionado e quem o proferia? Foucault observa que:

por volta do século XVIII nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo. E não tanto sob forma de uma teoria geral da sexualidade mas sob forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais. (FOUCAULT, 2017 [1976], p. 26).

Os anos setecentos e oitocentos viram, portanto, uma explosão no discurso sobre a sexualidade que, por sua vez, aliava-se a aparatos jurídicos, médicos e institucionais. De fato, debatia-se sobre o sexo em demasia, no entanto, com o intuito de organizar e regular a vida da população: havia uma crescente preocupação com as condições nas quais os indivíduos viviam, bem como com as taxas de natalidade, de mortalidade e com a expectativa de vida. Tais investidas na organização social eram necessárias tendo em vista, nesse momento histórico, a ascensão do capitalismo e a sua exigência de boas condições físicas da força de trabalho. Essa nova forma de gerir a vida, chamada por Foucault (2017 [1976]) de biopolítica, difere do poder do soberano. O último empenhava-se em causar a morte e deixar viver, enquanto o biopoder, como Foucault o descreve, trata da condução da vida, de modo que se esforça em fazer viver e deixar morrer. E, assim, criaram-se diversas formas e técnicas através das quais controlar as populações.

Seguindo a compreensão de Foucault, Fabían Romandini, em *A comunidade dos espectros* (2012), discorre sobre as antropológicas que regem a vida dos sujeitos em sociedade. Segundo o autor, esses métodos, cujo objetivo é o que ele chama de “processo de hominização”, acontecem de tal forma a desanimalizar o humano. Isto é, elas culminam na feitura do ser humano civilizado em uma tentativa de abjetar o animal no humano – esta, uma condição inconcebível, sobretudo na Era da Razão, quando se busca a compreensão de todos os mistérios do mundo, bem como a separação do humano de seus instintos animais. Dessa maneira, o humano é fabricado de modo *ex-taxis* da sua condição animal (ROMANDINI, 2012, p. 9). E esse processo, tendo em vista a sua característica restritiva, deságua na sua constituição de maneira artificializada.

Desse modo, nota-se que ao investir sobre a vida de modo a regulá-la ao extremo, o corpo se converte em uma máquina, manufaturado e deslocado de sua inteireza, e a experiência humana, por sua vez, é feita engessada. O discurso sobre a sexualidade na era moderna, quando escorado por antropológicas analíticas e reguladoras, muito contribuiu para essa limitação, bem como produziu um padrão de normatividade responsável por excluir do espectro do aceitável aquelas experiências de vida que escapassem do esquema dicotômico presente no cerne das sociedades ocidentais – homem/mulher, masculino/feminino, ativo/passivo. Essas alteridades foram relegadas ao lugar do ilícito, do perverso e do patológico, de modo que o seu destino deveria ser a correção ou uma eventual aniquilação.

Elisabeth Roudinesco, em *A parte obscura de nós mesmos* (2007), chama essas alteridades de “o povo dos perversos”. Ela os descreve como aqueles indivíduos designados de tal maneira negativa pelo corpo social que, preocupado em distanciar-se de uma parte

maldita de si – a animalidade que as antropológicas tentam apagar –, reduz a pluralidade do humano a classificações patológicas. Surgem, então, as categorias de históricas e de perversos que, por sua vez, compõem vidas marginais, no limiar da criminalidade:

Essas vidas paralelas e anormais, como sabemos, são inenarráveis, não tendo em geral outro eco senão o de sua condenação. E quando adquirem uma reputação, é mediante o poder de uma criminalidade excepcional, julgada bestial, monstruosa, inumana, vista como extrínseca à própria humanidade do homem. (ROUDINESCO, 2007, p. 7).

Essas mesmas vidas tornadas paralelas ecoam as vidas insuportáveis sobre as quais discorre Judith Butler, em *Undoing Gender* (2004). De acordo com a autora, para que um indivíduo seja lido como um humano é necessário que haja primeiro o seu reconhecimento⁶⁷ como tal por outro, pois é somente desta maneira que se estabelece uma vida considerada viável. Para as vidas irreconhecíveis, ou como as diz Roudinesco, inenarráveis, não existe essa reciprocidade no ato de reconhecer. Observa-se, dessa maneira, que conferir ou recusar o reconhecimento torna-se um instrumento de poder, conforme observa Butler:

E algumas vezes os próprios termos que conferem “humanidade” a alguns indivíduos são aqueles que privam certos outros indivíduos da possibilidade de atingir tal status, produzindo um diferencial entre humano e menos-que-humano.⁶⁸ (2004, p. 2).

Desse modo, nota-se que os mesmos termos que caracterizam um grupo do tecido social como humanos podem, ao mesmo tempo, descaracterizar outros ao torná-los menos-que-humanos. Esse jogo de inclusão e de exclusão denota a plasticidade que envolve o conceito de humanidade, uma vez que é fruto de uma contingência histórica e não de um processo irreversível (ROMANDINI, 2012, p. 10). É a partir de sua maleabilidade, tanto por questões históricas quanto por motivos políticos, que se fez da categoria de humano uma forma de controle e de manutenção de uma hierarquia que descarta aqueles corpos fora da norma e desviantes.

A incapacidade do conceito de humano de abarcar toda a pluralidade inerente à vida, como se observa hoje através dos trabalhos dos pensadores já citados, encontra-se também em

⁶⁷ Butler refere-se à teoria do reconhecimento de Georg Hegel (1770-1831). Essa filosofia trata da necessidade de obter respeito nas relações intersubjetivas, de modo que é no encontro com o outro (indivíduo) que as identidades se constroem e que a autorrealização pode ser alcançada. Sem a troca de reconhecimento (reconhecer e ser reconhecido), não se constituem identidades legíveis.

⁶⁸ “And sometimes the very terms that confer ‘humanness’ on some individuals are those that deprive certain other individuals of the possibility of achieving that status, producing a differential between human and less-than-human.”.

forma de crítica no cerne da poética gótica. Assim como a arte parecia sufocar com os padrões limitantes do neoclassicismo no início do século XVIII, o sujeito moderno, por sua vez, desidratava em um mundo tornado demasiadamente restritivo. Desse modo, aquelas vidas irreconhecíveis, postas no limiar da legibilidade, encontram no gótico espaço possível para a sua existência. Nele, as alteridades são narradas e aqueles elementos obscuros internos ao humano, os quais se busca esconder, transbordam para o externo e dispõem de vida representável, mesmo que, por vezes, encontrem um fim compatível com as suas transgressões. Por conseguinte, observa-se surgir na literatura gótica aristocratas cruéis, monges diabólicos, seres demoníacos, bem como mulheres violentas e loucas que ousam cruzar os limites estabelecidos para uma vida produtiva em sociedade. Na arte literária, essas vidas inenarráveis demandam o reconhecimento de sua existência, mesmo que de forma violenta, pois como aponta Butler:

uma vida para a qual não existem categorias de reconhecimento não é uma vida vivível, então uma vida para a qual essas categorias constituem uma restrição insustentável não é uma opção aceitável.⁶⁹ (2004, p. 8).

É na poética gótica que essas vidas interrompidas sob restrições insustentáveis encontram palco central para a sua representação e, assim, assumem a figura literária do monstro. Essas alteridades, agora corpos-monstruosos, investem de maneira sistemática contra um conceito de humano restritivo e, ao romperem com as normas e os interditos culturais, encontram, enfim, liberdade para existirem de forma plural.

2.2.2 A monstrosidade na poética gótica

As alteridades sobre as quais os autores deste século e do anterior discorrem assemelham-se àqueles mesmos monstros que, na modernidade, povoavam as ficções de poética gótica. Nessas narrativas, essa figura literária tornou-se um elemento central e a sua função não era limitada a somente amedrontar o leitor ou causar danos físicos e psíquicos às personagens. O monstro gótico, uma personagem subversiva e disruptiva, incorpora as alteridades, os medos e os anseios que costuram as sociedades ao mesmo tempo em que

⁶⁹ “*a life for which no categories of recognition exist is not a livable life, so a life for which those categories constitute unlivable constraint is not an acceptable option.*”.

mostra, por vezes de maneira empírica, que as fronteiras postas entre o Bem e o Mal, o moral e o imoral, o humano e o inumano não são fixas, mas obscuras, foscas e dispersas.

Com o intuito de compreender de maneira mais abrangente o seu funcionamento nas narrativas, é preciso recorrer aos estudos existentes de teratologia. Dentre eles, destaca-se com mais frequência aquele desenvolvido por Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory* (1996), no qual o autor estabelece sete teses através das quais ler a figuração literária do monstro. A primeira delas é a de que o corpo do monstro é um corpo cultural. Ou seja, tal qual um sintoma, ele reflete os temores e as ansiedades de certo tempo histórico e em uma determinada sociedade adoecida. Dessa maneira, torna-se impossível separá-lo da sociedade que o criou, de modo que ele existe somente para ser lido como uma projeção e avaliado como um constructo cultural. O monstro, então, significa algo para além de si e, assim, oferece o seu corpo como tela de leitura para aquelas áreas da vida reprimidas e rejeitadas.

Ainda segundo Cohen, o monstro possui um corpo marcado pela alteridade, pois ele é a incorporação de “todos aqueles *loci* que são retoricamente propostos como distantes e distintos, mas que se originam Dentro.”⁷⁰ (COHEN, 1996, p. 7). Aqueles elementos que a sociedade deseja observar à distância, uma vez que são assustadores demais quando estão por perto, encontram-se inscritos no corpo do monstro. Somado a essa função, ele também possui uma característica dispersa que, por conseguinte, lhe garante certa imaterialidade corporal. O monstro é uma figura espectral, pois ele sempre desaparece para em seguida reaparecer em outro local, sob outra forma. Daí ser possível observar surgir na literatura universal, ao longo dos séculos, símbolos que ameaçam o humano: desde monstros gigantescos em narrativas medievais, folclores regionais com figuras inumanas, histórias modernas repletas de humanos cruéis e, na contemporaneidade, ficções que investem os seus temores nas máquinas tecnológicas.

Nessa chave, o monstro também é responsável por causar uma crise de categorias, como defende a terceira tese de Cohen (1996, p. 6-7). Isso se dá não apenas por sua capacidade de escapar e reaparecer em outras narrativas, mas também porque, uma vez que é imaterial, pode sempre metamorfosear-se em outro corpo por completo e, dessa maneira, deixar o centro e seguir em direção às margens, causando revoluções em áreas da vida consideradas bem-resolvidas e cristalizadas.

A imaterialidade do monstro é também observada por Margrit Shildrick, em *Embodying the Monster* (2002). Em seu estudo, a autora expande o foco do monstro literário e

⁷⁰ “all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within.”.

investiga a incorporação da monstrosidade – isto é, da alteridade – como um posicionamento ético a fim de garantir aos indivíduos, e sobretudo àquelas vidas irreconhecíveis, uma existência vivível e por inteiro. Para tanto, Shildrick detém-se sobre a classificação do monstro como um desdobramento de si, de modo que ele é “nem completamente si mesmo nem completamente outro”⁷¹ (SHILDRICK, 2002, p. 3). Na compreensão da autora, o monstro é uma dobra que, ao vir para fora, traz à tona a face obscura – e também criativa – do humano, bem como espelha a potencialidade multifacetada do indivíduo. Desse modo, quando o sujeito gótico incorpora a sua monstrosidade, ele se apresenta como uma pluralidade de Eus responsável por reunir e recombina os elementos identificados como dicotômicos, como o Bem e o Mal, sagrado e profano, homem e mulher, eu e outro, eu e monstro.

A partir dessa perspectiva, é possível ler o monstro não como uma exterioridade, mas como uma parte constituinte do *self*. Nessa chave, compreende-se a sua característica disruptiva, agente da crise que ele dispara no âmago do sujeito autônomo e independente, especialmente quando a figuração monstruosa é recuperada como uma espécie de linha fronteira que demarca o limite do culturalmente aceitável e do legível. Daí ser possível o resgate da etimologia da palavra (do latim, *monstrare*), pois nessas narrativas ele opera como uma bandeira responsável por sinalizar o que se encaixa nos padrões de normatividade ocidental. O monstro opera, então, como uma figura necessária para a atribuição de reconhecimento às vidas legíveis, uma vez que é a partir dele e contra ele que se define aqueles elementos transgressivos à norma e, dessa forma, são estabelecidos também aqueles que garantem o bom funcionamento da vida em sociedade. Essa função especular, de mostrar de volta aquilo que não se deve ser, realiza um ataque violento à cognição, pois conforme observa Shildrick (2002):

Ao buscar confirmação de nossa própria condição segura como sujeitos naquilo que não somos, o que vemos espelhado no monstro são os vazamentos e os fluxos, as vulnerabilidades em nosso próprio corpo incorporado. Monstros, então, são profundamente perturbadores; nem bons ou maus, dentro ou fora, si mesmo ou outro. Ao contrário, eles são sempre liminais, recusando-se a permanecer em um lugar, transgressores e transformadores. Eles perturbam tanto a ordem interna quanto a externa, e derrubam as distinções que estabelecem os limites do sujeito humano.⁷² (p. 4).

⁷¹ “neither wholly self nor wholly other”.

⁷² “In seeking confirmation of our own secure subjecthood in what we are not, what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied body. Monsters, then, are deeply disturbing; neither good nor evil, inside nor outside, not self or other. On the contrary, they are always liminal,

Assim, torna-se difícil a tarefa de reconciliar aquele indivíduo uno do humanismo com os seus monstros internos. E a poética gótica e os seus monstros investem, desde o século XVIII, contra essa suposta unicidade e soberania do humano a fim de lhe restaurar a vida erótica, isto é, a vida plena e por inteiro. Os monstros, longe de serem apenas uma ameaça externa responsável por invadir reinos, castelos aristocráticos, mansões burguesas e casarões vitorianos, são como David Gilmore, em *Monsters* (2003, p. 194), os descreve: “nossos monstros são o nosso eu mais íntimo.”⁷³.

2.2.3 A infidelidade da mulher monstruosa

Das monstruosidades que habitam as sociedades, a mulher talvez seja a figura que por mais tempo e com mais frequência tenha ocupado esse local de outro, um sujeito em potencial. Muito se questiona, a partir dos mais distintos pontos de vista e das mais diversas teorias, os motivos que justifiquem a sua posição cultural. Todavia, essa tarefa, além de árdua, não culmina em respostas convincentes. Das autoras que se preocupam com o destino da mulher, além daquelas presentes na aurora de um pensamento político protofeminista ainda no século XVIII, como observado na seção 1.2.2, Simone de Beauvoir, já no século XX, é um dos nomes de mais destaque.

Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), investiga a partir da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico as causas que jazem na origem da submissão da mulher ao homem, bem como a sua condição inferior na sociedade. A empreitada da autora, no entanto, culmina na conclusão de que a construção da identidade feminina, longe de ser resultado de um destino natural, é talhada por elementos culturais e baseada em diferenças sexuais que são utilizadas para além de seus valores biológicos; daí a frase célebre da autora: “Ninguém nasce, mulher; torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 2016 [1949], p. 11). Sendo a mulher um constructo cultural e não um natural, o que as impediria então de transgredir e subverter tal criação?

Todavia, é preciso, antes, buscar a raiz da constituição da mulher por meio da qual ela é concebida hoje. Para tanto, é necessário remontar ainda mais ao passado em uma tentativa

refusing to stay in place, transgressive and transformative. They disrupt both internal and external order, and overturn the distinctions that set out the limits of the human subject.”.

⁷³ “our monsters are our innermost selves.”.

de compreender de que maneira, nas sociedades ocidentais, estabeleceu-se a lógica dicotômica responsável pela alocação da mulher em uma posição inferior e desvalorizada. Rosi Braidotti, em *Nomadic Theory* (1994), aponta no pensamento aristotélico a presença dessa ordem binária que relega à mulher o lugar de outro irrepresentável. De acordo com Braidotti, a filosofia de Aristóteles, ao averiguar os termos de organização dos corpos, definiu a norma humana com base em um modelo masculino. A mulher, observa a autora, “é, portanto, uma anomalia, uma variação do tema principal da espécie humana.”⁷⁴ (BRAIDOTTI, 1994, p. 79). Assim presa a essa lógica, a mulher é atravessada pela diferença, é aquela que não é o homem e, então, carece de representação e viabilidade como um ser ontológico.

Esse sistema binário alastrou-se para toda forma de classificação do pensamento ocidental, de modo que as categorias passaram a ser identificadas com base em opostos: atividade/passividade, cultura/natureza, homem/mulher, pai/mãe, *logos/pathos*. E isso estabelece uma hierarquia que, invariavelmente, deságua na superioridade cultural do homem sobre todas as outras formas de existência.

Nessa chave, uma das áreas na qual tal polarização infiltrou-se com força foi no esquema da diferença sexual. Luce Irigaray, em *The Sex Which is Not One* (1985), nota que “a sexualidade feminina sempre foi conceitualizada com base em parâmetros masculinos.”⁷⁵ (p. 23). Isto é, o homem foi feito o Um, o único sexo e, por conseguinte, o único ser ontologicamente representável, de modo que restou à mulher o lugar de outro, não passível de representação. O seu sexo, como argumenta Sigmund Freud (*Três Teorias sobre a Sexualidade*, 1905) é marcado pela ausência do masculino ou ainda, como descreve Thomas Laqueur (*Making Sex*, 2003), é a inversão do sexo do homem. Assim, a mulher, desviante da norma (masculina), tornou-se a alteridade do homem e, em consequência, a do humano.

É neste ponto que a mulher cruza com o monstro, uma vez que ambos se manifestam como figuras de alteridade, e a ponte de acesso entre este e aquela parece ser a imaterialidade que cerca a sua existência. A condição da mulher nas sociedades ocidentais já é, de partida, desestabilizante tendo em vista a sua (não)representação. Porém, esse estado torna-se ainda mais disruptivo ao levar em conta a sua sexualidade, pois, conforme observa Irigaray:

Ela não nem um nem dois. Rigorosamente falando, ela não pode ser identificada como uma pessoa, ou como duas. Ela resiste toda definição adequada. [...] e o seu

⁷⁴ “is therefore an anomaly, a variation of the main theme of man-kind.”

⁷⁵ “Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters.”

órgão sexual, que não é *um* órgão, é contado como *nem um*.⁷⁶ (1985, p. 26, grifos da autora).

A experiência da mulher é marcada pela alteridade e a sua morfologia dúbia, fonte de mistérios e mitos infundáveis, contribui para a sua monstruosização. Uma vez que não é o Um sobre o qual categorias foram talhadas, a ela é concedido um espectro de possibilidades infinitas. Assim, aquela que não pode ser o Um é, então, Tudo. À sombra da norma, o seu corpo não é encerrado, mas plural. A característica que Irigaray lhe atribui, “de nunca ser simplesmente uma”⁷⁷ (1985, p. 30), proporciona à mulher um universo em expansão para o qual nenhum limite pode ser fixado.

Ainda quanto à dubiedade corporal da mulher, David Punter, em *The Gothic Condition* (2016), argumenta que ela é, por excelência, a encarnação do ab-humano; isto é, aquilo que resta entre o humano e o inumano, mas que, contudo, é indissociável e parte constitutiva do primeiro. O ab-humano de Punter trata, essencialmente, de um desconstruir e desmembrar que, ao revirar as entranhas e trazê-las para fora, mostra que o corpo não é fixo, pois, segundo o autor, “o ab-humano é, entre muitas outras coisas, o lugar onde o corpo falha em manter-se coeso.”⁷⁸ (PUNTER, 2016, p. 97); é, portanto, quando a integridade do corpo se desfaz. E esse processo, de acordo com Punter, é possível para mulher, pois o seu corpo está quase sempre aberto à possibilidade de contaminação, às vezes indetectável, por outro corpo: o do bebê. Um fenômeno que não é viável nos homens, por exemplo, visto que são considerados culturalmente invioláveis.

Essa mesma condição é observada por Martha Robles, em *Mulheres, mitos e deusas* (2019 [1996]), quando a autora menciona o fato de a mulher ser talhada, desde o princípio de sua existência, para gerar vida; o que, por conseguinte, equivale a existir para o movimento. Isto é, a mulher vive sempre em um movimento de tornar-se, de criar algo. Essa existência em constante transformação acena para a mesma argumentação de Irigaray (1985) e de Punter (2016) quanto ao corpo da mulher estar sempre aberto à possibilidade de metamorfose. Ele é, em vista disso, vetor de criação e erótico; *poiesis*. Desse modo, a mulher não apenas desestabiliza como também ameaça a noção de inviolabilidade e de integridade dos corpos.

Nessa chave, é produtivo observar a mulher violenta e o seu posicionamento contrário à ideia presente na lógica binária de diferença sexual de que as mulheres são passivas. Hélène

⁷⁶ “She is neither one nor two. Rigorously speaking, she cannot be identified either as one person, or as two. She resists all adequate definition. [...] And her sexual organ, which is not one organ, is counted as none.”.

⁷⁷ “of never being simply one”.

⁷⁸ “For the abhuman is, among many other things, the place where the body fails to hold itself together.”.

Cixous, em *The Newly Born Woman* (1996), assinala que, inserida nesse contexto, “ou a mulher é passiva ou ela não existe. O que resta dela é impensável, impensado.”⁷⁹ (p. 64). É precisamente desse resto do qual a poética gótica se apropria quando dá vida às suas mulheres violentas. Elas são personagens com corpos infiéis, pois não respeitam as normas que lhes foram impostas e transbordam para fora de seus limites quando almejam mais do que a sua posição cultural poderia garantir-lhes. Essa infidelidade corporal só é possível, pois, como nota Butler, em *Bodies that Matter* (1993), a “materialização nunca é totalmente completa, [e] corpos nunca cumprem totalmente as normas pelas quais a materialização é impelida.”⁸⁰ (p. 2). Ou seja, o corpo humano não é fixo e tampouco o são sexo e gênero, de modo que esses mesmos paradigmas dos quais sociedades se utilizam a fim de garantir a legibilidade de certos sujeitos, falham justamente devido à sua falta de abrangência e amplitude; o corpo sempre escapa, transborda e refaz-se outro, mais livre e monstruoso.

Percebe-se esse mesmo questionamento quanto à fixidez dos corpos, bem como das normas de sexo e de gênero em *Zofloya*, de Charlotte Dacre. Victoria é um corpo infiel, pois o leitor testemunha, no decorrer do romance, os seus constantes ataques aos padrões psíquicos e físicos estabelecidos culturalmente para a experiência de ser mulher. Desde a primeira descrição de Victoria, ainda aos quinze anos, é possível observar que a protagonista de Dacre se afasta daquela típica heroína gótica dócil e frágil, conforme relatado na seguinte passagem:

[Victoria era] bela e talentosa como um anjo, era orgulhosa, ativa e autossuficiente – de um espírito selvagem, ardente e irreprimível, indiferente à repreensão, desinteressada em censura – de uma natureza implacável, vingativa e cruel, e empenhada em obter domínio em tudo no que se engajasse.⁸¹ (DACRE, 2008 [1806], p. 4).

Dos adjetivos utilizados pela narradora, destacam-se aqueles negativos como “vingativa” e “cruel”, distantes do esperado para uma protagonista com a qual seja possível criar algum laço afetivo. A narradora, no entanto, utiliza estratégias, reforçadas pelos monólogos de Victoria, que visam justificar os vícios da personagem: a criação de seus pais seria o principal motivo de sua degradação moral, uma vez que, em uma tentativa de mantê-la sempre feliz, criaram uma jovem mimada, irrepreensível e egoísta. A fuga de sua mãe com

⁷⁹ “Either woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought.”.

⁸⁰ “materialization is never quite complete, [and] bodies never quite comply with the norms by which materialization is impelled.”.

⁸¹ “beautiful and accomplished as an angel, was proud, haughty, and self-sufficient – of a wild, ardent, and irrepressible spirit, indifferent to reproof, careless of censure – of an implacable, revengeful, and cruel nature, and bent upon gaining ascendancy in whatever she engaged.”.

um amante também é um evento revisitado constantemente, pois, sem uma figura materna que pudesse mostrar-lhe os caminhos corretos, Victoria ainda se viu sob a influência do mau exemplo. Essas técnicas, contudo, são de pronto desarmadas, tendo em vista que tais características estavam presentes em Victoria desde a sua infância. Essa compreensão é também contestada por seu pai que, inconsolável e à beira de morte, preocupava-se com a índole da filha, intocável mesmo após diversas tentativas de corrigi-la, como nota a narradora: “ele se esforçou para disfarçar de si mesmo a suspeita de que o coração dela era mau.”⁸² (DACRE, 2008 [1806], p. 15).

Conforme Victoria avança em sua narrativa e em seus crimes, nota-se ainda com mais clareza a sua predileção pelo Mal e as suas tendências cruéis. Em outra descrição oferecida pela narradora, durante uma cena na qual o conde Berenza a observa e pensa sobre a reciprocidade de seus sentimentos por ela, relata-se que: “ela não era suscetível a um único sentimento [...]; ela não sentia gratidão; ela não podia, então, sentir afeto”, mas, entretanto, Victoria parece ser sensível aos sentimentos cruéis, pois ela é capaz de “infligir dor sem remorso, e podia vingar-se amargamente da menor tentativa de infligi-la nela.”⁸³ (DACRE, 2008 [1806], p. 78). A escalada cruel e sádica de Victoria culmina em quatro corpos assassinados e ao longo desse percurso, o leitor acompanha o seu mergulho em sua face obscura ao ponto de, já no final do romance, a protagonista ser descrita como um “espírito masculino” e, finalmente, como “inumana”⁸⁴ (DACRE, 2008 [1806], p. 189; p. 239).

Essa mesma traição aos padrões psíquicos de feminilidade também é observada em seu corpo. Depois de escapar dos cuidados autoritários de uma parente, sob a responsabilidade de quem fora deixada pela sua mãe e amante, e quando já se encontrava junto de Berenza, Victoria é descrita com base em seus atributos físicos:

Sua figura, apesar de acima da altura média, era a própria simetria; ela era alta e graciosa como um antílope; seu ar era respeitável e dominante, mas livre de rigidez; ela se movia com a cabeça erguida, e com um passo firme e majestoso; tampouco sua postura era degradada por levandade ou afeto.⁸⁵ (DACRE, 2008 [1806], p. 76-77).

⁸² “*he endeavoured to disguise from himself the suspicion that her heart was evil.*”.

⁸³ “*She was not susceptible of a single sentiment [...]; she could not feel gratitude; she could not, therefore, feel affection.*”, “*inflict pain without remorse, and she could bitterly revenge the slightest attempt to inflict it on herself.*”.

⁸⁴ “*masculine spirit*”, “*inhuman*”.

⁸⁵ “*Her figure, though above the middle height, was symmetry itself; she was the tall and graceful antelope; her air was dignified and commanding, yet free from stiffness; she moved along with head erect, and with step firm and majestic; nor was her carriage ever degraded by levity or affection.*”.

Esse ar dominante e livre de rigidez sobre o qual a narradora fala reflete a dubiedade morfológica da mulher, conforme já observado. Isso torna-se ainda mais evidente quando o leitor se depara, no decorrer da narrativa, com as mudanças corporais sofridas por Victoria. À medida em que ela comete os seus atos violentos, a protagonista de Dacre é, aos poucos, desprovida de qualidades que a aproximam de uma feminilidade ideal, conforme posto na seguinte passagem, na qual Henriquez descreve-a: “as suas feições fortes, sua postura dominante, seu tom autoritário – sua ousadia, sua insensibilidade, sua violência, tudo o atingiu com um horror instintivo”⁸⁶ (DACRE, 2008 [1806], p. 194). As suas transgressões a uma performance de feminino engessada são percebidas com horror e repulsa pelo outro sexo, pois na medida em que lhe garantem certa agência e mobilidade, configuram infrações a um modelo de mulher passiva e sob o controle masculino.

A abordagem de Dacre quanto ao corpo de Victoria parece refletir o que Adriana Craciun, em *Fatal Women of Romanticism* (2003), descreve como “a compreensão da era de que corpos não são imutáveis ou naturalmente fixos.”⁸⁷ (p. 116). A autora de *Zofloya* apresenta ao leitor um corpo demoníaco e monstruoso que não é imutável e que se metamorfoseia em outro maior e mais escuro. A forma física de Victoria escapa dos critérios determinados para os corpos femininos, bem como foge do estabelecido para a sexualidade das mulheres, pois, como observa Butler (1993, p. 187), essas regulações de masculino e de feminino “não se mantêm totalmente e não podem ser totalmente exauridas.”⁸⁸. A protagonista de Dacre é movida pela vontade de sair das sombras projetadas sobre si e mergulhar naquelas que estão em seu âmago e, assim, encher-se da embriaguez divina que somente a realização imediata de seus desejos poderia proporcioná-la. Por isso, conforme a narrativa avança, o leitor observa a desmaterialização de Victoria como um corpo coeso da burguesia e a sua feitura em outro monstruoso. Daí Henriquez, quando a compara com Lilla, a personificação do Anjo do Lar, sequer ser capaz de reconhecê-las como seres da mesma classe:

E, em segundo lugar, porque [Victoria] sendo tão completamente, tanto em mente quanto em pessoa, o inverso daquele ser puro e delicado [Lilla], ele não somente era incapaz de vê-las como criaturas da mesma classe, mas quase pensava em Victoria

⁸⁶ “her strong features, her dignified carriage, her authoritative tone – her boldness, her insensibility, her violence, all struck him with instinctive horror”.

⁸⁷ “the era’s realization that bodies are not immutable or naturally fixed.”.

⁸⁸ “does not fully hold and cannot be fully exhausted.”.

com vestígios de aversão, pela própria circunstância de ela ser tão oposta a sua adorável amante.⁸⁹ (DACRE, 2008 [1806], p. 138).

A infidelidade da qual Victoria toma parte não lhe atravessa de maneira nociva, pois como nota Cixous (1996, p. 66), as mulheres não têm motivos para aliar-se ao negativo, uma vez que essa posição não é uma escolha sua. Quando elas são infiéis aos seus corpos, sexo e gênero subvertem o local de inferioridade no qual foram alocadas e, a partir desse movimento, criam novas subjetividades e outras formas de existir.

É nessa chave também que é possível ler a suposta passividade inerente à mulher que, desse mesmo modo, lhes é estranha, tendo em vista que, “[s]ão os homens que gostam de brincar de bonecas.” (CIXOUS, 1993, p. 66). A mulher como um ser essencialmente passivo é resultado de uma construção masculina e não, como há muito é postulado, uma condição natural desse sexo. Nesse sentido, é interessante observar como as mulheres violentas na literatura são capazes de belicizar essa suposta passividade e docilidade em benefício próprio.

Em *Zofloya*, Victoria se apropria desse local domesticado da mulher, subverte-o e faz dele uma arma. Algum tempo após ter finalmente assegurado uma posição ao lado de Berenza e tendo em vista a relutância do conde em acreditar em seus sentimentos por ele, Victoria entende, então, que seria necessário responder ao amor de seu companheiro “ao menos com a mesma *aparência* ardente e sincera.”⁹⁰ (DACRE, 2008 [1806], p. 78, grifo da autora). Assim, em uma tarde, enquanto repousava em uma poltrona na sala de estar, vê Berenza entrar sorrateiramente no cômodo ao pensar que ela dormia. A protagonista aproveita a situação e coloca em ação o plano de convencê-lo de que o amava. Desse modo, enquanto aparentava dormir um sono perturbado, suspira o nome de Berenza. Ele, por sua vez, energizado pela cena, permanece ao seu lado, ansioso em saber mais sobre os seus sonhos e Victoria continua:

‘Por que tu não me amas, Berenza?’ ela murmurou.
O coração de Berenza batia forte; ele prendeu a respiração rapidamente.
Victoria estava ciente de sua emoção – ‘Mais uma palavra,’ pensou ela.
‘De fato – de fato, Berenza – eu *te* amo!’ ela articulou, levantando-se, e esticando os braços, como se estivesse sob a impressão de seu sonho, tentando abraçá-lo; quando ao abrir os olhos e fingir surpresa e vergonha ao deparar-se com a presença de Berenza, ela cobriu o rosto com as mãos, e virou-se para o lado.⁹¹ (DACRE, 2008 [1806], p. 79, grifo da autora).

⁸⁹ “*And, secondly, because being so completely, both in mind and person, the reverse of that pure delicate being, he not only failed to view them as two creatures of the same class, but almost thought of Victoria with a tincture of dislike, from the very circumstance of her being so opposite to his lovely mistress.*”.

⁹⁰ “*at least with an appearance equally ardent and sincere.*”.

⁹¹ “‘*Why wilt thou not love me Berenza?*’ she murmured.
Berenza’s heart beat high; he drew his breath quick.
Victoria was sensible of his emotion – ‘One word more,’ thought she.

A cena segue de tal modo que Berenza segura a sua amante em seus braços e, tomado pela paixão, declara que ela é sua. No romance, até este ponto, Victoria não havia tentando esconder as suas inclinações impiedosas, mas a partir do momento em que percebe a relutância de Berenza em aceitá-la como esposa, abusa do comportamento dócil esperado de sua classe a fim de obter, enfim, o que tanto almejava. Foi quando Victoria mostrou-se frágil que, finalmente, tornou-se desejável para Berenza como esposa. Isso, conforme aponta Helen Haste, em *The Sexual Metaphor* (1993, p. 71), acontece em decorrência da metáfora da mulher como brinquedo ou posse, o objeto ou presa do homem em sua perseguição sexual. Nesse esquema, a mulher é erotizada, pois a sua passividade expressa receptividade sexual. O conde, na cena descrita acima, na posição ativa de *voyeur*, observa Victoria, inconsciente durante o sonho e, por conseguinte, passiva. Contudo, o que escapa ao conhecimento de Berenza é que Victoria, ao encenar um sonho, participa ativamente desse momento, de modo que subverte a vulnerabilidade na qual se encontrava. É Berenza quem, constantemente, está em uma posição de fragilidade, pois, manipulado pela protagonista de maneira incessante, ele encontra a morte por meio das próprias mãos que tomara como as de sua esposa.

É quando Victoria beliciza e profana a domesticidade do Anjo do Lar que ela se aproxima do que Craciun (2003, p. 15) caracteriza como uma *femme fatale*. De acordo com a autora, as mulheres fatais das escritoras românticas representam uma figura que, ao matar, sobretudo de forma cruel e a sangue frio, subverte o imperativo de que mulheres são essencialmente passivas. Essa figuração literária trata da união da lésbica e da mulher violenta, uma vez que ela pode exibir tanto o desejo ativo da primeira quanto a agressividade da última. É preciso, antes, esclarecer que quanto à lésbica, o seu desejo não se refere à atração por outra mulher, mas ao funcionamento ativo de sua libido, pois, segundo Freud (2006 [1905], p. 139), ela operaria de tal forma somente no homem. Assim, a *femme fatale* possui os traços considerados masculinos de ambas essas mulheres, o desejo e a violência respectivamente, que, a partir do momento em que são concebidos como pertencentes à ordem do masculino, caracterizam-na como não-feminina.

Dessa maneira, observa-se que a representação da mulher passiva, obra do imaginário masculino, quando incorporada pela mulher violenta, torna-se uma arma de destruição, de modo que reflete a potencialidade inerente a todo Anjo do Lar de ser também *femme fatale*. Esse movimento espelha o que Gilmore (2003) assinala sobre o monstro: o fato de ele emergir

‘Indeed – indeed, Berenza – I love thee!’ she articulated, starting up, and stretching out her arms, as if under the impression of her dream, attempting to embrace him; when opening her eyes and affecting surprise and shame at the sight of Berenza, she covered her face with her hands, and turned aside.”.

do silêncio, há muito reprimido, com um grito poderoso e, com certa frequência, violento. É desse ventre, há muito oprimido e tornado passivo, daquele mesmo que no século XVIII dessexualizava as suas mulheres, que nasce Victoria. Ela, com a sua vida inenarrável e ilegível, vê o seu corpo como tela nas quais as suas transgressões são inscritas. Assim, instaura mais do que uma crise no sistema binário de sexos e de gêneros. Ao ser deslocada para o plano do não-representável, como corpo-monstruoso, Victoria parece partir para a destruição dessa lógica dicotômica, pois, ao monstruosizar-se, descoloniza o seu corpo, transcende os limites e, por fim, dessexualiza-se.

2.2.4 “*This heart knows not to shrink*”⁹²: A dessexualização como medida libertadora

A questão central de *Zofloya* gira em torno do “prazer indescritível”⁹³ (DACRE, 2008 [1806], p. 156) que dilata o seio de Victoria quando o Mouro Zofloya lhe promete a realização de seus desejos. A protagonista de Dacre, em busca de sua embriaguez divina ainda na vida terrena, rejeita as promessas de um paraíso celestial, já que ele não lhe basta, pois o que Victoria almeja é a satisfação completa e imediata de seus prazeres. Postergá-los, para ela, seria uma tortura. Assim, entrega-se à violência como um instrumento através do qual alcançar tais objetivos. Essa mulher fatal, em sua empreitada, conforme já observado, experimenta alterações físicas e psíquicas em seu corpo. Isto, no entanto, não a localiza em uma trajetória negativa, mas em um curso positivo de libertação. Então livre de amarras, interditos e tabus que encerram o seu sexo e gênero, Victoria cria para si um corpo e uma identidade que comportam a sua subjetividade e, assim, reflete o potencial radical de transformação dos corpos: ela se monstruosiza e, nesse mesmo movimento, se dessexualiza.

A poética do *unsex-me*, isto é, a dessexualização do feminino, como é elaborada por Monteiro, em seu ensaio “*Unsex me*, ou um gênero limitado demais para mim” (2020), remete a um desvencilhar-se de nós que perpetuam certas categorias de corpo, sexo e sexualidade, assim como as relações de poder que são estabelecidas quando se determinam indivíduos a partir dessas classificações. O dessexualizar-se é, portanto, um processo que possibilita a criação de uma dimensão existencial alternativa que permite à mulher, quando assume a sua

⁹² Fala proferida por Victoria, quando Zofloya a questiona quanto à perseverança de seu espírito. (DACRE, 2008 [1806], p. 152).

⁹³ “*indescribable pleasure*”.

monstruosidade, a reconfiguração e a transformação de sua subjetividade – uma que não é parte complementar da masculina, mas constituída de acordo com as suas próprias experiências vividas. Desse modo, o *unsex-me* trata de uma vontade de desterritorialização e libertação de noções metafísicas que encarceram o indivíduo em rotulações que, conforme aponta Butler (1993), não sustentam a complexidade do humano; ele é capaz, então, de dissolver as barreiras de gêneros e de sexos.

Nessa chave, o corpo da mulher parece ser a porta de entrada para esse processo, pois tal qual o monstro, ele excede as fronteiras do natural e, assim, desestabiliza a noção de sujeitos com identidades fixas. Esses corpos-monstruosos expõem a instabilidade da materialidade, já que o corpo, de forma constante, transborda para fora dos limites e se rematerializa. Essa re-feitura não implica tornar-se completamente outro, mas a transformação do eu em si mesmo; isto é, o sujeito incorpora um dos diversos eu-interiores que residem em seu íntimo. Monteiro (2020) tece comentários sobre esse processo:

Não há uma transcendência metafísica, mas de fronteira, uma transformação no ser. O monstro que o corpo feminino incorpora não é sobrenatural, mas força ativa que, embora às vezes se metamorfoseie em figuras não antropomórficas, constitui um desdobramento do eu. Observo, então, que a transformação do corpo feminino em algo outro que necessita dessexualizar-se é nada mais do que a materialização do que não é comumente associado ao feminino, e que está ligado ao desejo e à ação. (p. 5).

A mistura de desejo e de ação são as forças motoras que regem o corpo *unsexed* da mulher: ela se dessexualiza quando usa de sua sexualidade subversiva e de sua violência perversa. Esse movimento é perceptível na *femme fatale* de Dacre à medida em que o leitor observa a escalada de sua crueldade: Victoria, violenta e sádica em demasia, é também homicida e, assim, demonstra de forma empírica o que René Girard, em *Mimesis and Violence* (2000, p. 9), observa quanto à agressividade: ela se encontra no cerne do humano e não somente naquele de sexo masculino, é instintiva e também compõe o tecido do que é ser humano, de modo que não é estranha à sua natureza.

A protagonista de Dacre difere da alma virtuosa da qual fala Michel de Montaigne, em *On Cruelty* (1993 [1580], p. 175-6), que deveria manter-se pia frente às tentações, uma vez que Victoria cede a todos os seus caprichos cruéis, pois sabe que transgredir é viver, ir além. Mas talvez um elemento ainda mais potente que sucumbir aos seus desejos seja a sua rendição à raiva. Na narrativa, quando Victoria entende que fora abandonada por sua mãe aos cuidados de uma parente distante, é preenchida por um sentimento de raiva e, em vez de lamentar ou desmaiar, sente crescer dentro de si o desejo de vingança, de modo que, como descreve a

narradora, “toda propensão violenta e má de sua natureza tornou-se aumentada e agravada.”⁹⁴ (DACRE, 2008 [1806], p. 47). O que torna esse estado enraivecido de Victoria produtivo é que, ao contrário de conter a sua raiva, ela range os seus dentes em fúria e age de acordo com as ofensas que foram feitas. Clarissa Pinkola Estés, no capítulo “A demarcação do território: Os limites da raiva e do perdão”, em seu livro *As mulheres que correm com os lobos* (2018), aponta para a fúria como um elemento obrigatório que deve ter vazão e que precisa ser experienciada. De acordo com a autora:

Existem ocasiões em que se torna imperioso liberar uma raiva que abale os céus. Existe a ocasião – muito embora ela seja rara, um dia decididamente ela aparece – para se liberar todo o poder de fogo que se tem. [...]. Quando as mulheres prestam atenção no seu self instintivo, como o homem na história que se segue [O urso da meia-lua], elas sabem quando chegou a hora. (ESTÉS, 2018 p. 406).

Permitir-se queimar pela raiva é adoecer e esse é um estado que Victoria não almeja, bem como tampouco deseja viver uma vida amargurada. Assim, ela libera a sua fúria, pois sabe que ao postergá-la faria dela angústia. Já em meados da narrativa, quando Berenza finalmente confessa à protagonista que um dos motivos de ainda não terem se casado era o fato de que ele considerava Victoria sua inferior, novamente ela é tomada pela fúria que, dessa vez, surge acompanhada de uma vontade de vingança, conforme nota a narradora:

Aqui Berenza errou; se ele tivesse parado na simples intenção de oferecer a sua mão à Victoria, ele teria feito certo; mas a sua última insinuação [...] disparou como um relâmpago através da sua mente, e atingiu o seu coração orgulhoso como uma adaga de três gumes! [...] ódio e desejo de retaliação tomaram posse de sua alma vingativa.⁹⁵ (DACRE, 2008 [1806], p. 126).

A raiva é instrumental para a violência que Victoria perpetra ao longo de sua vida. Deve-se, contudo, observar mais atentamente o significado obtuso de sua crueldade e não somente explorá-la de uma perspectiva moral. Diferente da agressividade negativa que visa a aniquilação de um indivíduo-objeto, a violência de Victoria emerge em momentos em que a sua subjetividade está sob ameaça, de modo que se torna afirmativa, pois, ao subverter o seu lado destrutivo, a protagonista de Dacre faz dela um uso criativo e disruptivo; ela é *poiesis*. Assim, quando está armada de sua violência afirmativa, ela cria dimensões alternativas para a sua subsistência: em vez de ser alvo de caça, Victoria é caçadora; causa medo, tortura e assassina os seus ofensores.

⁹⁴ “every violent and evil propensity of her nature become increased and aggravated.”.

⁹⁵ “Here Berenza erred; had he stopped at the simple intention of offering his hand to Victoria, had he done right; but his last insinuation [...] darted like a lightning through her brain, and struck to her proud heart as a three-edged dagger! [...] hatred and desire of revenge took possession of her vindictive soul.”.

A crueldade está intrinsecamente atrelada à sexualidade e, juntas, são capazes de dismantelar as noções de gênero, sobretudo quando cometidas por uma mulher. Em Victoria, esses dois elementos são empenhados com a demonstração violenta do sádico, da qual fala Gilles Deleuze em *Coldness and Cruelty* (2013), através da qual ela atesta a sua doutrina de destruição: ela não expia e nunca se arrepende, mas busca, a todo momento, a vingança contra aqueles que a golpearam ou oprimiram. Desse modo, ela se vira também contra padrões e normas culturais que tentam entumbá-la em categorias que, cerceadas por interditos, são limitadas demais para ela.

A *femme fatale* de Dacre constitui, então, um corpo *unsexed* que “não viola fronteiras outras, mas apenas se deixa viver experiências sem cerceamentos, desterritorializadas, experiências mais operantes, ativas.” (MONTEIRO, 2020, p. 5). Ela se rende ao seu corpo como matéria e goza, à revelia da lei dos homens, de todos os seus instintos carnis. E assim recupera o seu corpo da cultura, torna-o seu. Esse processo de dessexualização é da mesma ordem do sublime e, por sua vez, também culmina na destruição. Ele é reparador e libertador: tornar-se sem sexo é viver livre e declarar que o corpo humano, conforme constituído pelas antropológicas do poder, é insuficiente. Victoria, sem sexo e sem gênero, é corpo-erótico, corpo-*poiesis*.

Nessa chave, a protagonista de *Zofloya* representa uma figura de resistência, visto que pleiteia, através da sua violência e sexualidade subversiva, a sua transcendência e (re)existência. Ela então esgoela, grita, vocifera e baila as danças apaixonadas do desejo⁹⁶, mata e beliciza a sua docilidade a fim de dar vazão aos seus excessos demoníacos: desejo em excesso, raiva em excesso, energia criativa em excesso. A sua libido é cósmica e ela, centrífuga, reúne em si antíteses inconcebíveis em um mundo moderno – Bem/Mal, humano/inumano, atividade/passividade, destruição/vida – e, assim, torna-se corpo em devir. Victoria é também mulher antropofágica, pois, em sua jornada pela realização imediata de seus desejos, devora a figura da mulher dócil e da subversiva e se refaz como corpo-monstruoso, aberto e vulnerável às experiências que cerceiam a sua vida.

É aquele continente obscuro do próprio corpo do qual fala Cixous (1996), um do qual a mulher é alienada, que Charlotte Dacre explora com Victoria. E a saída desse breu, é, de acordo com Sandra M. Gilbert (1996), também um ataque:

⁹⁶ Sandra M. Gilbert (1996, p. xi) em introdução ao livro *The Newly Born Woman* (1996) ao mencionar essa nova mulher que nasce através da caneta de Catherine Clément e Hélène Cixous.

[a] mulher deve desafiar a autoridade ‘falo-logocêntrica’ através da exploração do continente do prazer feminino, que não é escuro e tampouco está em falta, apesar das admoestações e ansiedades da tradição patriarcal.⁹⁷ (p. xiv-xv).

A mulher deve, então, incorporar o seu eu-monstruoso, a sua face obscura e, assim, reconciliar-se com a sombra que a habita, o outro de si dentro dela mesma. É nessa mesma chave, pensando na libertação do corpo da mulher que por sua vez também passa pela sexualidade, que Cixous (1996) declara:

E imaginemos uma liberação real da sexualidade, ou seja, uma transformação da relação de cada um com o seu corpo (e com o outro corpo), uma aproximação ao universo vasto, material, orgânico e sensual que nós somos.⁹⁸ (p. 83).

É este o funcionamento que Monteiro emprega à poética do *unsex-me*: agir para recuperar o corpo da mulher, fazê-lo e refazê-lo à revelia de normas e de imposições culturais; dar-lhe liberdade e sustentação para ser.

Charlotte Dacre, ainda na modernidade, adentra esse mesmo movimento quando dá vida à Victoria. A sua protagonista, apesar de todas as suas características nocivas – violenta, cruel, sexual em demasia – é, contudo, excessivamente humana. E mesmo que ela encontre a morte como a punição final de suas transgressões, Victoria não falha em sua trajetória. O seu fim significa a sua recusa final de se arrepender, de retornar a um estado de docilidade normativa que, para ela, nunca fora o suficiente. Victoria deixa claro o que deseja, e eventualmente atinge, quando administra a primeira dose do veneno a Berenza e faz um voto: “À realização rápida de nossos desejos!”. Seu marido, em total ignorância e ingenuidade, bebe com prazer a morte em sua taça e reforça, “À realização rápida dos *teus* desejos.”⁹⁹ (DACRE, 2008 [1806], p. 158, grifos da autora). O que ela almeja é, portanto, a transposição de todas as barreiras que lhe foram impostas e, ainda de maneira mais absoluta e soberana, gozar da vida sem sexo e sem gênero.

⁹⁷ “woman must challenge ‘phallo-logocentric’ authority through an exploration of the continent of female pleasure, which is neither dark nor lacking, despite the admonitions and anxieties of patriarchal tradition.”.

⁹⁸ “And let us imagine a real liberation of sexuality, that is to say, a transformation of each one’s relationship to his or her body (and to the other body), an approximation to the vast, material, organic, sensuous universe that we are.”.

⁹⁹ “To the speedy fulfilment of our wishes!” e “To the speedy fulfilment of thy wishes”.

CONCLUSÃO

Quando se considera o contexto histórico e cultural no qual surge a poética gótica, uma era dominada por filosofias e antropotécnicas com o intuito de majorar e gerir vidas, é inevitável surgirem ramificações de existências que escapem à norma. O mesmo movimento que confere legibilidade às vidas, por outro lado, cria categorias de alteridades incapazes e indispostas a seguirem tais requisitos que, por conseguinte, são consideradas perversas, antinaturais e patológicas. A restrição sufocante à vida experimentada durante a modernidade fez com que as transgressões fossem sublimadas para a arte. E o gótico, nascido da tensão e do caos de uma revolução, oferece um momento de fôlego no qual a experiência humana esgarçada encontra palco central.

A poética gótica triunfa naqueles prazeres negativos e, em sua afinidade com o indizível, parece ter sido o meio mais comum através do qual foi possível escapar da rigidez de classificações pré-estabelecidas de gênero, de sexo e de humano. As suas personagens monstruosas partem dessa vontade de cisão quando rejeitam um mundo onde devem se empacotar e, com sede de mais, buscam viver a vida erótica, plena e por inteiro em uma reunião de antíteses ambíguas e frequentemente desconfortáveis.

É a partir desta leitura da poética gótica que esta dissertação se dedicou a olhar a maneira como Victoria di Loredani ganha vida por meio da caneta de Charlotte Dacre, em *Zofloya, or the Moor*. A protagonista do romance responde ao chamado do gótico e, ao fazê-lo, toma parte em um processo de dessexualização cujo estopim é o emprego da sua violência e o uso que faz de sua sexualidade subversiva. São esses dois elementos que Victoria incorpora enquanto corpo-monstruoso e que, de ordem positiva e produtiva, catalisam a sua dessexualização. Ao rejeitar o seu sexo, essa mulher fatal busca a expansão de sua subjetividade de tal modo que regenera a completude do humano. Isso é possível pois, uma vez que ela assume a sua face obscura e é intoxicada pelo Mal, Victoria alcança a parte soberana de si que, tão recalcada por interditos, parece sempre escapar. E assim, ela preenche o seu peito com prazeres indescritíveis, cruéis e excessivos sem os quais a sua vida seria angustiante.

Victoria é um corpo inenarrável, irreconhecível, irrepresentável e infiel – é gótica. Da mesma ordem do sublime, ao tornar-se sem sexo, libera o seu corpo de alocações metafísicas e restritivas e, desse modo, instaura uma tensão nas categorias que regem o ser mulher. Essa mulher-monstruosa transborda, pois é corpo e sujeito demais para caber nos padrões

estabelecidos para o feminino. E nesse mesmo movimento, em concordância com os monstros góticos, reflete a insuficiência do conceito que governa o indivíduo moderno, tornado plano e limitado, de abarcar em si toda a complexidade que reside em seu Eu: eu-outro, eu-monstro, eu-*poiesis*. A mulher violenta de Dacre, em sua empreitada cruel e destrutiva, produz uma existência alternativa que é capaz de re-humanizar o ser humano e, por fim, devolver-lhe a sua humanidade – complexa, antitética, bela e sublime, cruel e bondosa.

Aquela arcaica imposição de que as mulheres são passivas, tanto física quanto psiquicamente, quando forçada contra Victoria, é refutada de forma violenta. A jovem aristocrata de Dacre não se permite entumbar por um certo número de normatividades e de categorias criadas por terceiros e completamente alheias à sua vida. Ela rechaça esses padrões de modo sublime e isso parece surgir, em parte, devido à sua indiferença à morte. Victoria sabe que é soberana e, consciente das possibilidades abertas à sua frente, faz de si sujeito potente e desejante. Indiferente às leis dos homens, a única coisa que lhe importa é a realização de seus desejos, mesmo que para tanto ela precise seguir por caminhos demoníacos. Apesar dos constantes avisos e reprovações que recebe quanto às suas tendências cruéis, Victoria escolhe Satã, pois sabe que viver uma vida infinita e sem prazeres, tal como lhe parece o Paraíso, é mais assustador que a ideia de encarar a punição divina por seus pecados. O seu sonho de dessexualização, mesmo que culmine na morte, não pode ser impedido de ser sonhado.

A autora do romance, por sua vez, munida de sua *femme fatale*, inaugura um colapso no cerne do binarismo que gerencia a lógica ocidental. Charlotte Dacre, ao oferecer ao leitor uma mulher tal qual Victoria, questiona a natureza do essencialismo da feminilidade e de gênero, bem como a aparente estabilidade da diferença sexual como uma categoria construída naturalmente. Dacre não se limita a lamentar sobre o destino trágico da mulher, mas investe na contestação da natureza do seu desejo. Ela demonstra, através de Victoria, a fragilidade que cerca as asserções quanto ao corpo e à psique das mulheres e, desse modo, acena para uma possibilidade de uma vivência que, aberta à monstrosidade, está disposta a experimentar a vida de maneira mais complexa e completa.

É nesse sentido que se torna produtivo observar a produção literária, tanto de Dacre quanto de diversas outras autoras e autores, que ainda na modernidade usavam a poética gótica como ferramenta de reivindicação de novas formas e políticas de organização social que fossem capazes de devolver não somente às mulheres, mas ao povo dos perversos, uma liberdade e potencialidade criativa que lhes fora roubada quando foram patologizados. E nessa chave, a representação de mulheres violentas na literatura, sobretudo a de poética gótica,

parece ser um local fértil e comum por meio do qual contestar conceitos pré-estabelecidos e devolver ao humano a sua inteireza. Elas, com seus corpos constituídos por forças que agregam a violência e a destrutividade, não se deixam amarrar em vidas petrificadas. Quando rejeitam o seu sexo, tornam-se um nada que é na verdade um tornar-se tudo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AIKIN, John; AIKIN, Anna Laetitia. On the Pleasure Derived from Objects of Terror.... *In*: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1773], p. 127-132.
- ALMOND, Philip C. The Satanic Pact. *In*: ALMOND, Philip C. *The Devil: A New Biography*. New York: Cornell University Press, 2014, p. 128-135.
- BARTHES, Roland. The Third Meaning. *In*: SONTAG, Susan (org.). *A Barthes Reader*. Nova York: Hill and Wang, 1982 [1975]. p. 317-333.
- BATAILLE, Georges. *Erotism: Death and Sexuality*. Trad. Mary Dalwood. Nova York: Walker and Company, 1962.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo: fatos e mitos*. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1949].
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1949].
- BLACK, Joseph. et al. The Restoration and the Eighteenth-century. *In*: BLACK, Joseph et al. *The Broadview Anthology of British Literature...* vol. 3. Ontario: Broadview Press, 2006. p. xxix-lxiv.
- BONRA, Maurice. *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BOTTING, Fred. Introduction. *In*: BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 1-13.
- BURKE, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful. *In*: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1757], p. 112-121.
- BURKE, Edmund. Reflections on the Revolution in France. *In*: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1790], p. 228-235.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. Nova York: Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. 16 ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 [1990].
- BYRON, Lord. *English Bards and Scottish Reviewers: a satire*. Londres: Benbow, 1821, p. 48.

CIXOUS, Hélène. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *The Newly Born Woman*. Trad. Besty Wing. Londres: I. B. Tauris & Co, 1996, p. 63-134.

CLERY, E. J. Joanne Baillie and Charlotte Dacre. In: CLERY, E. J. *Women's Gothic: From Clara Reeve to Mary Shelley*. Wiltshire: Bakersville Press, 2000, p. 99-116.

CLERY, E. J. *The Rise of Supernatural Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3-25.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Review of The Monk. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1785], p. 185-189.

CRACIUN, Adriana. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor*. Ontario: Broadview Press, 1997.

CRACIUN, Adriana. *Fatal Women of Romanticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

CRACIUN, Adriana. Female Philosophers: Women and the 'Word War' of the 1790s. In: CRACIUN, Adriana. *British Women Writers and the French Revolution*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2005, p. 27-59.

DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor: A Romance of the Fifteenth-century*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred...* Nova York: North Point Press, 1999.

DAY, Adams. *Romanticism*. Londres: Routledge, 1996.

DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Coldness and Cruelty—Masochism*. New York: Zone Book, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível.... In: DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. Trad. Suley Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012 [1980]. p. 11-119.

E.A. On the Good Effects of Bad Novels. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1798]. p. 207-210.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Norbert. Mudanças na agressividade. In: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol 1. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 189-201.

ELLIS, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

- ÉSTES, Clarissa Pinkola. A demarcação do território: Os limites da raiva e do perdão. *In*: ÉSTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 391-419.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. *In*: MOTTA, Manoel Barros da. (org.). *Ditos e escritos III*. 2 ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 [1963]. p. 28-46.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2017 [1976].
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol 6. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2016 [1905].
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018 [1920].
- GAY, Peter. *The Enlightenment: An interpretation...* Nova York: Norton & Company, 1969.
- GILBERT, Sandra M. Introduction. *In*: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *The Newly Born Woman*. Trad. Besty Wing. Londres: I. B. Tauris & Co, 1996, p. ix-xviii.
- GILMORE, David. Our Monsters, Ourselves. *In*: GILMORE, David. *Monsters*. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2003, p. 174-194.
- GIRARD, René. Mimesis and Violence. *In*: WILLIAMS, James G. (org.). *The Girard Reader*. Nova York: Crossroad Publishing Company, 2000, p. 9-19.
- GIRARD, René. Satan. *In*: THE Girard Reader. New York: The Crossroad Publishing Company, 2001. p. 194-210.
- HASTE, Helen. *The Sexual Metaphor*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheat, 1993.
- HEILAND, Donna. The aesthetic of the Sublime in the Work of Matthew Lewis, Charlotte Dacre, and Charles Maturin. *In*: HEILAND, Donna. *Gothic and Gender*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 35-26.
- HEILBURN, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny*. Nova York: Norton & Company, 1982.
- HOEVELER, Diane L. *Gothic Feminism....* Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1998.
- HOGLE, Jerrold E. Introduction. *In*: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1-20.
- HOWARD, Jacqueline. *Reading gothic fiction...* Nova York: Oxford University Press, 2001.
- IRIGARAY, Luce. The Sex Which is Not One. *In*: IRIGARAY, Luce. *The sex which is not one*. Nova York: Cornell University Press, 1985, p. 23-33.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2001 [1981].
- JOHNSON, Samuel. The Rambler, n. 4. *In*: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1750], p. 175-179.

- KELLY, Gary. The 1790s: From Enlightenment and Sensibility to Romanticism. In: KELLY, Gary. *English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830*. Essex: Longman Group, 1989, p. 23-70.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Nova York: Routledge, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Trad. Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LAUQUER, Thomas W. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- LEWIS, Matthew. *The Monk*. Londres: Flame Tree 451, 2013 [1796].
- MICHASIW, Kim Ian. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor*. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- MILES, Robert. The 1790s: the effulgence of Gothic. In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 41-62.
- MONTAIGNE, Michel de. On Cruelty. In: MONTAIGNE, Michel de. *Essays*. Trad. J. M. Cohen. Londres: Penguin Books, 1993 [1580], p. 174-189.
- MONTEIRO, Maria C. *Na Aurora da Modernidade: a Ascensão dos Romances Gótico e Cortês na Literatura Inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- MONTEIRO, Maria C. Satã: um corpo mutante. In: PINHO, Davi; MEDEIROS, Fernanda (org.) *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Vol. II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 94-105.
- MONTEIRO, Maria C. Unsex-me, ou um gênero limitado demais para mim. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 152-164, jul./dez. de 2020.
- MOERS, Ellen. Female Gothic. In: MOERS, Ellen. *Literary Women*. Nova York: Doubleday & Company, 1976, p. 90-112.
- PAULSON, Ronald. *Sin and Evil*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2004.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Literature of Terror: the Gothic Tradition*. Vol.1. 2. Ed. Essex: Longman Group, 1996.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis (org.). *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. The Abhuman Remains of the Gothic. In: PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic Condition*. Cardiff: University of Wales Press, 2016, p. 96-105.
- RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1826], p. 163-171.
- REEVE, Clara. Preface to The Old English Baron. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1778], p. 132-135.

REVIEWS. Londres: Monthly Literary Recreations, vol. 1, julho-dezembro, 1806. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.79289135&view=2up&seq=6&size=125>. Acesso em: 24 dez. 2019.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. 2. ed. Trad. William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019 [1996].

ROMANDINI, Fabían. Exórdio. In: ROMANDINI, Fabían. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia*. Trad. Alexandre Nodari e Leonardo D'Ávila de Oliveira. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012. p. 9-14.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. New York: Cornell University Press, 1990.

SADE, Marquis de. Reflections on the Novel. In: WAINHOUSE, Austryn; SEAVER, Richard (org.). *The 120 Days of Sodom and Other Writings*. Trad. Austryn Wainhouse; Richard Seaver. Nova York: Grove Press, 1996 [1800]. p. 128-153.

SOCIETY, Committee of the Revolution. Report. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1789]. p. 226-228.

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster*. Londres: Sage, 2002.

TÁCITO, Cornelius. Germania. Trad. John Aikin. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1777]. p. 48-54.

THACKER, Eugene. Three Question on Demonology. In: THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Winchester: Zero Books, 2011, p. 10-48.

THE TERRORIST NOVEL WRITING. The Terrorist Novel Writing. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1798], p. 182-185.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALPOLE, Horace. Preface to *The Castle of Otranto*. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1765]. p. 122-124.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness*. Chicago: The Chicago University Press, 1995.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019 [1929].

WOLLSTONECRAFT, Mary. A Vindication of the Rights of Men. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (org.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, 2000 [1790]. p. 236-241.